



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ
CAMPUS DE CASCAVEL
CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
NÍVEL DE MESTRADO E DOUTORADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO EM LINGUAGEM E SOCIEDADE**

EDINA BONIATTI

**TRANSGRESSÃO, EROTISMO E SOLIDÃO NA LÍRICA DE GILKA MACHADO,
DELMIRA AGUSTINI E ROSARIO CASTELLANOS**

**CASCAVEL – PR
2023**

EDINA BONIATTI

**TRANSGRESSÃO, EROTISMO E SOLIDÃO NA LÍRICA DE GILKA MACHADO,
DELMIRA AGUSTINI E ROSARIO CASTELLANOS**

Tese apresentada à Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE – para obtenção de título de Doutor em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras, Nível de Mestrado e Doutorado — área de concentração: Linguagem e Sociedade.

Linha de Pesquisa: Linguagem literária e interfaces sociais: estudos comparados.

Orientadora: Profa. Dra. Valdeci Batista de Melo Oliveira

CASCADEL – PR
2023

Ficha de identificação da obra elaborada através do
Formulário de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da Unioeste

Boniatti, Edina
Transgressão, erotismo e solidão na lírica de Gilka
Machado, Delmira Agustini e Rosario Castellanos / Edina
Boniatti; orientadora Valdeci Batista de Melo Oliveira . --
Cascavel, 2023.
203 p.

Tese (Doutorado Campus de Cascavel) -- Universidade
Estadual do Oeste do Paraná, Centro de Educação, Programa de
Pós-Graduação em Letras, 2023.

1. Mulher. 2. Lírica. 3. Desejo. 4. Erotismo. I. , Valdeci
Batista de Melo Oliveira, orient. II. Título.

À mulher, de todas as cores, etnias e épocas,
anulada, violada e mitificada no corpo e na
alma, estética, ética e intelectualmente, dentro
do sistema “falocêntrico”.

AGRADECIMENTOS

Agradeço,

À minha orientadora, professora doutora Valdeci Batista de Melo Oliveira, por ter sido uma mentora ciosa dos meus estudos, indicando-me os caminhos teóricos, elucidando os pontos obtusos, esclarecendo as dúvidas, apaziguando-me nas inquietações e impelindo-me à imaginação criativa e a ímpetus autorais na escrita.

A todos os professores das disciplinas ministradas no meu processo de estudos no Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras, nível de Doutorado, e aos professores que compuseram as bancas do Seminário de Tese e de Qualificação; em especial ao professor doutor Antonio Donizeti da Cruz pelas contribuições na indicação de obras fundamentais para os meus estudos da lírica, à professora doutora Dantielli Assumpção Garcia pelo olhar crítico e analítico a questões essenciais relacionadas à psicanálise e à professora doutora Luciane Thomé Schröder, cujas observações acerca de teorias da linguagem foram de suma relevância.

Aos meus queridos pais que estiveram comigo em todo o meu processo de vida e são os alicerces que me trouxeram até o presente momento.

À minha amada filha que soube compreender as minhas ausências e aceitá-las, incentivando meus sonhos e conquistas.

Aos meus irmãos e demais familiares, em especial ao André Boniatti, com quem refleti acerca de várias áreas do conhecimento em conversas informais e amigas, mas também densas e profundas.

Ao meu namorado, Carlos Alberto Menlo, que esteve ao meu lado nesse árduo processo de escrita, ouvindo-me pacientemente e partilhando, com entusiasmo, de minhas descobertas e avanços.

A todos os meus amigos de perto e de longe, do passado e do presente que, nos processos interacionais marcados pela identificação ou pela alteridade, tocaram o meu ser, provocando reflexões contribuintes para a construção do meu olhar para mim mesma e para o o/Outro.

BONIATTI, Edina. **Transgressão, erotismo e solidão na lírica de Gilka Machado, Delmira Agustini e Rosario Castellanos**. 2023. 203 f. Tese (Doutorado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Cascavel, 2023.

Orientadora: Valdeci Batista de Melo Oliveira.

Defesa: 29 de setembro de 2023.

RESUMO

Nesta tese, atendo-me para a forma e o conteúdo poéticos da composição lírica de três escritoras latino-americanas: a brasileira Gilka Machado; a uruguaia Delmira Agustini e a mexicana Rosario Castellanos. Poetas importantes que ousaram arrostar o interdito e cumpriram, na surdina, um papel essencial de resistência e de luta no entrecho do *agon* sociocultural e ideológico da relação sócio-histórica homem-mulher patriarcais. Logo, neste estudo, atendo-me para a forma e o conteúdo poéticos da composição lírica das autoras, buscando bases de análise e de interpretação que deslindem o modo como as poetisas exploram, por meio de imagens líricas, as relações entre os afetos, as emoções, os sentimentos e o desejo de ser dentro do universo social e humano, no intuito de desvelar a paixão que as move, suas impulsões transgressoras e a solidão ontológica que, de forma notória ou subentendida, despontam de suas *poiesis*. Assim, o objetivo geral da pesquisa volta-se para a comparação das aproximações e/ou dos distanciamentos no que diz respeito à poética das três autoras estudadas, mediante a investigação das estratégias discursivas e das escolhas semânticas e sintáticas no que se refere à linguagem lírica por elas utilizada. A base teórica foi fundamentada por proposições e conceitos de escritores de diversas áreas do conhecimento. A exemplo, cito os principais: dos estudos comparados – Pierre Brunel (1995), Tânia F. Carvalhal (2006); da teoria literária – Benedetto Croce (2001), Hans Ulrich Gumbrecht (2010); da psicanálise – Sigmund Freud (1974) e, especialmente, Jacques Lacan (1998); dos sistemas semissimbólicos – semiótica explorada por Lucia Santaella (2019); dos estudos culturais – Theodor Adorno (1975), Raymond Williams; dos estudos históricos e de ciência política – Peter Gay (1990), Jacques Le Goff (2003); dos filosóficos – Martin Heidegger (1997), Georges Bataille (1987), Friedrich Nietzsche (2008); da crítica feminista – Beth Miller (1987), Celia Amorós (1991), Rosário Castellanos (1984). O método comparativo alicerçou as análises e a força analógica dos versos líricos guiou as escolhas teóricas no intuito de desvelar as particularidades líricas das autoras. Como resultado, constatei que a poética dessas três escritoras contribuiu para dilatar os espaços de atuação das mulheres de seus países, da América Latina e quiçá do mundo. Embora Gilka Machado e Delmira Agustini tragam muitas semelhanças na forma e no conteúdo de suas poéticas, revelando um sincretismo entre o Simbolismo e o Modernismo, a força acional que move os afetos no entrecho lírico, em Gilka Machado, é mais tátil e recorre com mais frequência à materialidade evocada por meio dos cinco sentidos ainda que eles sejam utilizados como molas propulsoras para o alcance das esferas do sublime. Em Delmira Agustini, seus afetos voltam-se correntemente para elementos metafóricos de que emanam aspectos metafísicos. Em Rosario Castellanos, as análises desvelam que suas convicções estéticas se distanciam das de Machado e de Agustini, porque sua *poiesis* centraliza-se na reavaliação crítica do passado e de suas heranças no presente, mantendo um diálogo irônico com a história, com a história da arte, com a sociedade e com a cultura, de modo que a força motriz de sua literatura se centra na subversão enunciativa inscrita na e pela discursividade.

Palavras-chave: Mulher, lírica, desejo, erotismo, solidão.

BONIATTI, Edina. **Transgression, eroticism and loneliness in the Gilka Machado, Delmira Agustini and Rosario Castellanos' lyric poetry**. 2023. 203 p. Thesis (Doctorate in Letters) - Graduate Program in Letters, State University of Western Paraná, Cascavel, 2023.

Supervisor: Valdeci Batista de Melo Oliveira.

Defense: September 29, 2023.

ABSTRACT

In this thesis, I pay attention to the lyrical composition poetic form and content of three Latin American writers: the Brazilian Gilka Machado; the Uruguayan Delmira Agustini; and the Mexican Rosario Castellanos. Important poets who dared to face the interdict and played, in the background, an essential role of resistance and struggle in the sociocultural and ideological agon's plot of the patriarchal man-woman socio-historical relationship. Therefore, in this study, I pay attention to the poetic form and content of the authors' lyrical composition, seeking bases of analysis and interpretation that unravel the way in which the poets explore, through lyrical images, the relationships among affections, emotions, feelings and the desire to be within the social and human universe, in order to reveal the passion that moves them, their transgressive impulses and the ontological loneliness that, notoriously or impliedly, emerges from their poesis. Thus, the general objective of the research is to compare similarities and/or differences referred to the three authors studied poetics, through the investigation of discursive strategies and semantic and syntactic choices with regard to lyrical language used by them. The theoretical basis will be based on propositions and concepts of writers from different areas of knowledge. Exemplifying, I mention the main ones: from comparative studies – Pierre Brunel (1995), Tânia F. Carvalhal (2006); from literary theory – Benedetto Croce (2001), Hans Ulrich Gumbrecht (2010); from psychoanalysis – Sigmund Freud (1974) and, especially, Jacques Lacan (1998); from semi-symbolic systems – semiotics explored by Lucia Santaella (2019); from cultural studies – Theodor Adorno (1975), Raymond Williams; from historical studies and political science – Peter Gay (1990), Jacques Le Goff (2003); from the philosophers – Martin Heidegger (1997), Georges Bataille (1987), Friedrich Nietzsche (2008); from feminist critics – Beth Miller (1987), Celia Amorós (1991), Rosário Castellanos (1984). The comparative method will underpin the analyzes and the analogical force of the lyrical verses will guide the theoretical choices in order to reveal the authors' poetic particularities. As a result, I hope to be demonstrating that these three writers' poetic contributed to expanding the spaces for women acting in their countries, in Latin America and perhaps in the world. Although Gilka Machado and Delmira Agustini bring many similarities in their poetics' form and content, revealing a syncretism between Symbolism and Modernism, the actional force that moves the affections in the lyrical intertwine, in Gilka Machado, is more tactile and resorts more frequently to materiality evoked through the five senses even though they are used as driving springs to reach the spheres of the sublime. In Delmira Agustini, her affections regularly turn to metaphorical elements from which metaphysical aspects emanate. In Rosario Castellanos, the analyzes revealed that her aesthetic convictions distance themselves from those of Machado and Agustini, because his poesis centers on the critical reevaluation of the past and its legacies in the present, maintaining an ironic dialogue with history, with the history of art, with society and culture, so that the driving force of her literature centers on the enunciative subversion inscribed in and through discursivity.

Keywords: Woman, lyrical poetry, desire, eroticism, loneliness.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 O MITO DA FEMINILIDADE E O SEU DESNUDAR NO TEAR LÍRICO DOS AFETOS	40
1.1 ESTADO DA ARTE	49
1.2 GILKA MACHADO: “PRIMEIRA MULHER NUA DA POESIA BRASILEIRA”	58
1.3 DELMIRA AGUSTINI: A MENINA, A MULHER, A AUDACIOSA POETA.....	67
1.4 ROSARIO CASTELLANOS: ENTREMUNDOS	79
1.5 INTERDITO, DESEJO, PRAZER E DOR EM GILKA MACHADO, DELMIRA AGUSTINI E ROSARIO CASTELLANOS.....	90
2 CAIXA DE RESSONÂNCIA DE VOZES LÍRICAS EM GILKA MACHADO	100
2.1 CASTRO ALVES E A ÓTICA MASCULINA DO “ADEUS DE TERESA”	104
2.2 A PERSPECTIVA FEMININA DE GILKA MACHADO E O “ADEUS DE TERESA”	114
2.3 EVOCAÇÃO DAS CANTIGAS DE AMIGO E ENTOAR SERENO DA SAUDADE.	118
2.4 EM ELUCUBRAÇÕES ULTRARROMANTICAS, O DESPERTAR DA IMAGEM SOTURNA DO VAMPIRO	122
2.5 EROTISMO E PLENITUDE	128
3 NOS DESVÃOS INSONES DA NOITE: METALINGUAGEM E EROTISMO SUBLIME EM DELMIRA AGUSTINI	135
3.1 A PLASTICIDADE LÍRICA EM <i>DE INVIERNO</i> DE RUBÉN DARÍO	141
3.2 OS LIAMES DO PARADOXO EM <i>NOCTURNO</i>	145
3.3 O TEMPO CÍCLICO NAS PROJEÇÕES PERSONIFICADAS DO INVERNO E DA PRIMAVERA.....	153
4 ROSARIO CASTELLANOS E A AMBIGUIDADE NO SORRISO DA GIOCONDA	158
4.1 SEU SORRISO, É BURLA?	162
4.2 VOZES QUE DIALOGAM	168
4.3 INTERPRETANDO OS MISTÉRIOS DO SORRISO E DA CULTURA	176
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	184
REFERÊNCIAS.....	191

EM FACES DE MULHER

À Cedile Boniatti, minha mãe, e à Valdeci Batista de Melo Oliveira, minha orientadora

Num bailar metonímico que me
Apontava as veredas não desbravadas
Para o lirismo nas Letras e na Vida,
Ei-las: em uma abraça-me...
Um largo e acolhedor sorriso.
Em outra, ascultava-me...
Um arguto olhar de águia
Tenaz e astuto.
Não pude fugir:
Fui encarcerada pela poesia!

Figura 1 – O cárcere da poesia



Fonte: produzido pela pesquisadora. Grafite e carvão sobre Canson A3

INTRODUÇÃO



Gustav Klimt (1910-15). Óleo sobre tela, 178 x 198 cm

Morte e Vida

*No divino impudor da mocidade,
Nesse êxtase pagão que vence a sorte,
Num frêmito vibrante de ansiedade,
Dou-te meu corpo prometido à morte!*

*A sombra entre a mentira e a verdade...
A nuvem que arrastou o vento norte...
- Meu corpo! Trago nele um vinho forte:
Meus beijos de volúpia e de maldade!*

*Trago dalias vermelhas no regaço...
São os dedos do sol quando te abraço,
Cravados no teu peito como lanças!*

*E do meu corpo os leves arabescos
Vão-te envolvendo em círculos dantescos
Felinamente, em voluptuosas danças...*

(Florbela Espanca, Volúpia)

Pues si somos capaces de pasar, como sobre ascuas, sobre el propio discurso que teórica y prácticamente nos discrimina, sin habernos visto nunca llevadas a poner nada en cuestión, esa misma capacidad de asumir indiscriminada y esquizofrénicamente el discurso del Otro nos debería poner en cuestión a nosotras mismas como investigadoras [...].
(Celia Amorós, *Hacia una crítica de la razón patriarcal*)

A lo largo de la historia (la historia es el archivo de los hechos cumplidos por el hombre, y todo lo que queda fuera de él pertenece al reino de la conjetura, de la fábula, de la leyenda, de la mentira) la mujer ha sido, más que un fenómeno de la naturaleza, más que un componente de la sociedad, más que una criatura humana, un mito.
(Rosario Castellanos, *Mujer que sabe latín...*)

Consideremos qualquer forma enunciativa e sorrateiramente emergirá, na imagética formulada pelas palavras em nossa mente, o elo indissolúvel entre a linguagem, a temporalidade e a espacialidade. Tempo, marca indelével e invisível imbricada ao ser; presença constante em sua expressividade, reatividade, sentires e vivências, compondo um traço fundamental no esboço de sua natureza. Espaço, plano de fundo movente de um mundo de localizações interligadas aos sistemas relacionais do eu; tecitura essencial da memória como fonte figurativa que oferece sustentáculo à constituição identitária, aos seus desdobramentos, as suas identificações ideológicas, aos perceptos e às convicções manifestas. Temporalidade e espacialidade formulam assim imperiosas matrizes em que se entrelaçam os liames de uma rede de perspectivas e de relações que engendram o horizonte em que o sujeito fixa o olhar, a lobrigar o mundo interno e externo, no afã de lhe organizar o caos (Heidegger, 2005). Sob esse prisma, todo o conhecimento investigativo parte de um lugar situado para constituir-se, de um horizonte formulado e, do mesmo modo, todo fazer poético que, além de conhecimento, constitui essencialmente “a ânsia” do poeta em cumprir a vocação ontológica de “ser cada vez mais”, como apontam Freire (2001) e Cortázar (2011); ânsia humana *tout court* que revela um leque de anseios, sentimentos, demandas e percepções, obviamente, motivados/as pelas relações com os sistemas socioculturais e interrelações humanas inseparáveis das contingências espaço-temporais que nos aprisionam na indeterminação.

Ciente disso, não ingenuamente e nem despropositadamente, escolhi estudar as composições poéticas dispostas nas líras de três mulheres da América Latina¹: Gilka Machado (poeta brasileira), Delmira Agustini (poeta uruguaia) e Rosario Castellanos (poeta mexicana)

¹ Mujica nos alerta que não devemos denominar o continente sul-americano de América Latina, porque temos em nossas origens povos indígenas, povos negros e povos asiáticos, além dos povos latinos. Assim, do ponto de vista decolonial, o termo a ser utilizado é América do Sul. Entretanto, optei pela denominação espacial América Latina todas as vezes que me referi às três poetisas ou, exclusivamente, à Rosario Castellanos, pois ela viveu no México que pertence à América do Norte. <https://www.youtube.com/watch?v=ZYzDyeoxYI0>. Acesso em: 10 de Agosto de 2023.

que, ao desnudarem o discurso e os modos como a mulher fora anulada e mitificada estética, ética e intelectualmente² nas vivências histórico-culturais do Ocidente, confrontaram a ordem, as regulamentações e o discurso patriarcal formadores dos mores de um jogo sexista arbitrário em que um dos sexos era o possuidor, de antemão, de vantagens inúmeras, o que consequentemente garantiria a manutenção de seu triunfo, supremacia e imposição do talante patriarcal. Essa oposição binária e discriminatória entre os sexos se produz evidentemente num circuito político, sociocultural e discursivo, servindo aos estatutos de hierarquia e de poder. Como componente da vida sociocultural, a literatura é partícipe contígua desse circuito, sua testemunha e cúmplice, tanto na tradição, na interiorização dos modelos de arte, nas concepções, normatizações e regras sociais, quanto nos movimentos de ruptura, de resistência, de mobilizações iconoclastas, de práxis contestatória e subversiva.

Nas poéticas das escritoras em estudo, o movimento é de subversão, contestação e ruptura e essa ousadia trouxe consigo atrevimentos impensáveis à mulher da época e dele adveio o desvelar de anseios e de angústias femininas que engendram a profunda reflexão estética levada a termos pelas três poetisas. Nos liames do estilo, das imagens evoladas, dos usos metafóricos, dos olhares para os mitos das sociedades antigas e modernas, para a história da humanidade, para os papéis delimitados à mulher e ao homem, despontam anseios e um olhar sensitivo volta-se a si mesmas, ao outro e ao mundo, explicitando em cada palavra, em cada verso o legítimo e arrojado ímpeto de reconfigurar todo o conjunto de dispositivos ideológicos utilizados pela razão patriarcal para a manutenção do *establishment*; assim, quiçá, suas composições líricas sejam representativas de um arcabouço para a construção de uma epistemologia feminista.

Entretanto, ainda que não considerássemos a separação espaço-temporal que envolve as três autoras, não poderíamos obviamente tomar suas poéticas como registros de experiências que unificam rigidamente a história de mulheres marcadas pelo processo colonizador, pois não é possível menosprezar a importância suma de suas subjetividades e vivências particulares, bem como das outras mulheres e dos diversos movimentos feministas. Contudo, a despeito das diferenças, existem inevitáveis pontos de enlace entre os discursos artísticos dessas escritoras,

² No ensaio crítico *Mujer que sabe latín* (1973), Rosario Castellanos inspira-se na obra *O segundo sexo: a experiência vivida* (1967) de Simone de Beauvoir para discutir ironicamente o modo como as sociedades patriarcais prepararam uma densa armadilha ideológica para encerrar a feminilidade dentro de ideais artístico-estéticos e éticos que mantiveram, por longo tempo, a mulher afastada dos livros e das universidades; consequentemente, das reflexões intelectuais profundas e da participação ativa na vida sociocultural. Recorrendo às teogonias primitivas, ela lamenta que, no convívio social entre os sexos, houve um dominador e um subjugado, quando seria sábio perceber que elementos díspares são essenciais à constituição do universo e que não são e não precisam se comportar como contrários e/ou oponentes, mas podem conviver unificados: “Sol que vivifica y mar que acoge su dádiva; viento que esparce la semilla y tierra que se abre para la germinación” (Castellanos, 1973).

e de outras vozes de diversos movimentos feministas, visto que as três se propõem a participar ativamente da intelectualidade artística de suas épocas, rompendo com a predominância de um discurso sexista que execrou do campo da reflexão a parte feminina da espécie, impondo-lhe conceituações empequenecedoras e limitantes.

Assim Machado, Agustini e Castellanos arrostando campos da ação sociocultural e da exploração de desejos libidinais não permitidos ao “anjo do lar”; denominação que envolve as expectativas sociais, companheiras inseparáveis da vida da menina-adolescente-mulher patriarcal e que foi dada por Virgínia Wolf quando, em conferência, afirma ser essa dama – formidavelmente simpática, encantadora e altruísta – um fantasma a pairar aterrador em torno de seus papéis e canetas até ela se tornar capaz de exorcizá-lo, silenciando essa mulher mítica (dócil, terna, afável, subserviente) implantada dentro de si. Aliás, imagem fantasmagórica que ainda hoje nos tangencia, apresentando-se como o ideal feminino, por meio das heranças socioculturais, intelectuais e comportamentais, dos discursos que se querem a todo custo conservar-se, das lutas ideológicas que se encerram nos ambientes da vida pública em que ainda temos nossos espaços tolhidos ou delimitados.

Isso também ocorre nos ambientes da vida privada que, comumente, aprisiona, especialmente a nós, mulheres que protagonizam no mercado de trabalho, à ausência de ócio, seja ele criativo ou não, visto que, muitas vezes, precisamos assumir duplas jornadas. E atentemo-nos: com frequência, a expectativa é de que cumpramos nossos papéis sociais, dentro e fora do lar, sem perdermos a doçura, a tolerância, a singeleza e a delicadeza no trato, características do ideologicamente persistente “anjo do lar” a assombrar nossos destinos³. Embora não possamos desprezar o fato de que espantar esse fantasma não é um desejo que pertença a todas as mulheres, pois as ideologias estão em constante embate, de modo que há, ainda hoje, aquelas que fundamentam a sua existência em conservar o ideário feminino patriarcal.

A busca de elementos que precisem aquilo que é essencialmente feminino na escritura tem sido foco constante de discussão da crítica literária, como enfatizara Luiza Lobo, em *Dez anos de literatura feminina brasileira* (1986). Entretanto, neste estudo, o foco de interesse não é este, mas sim aquilo que Lobo aponta como de maior relevância: os efeitos contraideológicos

³ A palavra “destino” não está sendo utilizada na intencionalidade de um designo advindo de leis naturais ou de divindades, como a moira grega e o *fatum* ou a álea romana, como probabilidade de insucesso de determinada empreitada em função do incerto, do acaso, do aleatório, cuja ocorrência não depende exclusivamente da nossa vontade. Foi antes usada ironicamente, já que o objetivo é fazer implicitamente uma remissão às ideias de Marx (1859) ao discutir a dialética materialista histórica em que mostra que os homens, ao produzirem os meios de sua existência, constroem as bases de suas relações; constroem, portanto, a sua história.

que as vozes femininas de Gilka Machado, Delmira Agustini e Rosario Castellanos produzem, na poesia, comumente, alicerçados tanto na projeção do eixo linguístico paradigmático quanto na do sintático que se consubstanciam em concorde homologação.

Logo, com uma escritura literária audaz, aguçada, crítica, de amplo conhecimento intelectual literário, histórico e cultural, de profunda reflexibilidade advinda de perspicazes notas de uma requintada ironia⁴, as poetisas líricas em estudo estremeceram as normativas da escritura literária feminina de até então em seus países, trazendo para a sua *poiesis* percepções e sentires que, ao apagar o silêncio envolto aos entremeios ideológicos do que era considerado uma literatura de primazia feminina e negar a concepção de humanidade andrógena, concretizam uma crítica artístico-estética e ética à sociedade patriarcal.

Na obra *A criação do patriarcado: história da opressão das mulheres pelos homens* (2019), Gerda Lerner recorre a fundamentos históricos, do período Neolítico e da sociedade mesopotâmica, para comprovar sua tese de que o Patriarcado se consolida com o surgimento da propriedade privada. Um processo que se inicia no neolítico quando as aldeias vão gradativamente transformando-se em comunidades agrícolas, depois em centros urbanos e, por fim, em estados, dentro de um estágio que foi denominado como ascensão civilizatória. Ocorrido em locais e datas díspares em todo o mundo, as mudanças localizam-se, primeiramente, “nos grandes vales de rios e costas da China, da Mesopotâmia, do Egito, da Índia e da Mesoamérica” e, posteriormente, “na África, no norte da Europa e na Malásia” (Lerner, 2019, p. 85).

Lerner ressalta a relevância de voltarmos o olhar para as estruturas sociais que antecederam a esse processo, pois houve sociedades primitivas em que a assimetria sexual, que propiciou a responsabilidade por tarefas distintas, não significava opressão, dominação e submissão das mulheres. O que revela que o desenvolvimento da arquitetura sociocultural poderia ter seguido outras vias e que o Patriarcado não pode ser visto como algo permanente e imutável. Assim, destaca que a responsabilidade para a construção desse sistema opressor, que coloca de um lado um dominador e do outro um dominado, não recai apenas sobre os homens. Desconstrói, portanto, a ideia de que as mulheres foram e são vítimas passivas do processo social que levou a consolidação do Patriarcado. E salienta que entender o papel que elas exerceram em todo o constructo histórico é imprescindível para a devida compreensão do papel que exercem ainda hoje, ou para a manutenção desses sistemas simbólicos subjulgadores ou para

⁴ A ironia foi o motor da escritura, especialmente, de Rosario Castellanos e, segundo Beth Miller, em *Uma consciência feminista: Rosario Castellanos* (1987), esta é a forma de expressão elegida por Castellanos para unir criticidade e humor ao figurar literariamente as contradições da sociedade mexicana.

que, tendo tido um começo, essa estrutura sociocultural possa, por fim, ter um epílogo que coloque, de fato, ambos os gêneros lado a lado em condições de igualdade.

É nessa perspectiva que as poetisas em estudo ousam arrostar o interdito e cumprem, na surdina, um importante papel de resistência e de luta no entrecho do *agon* sociocultural e ideológico que se encerra, por vezes, de modo explícito e, por vezes, implícito na relação sócio-histórica homem-mulher. Mesmo Gilka Machado e Delmira Agustini, que não se declaravam abertamente feministas como fizera Rosario Castellanos, mostram, em suas obras, a reivindicação à mulher do espaço que lhe cabe como sujeito na vida sociocultural e na relação amorosa e sexual.

Logo, neste estudo, atento-me para a forma e o conteúdo poéticos da composição lírica das autoras, buscando bases de análise e de interpretação que deslindem o modo como as poetisas exploram, por meio de imagens líricas, as relações entre os afetos⁵, as emoções, os sentimentos e o desejo de ser⁶ dentro do universo social e humano, no intuito de desvelar a paixão que as move, suas impulsões transgressoras e a solidão ontológica⁷ que, de forma notória ou subentendida, desponta de suas *poiesis*. Assim, o objetivo geral da pesquisa volta-se para a comparação das aproximações e/ou dos distanciamentos no que diz respeito à poética das três autoras estudadas mediante a investigação das estratégias discursivas e das escolhas sintáticas e semânticas que direcionam os efeitos de sentido provocados pela linguagem lírica por elas explorada. Os objetivos específicos são: a) analisar, a partir das matrizes da linguagem e do pensamento, o nível gráfico, visual, sonoro, lexical, sintático e semântico dos versos líricos em

⁵ Na obra *Ética* (2020), Baruch Espinosa explica o conceito filosófico de afeto, voltando-se para a origem da palavra, do latim *affectus*, que significa tocar, comover o espírito. Trata-se, portanto, daquilo que nos afeta e nos move, alcançando tanto nosso corpo quanto nossa alma, sem a cisão (corpo x alma) positivista.

⁶ A palavra “ser” aqui é tomada na perspectiva heideggeriana. Em *Ser e tempo* (1986), o filósofo explica que o ser se diferencia do ente porque, contrariamente a ele, é indefinível, indecifrável, não podendo ser determinado por caracteres técnicos e descritivos. Não é possível, pois, “derivar o ser no sentido de uma definição a partir de conceitos superiores nem o explicar através de conceitos inferiores” (Heidegger, 1986, p. 29). Os entes presentes no mundo são objetificados e equacionados pela técnica, massificados e reificados. Entre esses entes, entretanto, há um que pode, no percurso de sua vida, voltar o olhar para a natureza de todos os outros entes, inclusive para a sua. Temos, assim, o *dasein* (ser-aí) que se projeta para frente e está em constante expansão ou retração, podendo transformar a sua existência em uma projeção estética e autêntica.

⁷ A solidão tende a ser vislumbrada de uma forma patológica pelo discurso de senso comum, que não deixa de ser motivado pelo discurso positivista médico. De acordo com Foucault, em *A história da loucura na idade clássica* (1978), a psiquiatria e os manicômios, após a criação dos estados modernos, assumem um papel de controle social das sociedades disciplinares. Assim, a partir da instituição de um saber médico, passa-se a avaliar os fenômenos, por meio de significantes, que figuram um estado psíquico, físico e emocional saudável ou patológico. Logo, sob esse prisma, o significativo “solidão” vislumbra um sintoma de depressão e/ou fobia social. Não se nega aqui que a solidão possa despontar como um significativo ligado a enfermidades psicossomáticas. Contudo, não é esse o enfoque de sua abordagem nesta tese, mas sim a solidão ontológica vinculada à angústia e à fenomenologia existencial de Heidegger (1986): o ser-aí-no-mundo e o ser-com. Esses elementos inexoravelmente conduzem o ser à facticidade do estar no mundo, à relação com os outros e à temporalidade, reveladora da finitude ante a inevitável presentificação da morte. Nessa perspectiva, o significativo solidão liga-se diretamente a tonalidades afetivas e torna-se indissociável ao humano; portanto ontológico.

estudo, averiguando o modo como os interditos se interpõem e provocam impasses para a realização das demandas e do Desejo⁸ feminino no entrecho das sociedades de heranças patriarcais latino-americanas em que as autoras nasceram; b) investigar, seguindo as prescritivas da teoria crítica psicanalítica, o objeto faltante e o sentimento de cerceamento do ser feminino – evocativos da solidão ontológica que se revela na trama lírica das autoras – afim de entendê-los e interpretá-los; c) sondar as pulsões de vida (*Eros*) e de morte (*Thanatos*) como impulsões para a criatividade e para levar o desejo à *Âté*⁹; d) averiguar a produção de presença mediante às relações intertextuais, em poemas selecionados das escritoras, seguindo conceituações de Hans Ulrich Gumbrecht.

Desse modo, para perscrutar as formas poéticas da expressão lírica de Gilka Machado (1893-1980), Delmira Agustini (1886-1914) e Rosario Castellanos (1925-1974) partirei dos seguintes questionamentos: de que forma o desejo de ser, os interditos e a solidão despontam artística, ética, estética e semanticamente das poesias selecionadas de cada uma das autoras, desvelando seus afetos, emoções e sentires? Que aproximações há entre o objeto faltante e o cerceamento do ser feminino nos discursos líricos dessas três poetisas nascidas em espaço-temporais diferentes? Como a forma e o conteúdo poéticos da composição lírica das autoras revelam o despontar de *Eros* e de *Thanatos*, possibilitando a volição criativa e levando o Desejo ao ápice como impulsão transformadora de padrões socioculturais?

A hipótese que desponta de uma leitura crítica da lírica dessas três fundamentais poetisas latino-americanas é a de que – não menosprezando as particularidades culturais de cada agrupamento social – há muitas semelhanças no que concerne às amarras sociais e à delimitação sociocultural e espacial impostas à mulher nos solos patriarcais, de modo que a mulher escritora tivera um árduo percurso histórico para conquistar o direito à voz nos meios literários e o respeito por suas criações artísticas.

Como base teórica, farei uso de proposições e de conceitos dos estudos comparados de Pierre Brunel, de Eduardo F. Coutinho, de Tania F. Carvalhal, entre outros; da teoria literária abordada sob o prisma de Alfredo Bosi, de Antonio Candido, de Benedetto Croce, de Hans

⁸ A palavra desejo será grafada com a consoante inicial maiúscula quando utilizada na perspectiva lacaniana. Segundo Laplanche e Pontalis (2001), a conceituação de Desejo surge, primeiramente, em Freud por meio do termo alemão *Wunsch*, que designa aspiração. Lacan o retoma utilizando agora o termo, emprestado de Hegel, *Begierde*, que evoca um “movimento de concupiscência ou de cobiça” (Laplanche; Pontalis, 2001, p. 113). Ligado, pois, aos significantes representativos das marcas mnêmicas deixadas no inconsciente a partir das primeiras experiências de satisfação da criança, o Desejo mantém-se vinculado à falta, ao *objeto a* (causa do Desejo e condensador do gozo), às pulsões, à alienação no outro e às demandas.

⁹ Esse termo é utilizado por Lacan (1990), ao mover conceitos que vinculam a pulsão de morte ao Desejo. Entretanto, esclarece que não se trata do Desejo de algo específico, mas da atuação do Desejo no entrecho de uma ação humana que se torna capaz de levá-lo até as últimas consequências – na trama de uma representação drástica, decisiva e trágica – para além dos postulados razoáveis ao humano.

Ulrich Gumbrecht, entre outros; dos sistemas semissimbólicos (fanopeia, melopeia e logopeia) explorados pela semiótica de Lucia Santaella, entre outros; da psicanálise de Sigmund Freud e, especialmente, da releitura de Freud feita por Jacques Lacan e dos conceitos que amplia e cria a partir disso; dos estudos culturais de Theodor Adorno, de Jameson Fredric, de Raymond Williams, entre outros; de estudos históricos e de ciência política de Peter Gay, de Jacques Le Goff e de outros que, como eles, trabalham essas áreas do conhecimento numa perspectiva crítica e analítica; de discussões filosóficas instituídas por Michel Foucault, Martin Heidegger, Friedrich Nietzsche, Georges Bataille, entre outros; e, por fim, da crítica feminista de Beth Miller, Celia Amorós, Virgínia Wolf, Simone de Beauvoir, Rosario Castellanos, entre outras.

A força genuína e deleitosa do verso, nas obras poéticas das autoras, cria «um *estar* fora do habitual» (Cortázar, 2011, p. 94), ainda que, ora ou outra, este se oculte em aparentes singeleza e inocência. Assim, nos sistemas categoriais produzidos pela relação entre o visível e o sensível revelam-se o perfilar dos Sistemas Simbólicos e de seus enlaces com o Imaginário, interpelando o incognoscível que se impõe no Real¹⁰. E embora, na poética das escritoras, ora ou outra, deparemo-nos com significantes sinalizadores da presença do afeto da angústia¹¹, que, como quer Espinosa, em *Ética* (1983), faz parte dos afetos passivos (aqueles que minimizam a potência humana da ação), há nelas o predomínio de afetos ativos (aqueles que ampliam a potência humana da ação)¹². Para Espinosa, são as afecções, as paixões que permitem um

¹⁰ Para Lacan (2005), há três registros fundamentais: Imaginário, Simbólico e Real. Resumindo a explicação do psicanalista, o Imaginário compreende um conceito pensado a partir de sua configuração teórica acerca do Estágio do Espelho. O indivíduo se reconhece narcisicamente na imagem do espelho, ou seja, na visualização desse outro, o eu [moi], que representa a imagem do próprio eu refletido. Essa relação não está, entretanto, centrada apenas na fase da vida em que a criança elabora esse primeiro reconhecimento e estabelece uma espécie de relação de amor com a imagem que vê no espelho, mas se estende ao longo da vida do sujeito quando este reconhece no outro a sua imagem, gerando identificações de valores e de perceptividades. O Simbólico, por sua vez, é um conjunto de sistemas que advém da cultura e que, intermediado pelos códigos da língua mãe, é absorvido pelos sujeitos. Trata-se, pois, de normatizações impositivas que se estruturam na e pela linguagem e que interpelam o indivíduo, desde a barriga materna, mantendo uma relação direta com seu inconsciente. Quanto ao Real, é representado pelo impensável, pelo incognoscível, por aquilo que não se integra, que não pode ser nomeado e, por isso, precisa ser subtraído da realidade para que esta possa ser vista como algo coeso e passível de compreensão. Como o Real é o impossível de ser transposto para a linguagem, de ser figurado ou representado, ele despontará por meio dos recalques, atos falhos, sintomas, repetições, entre outros.

¹¹ Em *O seminário, livro 10: A angústia* (2005), Lacan reafirma o posicionamento de Freud de que a angústia não é um sintoma, mas sim um afeto. O único afeto considerado extremamente importante na análise clínica, pois sinaliza algo que precisa ser pensado, ser analisado. Isso porque a angústia, ligada ao *objeto a*, não pertence a ordem daquilo que pode ser recalcado, não participando da cadeia de significantes, embora eles possam dar indícios de sua presença. E é exatamente isso que a faz ser tão inquietante, tão devastadora. Pertencente a ordem do real, daquilo, pois, que não pode ser nomeado, entendido, descrito, ela tem força o suficiente para paralisar a ação do sujeito e torná-lo refém dessa paralisia.

¹² Somos causa adequada dos afetos, ou seja, movidos por afetos ativos quando estes vêm de nós, do conhecimento que temos de nossa natureza e não apenas de elementos impostos pelo mundo externo. Assim, a causa adequada dos nossos afetos movimentam a nossa força acional transformadora. Nas palavras de Espinosa: “Digo que agimos quando, em nós ou fora de nós, sucede algo de que somos a causa adequada, isto é, quando de nossa natureza se segue, em nós ou fora de nós, algo que possa ser compreendido clara e distintamente por ela só” (Espinosa, 2020, p. 98). Em contrapartida, os afetos passivos são provocados por fatores externos a nós, contrários a nossa natureza.

conhecimento mais profundo de nós mesmos nas relações, bem como uma compreensão mais densa de como nossos afetos atuam em nós: do exterior para o interior ou do interior para o mundo como propulsão acional.

Em Gilka Machado, a ação movida pelas demandas que são, na sua lírica, impulsoras do rompimento com as prerrogativas patriarcais, no que concerne ao amor e ao erotismo femininos, desvelam-se já nos títulos de suas obras; a exemplo: *Cristais partidos* (1915) *Mulher nua* (1922), *Meu glorioso pecado* (1928). Em relação ao último citado, observemos que o próprio título é feito de uma tentativa de se fazer conjunto do disjunto, ao buscar unir semas contrários numa figura de pensamento denominada de paradoxo, cujo efeito de sentido desemboca numa inquietação/incômodo que a literatura (assim como a vida) não cessa de nos acabrunhar, num jogo de gato e rato, pelo esforço extenuante de se tentar jungir o que não se ajunta. Isso porque glória é um termo que remete à santidade e unida a outro termo oposto (pecado) torna elevado o baixo e baixo o elevado pela cosmogonia patriarcal.

Estilhaçando, portanto, os cristais da hipócrita moralidade dessa ordem, a mulher Gilka Machado desvenda liricamente seu corpo e seu mundo de ideias, de afecções, de convicções e apresenta o seu “pecado”. Porém, ele não traz o lastro do pudor, da vergonha, do arrependimento, das vestes nupciais patriarcais que oculta o corpo feminino até da própria dona das carnes; antípoda a esse ocultamento, envolve-se célebre em glórias. Todavia, o embate do eu com os conceitos morais de sua época não consegue ficar oculto, de modo que é possível observar, em muitos de seus versos, enunciações representativas de censura e de culpa quando, de dentro do eu, o Outro, a voz da sociedade, que vê o corpo feminino como lugar do pecado, manifesta-se em reprimendas.

O erotismo, de acordo com Lobo (1986), é um dos grandes filões da literatura feminina na formulação de proposições contraideológicas e na figuração de vivências cotidianas da mulher. Por meio do embate entre Eros (vida) e *Thanatos* (repressão, morte), ocorre a revelação de autoquestionamentos e de experiências interiores. Isso porque, como enfatiza Bataille, em *O erotismo* (1987), a “experiência interior” do erotismo é para o homem o que a “crisálida” é para um inseto, visto que provoca o rompimento dos liames da crisálida (interdito), permitindo ao homem “se rasgar a si mesmo” e ultrapassar a “consciência objetiva, que as paredes da crisálida limitavam”, vislumbrando, em seu interior, uma “mudança radical” (Bataille, 1987, p. 26).

Estes são afetos que Espinosa denomina como afetos tristes que nos fazem sofrer, padecer. Nas palavras de Espinosa: “Digo [...] que padecemos quando, em nós, sucede algo, ou quando de nossa natureza se segue algo de que não somos causa senão parcial” (Espinosa, 2020, p. 98).

Como em Gilka Machado, também em Delmira Agustini é o erotismo que rompe as paredes da crisálida e desvela a experiência interior, tornando-a, de acordo com a crítica literária de Zum Felde (1944), Alvar (1971), Bruña (2005), Cáceres (2006), García Gutiérrez (2013) e Fernández dos Santos (2019), “una de las voces más potentes y originales de todas las que se forjaron en el ocaso del Modernismo a ambas orillas del Río de la Plata”¹³ (Santos, 2020, p. 337). Isso não ocorre simplesmente pelo deslumbrante imaginário erótico evocado em suas imagens poéticas, mas especialmente pelo profundo caráter psicológico dessa sua erótica de que desponta um onipresente afeto de angústia, revelando um eu lírico que se move numa ambientação dramática, de desolação e de amargura.

Em Agustini, a dualidade corpo e alma chega a transluzir, desvelando que ser alma, em sua *poiesis*, é encerrar-se num mundo de sonhos e de fantasias, aprisionados em um corpo de mulher a quem se impõem todas as limitações dos interditos socioculturais de sua época; ser corpo figura, pois, a constante presença da insatisfação. Em *Cálices vacíos* (1913), no poema *Visión*, lemos os seguintes versos: “En mi alcoba agrandada de soledad y miedo,/ Taciturno a mi lado apareciste/ Como un hongo gigante, muerto y vivo” (Agustini, 2019, p. 236). Assim observamos que as imagens de fadas, deusas e musas que aparecem em sua obra de adolescência *El libro blanco* (1907) – embora a desolação desde o início se faça sutilmente presente – são substituídas, em sua maturidade poética, por figurações lúgubres.

Em Rosário Castellanos, a vibração que entona a sua poesia é evocada não apenas pela condição de ser mulher (represada e anulada na vida privada e pública), mas também pela de ser mexicana. Inclusive, para Beth Miller, na obra crítica *Uma consciência feminista: Rosário Castellanos* (1987), é com Castellanos que se inicia a literatura feminina mexicana e, em suas obras, ela não demonstra preocupação tão somente em revelar a sua condição de opressão, mas também a de muitas outras mulheres que se sentem “impotentes diante da imposição de certos padrões rígidos de conduta, subjugadas por tradições caducas e tabus de uma sociedade conservadora” (Miller, 1987, p. 8). A obra dessa poeta se perfaz, pois, mediante o ímpeto de desmascarar as relações de conflito entre os gêneros e romper com os lastros de preconceito e de exclusão.

Logo, a escolha dessa autora é essencial para que este estudo avance nas análises acerca da perspectiva feminina do erotismo, pois, para além de buscar voz na relação amorosa e sensual, Castellanos demonstra o desejo de romper com o casulo que aprisiona o seu corpo e dissipa a sua voz em todas as esferas da atividade sócio-humana. Sua escrita se volta, assim,

¹³ “uma das vozes mais potentes e originais de todas que se forjaram no ocaso do Modernismo a ambas as margens do Río de la Plata” (Santos, 2020, p. 337, tradução nossa).

para temas inúmeros, sempre demonstrando o objetivo de denunciar as cisões excludentes no entrecho da sociedade mexicana. Entre seus muitos temas, ela inclui, inclusive, a opressiva causa indígena; ademais escreve com mestria variados gêneros literários: poesia, romance, contos, peças teatrais e ensaios críticos.

Especialmente nas peças teatrais e nos ensaios críticos, a ironia caracteriza a sua escritura; não como mero recurso estilístico, mas como uma inteligente estratégia de discursividade. Desse modo, a linguagem foi o recurso encontrado por ela para dar voz a sua indignação e para construir a sua identidade como mulher que, não satisfeita com a realidade, esquadrinha a sociedade mexicana à procura de verdades mais profundas, desvendando o real oculto nos ícones ideológicos e fazendo de sua obra um instrumento de combate e libertação. Embora a amplitude temática e de gêneros literários dessa autora abarque várias possibilidades interpretativas, nesta tese, a preocupação analítica em relação a sua obra se mantém vinculada à lírica e à busca de compreender o cerceamento do ser feminino demarcado poeticamente, por ela, décadas após Gilka Machado e Delmira Agustini, visto que Rosario Castellanos pertence à geração de poetas de 1950, pós Segunda Guerra Mundial.

Assim, vemos que Castellanos é contemporânea de Gabriel Garcia Márquez (Colômbia), Julio Cortazar (Argentina), Mario Vargas Llosa (Peru), Carlos Fuentes (México), autores pertencentes ao *boom* da literatura latino-americana. Todavia, a crítica literária acerca da obra da autora afirma que a sua produção artística ainda não alcançara a abrangência de leitura e análise crítica merecidas. Logo, considerando a primazia de seus escritos, podemos observar que provavelmente a autoria feminina interferira e delimitara o seu alcance socioespacial, não a levando a ser lida com a mesma abrangência mundial que foram os escritores homens latino-americanos nas décadas de 60 e 70.

Inclusive, Luiza Lobo, em *A literatura de autoria feminina na América Latina* (1997), observa que somente a partir de 1970 se iniciam debates mais acirrados sobre o comportamento logocêntrico¹⁴ e etnocêntrico da literatura, de modo que “neste sistema falocêntrico¹⁵ que é

¹⁴ Logocentrismo é um conceito cunhado por Jacques Derrida, com o objetivo de criticar as estruturas de pensamento ocidentais centralizadas no *logos*, isto é, nos sistemas racionais da organização do pensamento, das ideias, das conceituações, de modo que essa estruturação seja tida como uma “matéria inalterável”, tomada como definitiva e irrefutável (Lopes, apud Ceia, 2010, p. 284).

¹⁵ No texto *E-Dicionário de termos literários* (2010), coordenado por Carlos Ceia, há a explicação de falocentrismo com base em Freud e Lacan. Freud o relaciona à sexualidade e à castração. E, posteriormente, retoma-o, buscando mostrar seu entendimento acerca de que a importância dominante da sexualidade não faz com que ela represente “uma verdadeira síntese das pulsões parciais sob a primazia dos órgãos genitais”; porém enfatiza que, não havendo primazia genital, não significa não haver primazia do papel do “órgão do macho”, do *falo*, portanto (Lopes, apud Ceia, 2010, p. 131-132). É, nesse ponto, que Lacan retoma Freud e amplia o conceito de *falo*, relacionando-o à linguagem. Agora, ele se torna um significante pertencente ao Simbólico, ao nome-do-pai; representativo, pois, do *falo* e da castração num âmbito sociocultural mais abrangente, envolvendo, assim, todas as nossas relações sociointerativas configuradas na e pela linguagem.

transmitido, logocentricamente, a partir da tradição oral da cultura, institui-se um cânone que privilegia determinados seres – homens – de determinada raça – brancos – e de uma certa classe social – ricos.” (Lobo, 1997, p. 3). A inserção da mulher relaciona-se à ruptura, à alteridade e à diferença, no afã de uma cisão com o discurso falocentrista¹⁶. Assim, lamentavelmente, é apenas no decurso da década de 80 que a mulher consegue ampliar o alcance da literatura por ela produzida e começa a ser lida e reconhecida mundialmente.

Em relação à abordagem, nesta tese, do tema das vivências e íntimos sentimentos femininos, é relevante mencionar que trazer essa questão para o debate, ao contrário do que o comum dos lugares frequentemente suscita, não representa um afastamento de uma perspectiva de análise da vida social que compreenda a atividade política como elemento fundamental das organizações humanas nas sociedades. Atividade política que é comumente associada a discussões que se fundem em lutas para assumir o poder, em medidas, regras e leis implantadas, reconfiguradas ou banidas e na distribuição dos circuitos de riqueza. Essa compreensão da vida social de forma recorrente possui como impulso o endeusamento da racionalidade em análises que se voltam, com pretensas objetivas, para leis, normas, regras, entre outros. Além desse modo de significar o mundo político representar uma mistificação, não é uma visada que ofereça um mais amplo conhecimento do que, de fato, signifique a vida social, cultural e política. Isto se comprova em inúmeros estudos da filosofia, da história, das artes, entre outros; por exemplo, em *Genealogia da moral: uma polêmica* (1998) de Friedrich Nietzsche, um dos argumentos que move as reflexões do autor é a crítica à razão pura, isenta de subjetividades e de perspectivismos. Na parte três, *O que significam ideais ascéticos?*, o filósofo recupera as ideias de Arthur Schopenhauer, em *O mundo como vontade e como representação* (2005), e dialoga com o “puro sujeito do conhecimento” schopenhaueriano nos seguintes termos:

De agora em diante, senhores filósofos, guardemo-nos bem contra a antiga, perigosa fábula conceitual que estabelece um “puro sujeito do conhecimento, isento de vontade, alheio à dor e ao tempo”, guardemo-nos dos tentáculos de conceitos contraditórios como de “razão pura”, “espiritualidade absoluta”,

¹⁶ Falocentrismo é um neologismo forjado pelo filósofo francês Jacques Derrida, em *O carteiro da verdade* (2007), para significar a relação de poder que produz a idealização do falo e do logos como referências últimas aos modos de entender a subjetividade e o conhecimento moderno. No texto citado, o filósofo elabora uma crítica à psicanálise freudo-laciana no que tange, não a sua aplicação clínica, mas ao uso da literatura meramente para abordar conceitos. Não que Derrida seja contra a aplicabilidade da psicanálise em análises literárias, mas contrário a redução da literatura a um instrumento explicativo ou impulsor de moções psicanalíticas, desprezando seu caráter estético-literário. Desse modo, busca apontar os momentos em que vê essa ocorrência em textos dos psicanalistas; por exemplo: *A interpretação dos sonhos* (1900) de Freud e o *Seminário sobre “a carta roubada”* (1957) de Lacan. Não menospreza a importância fundamental desses textos de Freud e de Lacan, porém busca nas estratégias desconstrutivistas, por ele próprio pensadas, bases analíticas para desfazer interpretações tradicionais da literatura, centradas no *logos* e no *falo*. É assim que surge o neologismo falocentrismo, unindo os conceitos de falocentrismo e de logocentrismo.

“conhecimento em si” – tudo isso pede-se que se imagine um olho que não pode absolutamente ser imaginado, um olho voltado para nenhuma direção, no qual as forças ativas e interpretativas, as que fazem com que ver seja ver algo, devem estar imobilizadas, ausentes; exige-se do olho, portanto, algo absurdo e sem sentido. Existe *apenas* uma visão perspectiva, apenas um “conhecer” perspectivo; e *quanto mais* afetos permitimos falar sobre uma coisa, *quanto mais* olhos, diferentes olhos soubermos utilizar para essa coisa, tanto mais completo será nosso “conceito” dela, nossa “objetividade”. Mas eliminar a vontade inteiramente, suspender os afetos sem exceção, supondo que conseguíssemos: como? Não seria *castrar* o intelecto? (Nietzsche, 1998, p. 109).

Especificidades da linguagem literária apossam-se dos dizeres filosóficos e conferem um brilho poético às palavras que, ao proferirem uma polêmica e bem elaborada crítica a Schopenhauer, não se encerram na agudeza dos juízos de valor apresentados, mas propõem um contra-método. Nietzsche declara, surpreendentemente, que a objetividade do conhecimento se vincula diretamente à perspectiva que move o olhar, à ampla gama de afetos empregados e a suas bifurcações. Anulá-los representaria a castração de nosso intelecto. É, pois, no vórtice dos afetos que se encontra a propriedade da palavra, a amplitude do horizonte, a magnitude da criação cognoscente do conhecimento. Portanto, se o inconsciente é político, como propõe Fredric Jameson, em *O inconsciente político – a narrativa como ato socialmente simbólico* (1992), o perspectivismo se instaura como olhar que se movimenta revelando as convicções ideológicas e tomadas de partido políticas. Nesse ponto, chegamos ao esclarecimento de que a maneira como os afetos se instauram nos sistemas inter-relacionais humanos e socioculturais é parte essencial não apenas de uma práxis social política, mas da propulsão e da organização de ações para mobilizar as transformações dos sistemas ideológicos e organizacionais das sociedades.

Sob essa ótica, a relevância dos estudos elaborados, nesta tese, se dá, especialmente, porque, ao buscarmos o desvelar do perspectivismo do olhar de três mulheres latino-americanas relacionando-as, ampliamos nossa compreensão da visada de diferentes sujeitos femininos que viveram a história, a cultura, as delimitações sociais e espaciais patriarcais, bem como dos impasses impostos à mulher de suas épocas e que reverberam em suas discursividades ou transparecem-se em meio aos silêncios líricos. Ademais, é essencial ampliarmos os estudos da lírica nos meios acadêmicos, pois, talvez pelos impasses interpretativos serem mais densos ante a poesia, a sua hermenêutica tem sido, muitas vezes, rechaçada. Além disso, a exegese dos textos que aqui propomos permite-nos alargar o estado da arte dessas três escritoras e lançar um olhar mais aguçado sobre as aproximações e diferenças de sua escritura.

Nesse momento, é importante a seguinte observação: ao nos debruçarmos sobre as análises da poesia, devemos ter em mente o adentrar em uma experiência que é, primeiramente, lírica. A linguagem poética está, portanto, circundada por imagens e por elementos linguísticos repletos dos afetos e anseios do sujeito lírico, que reconhece a vida social vivida como “vida danificada” pela reificação do humano, conforme expõe Adorno, em *Discurso sobre lírica e sociedade* (1975). Adorno também retoma o conceito de Hegel que postula que a mais sublime missão da lírica não se reduz em libertar o homem do sentimento, mas no sentimento, representado/condensado na forma poética. Logo, se todo poema traz invólucros do conhecimento, do *logos*, não é nele que coloca a origem de sua vitalidade enérgica, pois é a ciência que centraliza suas forças no conhecimento e na disposição de métodos para diretamente tocá-lo. A poesia não circunda essa esfera; podemos afirmar que ela sempre a tangencia, mas que sua essência pertence antes ao âmbito dos processos alquímicos dos signos linguísticos e poéticos, e é, portanto, na alquimia do verbo e nas manifestações analógicas nele redimensionadas que põe a sua energia.

A disposição de imagens que, na poesia, projetam-se são, segundo Freud, em *A interpretação dos sonhos* (1900), do domínio do *mythos*, no sentido de entrecho, e sua ação é movida pela propulsão cognitiva do inconsciente. Ela se perfaz, portanto, impulsionada pela complexidade de um “eletrocardiograma psicológico» e o poeta se torna “um *mago metafísico*, evocador de essências” (CORTAZAR, 2011, p. 97). Esse eletrocardiograma psicológico se revela na poesia, segundo Mario Faustino, em *Poesia-experiência* (1977), no nível gráfico, visual, sonoro, lexical, sintático e semântico. Nesses níveis relacionam-se, pois, dialeticamente, a forma e o conteúdo poéticos, fazendo com que o adentrar no pensamento de um poema represente também o ultrapassar da experiência primeira, lírica, para alcançar à experiência estética e ética.

No campo da ética, está presente o encontro entre o que é dito, sentido, vivenciado emotivamente na lírica, por um eu lírico, com muitas outras vozes no entrecho da sociedade. Retomando assertivas lacanianas, em *A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud* (1998), é a linguagem que nos domina e não o contrário. Nascemos envoltos por sintaxes organizacionais do idioma falado em nosso país de origem e por sistematizações ideológicas que se desenham na trama dos signos linguísticos. Portanto, como servo da linguagem, o homem manifesta sintomas que despontam da *letra* inscrita no seu inconsciente e que se apossa da sua alma e corpo.

Desse modo, é na revelação, presente na lírica dessas três autoras, dos impasses que cerceiam a realização do desejo feminino de se constituir enquanto ser, que visualizamos o

encontro de suas percepções e sentires com as de muitas outras mulheres do passado e do presente que lutaram e lutam pela libertação das amarras ideológicas e sociais que, ao reprimi-las, aniquilaram e ainda aniquilam a sua essência. E essa essência, segundo Lacan, é o espaço vazio, o espaço da ausência, que se constitui o lugar por excelência, daquilo que ainda não temos, mas que nos governa: o Desejo. Logo, o Desejo é parte essencial do estudo da poética das autoras. Não selecionei, entretanto, uma obra específica das antologias das poetisas, mas sim poemas esparsos de suas obras completas que revelam os afetos líricos e o desejo de ser na busca de superar a mística da feminilidade patriarcal por meio da plena expressão no amor, no erotismo e em outras esferas da vida, como é o caso de Rosario Castellanos.

Bataille (1987) defende que é o erotismo o elemento capaz de figurar a coesão do espírito humano do santo ao voluptuoso. Experiência essencialmente humana, o ato sexual – que para outros animais tem a mera função biológica de reprodução das espécies, garantindo a sobrevivência e eternidade delas – sai da esfera da biologia e entra para a esfera da cultura, sendo nela envolvida em poéticas como a do amor cortês com inúmeros rituais eróticos que permeiam os imaginários. Desse modo, torna-se uma forma, ainda que momentânea, de possibilidade de passagem do isolamento descontínuo, ao qual somos lançados ao nascer, para a continuidade por meio da união do nosso corpo com o corpo do outro (Bataille, 1987, p.21-22). Assim, a sexualidade humana não se restringe à esfera da genitália, povoa o imaginário, as mentalidades e a vida social desde o mundo antigo.

E essa condição é tão importante ao ponto de fazer com que Lacan (1996) observe que as zonas erógenas humanas são lugares fisiológicos representativos de um depósito daquilo que ele chama de *objeto a*; o objeto da pulsão que move o Desejo. Seria, pois, uma causa ausente; o objeto perdido que é o suporte do Desejo do que um dia foi compartilhado pela mãe-bebê, constituído de restos/recortes fantasmáticos de seio, urina, voz, olhar, que se tornaram obnubilados pela interdição da ausência de significante que os nomeie. Mas, para chegar a esse conceito sobre o *objeto a*, Lacan volta-se para Freud e para a relação que ele estabelece entre o Desejo e as pulsões. Assim, Lacan, em *O seminário, livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (2008), recupera as apreciações de Freud que colocam em destaque a importância da distinção entre quatro termos estruturantes do funcionamento das pulsões: *Drang* (impulso); *Quelle* (fonte); *Objekt* (objeto); *Ziel* (alvo).

O impulso (*Drang*) relaciona-se a uma “tendência à descarga”, um estímulo; espécie de suplemento energético de força constante vinculado à excitação. A fonte (*Quelle*) produz energia somática (*triebreiz*) dentro de um processo interno que exige trabalho da economia psíquica, mas que só nela se transforma em energia, na esfera da representação. O objeto

(*Objekt* ou coisa freudiana, ou ainda *das Ding*) é o conceito que conduzirá, posteriormente, as reflexões de Lacan sobre o *objeto a*. Cabe, porém, observar que o *objeto a* não é a *das Ding*, mas uma espécie de testemunha de sua presença. A *das Ding* seria o vácuo, o espaço vazio, cujo preenchimento está no campo do impossível. Por fim, o alvo (*Ziel*) das pulsões seria o encontro da plena satisfação. Entretanto, há um impasse intransponível nesse percurso das pulsões para o alcance desse encontro; impasse estabelecido pela linguagem mediadora, visto que a linguagem só pode operar mediante às representações.

Ao tratar dos impasses que a linguagem mediadora oferece ao poeta, Octavio Paz, em *O arco e a lira* (2012) afirma: “a imagem é um recurso desesperado contra o silêncio que nos invade cada vez que tentamos exprimir a terrível experiência do que nos rodeia e de nós mesmos” (PAZ, 2012, p. 135). Segundo ele, é a imagem que permite uma mais ampla expressão de nossas percepções. A imagem fala por si mesma, explica-se por si mesma. Os recursos imaginativos possibilitados pela imagem, (melopeia, fanopeia, logopeia) pelas sonoridades, jogos sintáticos e semânticos conduzem o texto poético a uma maior completude expressiva; permitem ao poema, mais do que linguagem, tornar-se “um ser de linguagem” (Pignatari, 1993, p. 10). Vejamos como prossegue Paz:

O poema é linguagem em tensão: em extremo de ser e em ser até o extremo. Extremos da palavra e palavras extremas, voltadas sobre suas próprias entranhas, mostrando o reverso da fala: o silêncio e a não-significação. Mais aquém da imagem, jaz o mundo do idioma, das explicações e da história. Mais além, abrem-se as portas do real: significação e não-significação tornam-se termos equivalentes. Tal é o sentido último da imagem: ela mesma (Paz, 2012, p. 135).

Essa criação inventiva no uso da palavra e em todas as áreas da criatividade humana é, segundo Lacan, em *O seminário, livro 7: A ética na psicanálise* (1959-1960/2005), motivada pela ação da pulsão de morte em nós. Ele recupera estudos de Freud, em *O mal-estar na civilização* (1925-1926), e defende as ideias do pai da psicanálise sobre ser a pulsão de morte uma espécie de indutor elétrico da sublimação das pulsões. É assim que a pulsão de morte age movendo as demais pulsões a vincularem-se à criatividade humana. Logo, ocorre um processo de destinação das pulsões ao tornarem-se motivadoras da mente inventiva. A força de Eros é, então, redirecionada por *Thanatos* e se torna um poderoso substrato para a criação humana. E a poesia se sustenta, indubitavelmente, desse substrato. Isso mostra que o fundir-se do paradoxo Eros e *Thanatos* é essencial para que a força ontológica desses opostos se mova e movimente a ação humana dentro de uma atuação fecunda; atuação que fundou civilizações, teorias, artefatos artísticos, entre outros, que moveu a destruição, mas que também possibilitou as

transformações, as reconfigurações e os recomeços, tendo sempre como eixo mobilizador os sistemas opostos.

No poema *Luz*, da obra *Cristais partidos* (1915), publicado posteriormente em *Gilka Machado: poesia completa* (2017), o eu lírico declara: “Luz – concepção primeira e cósmica da Treva!” (Machado, 2017, p. 55). De fato, sem o contraste com a escuridão nossos olhos reconheceriam as benesses e a beleza da luz? São as sombras, no mito platônico da caverna, que orientam os homens numa projeção que só é possível por meio dos polos opostos (luz e sombra); do mesmo modo, o renascer pela luz como homens libertos da visão turva das sombras só pode ser reconhecido e contemplado se comparado ao poder obscurecedor das trevas. A força dos opostos movimenta, pois, os estudos da filosofia, da teologia, da psicologia, da biologia, entre outros. É possível, assim, analisar que Eros, suplemento energético que fomenta a pulsão de vida no poema e que alicerça os sentires e o desejo lírico, só pode impulsionar-se tendo como eixo propulsor o seu polo oposto. É importante observar, nesse momento, que, sendo um conceito de expressiva densidade metapsicológica, a pulsão de morte – síntese das pulsões e representativa, em Lacan (1990), da simbiose desejo-morte – nunca deve ser tomada apenas em seu aspecto destrutivo.

Vinculando-se a assertivas de Freud e Lacan, Alfredo Bosi, em *Interpretação da obra literária*, capítulo que encerra *Céu e inferno* (2003), observa que, na elaboração de um texto literário, o autor inevitavelmente se vê frente as suas pulsões vitais mais profundas. Assim, ao escrever, sente emergir nas linhas da sua criação artística aquilo que, por algum motivo, toca-o de forma intensa, deixando de ser apenas um sucesso do cotidiano para tornar-se um “evento”. Para que assim seja concebido é, pois, necessário que o fato, a palavra, o ícone simbólico; enfim o significante recebido pelo sujeito seja configurado “sob um certo ponto de vista” e acolhido “dentro de uma certa tonalidade afetiva” (Bosi, 2003, p. 464).

Logo, submersos em toda obra literária “o princípio do prazer e o princípio de morte” tendem a ser os motores desse acolhimento e fundem-se ao *objeto a* que, para Lacan, é o elemento desencadeador da falta. Todavia, esse objeto para sempre perdido, não fora de fato perdido, pois é algo que nunca tivemos verdadeiramente. Portanto, essa separação do outro; esse Éden do qual fomos expulsos e que nos tornou errantes; essa castração, metaforicamente nomeando, perturba-nos agudamente e continuamente ao longo da nossa vida, de modo que passamos a projetar a satisfação em formas externas a nós; formas que nos possibilitem uma nova e absoluta integração. O intuito seria voltarmos à completude que se dissolvera nos corredores do inconsciente; contudo, ao alcançarmos o objeto de nossa projeção, percebemos, em pouco tempo, que a falta volta a nos atormentar.

Essa separação do outro, esse vácuo vivenciado é o que fundamenta o conceito de sujeito para a psicanálise. Isso porque só é possível o ser constituir-se como sujeito, articulando significantes e gestando sentidos, na e pela linguagem, em face de sua relação com o outro/Outro. E é apenas mediante a essa relação que podemos refletir sobre o princípio do prazer (*Eros*) e o princípio de morte (*Thanatos*) como pulsões vitais, essenciais à criação da obra literária. Desse modo, a problemática que se instaura, ao perscrutarmos as formas poéticas da expressão lírica de Gilka Machado (1893-1980), Delmira Agustini (1886-1914) e Rosario Castellanos (1925-1974), é a da relação do eu poético com a onipresente instância do pequeno e/ou do grande outro; onipresença que se instaura, pacificamente ou conflituosamente, apesar do doloroso processo psicoemocional realizado pelo eu para elaborar a sua individualização. Esse outro ou Outro pode ser também, segundo Lacan (1996), aquele que emana de dentro do eu; ideia que se assemelha ao conceito do “duplo” explorado por vários escritores e críticos literários. Além disso, é importante buscar entender, além dos fatores psíquicos, os fatores socioculturais que se relacionam ao “corte” representativo da ausência da plena comunhão do eu com o mundo.

É, então, imperioso investigar como reagem o eu individual e o eu coletivo motivados pela intensidade dos sentimentos no texto lírico, bem como em que medida o mundo objetivo agride esse eu, provocando o seu afastamento; o seu “virar de costas” para a realidade sócio-histórica da vida danificada em busca de conteúdos que tão mais substanciais lhe pareçam, de modo a impulsionarem o poeta a plasmar, na forma lírica, uma explosão de sentires que oferecerá como devolutiva à sociedade que, em primeira instância, nega. É, desse modo, que, de acordo com Adorno, em *Discurso sobre lírica e sociedade* (1975), o poeta se integra novamente ao convívio social, levando seus processos de cognição lírica ao encontro de muitos outros “eus”, cujos sentires com os seus se comunicam.

De relevância suma, é ainda entender o papel de cada uma dessas escritoras dentro do universo literário, sua fundamental presença, o valor artístico-estético de suas obras e de que forma elas questionam o entorno socioeconômico patriarcal, colocando-se como sujeitos ativos no âmbito da sociedade e demarcando o quanto é essencial a atuação feminina nos processos de reavaliação e de transformação das percepções e concepções que distinguem a participação dos gêneros nas sociedades de herança patriarcal.

Nesse momento, é imperioso também observar que, independentemente da impulsão estética lírica, ou movida por metáforas e por símbolos, como em Gilka Machado e Delmira Agustini, ou pelo experimentalismo e pela linguagem cotidiana colocada sob o crivo da ironia e da filosofia, como em Rosario Castellanos, quando se entra no âmbito do estudo da poesia,

um movimento de indispensável pertinência, na busca de entender os processos interpretativos, é direcionar o olhar com cautelosa atenção para a obra *Breviário de estética* (2001) de Benedetto Croce; especialmente para o capítulo *Em que consiste a arte ou poesia*, que ele abre com as seguintes assertivas: “Quando se começa a considerar qualquer poesia para determinar o que leva a julgá-la tal, discernem-se, de imediato, constantes e necessários, dois elementos: um complexo de imagens e um sentimento que o anima” (Croce, 2001 p. 155). Essas imagens do mundo aproximam-se, pois, do olhar do escritor crivadas por suas impressões da realidade; impressões suficientemente marcantes para se tornarem “eventos” no seu eu psíquico-emocional e lhe despertarem determinados sentimentos capazes de produzirem estímulos que tocam a sua intuição; uma intuição que, embora nasça de uma sensibilidade artística, não pode ser separada de sua relação com os materiais históricos, socioculturais e psicológicos. No prefácio da obra de Croce, Alfredo Bosi observa:

O grande mar do ser, de dantesca memória, o cosmos e a vida social existem para o poeta enquanto fluxo contínuo de impressões, corrente de estímulos variadíssimos que atingem o seu corpo e a sua alma; esses estados de alma são a condição primeira para o formar-se das expressões. Toda expressão pressupõe alguma impressão (Bosi *apud* Croce, 2001, p. 11).

Assim, ao analisarmos a poesia, não podemos deixar de destacar que um conjunto de ideias não é o elemento propulsor da elaboração poética, visto que a poeticidade só pode despontar quando essas ideias estiverem associadas à intuição, aos sentimentos e às vivências. Inclusive, ao discutir essas questões, Bosi enfatiza: “ideias formalizam-se em conceitos. Valores concretizam-se em projetos. Mas só imagens afetadas de *pathos* urdem o tecido do poema” (Bosi *apud* Croce, 2001, p. 19). Portanto, a interpretação da poesia perpassa necessariamente pela visualização de suas imagens e pela percepção do *pathos* que a move e, para isso, é necessária uma investigação que envolva todos os elementos que compõem a urdidura da arte poética. Logo, “evento”, configuração imagética, “tom”, *ethos* e *pathos* realizam-se, no poema, por meio da forma e do conteúdo líricos, que mantêm profunda conexão entre si, já que, por exemplo, o tom poético (fúnebre, elegíaco, nostálgico etc.) pode ser reconhecido tanto pela escolha da semântica vocabular, responsável pelo acervo de imagens líricas, quanto pelo ritmo demarcado por rimas, pela métrica, por aliterações e assonâncias.

Comprovamos, dessa forma, a coerência das afirmações de Croce quando diz: “dar ao conteúdo do sentimento a forma artística é dar-lhe ao mesmo tempo o selo da totalidade, o sopro (afflato) cósmico; e, nesse sentido, universalidade e forma não são duas coisas, mas uma” (Croce, 2001, p. 193-4). O conteúdo é, portanto, representado na e pela forma estética e, da

mesma maneira, a composição estética deve ser coerente com o conteúdo explorado, de modo que metro, rima, figuras de linguagem, acordes, cores, movimentos, simetrias ou assimetrias, harmonias ou desarmonias abraçam-se para reafirmar ou repelir a matéria sócio-histórica no tecido poético. E esse abraçar-se de elementos que compõem a forma estética, na lírica, configura-se com o objetivo de representar não apenas o contexto histórico que envolve o sujeito lírico, mas, especialmente, a relação do eu com o mundo, numa intensidade de sentimentos que revelem seu olhar para o entorno, suas percepções dos conteúdos socioideológicos, das vivências, dos conhecimentos intelectuais, das reflexões existenciais, entre outros. Isso porque a construção da consciência e, mesmo da inconsciência, do homem é gestada na interação com as inúmeras vozes com as quais este entra em contato ao largo de sua vida, ora validando-as ora rejeitando-as. Portanto, toda sua condição psíquica, emocional e intelectual se elabora na urdidura dos fios da tecelagem social, histórica, cultural e ideológica, de modo que a enunciação não pode ser separada dessa urdidura, como enfatizam inúmeros críticos da linguagem; entre eles: Michael Bakhtin em *Marxismo e filosofia da linguagem* (1995).

Em *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir* (2010) de Hans Ulrich Gumbrecht, o autor analisa que a presença dos objetos nas localizações socioespaciais e temporais não são meramente e exclusivamente apreensíveis por nós mediante uma relação de sentido estabelecidas ao visualizá-los ou referenciá-los. A produção de presença, para Gumbrecht, significa muito mais do que simples representatividade semântica; figura o impacto que os objetos exercem sobre nossos corpos, ativando sensorialmente todos os nossos sentidos: tato, olfato, paladar, audição, visão. Logo, a força da presentificação dos objetos do mundo por meio da palavra falada ou dos signos linguísticos dispostos no papel tem o poder de ativar nossa memória, alterar nossa pressão arterial, disparar nosso coração, arrepiar nossa pele, fazer emergir nossas lágrimas, despertar nosso desejo, emudecer nossa palavra ou torná-la mais estridente, ensurdecer nossos ouvidos ou fazer-nos ouvir com maior precisão; enfim fazer clamar cada célula de nosso corpo, desvelando as sendas de nosso âmagos.

Portanto, faz parte das preocupações analíticas, desta tese, os sistemas semissimbólicos aos quais as poetisas recorrem para elaborar seus poemas. No *artigo Semissimbolismo como estratégia didática na Semiótica Visual* (2019) de Thiago Moreira Correa, o autor observa que, para a semiótica francesa, as categorias de significação não se relacionam apenas ao vínculo que existe entre o plano da expressão com o plano do conteúdo. Há antes uma unidade, uma conformidade entre esses sistemas. Assim, a materialidade da palavra, no poema, gesta significados que não correspondem meramente ao léxico convencional que o compõe. Aqui

entra em cena a plasticidade da palavra que mantém uma relação direta entre os elementos visíveis e os inteligíveis, de modo que o eixo paradigmático se projeta sobre o eixo sintático, causando efeitos de sentido que extrapolam as potencialidades do código linguístico e alcançam o mundo, ou ainda, uma configuração de um mundo inusitado, subjetivamente reconfigurado, reelaborado, sentido, vivenciado.

Capturar esse mundo na iconicidade da palavra e toda a sua potencialidade é tarefa de importância suma na exegese poética lírica. Considerando o que afirma Barros (2004, p. 12): “os temas – conteúdos semânticos tratados de forma abstrata – e as figuras – o investimento semântico-sensorial dos temas – constituem a semântica discursiva e asseguram a coerência semântica, temática e figurativa do discurso”; de modo que é a palavra poética que produz o efeito de sentido icônico no discurso lírico.

Sendo assim, como muito bem destaca a crítica feminista, o fato da experiência da mulher como leitora e escritora diferenciar-se da experiência masculina merece destaque e investigação, pois os processos femininos de elaboração intelectual oferecem material reflexivo que, certamente, podem representar vias de desconstrução¹⁷ e reformulação de paradigmas. Nessa perspectiva, Lucia Ozana Zolin, em *Crítica feminista* (2009), faz a seguinte observação:

Se as relações entre os sexos se desenvolvem segundo uma orientação política e de poder, também a crítica literária feminista é profundamente política na medida em que trabalha no sentido de interferir na ordem social. Trata-se de um modo de ler a literatura confessadamente empenhado, voltado para a desconstrução do caráter discriminatório das ideologias de gênero, construídas ao longo do tempo, pela cultura. Ler, portanto, um texto literário tomando como instrumentos os conceitos operatórios oferecidos pela crítica feminista¹⁸ [...] implica investigar o modo pelo qual tal texto está marcado pela diferença de gênero, num processo de desnudamento que visa despertar o senso crítico e promover mudanças (Zolin, 2009, p. 218).

Este é o prisma que movimenta a elaboração das análises que serão realizadas nesta tese e para alcançar uma perspectiva investigatória que se oriente por essas premissas é necessário manter a atenção para as sinalizações oferecidas pelo poema no que diz respeito aos campos de conhecimento que possam oferecer embasamento teórico imprescindíveis a sua interpretação.

¹⁷ Cito a palavra no sentido aplicado por Jacques Derrida que a utiliza para fazer uma crítica às “oposições hierárquicas que estruturam o pensamento ocidental, tais como: modelo x imitação; dominador x dominado; forte x fraco; presença x ausência; corpo x mente; homem x mulher. Trata-se de se apoiar na convicção de que oposições como essas não são absolutamente naturais, nem inevitáveis, mas construções ideológicas que podem ser desconstruídas” (Zolin, 2009, p. 219).

¹⁸ Segundo Zolin (2009) a crítica feminista conceitua analiticamente os seguintes termos: feminino, feminista, gênero, logocentrismo, falocentrismo, patriarcalismo, desconstrução, alteridade, mulher sujeito x mulher objeto, entre outros. Discute também as contribuições da epistemologia feminista para a configuração de novos padrões valorativos e comportamentais que eliminem a dominação de um gênero sobre o outro.

Quanto maior for o alcance de recursos interpretativos maior será a amplitude e profundidade analítica; portanto é importante que estudos da filosofia, da linguística, da psicanálise, da história, da cultura, entre outros, fundamentem o perspectivismo do olhar, possibilitando que nem a forma nem o conteúdo dos poemas selecionados sejam negligenciados, mas, ao contrário, trabalhados de maneira uma como elementos constituintes um do outro na totalidade lírica.

No que concernem as teorias psicanalíticas, embora tenham sido elaboradas visando uma prática clínica e terapêutica, oferecem importantes suportes teóricos para reflexões interpretativas. Tanto é assim que Freud e também Lacan foram leitores agudos e se debruçaram abundantemente sobre o estudo de textos literários, oferecendo maior concretude à exploração de seus conceitos psicanalíticos. Os estudos sobre os clássicos *Édipo Rei*, *Hamlet* e *Antígona* são os mais conhecidos, porém outros textos, entre eles dos escritores Johann Wolfgang Von Goethe, Wilhelm Jensen e Edgar Allan Poe, estiveram fortemente presentes nos escritos dos psicanalistas. Consideremos, nesse momento, que Derrida (2007) recuperara estudos de Freud e de Lacan, como apontei em nota de rodapé anteriormente, e elaborara críticas contundentes à redução da literatura a um mero pretexto para figurar ideias e conceitos. Embora não caiba aqui levantar discussões sobre os embates teóricos, as concordâncias e/ou discordâncias entre Jacques Lacan e Jacques Derrida acerca das críticas feitas pelo último aos textos de Freud (1900) e do próprio Lacan (1957), cabe voltar a atenção às observações feitas pelo filósofo e direcionar um cuidado especial para que as análises, nesta tese, não adquiram em nenhum momento efeitos literários redutores no uso do suporte psicanalítico, mas sim que este represente fonte de fundamental contribuição para um mais amplo alcance hermenêutico tanto estética quanto eticamente.

Em *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen* (1907/1974), Freud afirma: “os escritores criativos são aliados muito valiosos, cujo testemunho deve ser levado em alta conta, pois costumam conhecer toda uma vasta gama de coisas ‘entre o céu e a terra’ com as quais a nossa filosofia ainda não nos deixou sonhar” (Freud, 1974, p. 4-5). E segue seu texto, observando que os elementos oníricos se vinculam, na poesia, ao lúdico, ao prazer, aos mitos, aos símbolos, às fantasias, entre outros, oferecendo um amplo material investigativo que se assemelha muito ao mundo do inconsciente e, portanto, dos sonhos. Endossando essa assertiva freudiana, Terry Eagleton, em *A ideologia da estética* (1993), no capítulo *O nome do pai: Sigmund Freud*, assevera que os ricos mananciais oníricos não podem ser vistos como representativos de questões meramente acessórias ou simplesmente como “adornos estéticos às coisas importantes da vida”, mas, ao contrário, esse material ocupa um espaço densamente significativo na “própria raiz da existência humana”. Sob essa ótica, “a vida humana é estética para Freud na medida em

que se trata sempre de sensações corpóreas intensas e fantasias barrocas, intrinsicamente significativas e simbólicas, inseparáveis das figuras e da imaginação” (Eagleton, 1993, p. 192). Ora, o que compõe a obra literária senão as intensas sensações do ser e a sua abundante capacidade imaginativa?

Se a psicanálise, especialmente a lacaniana, tem sido, hoje, um relevante suporte teórico comumente utilizado em estudos da teoria queer, de filmes, de discussões sobre o Holocausto, de abordagens pós-feministas, entre outros, por que quando levada para as pesquisas literárias torna-se foco de sanções, resistências e, até mesmo, críticas incisivas? Em *Literatura e sistemas intersemióticos* (1981), Flávio R. Kothe, é enfático acerca das “analogias substanciais” que aproximam o texto onírico do texto poético, de modo que é categórico ao afirmar que as “aproximações entre a literatura e a psicanálise” não podem mais ser ignoradas “pelas correntes modernas da crítica”. Todavia, ele nos alerta que os estudos psicanalíticos não devem levar à “perda da especificidade”, servindo como mero instrumento de ênfase da psicologia da criação literária ou como suporte para traçar o perfil psicológico de personagens (confundidos com pessoas) e nem para averiguar a “empatia ou antipatia do receptor”. Como na interpretação dos sonhos, os conceitos psicanalíticos devem ser vistos como suporte para a exegese do texto cifrado e hermético num processo dialético de tradução entre o “conteúdo manifesto” e o “conteúdo latente” (Kothe, 1981, p. 225).

Em relação à filosofia, um conceito caro para os estudos da poesia é o de sujeito. Heidegger em *O ser e o tempo* (2005) e *A determinação do ser do ente segundo Leibniz* (1979) recupera o conceito da mônada leibniziana do século XVIII, a fim de verificar seus embustes ideológicos e propor o ultrapassar dessa percepção limitante do ser. A mônada de Leibniz, segundo Heidegger, funda-se nos conceitos da herança da filosofia grega sobre a natureza e a essência das coisas. Assim, a mônada não incide sobre nenhuma causa exterior e, como substância simples, procede tão somente motivada por princípios que lhe são internos. Pairando sobre si mesma autarquicamente, possui autossuficiência para promover o movimento de suas fontes internas.

Essas fontes internas de que trata Leibniz, Heidegger associa ao termo alemão *Drang* que, como foi apresentado anteriormente, corresponde a pulsão na perspectiva freudiana e lacaniana. Logo, ao negar esse movimento do ser sobre si mesmo, Heidegger explica que o *ser-ai-ek-stático* transcende quando o eu [moi] (ideia que se comunica com o estágio do espelho lacaniano) potencialmente assume o papel de promover uma espécie de síntese que o leva a se mover ao *Dasein*, termo alemão traduzido por ser-ai-no-mundo. Portanto, as proposições sobre mobilidade do ser para o mundo e de sua relação com o outro, a percepção de que é a linguagem

do outro que coloniza o indivíduo formulando a cadeia de significantes que passa a habitá-lo, habitar o seu inconsciente, como quer Lacan, lança um novo conceito de sujeito; conceito amplamente discutido por inúmeros filósofos, linguistas, psicanalistas, entre outros, da pós-modernidade. Vejamos como Foucault, em entrevista concedida em julho de 1984 ao jornal *Le Monde*, apresenta a sua noção de sujeito:

Em primeiro lugar, penso efetivamente que não há um sujeito soberano, fundador, uma forma universal de sujeito que poderíamos encontrar em todos os lugares. Eu sou muito cético e hostil em relação a essa concepção de sujeito. Penso, pelo contrário, que o sujeito se constitui através das práticas de sujeição (assujeitamento) ou, de uma maneira mais autônoma, através das práticas de liberação, de liberdade, como na Antiguidade – a partir, obviamente, de um certo número de regras, de estilos, de convenções que podemos encontrar no meio cultural (Foucault 2006, p. 291, apud Gomes et al, 2018, P. 192).

Sob a orientação dessa ótica de sujeito é que, nesta tese, traço os parâmetros de elaboração e é, por isso, que cada uma das produções poéticas das autoras será estudada em suas particularidades no que concernem as interferências das especificidades de suas culturas, seus tempos, suas identificações ideológicas, seus estilos, suas opções formais, suas visadas temáticas, suas sujeições, suas práticas de libertação etc. Obviamente que, nesse processo de construção analítica, essas particularidades não isolam as possibilidades comparativas, de modo que os estudos da Literatura Comparada oferecem importantes contribuições.

A leitura das obras de Gilka Machado, Delmira Agustini e Rosario Castellanos revelam compostos líricos de três mulheres nascidas em países que sofreram os processos da colonização; países que tiveram seus povos oprimidos e silenciados e sentiram os efeitos da modelação provocada por atos invasivos, cujas finalidades eram a aculturação e a dominação. Desse modo, comparar e contrastar as atividades de dinâmicas linguísticas da produção escrita e da expressão de sentimentos e de percepções, em textos de autoria feminina, trazem a compreensão, não só da forma como a mulher sentiu todo o processo de construção socioeconômica de sociedades subjugadas, em sua cultura local, mas também das semelhanças e das diferenças no seu posicionamento em espaços e tempos diferentes. Isso certamente provoca uma reflexão mais profunda sobre o modelo social patriarcal e sobre os resultados de sua manifestação em sociedades que viveram a opressão, desde sua base de fundação.

No que concerne a metodologia da pesquisa, a premissa de que parto é a de que “indagar o método é insistentemente indagar o humano, que tem naturalmente, como anteviu Aristóteles, a paixão de conhecer” (Zaccur, 2003, p. 63). E a escolha dos métodos organizacionais do como se aproximar do objeto de pesquisa, do como dizer e do que é dito a respeito dele colocam em ação direta a subjetividade do pesquisador que incide sobre toda a elaboração cognoscente. O

método e seus compostos objetivos/subjetivos iniciam-se, portanto, na seleção das obras que serão analisadas, na escolha do tema e em sua delimitação e estendem-se às escolhas teóricas e aos vieses analíticos.

O mito da objetividade na pesquisa – tão difundida pelo paradigma positivista nos séculos XIX e XX e, por vezes, até em nossos dias – esvai-se já na predileção por determinados vocábulos; especialmente ante a pesquisa qualitativa na área da literatura que traz para a cena a compreensão de fenômenos que se relacionam diretamente com a subjetividade humana. Isto se torna ainda mais evidente nos estudos da lírica, cujo cerne constituinte se fundamenta exatamente na explosão de sentires que se imbricam ao complexo de imagens figuradas.

Ao tratar de questões acerca do método em *Entrevista sobre a prisão: o livro e seu método. Estratégia, Poder-Saber* (2003), Foucault enfatiza que a pesquisa deve ser uma “experiência do que somos, do que não é apenas o nosso passado, mas também nosso presente, uma experiência de nossa modernidade de tal forma que saíssemos transformados” (Foucault, 2003, p. 292). E isso só pode ocorrer por meio do envolvimento subjetivo, portanto, afetivo do pesquisador com o conhecimento que está sendo produzido, como anteriormente fora apresentado na citação da obra *Genealogia da Moral: uma polêmica* (1998) de Nietzsche.

Logo, o primeiro cuidado importante é o de esclarecer que a seleção de poemas, realizada nesta tese, não limita a amplitude semântica que a temática possui no todo das obras das autoras. Outro é o de que a escolha das teorias analíticas não pré-determinam aqui os aspectos interpretativos dos poemas. Como enfatiza Fabio A. Durão, em *Metodologia de pesquisa em literatura* (2020), as teorias não podem ser utilizadas como meras fontes de conceitos, “mas também como material a ser investigado”, de modo que se torne possível “colocar a pesquisa acima da teoria, construindo um âmbito de investigação que possa abarcá-la” (Durão, 2020, p. 12). No estudo da poesia é, sem dúvida, o poema que, com sua força analógica, dita as direções analíticas. Julio Cortázar, em *Valise de Cronopios* (2011), afirma que

[...] se a *direção analógica* é uma força contínua e inalienável em todo homem, não será hora de descer da consideração *somente poética* da imagem à busca de sua raiz, esse algo que subjaz e assoma à vida junto com a cor de nossos olhos e nosso grupo sanguíneo?

Aceitar este método supõe e exige algumas etapas e distinções imediatas: 1) O “demônio da analogia” é incubo, é familiar, ninguém pode deixar de suportá-lo. Mas 2) só o poeta é esse indivíduo que, movido por sua própria condição, vê na analogia uma força ativa, uma aptidão que se converte, por sua vontade, em instrumento que *escolhe a direção analógica*, nadando ostensivamente contra a corrente comum, para a qual a aptidão analógica é *surplus*, floreo de conversa, cômodo clichê que descarrega tensões e resume

esquemas para a comunicação imediata – como os gestos ou as inflexões vocais.

Feita essa distinção, 3) cabe perguntar – não pela primeira vez – se a direção analógica não será muito mais que um auxiliar instintivo, um luxo que coexiste com a razão discursiva, dando-lhe apoio para conceituar e julgar? (Cortázar, 2011, p. 87).

A pergunta levantada por Cortázar é essencial para o desenvolvimento da pesquisa nos estudos da poesia e responder a essa pergunta é reconhecer que a analogia representa a ampliação dos vislumbres do conhecimento, do registro da memória, da importância da historiografia, do lastro cultural acumulado, da inter-relação entre os conhecimentos, entre outros. Recorrendo novamente a Cortázar, vemos que encontrar as vias para responder ao seu questionamento representa não apenas “um meio instrumental eficaz”, mas, para além disso, significa visualizar as sendas de “um *sentido espiritual* – alguma coisa como olhos e ouvidos e tato projetados fora do sensível, apreensores de relações e constantes, exploradores de um mundo irreduzível em sua essência à razão” (Cortázar, 2011. p. 88). Portanto, a potência analógica imagética do verso é um instrumento fundamental nas construções analíticas desta tese. Partirei, assim, do particular (o poema) para o geral (os conhecimentos da história, do mito, da filosofia, da psicanálise etc.). Seguindo as proposições de Othon Garcia, em *Comunicação em prosa moderna* (2007), trata-se de um método indutivo em que “o processo mental [...] parte do efeito para a causa. É um raciocínio a *posteriori*” (Garcia, 2007 p. 252).

Por fim, levando-se em conta que a comparação é algo intrínseco ao pensamento humano e que, consciente ou inconscientemente, na maior parte das vezes, as evoluções tanto externas quanto internas da vida pessoal e social ocorrem motivadas por reflexões ocasionadas por processos comparativos, buscarei, por meio desse método, cotejar as produções poéticas das autoras de forma a explorar mais profundamente a temática em estudo. Segundo Hutcheson M. Posnett, em *O método comparativo e a literatura*, tomar a comparação como método significa realizar esse processo reflexivo de forma científica e consciente, captando as aproximações, os distanciamentos, as falácias, as causas, as consequências, entre outros; sem, todavia, menosprezar ou desprezar as particularidades de cada língua (nesse caso o português do Brasil e o espanhol do Uruguai e do México) e do processo sócio-histórico cumprido por cada uma das sociedades. Assim, uma das questões centrais dos estudos comparativos é perceber a relação do indivíduo com o seu grupo, bem como essa relação difere-se ou ratifica-se quando posta face a face com outro grupo social. E a lírica, que traz uma linguagem repleta de emotividade, certamente oferece um rico material para a compreensão das sensações e das percepções do eu frente às circunstâncias socioeconômicas e às interpelações ideológicas.

Sob esse prisma, na primeira seção desta tese, de início, apresento o estado da arte e elenco os fatos biográficos mais marcantes da vida de Gilka Machado, de Delmira Agustini e de Rosario Castellanos, que são ressaltados pela crítica literária dessas autoras como fundamentais para melhor entendermos suas escolhas e defesas ideológicas. Sequencialmente, destaco aspectos relevantes acerca de suas poéticas e, mediante a análise-interpretativa de alguns de seus versos líricos, busco desvelar a contribuição essencial que essas escritoras latino-americanas tiveram para o rompimento com a circunscrição do espaço da mulher poeta aos limites de uma literatura incorpórea e angelical, que reafirmava a mística da feminilidade. Para essa finalidade, os poemas escolhidos são: o primeiro soneto de *Particularidades* de Gilka Machado, publicado em *Estados de alma* (1917); *Ofrendando el libro a Eros* de Delmira Agustini, da obra *Cálices vacíos* (1913) e *Presencia* de Rosario Castellanos de *Poesía no eres tú: obra poética* (2001).

Na segunda seção, a plasticidade da linguagem e as relações intertextuais são as vias exegéticas para a compreensão da poética da transgressão em Gilka Machado. O poema que guiará as análises é *A primeira vez em que fitei Teresa...*, da obra *Meu glorioso pecado* (1928), em que se torna patente, já no título, à alusão ao texto lírico *O adeus de Teresa* de Castro Alves, publicado na obra *Espumas flutuantes* (1868). A recuperação temática e a presença da voz lírica da personagem Teresa possuem uma intencionalidade de extrema significação para figurar o silenciamento da voz feminina, de modo que a visada lírica do sujeito masculino se desloca, nessa poesia, para a ótica da mulher que revela anseios e sentires diversos dos pressupostos no tom, nas percepções e na perspectiva do homem.

Dividido em cinco partes, esse poema de Machado pode ser apontado como uma caixa de ressonância de vozes líricas do passado literário, tanto nas escolhas lexicais, sintáticas e semânticas, quanto na figuração das imagens e das composições formais. Desse modo, o leitor vê atônito um mosaico de convenções desenhar-se ante seus olhos. Ao estabelecer essas relações dialógicas, Gilka Machado implode o pensamento ocidental racional empenhado em equacionar, dividir, categorizar, criando distinções e oposições binárias. Como destaca Helena Parente Cunha, em *Mulheres inventadas: leitura psicanalítica de textos na voz masculina* (1994), “a ciência moderna, acompanhando a divisão cartesiana em *res cogitans* e *res extensa*”, passa, no Ocidente, a considerar o mundo separadamente, de modo a vê-lo como uma “máquina de perfeita precisão”. Assim, apossa-se de um sistema de signos, símbolos e conceitos abstratos redutores que fragmentam a realidade dentro de uma estrutura linear, impossibilitando o alcance da totalidade (Cunha, 1994, p. 27).

Antípoda a essa forma de pensamento e de expressão, a poeta esfacela essa precisão e fragmentação, deixando por conta do leitor a tarefa de ler a poesia “como um modo de atenção”, conforme quer Hans U. Gumbrecht em *Serenidade, presença e poesia* (2016), para que o interpretante possa extasiar-se ante os efeitos de leitura provocados pelas relações intertextuais e empenhar-se para identificá-las, visto que, implicitamente, ressoam. Esses significantes, que emergem mediante uma leitura atenta de *A primeira vez em que fitei Teresa...*, coordenam a coerência lírica num diálogo com o passado criativo, desmistificador, argumentativo, polêmico, subversivo e contestatório. Nele, o erotismo feminino é o elemento organizador das imagens simbólicas e do investimento libidinal da autora rumo à busca do re-encontro com o *objeto a*.

Na terceira seção, os versos selecionados revelam aspectos essenciais da pulsão criadora que nasce movida pelo “espírito en el torbellino” de Delmira Agustini; e o fio condutor da hermenêutica é o poema *Nocturno* da obra *Los Cálices Vacíos* (1913). Nele, o eu lírico invade as sendas da tradição masculina e, tomado pela insônia, atravessa desperto as longas horas da noite, vivendo um processo reflexivo e criativo em que o tema do erotismo aparece vinculado às elaborações poéticas metalinguísticas, enquanto o eu lírico aguarda o encontro com o prazer no corpo do amor-amante. Ao constituir a trama de sua ação lírica, Agustini comunica-se com as imagens presentes no poema *De invierno* (1888) de Rubén Darío, recompondo o quadro pictural do mundo externo, colocado em destaque nesse texto lírico, em que a noite e o inverno propiciam uma ambientação motivadora para o encontro com o conforto e o aconchego no ambiente interno em que o amor erótico anela.

Ambos os poemas trazem para a primeira plana, de forma distinta (física e metafísica), esses ambientes que entornam todo o conteúdo poético e oferecem impulsão ao lirismo emanante em destaque tanto na plasticidade da linguagem em Darío quanto nas alusões metafóricas em Agustini. Conforme perquiri Gumbrecht, em análises poéticas acerca da produção de presença, “a plenitude é a modalidade por meio da qual o saber sobre o passado” e outros se reapresentam, adentrando o “nosso espaço” para construir um quadro semântico em que essa presença se torna parte constituinte da imaginação criadora no evento apresentado, nos afetos inerentes à subjetividade lírica e no tom da poesia (Gumbrecht, 2016, p. 124). Logo, a busca pelo reencontro com *objeto a*, em Delmira Agustini, mantém um elo metafísico com a poética de Darío, que se reapresenta na *poiesis* da autora como fonte intertextual que a impulsiona ao alcance de um lirismo que toca as esferas do sublime e tange seus poemas com as tintas da plenitude.

Na quarta seção, a lírica de Rosario Castellanos é o objeto de estudo. Castellanos olhou não somente para o seu mundo interior, mas também para o mundo social, assumindo uma

perspectiva feminista e de luta em causas sociais; a exemplo, a causa indígena em seu país. Sua poética faz parte do movimento do Pós-Modernismo, em que a reavaliação do processo histórico e cultural está comumente presente numa flexibilidade que coloca em cena o paradoxo da tradição e ruptura, formulando uma perspectiva crítica e transformadora. O poema escolhido para análise, nesta seção, é: *Mirando a la Gioconda*, da obra *Poesía no eres tú* (1948-1971). Abaixo do título, o eu lírico indica que está no Museo do Louvre frente ao quadro. E, desde a primeira estrofe, compõe uma reflexão acerca do *ethos* discursivo que se formulou em torno do sorriso de *Mona Lisa*, desde a aparição pública da obra de Leonardo da Vinci, produzida no século XVI e originalmente intitulada *La Gioconda*. O sorriso irônico e ambíguo – o que é suscitado pelos traços faciais que o engendram – corrobora para o hermetismo que faz dessa pintura uma poesia visual atemporal, pois as percepções do feminino que produz, por meio dos efeitos discursivos, atravessam o tempo.

A pintura nos coloca frente a uma figura de mulher e traz sobre ela significações inusitadas, já que as sutilezas que envolvem as expressões faciais de *Mona Lisa* refletem e refratam valores sociais. Desse modo, Rosario Castellanos percorre esses valores, e os analisa, propondo que pensemos sobre cultura e sobre a posição da mulher, a europeia e a latino-americana. Portanto, a análise desse poema tem relevância suma na busca dos novos efeitos de sentido que os versos da autora oferecem ao sorriso da Gioconda, no intuito de apreender do texto de que modo o conteúdo e os aspectos líricos formais colocam em cena as vozes tradicionais e as subversivas em confronto, trazendo uma mais profunda reflexão acerca das influências culturais que sofremos e das ideologias preponderantes. É assim que podemos observar que a busca do reencontro com o *objeto a*, em Rosario Castellanos, volta-se para uma plenitude lírica que é encontrada no uso da palavra como instrumento desmistificador, cuja força motriz se encontra no embate com os óbices geradores da desigualdade e da exclusão.

Inclusive, os efeitos enunciativos desmistificadores que encontramos não só na poesia de Rosario Castellanos, mas também de Gilka Machado e de Delmira Agustini, desatam os nódulos prisionais de um dizer normatizado e, segundo Gumbrecht (2016), esse elemento representa a primordial impulsão para a originalidade e para a resignificação dos discursos socioideológicos. Sob essa ótica, ele refuta a forma como o Ocidente categoriza, interpreta e estabelece as relações entre a arte e o conhecimento. Recuperando as ideias de Heidegger sobre a técnica, afirma que a arte deve ser o portal de entrada para um viés não calculador nem técnico. É, pois, deixando-se envolver pelo pensar criativo, fluido e poético que o homem pode alcançar não a técnica, mas a sua essência, gestando meios para pensar o impensável até então e para

sair da cadeia disciplinar da normatividade e da repetição daquilo que já fora dito e redito pelo *establishment*.

E é em busca da essência da técnica que Gilka Machado, Delmira Agustini e Rosario Castellanos produzem, em seus poemas, a presença do passado da arte para sair da cadeia disciplinar e gerar sentidos inovadores. A expressão “produção de presença”, nesta tese, traz o sentido que o crítico literário oferece a ela: “(do latim *producere*), que se refere ao ato de ‘trazer para diante’ um objeto”. Logo, conforme explica Gumbrecht (2010), produzir presença significa trazer para o texto fatos, eventos e/ou processos que revelem o impacto produzido por essas recuperações nos corpos, nos sentidos humanos, na cultura. Gumbrecht, observa que essa presença produzida não pode ser compreendida como meramente física, mas sim como metafísica; não obviamente num sentido religioso ou de transcendência. A palavra metafísica é utilizada por ele como “uma atitude, quer cotidiana, quer acadêmica, que atribui ao sentido dos fenômenos um valor mais elevado do que a sua presença material; a palavra aponta, por isso, para uma perspectiva do mundo que pretende sempre ‘ir além’ (ou ‘ficar aquém’) daquilo que é ‘físico’” (Gumbrecht, 2010, p. 13-14).

É assim que a reflexão de Gumbrecht sobre a “produção de presença” vai ao encontro dos estudos de Heidegger sobre a cultura japonesa, em defesa da ideia da *Gelassenheit*, palavra alemã que significa assumir uma atitude de serenidade, de calma compostura, pois, para ele, essa é a via que nos permitirá deixar que as coisas do mundo se mostrem. Entretanto, para que isso seja possível, devemos nos desatar das intenções pré-definidas, dos conceitos pré-formulados e das conclusões precipitadas. Trata-se, portanto, de uma vontade que passa pelo intervalo da espera paciente que permita que o desvelar das coisas do mundo ou das referencialidades ao mundo nos ensejos líricos, no caso do texto poético, apareçam ante a nossa calma compostura e rompam os óbices de nossa inteligibilidade, ditando os caminhos e ampliando os horizontes hermenêuticos. Não somos, pois, os donos e senhores dos ditames, das fabulações, das conceituações; mas sim as coisas em um revelar-se espontâneo ante o pensamento que medita e que se deixa conduzir pela escuta e pelo silêncio numa sempre atitude de calma compostura.

Todavia, Gumbrecht enfatiza a dificuldade humana de assumir essa atitude serena e contemplativa, especialmente no Ocidente, cujas vivências do mundo se fundamentam na forma como ele “aparece para o *Dasein* [...] sempre já estruturado, interpretado e significativo”; mundo dos entes que barra o experienciar do *Sein* (ser) e do nada. Na esteira de Heidegger, Gumbrecht defende a ideia de que para o alcance do *Sein* e do nada é necessário que o homem seja submetido a uma “experiência limite”. E assim prossegue:

Deve ser a experiência de um momento, do acontecimento no qual a indistinção do *Sein* – quase – “atravessa a fronteira” para o lado da forma e da distinção entre ausência e presença. Esse deveria ser o momento em que forma e incorporação (isto é, presença como oposta a ausência) começam a se manifestar. Contudo a fim de oferecer um vislumbre da “experiência” de *Sein/nada*, essa experiência precisa ser limitada a um momento (a um acontecimento, uma alusão, um vislumbre) –, porque tão logo forma ou presença/ausência estejam “lá” (ou não lá), a impressão da indistinção já desapareceu (Gumbrecht, 2016, p. 67-68).

Essa experiência limite descrita pelas palavras do crítico literário é análoga a que permeia as ideias heideggerianas: a experiência estética com a qual o homem pode encontrar-se ante o envelhecimento, a morte, a arte; fontes para o vislumbre do gesto, da graça, da alusão, da linguagem poética. Nesse ponto, entendemos que a produção de presença, de que trata Gumbrecht, está também figurada na ausência. Há, pois, no vislumbre do gesto, da graça, da alusão, da poeticidade, contidos na experiência da morte, o inevitável encontro com o nada; assim como há na experiência com a linguagem lírica o encontro com aquilo que é dito, visto, sentido, vivenciado explicitamente e com a sua contraface: aquilo que não é dito, nem visto, sentido e vivenciado explicitamente. Mas, que está ali: submerso no silêncio, oculto nas ausências. Logo, em ambas as experiências, deparamo-nos com o *Sein* e o nada referenciados inúmeras vezes por Heidegger e por Gumbrecht. Nessa perspectiva, de acordo com o que defende Octavio Paz:

O ato mediante o qual o homem se funda e se revela é a poesia. [...] a experiência religiosa e a experiência poética têm uma origem comum; suas expressões históricas – poemas, mitos, orações, exorcismos, hinos, rituais etc. – são às vezes indistinguíveis; as duas, enfim, são experiências da nossa “outridade” constitutiva (Paz, 2012, p. 163).

Portanto, nas perigosas e instigantes veredas da leitura da poesia, de sua sonoridade rítmica, da outridade que ela evoca, semelhante à experiência ritualística religiosa (e o nirvana budista é um exemplo disso), encontram-se preciosas vias que podem levar o homem à fonte da sabedoria e da serenidade contidas no *Sein* e no nada. Assim, a chamada para a escuta daquilo que ecoa da semântica das palavras e dos silêncios que pairam sob seus entremeios são forças motrizes para a proposta metodológica de Gumbrecht, indicativa da leitura do texto poético como um modo de atenção. Sob esse prisma, “‘atenção’ significa, primeiramente, uma abertura da mente para o mundo”, de modo a captar nas formas linguísticas elegidas, no ritmo e na estrutura prosódica da poesia (já que fora escrita para a performance, para a recitação) a presença e os fios condutores para a ausência (Gumbrecht, 2016, p. 87). É nessa medida que,

na sequencialidade analítica, a leitura como modo de atenção se volta para as estruturas linguísticas (eixos lexicais, sintáticos e semânticos), para a estrutura paradigmática e para as matrizes sonora, visual e verbal – de acordo obviamente com as intencionalidades explícitas ou implícitas em cada texto poético – na busca de trilharmos as insondáveis sendas para mais próximo chegarmos a um encontro face a face com os indescritíveis e inexplicáveis *Sein* e nada.

1 O MITO DA FEMINILIDADE E O SEU DESNUDAR NO TEAR LÍRICO DOS AFETOS



Edina Boniatti (2023), aquarela sobre Canson A3

O mito da feminilidade

*Há um incêndio de angústias e de sons
Sobre os intentos. E no corpo da tarde
Se fez uma ferida. A mulher emergiu
Descompassada no de dentro da outra:
Uma mulher de mim nos incêndios do Nada.
Tinha o dorso de uns rios: quebradiço
E terroso.
O peito carregado de ametistas.
Uma mulher me viu no roxo das ciladas:
Esculpindo de novo teu rosto no vazio.*

(Hilda Hilst, Do amor)

No tórculo da forma o alvo cristal do Sonho,
 Ó Musa, vamos polir, em faina singular:
 os versos que compões, os versos que componho
 [...]
 E, quando a rima soar, vaidosa sentirás
 percutir no teu ser, que pela Arte palpita,
 O sonoro rumor do choque dos cristais.
 (Gilka Machado, *Cristais partidos*)

Tuvimos que superar la mística de la feminilidad y proclamar que las mujeres éramos personas, ni más ni menos; y en virtud de ello reclamábamos poder disfrutar de nuestros derechos humanos para participar en la corriente general de la sociedad, tener las mismas oportunidades de acceder a un salario y a una formación y tener voz propia en las grandes decisiones que afectaban a nuestro destino, para que se visibilizara el malestar de las propias mujeres y para que las mujeres empezaran a tomarse en serio su propia experiencia.
 (Betty Friedan, *La mística de la feminilidad*)

As mulheres feministas¹⁹ que lutaram pela travessia de uma condição a outra – direito de frequentar o ensino superior, de desenvolver-se em uma carreira profissional, de ter voz na vida privada e pública e de poder participar da escolha dos líderes políticos por meio do voto – foram enfoque, inúmeras vezes, de polêmicos debates, sendo alvos de violência, ataques ideológicos, maledicências, piadas pejorativas, entre outros. Consideradas vítimas neuróticas de uma aguda inveja do pênis, o escárnio foi usado como arma de silenciamento contra elas, pois a crença apregoada pelos defensores do sistema falocêntrico disseminava a ideia de que elas representavam a negação da natureza feminina: compreensão, passividade sexual, subordinação e aceitação do domínio masculino, aptidão natural à maternidade etc.

Todavia, como explica Betty Friedan, em *La mística de la feminilidad* (2009), essa primeira e apaixonada travessia, mas também árdua e perigosa, representa a chave de grande parte das ocorrências sociais que forjaram novos caminhos para as mulheres. Travessia que impulsionou o reconhecimento de que a força que moveu essas mulheres precursoras a erguer a sua voz em busca de uma nova identidade feminina testemunhava a urgência de transformação e de que essas mudanças deveriam dar espaço a outras e não estagnarem. Entretanto, Friedan frisa que, para uma real metamorfose social que nos leve a avançar para além do estágio a que chegamos, os homens precisam progredir na direção de gerar uma outra episteme de pensar os

¹⁹ Ao tratarmos do tema do feminismo, deparamo-nos com várias vertentes com demandas e especificidades dos grupos que as organizam em torno de uma determinada luta e defesa ideológica. Não se trata de um “movimento centralizado”, com disciplina e percepções unificadas, impostas a todas as militantes. Entretanto, o uso da palavra “feministas” aqui não traz a pretensão de estabelecer essa separação, distinguindo a organização do movimento da mulher branca, da negra, da que possui vulnerabilidade socioeconômica, da burguesa, entre outras. O termo é utilizado no intuito de abranger o caráter subjetivo que se encerra nas formas socioculturais de opressão contra a mulher, desvelando os elos existentes entre as relações interpessoais e a organização sócio-política permeada pela assimetria, pelo tradicionalismo e pelo autoritarismo (Alves; Pitanguy, 1985, p. 8-9).

conceitos de masculinidade e de conceber a sociedade. Sem esse avanço masculino, lamentavelmente, a ação das mulheres torna-se ação de resistência visando garantir aquilo que já foi conquistado, e luta para evitar os, ora ou outra, riscos de regredir ante ataques conservadores²⁰. É esse impasse, inclusive, que tem demandado grandes esforços de intelectuais que buscam vias para a criação de epistemologias feministas nas áreas humanas do conhecimento.

A pergunta que não se cala, inquietando-nos é: como avançarmos na problemática que toca a diferença entre os gêneros se nossas consciências e inconsciências (de homens e mulheres) foram erigidas dentro de uma racionalidade falocêntrica e se essa arquitetura discursiva cerceia a nossa estrutura de pensamento e de sentimento de modo bem mais denso do que supomos, já que adentra as mais íntimas e profundas camadas de nossa psique, como nos alerta Pierre Bourdieu em *A dominação masculina* (1995)? Bourdieu explica que, ao produzir teorias, a racionalidade masculina, ainda que se muna de intencionalidades libertadoras, vê-se prenhe de pressupostos, pré-julgamentos e preconceitos que agenciam, ainda que inconscientemente, suas reflexões. Isso porque, lidamos sumariamente “com uma instituição que está inscrita há milênios na objetividade das estruturas sociais e na subjetividade das estruturas mentais” (Bourdieu, 1995, p. 133). Logo, a tendência é que sejam empregados “instrumentos de conhecimento” e “categorias de percepção e de pensamento” que deveriam ser tratadas “como objetos de conhecimento” (*Idem*). O exemplo que o teórico apresenta é o do poder simbólico do significante falo:

Pode-se dizer que este significante [o falo] é escolhido como o mais saliente (*saillant*) daquilo que se pode pegar (*attraper*) no real da copulação sexual, como também o mais simbólico no sentido literal (tipográfico) deste termo, já que ele equivale à cópula (lógica). Pode-se dizer também que ele é, por sua turgidez, a imagem do fluxo vital tal como ele passa na geração". Não é preciso ser um adepto da "leitura sintomal" para perceber por detrás de "saliente" (*saillant*) a "saliência" (*la saillie*), ato sexual imperioso e bestial, e por detrás de "pegar", o ingênuo orgulho viril diante do gesto da submissão feminina a fim de apoderar-se do atributo "avidamente cobiçado" e não apenas desejado. O termo "atributo" tendo sido escolhido de propósito para lembrar o que valem os jogos de palavras - aqui copulação, cópula - nos quais se reconhecem freqüentemente os mitos eruditos. Esses ditos de espírito que, como o ensinava Freud, são também palavras do inconsciente, trabalham para dar a aparência de necessidade lógica, ou até mesmo de cientificidade, aos fantasmas sociais aos quais só permitiram a emergência sob uma forma cientificamente sublimada (Bourdieu, 1995, p. 133-134).

²⁰ Como já aconteceu na Suprema Corte dos Estados Unidos ao derrubar a decisão que garantia às mulheres norte-americanas o direito ao aborto seguro. <https://g1.globo.com/mundo/post/2022/06/24/suprema-corte-dos-eua-derruba-decisao-que-garante-direito-a-aborto.ghtml>. Acesso em 24 de julho de 2023.

Nesse fragmento, o argumento construído por Bourdieu faz uso de algumas das etiquetas semióticas utilizadas por Freud para elaborar seus conceitos, afim de, a partir deles, expor aspectos importantes e polêmicos das teorias desenvolvidas pelo psicanalista. É possível, pois, perceber referencialidades a artigos de Freud, posteriormente publicados na obra *Amor, sexualidade, feminilidade* (2021). Entre eles, tornam-se mais visíveis: o de 1908, *Sobre teorias sexuais infantis*, em que aborda questões sobre o falo, o medo da castração e a inveja fálica; e o de 1918, *O tabu da virgindade*, em que discute a virgindade feminina, algo imprescindível nas relações socioculturais patriarcais, como forma de controle sexual e objeto cobiçado pelo homem para que o apoderamento do corpo, da mente e da alma da mulher pudesse ser concretizado de forma plena pelo “orgulho viril”.

Inobstante, Bourdieu observe que seria imprescindível debruçar-se mais insistentemente sobre os pressupostos dos textos psicanalíticos para deles extrair uma leitura antropológica profundamente embasada, ele expõe a questão de que o sexismo, no trecho do jogo discursivo da racionalidade patriarcal, enseja-se na própria escolha vocabular e, como exemplo da prisão ideológica sociocultural que nos cerceia, aponta a inveja fálica. Assim, chama a atenção para o fato de que os conceitos e problemas levantados pela ciência precisam ser postos em constante crivo analítico para que sejam desvelados os atravessamentos conscientes e/ou inconscientes presentes na discursividade. E, ao avançar na discussão sobre preceitos do patriarcado presentes em assertivas freudianas, incita a seguinte reflexão no leitor: a percepção da diferença biológica, na genitália, de fato, bastaria para que a menina constatasse que seu corpo se constitui como uma “deficiência” ou “até mesmo como uma inferioridade ética”? (Bourdieu, 1995, p. 134).

Não podemos, entretanto, deixar de refletir sobre o momento histórico em que Freud faz suas investigações teóricas, já que o início do século XX ainda traz evidentes interferências das teorias naturalistas em que o aspecto biológico é posto, constantemente, em alta consideração na tela de debate. Como ressalta Maria Rita Kehl, no posfácio da coletânea de artigos freudianos, *Amor, sexualidade, feminilidade* (2021), o criador da psicanálise foi inovador e ousado para a sua época, atrevido-se a assombrar a moralidade de influência vitoriana. Porém, foi um homem de seu tempo, envolto a hábitos comportamentais e a estruturas de pensamento e de sentimento imbricados/as à arquitetura racional do patriarcalismo. Ousou investigar mediante a escuta dos seus pacientes e abordar assuntos delicados e, até mesmo, tortuosos, pois relacionavam-se a tabus sociais que se queriam intransponíveis. Assim, seus estudos levantaram fervorosos debates, tanto em sua época quanto nas sequenciais; debates obviamente alavancados por motivações, crenças, afecções e pressupostos teóricos distintos, visto que foram mobilizados por contextos socioculturais e históricos diferentes. Indubitavelmente as

questões relacionadas ao complexo de Édipo e à inveja fálica estiveram entre as mais polemizadas, suscitando inúmeras discussões no decurso do desenvolvimento histórico das ciências médicas e humanas.

Além de Bourdieu, outro exemplo de estudioso que parte da inveja fálica para elaborar suas ideias é Jean Delumeau, em *História do medo no Ocidente 1300 – 1800* (2009). Ele assevera: “Essa inveja do pênis não é sem dúvida senão um conceito sem fundamento introduzido subrepticiamente na teoria psicanalítica por um tenaz apego à superioridade masculina” (Delumeau, 2009, p. 463). Discorrendo sobre o assunto pelo viés histórico, Delumeau busca na história e nos mitos argumentos para contrapor-se a Freud, iniciando o capítulo intitulado *Os agentes de satã: a mulher* com a referência à caça às feiticeiras no início da Idade Moderna na Europa Ocidental. Um dos aspectos importantes, em meio aos que são levantados pelo historiador, é o de que o diagnóstico que leva ao reconhecimento da mulher como um agente do demônio é motivado por um medo que, primeiramente, manifesta-se de modo espontâneo, mas torna-se “um medo refletido”, formulado com uma maledicência específica e atroz.

A contradição move os pressupostos e conceituações sobre a figura feminina. Ora vista como uma deusa divinizada em sabedoria e bondade suprema, com o poder de dar a vida e de curar e ora como criatura malévola, capaz de enfeitiçar, ferir, trair, castrar (recordemos do mito da vagina dentada) e de matar. Assim, a mulher, historicamente, foi receptáculo de incertezas, culpas, condenações, tabus, terrores, mitos, mistérios, entre outros. Na perspectiva de Delumeau, a inveja fálica se mostraria como uma suposta justificativa a ocultar o medo movido pelos mistérios que se encerram na compleição biológica feminina e que a religam, “muito mais estreitamente que seu companheiro, à grande obra da natureza”, fazendo dela ““o santuário do estranho”” (Delumeau, 2009, p. 463).

O falo revela-se visivelmente; assim como o gozo masculino se mostra na ejaculação. A genitália feminina não se desvela; traz mistérios para a própria mulher e o gozo feminino é incompreendido pelo parceiro, podendo inclusive ser simulado, de modo que a incerteza paira também sobre a relação sexual. Não há, portanto, o pleno encontro no ato sexual, a quebra da descontinuidade é apenas ilusória e momentânea, e isso leva Lacan a afirmar, em *O Seminário, livro 20: mais ainda* (1985), a inexistência da relação sexual. Essa assertiva conceitual é recuperada por Roberto Harari no texto *Por que não há relação sexual?* (2006). Nele, Harari salienta que homem e mulher gozam solitários e distintivamente; assim só lhes resta encarar o fato de que a relação sexual ladeia o campo do real e aceitar a sua sujeição “a não-proporção, [ao] não encaixe, a não complementaridade” (Harari, 2006, p. 9); muito embora romances da

cultura de massas e vídeos de pornografia façam o coito parecer uma atividade de acoplamento perfeito, como se fora o acoplamento de naves e objetos espaciais que requer cálculos extremamente complexos, iludindo assim os incautos que ficam a sonhar com tal portento. Vemos, assim, que os mistérios acerca do corpo feminino gestam mitos e o medo do estranho, do desconhecido, do “mágico” despontar da vida nas entranhas femininas e da morte na expulsão dos resíduos nos períodos menstruais, da castração, da feitiçaria e da subjugação motivaram um embuste ideológico potente e poderoso que atravessou séculos e, ainda hoje, desponta de forma explícita e/ou implícita na discursividade.

Outra discussão que polemiza a teoria freudiana está na obra *Mito e tragédia na Grécia antiga* (1977) de Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet. Ao tratar do fato de que Freud apropriara-se de elementos da tragédia grega para elaborar as reflexões sobre o complexo de Édipo, os autores levantam o seguinte questionamento:

em que medida uma obra literária que pertence à cultura da Atenas do século V a.C., e que transpõe de maneira muito livre uma lenda tebanas muito mais antiga, anterior ao regime da cidade, pode confirmar as observações de um médico do começo do século XX sobre a clientela de doentes que frequentavam seu consultório? (Vernant; Vidal-Naquet, 1977, p. 53).

A relevância dessa questão, para Vernant e Vidal-Naquet, fundamenta-se no elo que há entre o nascimento da tragédia com o contexto histórico-cultural em que surge. Ela nasce em Atenas, por volta de 550 a.C., e declina-se no decurso de um período que dura aproximadamente um século. O homem trágico movimenta-se, então, num contexto social em que pensamento jurídico estava em pleno processo de elaboração. Assim, ao apropriar-se de um vocabulário que remete a jurisdição, o poeta constrói um jogo discursivo que coloca em cena, além de suas incertezas e hesitações, as incongruências e incoerências que pairavam sobre o próprio pensamento forense grego. E esse movimento discursivo, que incita reflexões e aponta inconsistências, no entrecho da tragédia, apoia-se em polos opostos, colocando lado a lado aspectos do direito que estavam sendo fundamentados e concepções religiosas pautadas em lendas tebanas ancestrais. Vejamos como os autores explicam isso:

Os gregos não têm a ideia de um direito absoluto, fundado sobre princípios, organizado num sistema coerente. Para eles há como que graus de direito. Num polo, o direito se apoia na autoridade de fato, na coerção; no outro, põe em jogo potências sagradas: a ordem do mundo, a justiça de Zeus. Também coloca problemas morais que dizem respeito à responsabilidade do homem. A *diké* pode parecer opaca e incompreensível: comporta para os seres humanos, um elemento irracional de força bruta. [...] O que a tragédia mostra é uma *diké* em luta contra outra, um direito que não está fixado, que se desloca e se

transforma em seu contrário. A tragédia, bem entendido, é algo muito diferente de um debate jurídico. Toma como objeto o homem que, em si próprio, vive esse debate, que é coagido a fazer uma escolha definitiva, a orientar sua ação em universos de valores ambíguos onde jamais algo é estável e unívoco (Vernant; Vidal-Naquet, 1977, p. 4).

Logo, na tragédia, o mundo humano e o divino aparecem interligados, de modo que as intenções e ações humanas estão sob o jugo da atuação dos deuses. São, portanto, o *daimon* e o *ethos* que coordenam as escolhas e as ações dos heróis trágicos. O *daimon* representa uma potência religiosa da qual o herói não consegue escapar. E ainda que busque meios para desviar-se do seu destino acabará indo, por outros caminhos, ao seu encontro – como bem mostra a história de *Édipo Rei* em que seus pais o entregam a um pastor no intuito de afastá-lo do pai e, conseqüentemente, de um epílogo trágico, após ouvirem as profecias do oráculo. O *ethos*, por sua vez, não traz no âmago significativo da palavra o sentido de caráter tal como o entendemos na contemporaneidade. Não é o *ethos* que orienta os movimentos do herói e dita as regras para o desenrolar do “jogo trágico”. Mas, “ao contrário, é o caráter que deve dobrar-se às exigências da ação, isto é, do *mythos*, da fábula da qual propriamente a tragédia é uma imitação” (Vernant;; Vidal-Naquet, 1977, p. 15). É nessa perspectiva que os autores veem incoerência na busca de elementos da tragédia grega – em que o *daimon* domina o *ethos* e o destino do homem – para desenhar o esboço psicoemocional do sujeito do desejo da psicanálise que se delinea pelos significantes que colonizam seu inconsciente e move-se pela falta.

As críticas elencadas sobre o complexo de Édipo e a inveja fálica apresentam, sem dúvida, uma argumentação consistente e fundamentada em contextos histórico-sociais. Assim, as reflexões que os textos provocam são importantíssimas para nos fazer pensar, com mais densidade, sobre as relações entre os gêneros e a construção ideológica de seus papéis históricos, bem como sobre a apropriação de conteúdos que refletem pontualmente determinados contextos para representar outros que se movem numa arena de valorações díspares. Porém, consideremos que, como salienta Maria Rita Kehl (2021), Freud, ao atender as primeiras históricas que se propuseram a fazer um tratamento terapêutico com ele, inicia um processo investigativo no intuito de entender e curar os sintomas de suas pacientes e empenha-se para sistematizar seus avanços e “para conduzir o leitor através de seu processo de investigação, com todas as dúvidas e retificações que este impõe ao pesquisador honesto” (Kehl *apud* Freud, 2021, p. 353).

Além disso, consideremos também a possibilidade interpretativa de uma performática alegórica, metafórica e/ou metonímica de suas proposições. Como sabemos, o complexo de Édipo figura uma relação de amor, na primeira infância, entre o bebê e a mãe e é, nessa medida,

que podemos verificar uma comunicação alegórica entre elementos do enredo de *Édipo Rei* com a criação de pressupostos teóricos freudianos que, de fato, desconsideram o contexto sócio-histórico e cultural em que surge o texto trágico. No que respeita à inveja do pênis, se observarmos com atenção as palavras de Freud, em *Amor, sexualidade, feminilidade* (2021), podemos notar que há, nas entrelinhas, possibilidades interpretativas do falo como um elemento metonímico:

Sabemos, pela análise de muitas mulheres neuróticas, que muito cedo elas passam por um estágio no qual invejam no irmão o signo da masculinidade e, por causa de sua falta (na verdade sua redução), sentem-se prejudicadas e preteridas. [...] Nessa fase, as meninas não fazem segredo sobre sua inveja e sobre a hostilidade daí derivada contra o irmão favorecido: elas também tentam urinar em pé, como o irmão, para representar a igualdade de direitos (Freud, 2021, p. 171).

Nesse fragmento, saltam aos olhos duas sentenças frasais que dão margem para uma interpretação do pênis como elemento metonímico usado para representar todas as vantagens que o homem possuía na atuação sociocultural da época: “invejam no irmão o signo da masculinidade e, por causa de sua falta [...] sentem-se prejudicadas e preteridas” e “elas tentam urinar em pé, como o irmão, para representar a igualdade de direitos”. São assertivas como estas que, possivelmente, conduziram Lacan a reler Freud mediante outro viés, visando libertar seus escritos das amarras biológicas.

Assim, no capítulo intitulado *A significação do falo*, em *Escritos* (1998), Lacan avalia as fases que envolvem o complexo de Édipo e de castração, apresentadas por Freud, e as compreende como estruturas de mais ampla complexidade e temporalidade organizadas em nosso inconsciente a partir de nossa relação com o Outro, mais especificamente das experiências mobilizadas pelo Desejo e pelas demandas do amor. O complexo de Édipo torna-se, então, o componente fundamental da armadura de significantes que permite a entrada do sujeito no mundo do Simbólico. Nesse contexto, a figura paterna passa a operar como uma metáfora, compondo o conjunto de signos, símbolos, normatividades e leis que regem a estrutura sociocultural e que se formularam num longo processo, iniciado num passado longínquo, perdido no tempo, na construção do patriarcado, relegando à mulher um papel secundário e subalterno.

Inclusive, a força poderosa dos símbolos, que atua magistralmente para a consolidação dessa estrutura e de sua manutenção, é discutida por Gerda Lerner (2019). Ela assevera que o fortalecimento do Patriarcalismo se vincula ao processo de rebaixamento das deusas e à relevância que passa a ser dada ao papel dos deuses. Desse modo, “em algum momento a partir

do terceiro milênio a.C., a figura da Deusa-Mãe é substituída na liderança do panteão. Ela dá espaço a um deus masculino, em geral o deus do vento, do ar ou o deus do trovão”, que, no decurso do tempo, ganha matizes de semelhança com figuras de reis terrenos. Inicia-se, pois, um amplo processo de transformação em que, a exemplo, “as antigas deusas da terra agora aparecem como filhas e esposas de deuses da vegetação” e a Dankina, senhora da Terra na Mesopotâmia, “torna-se companheira de EA ou Enki, deus das águas” (Lerner, 2019, p. 195).

Na produção de símbolos, o masculino vai, portanto, gradativamente adquirindo maior relevância e esses constructos mentais irão, segundo Lerner (2019), sustentar as figurações e teses do texto bíblico e da criação do Deus monoteísta. O que se vê sequencialmente é uma relação dialética: por um lado, a escritura da Bíblia embasa-se nos conteúdos e ideologias que estão tornando-se vigentes e, por outro, esse texto religioso provocará influxos e impactos na forma como a sociedade ocidental vê, pensa, sente, estrutura e organiza sua arquitetura racional e seu mundo social. Logo, se visualizarmos “o nome do pai” , portador do simbolismo fálico, nessa perspectiva mais abrangente, a inveja do falo torna-se um elemento de confronto, representativo do Desejo feminino de partilhar igualmente da construção de símbolos, das atuações e direitos sociais.

Ciente da força dos símbolos na sociedade, Bourdieu (1995) questiona não apenas a racionalidade patriarcal, como foi discutido anteriormente, mas também os estratagemas metodológicos que podem conduzir à superação desses discursos falocêntricos. Nessa medida, propõe um retorno ao pensamento mítico primitivo em análises antropológicas que se voltem às estruturas discursivas, aos atos ritualísticos e ao *habitus*, na busca de entender e melhor interpretar a “cosmologia falonarcísica” do primado masculino que se configura nesses elementos. Devemos, assim, considerar que a cadeia de significantes que interpela ideologicamente os sujeitos é esburacada por excelência e passível de falhas, como assevera Lacan (1998). E se a manutenção do sistema social se alicerça no potencial ideológico dos aparelhos ideológicos, isso significa que eles podem e devem ser contestados e atravessados pela luta de classes, como demarca Pêcheux, em *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio* (1995).

Ainda que os movimentos contestatórios possam não significar uma plena superação e aniquilamento de estruturas opressivas, representam sendas que precisam ser trilhadas para ampliar os espaços da transformação. É nessa perspectiva que o pensamento que se utiliza dos sistemas analógicos primitivos, como é o caso da poesia, aparecem como essenciais canais reflexivos; especialmente quando a voz que fala é a da mulher que inevitavelmente, seja qual tenha sido a sua condição socioeconômica, sentiu e viveu – na materialidade de seu corpo – a

força opressiva do falonarcisismo. Questionar atos ritualísticos e *habitus*, por meio das estruturas líricas, é, pois, uma fundamental via para ampliar os espaços de reflexão e de compreensão.

Sob esse enfoque é que Virgínia Wolf, em *Um teto todo seu* (1985), aponta para a suma relevância, no desvelar dos sistemas repressivos, de estudar as escritoras do século XIX e do cerceamento literário por elas sofrido. Elas representaram, ao resistir, a essência do espírito de luta e da ânsia de superação do cerceamento de seus sentires. Em busca de registros sobre mulheres escritoras, da Idade Média a meados do século XIX, Wolf percorre os livros da história, deparando-se com um aterrador silêncio nos registros. Para entender esse silêncio, ela cria uma história ficcional, supondo que Shakespeare tivesse uma irmã tão brilhante quanto ele. Que possibilidades de motivação e incentivo sociocultural ela teria para desenvolver suas habilidades cerceada pela predestinação de passar do mando do pai para o mando do marido? E se fugisse desse desígnio, abandonando a casa dos pais numa noite de lua plena a guiar seu caminho, que fim ela teria? Que acolhida social a esperaria? Possivelmente a tragicidade seria o elemento norteador de tão insana fuga. Acoçada no sem saída, talvez a escolha mais sensata fosse aceitar as escolhas paternas e render-se à subordinação, seguindo as determinações prescritas à mulher da época cujas supostas habilidades natas voltavam-se apenas para os cuidados do lar, do marido e da maternidade. E suponhamos que essa ficcional irmã de Shakespeare obtivesse êxito nesse voltar de costas ao sistema opressivo, a racionalidade inscrita no e pelo falo ofereceria voz a ela, registrando e interpretando os seus escritos sem as premissas do pré-julgamento?

É assim que Wolf defende a tese de que, para abrir plenamente as asas de sua expansão criadora, a mulher escritora precisa de “um teto todo seu” no sentido denotativo e conotativo, isto é, para além de um espaço liberto de interrupções e distrações, é fundamental que tenha validação social e que disponha de recursos financeiros. Seguindo esse prisma, podemos entender melhor as contradições visíveis na lírica de Gilka Machado e de Delmira Agustini; contradições que figuram uma revelação das lutas internas e externas provocadas pelas amarras da ausência dessa validação.

1.1 ESTADO DA ARTE

En la tierra de Descartes, junto a la estufa
 – ya que nieva y tiritó –,
 no pienso, pues pensar no es mi fuerte; ni siento,
 pues mi especialidad no es sentir sino sólo
 mirar, así que digo

(pues la palabra es la mirada fija):
 ¿Qué diablos hago aquí en la Ciudad Lux,
 presumiendo de culta y de viajada
 sino aplazar la ejecución de una
 sentencia que ha caído sobre mí?
 La sentencia que dicta: “No existes”.
 (Rosario Castellanos, *Ninguneo*)

Sabemos que seria um projeto por demais audacioso almejar, na totalidade, o alcance do expressivo número de pesquisas realizadas sobre essas três autoras, porque, ademais da abrangência espaço-temporal envolvida nos estudos sobre elas (especialmente no que tangem as produções literárias de Rosario Castellanos), novas proposições surgem diariamente. Desse modo, predispus-me, nesta subseção, a aludir aos trabalhos produzidos pelos programas de pós-graduação de diferentes universidades que consegui acessar via investigações em materiais físicos e virtuais. Apresentarei breves observações acerca dos estudos cujas discussões se ensejam numa abordagem mais densa e pertinente para as análises aqui realizadas e apenas elencarei os demais.

As autoras Gilka Machado e Delmira Agustini, rechaçadas pela crítica literária de suas épocas, passaram um longo período excluídas das antologias dedicadas aos estudos da poesia e, embora gradativamente venha crescendo o interesse pelas autoras, ainda não há consenso sobre a mestria e relevância histórica e estética de seus versos. Talvez isso resulte do fato da temática do amor-erótico ainda provocar pejos, estando envolta a tabus, bem como a críticas motivadas especialmente pelas ondas de conservadorismo que, ora ou outra, surgem em embate com ideias libertárias. Rosario Castellanos, que inicia sua escrita posteriormente, não enfrentou tão acirrada exclusão. O que de certa forma aponta para o fato de a mulher haver conseguido angariar espaços com as lutas dos movimentos feministas. E, além disso, dedicou-se a uma maior amplitude de temáticas, não abordando o tema do amor-erótico tão insistentemente como as suas antecessoras Machado e Agustini.

Acerca de Gilka Machado, as teses, dissertações, monografias e artigos pesquisados exploram temas relacionados à conexão que a autora estabelece com seu corpo, com o amor, com o erotismo e com a natureza. Em relação à forma estética, merecem destaque elementos baudelairianos que tangenciam suas obras e seu simbolismo com características particulares, o que faz de sua poesia uma representatividade estética que está no entremeio do Parnasianismo, do Simbolismo e do Modernismo. Há estudos que se voltam ainda para questões étnico-raciais e para a obra *A revelação dos perfumes* (1916), texto considerado um poema em prosa que apresenta as proposições artístico-estéticas que nortearão toda a sua poética.

Um estudo que me despertou especial atenção foi a obra, publicada pela editora UnB, *Poemadançando: Gilka Machado e Eros Volússia* (2007) de Sonia Maria Soraia. Nela a autora aproxima os pressupostos que fizeram parte da dança de Eros Volússia, bailarina internacional que levou para os palcos uma forma de dançar tipicamente brasileira com influência afrodescendente, e os da poesia de sua mãe, Gilka Machado. O encantamento e a admiração de uma pelo trabalho da outra despontam da construção estética de suas artes. Se, por um lado, na dança de Eros Volússia, os movimentos revelam uma estreita ligação com os referenciais simbolistas, expressionistas e modernistas, por outro, na poesia de Gilka Machado, a autora se utiliza de estruturas estéticas que se comunicam com os movimentos da dança criados pela filha.

Soraia ainda observa que, na esteira de Nietzsche, os movimentos da dança de Volússia e os da poesia de Machado configuram uma metáfora do “trágico prazer, do devir morrer/renascer”, apontando para o “reconhecimento das qualidades dionisíacas e apolíneas” como elementos que movem o espírito, o Desejo e a ação humanos/as. Essa eterna dança da palavra aponta para a construção/destruição e manifesta, na selvagem sabedoria do mundo dionisíaco de Nietzsche/Zaratustra, forças cósmicas que se movimentam para “além do bem e do mal”. A filosofia de Nietzsche, segundo Soraia, influencia a dança moderna e leva seus criadores a transformar em movimentos do corpo a ação do super-homem, “desprendido de todos os produtos de uma cultura decadente cristã”, e a buscar em sua força vital dionisíaca os fundamentos artístico-estéticos da criação (Soraia, 2007, p. 14).

Merece também destaque a dissertação de mestrado *Gilka Machado: “mulher-serpente-poema”* (2016) de Josinéia Chaves Moreira, defendida na Universidade Federal da Bahia. Entre suas análises, a autora aborda o silenciamento poético relacionado à condição do intelectual mestiço do fim do XIX, vinculando a rejeição à literatura de Gilka Machado em sua época, para além da ousadia temática da autora, a questões étnico-raciais. Assim como Lima Barreto, Cruz e Souza, entre outros, Gilka Machado é exilada na cor de sua pele devido sua descendência mestiça; estigma que acompanhou os intelectuais no contexto pós-1888, como mostra, com genialidade, Alfredo Bosi, no capítulo *Sob o signo de Cam* da obra *Dialética da Colonização* (1992).

De fato, não nos surpreende que, especialmente no contexto brasileiro do fim do século XIX e início do XX, tão acirrada aversão à ousadia lírica de Machado tenha como plano de fundo um preconceito que advenha da opressão provocada pelo entrecruzamento de raça, de gênero e de classe social. Mulher, mestiça e em extrema vulnerabilidade socioeconômica, Gilka da Costa Machado nasceu nos subúrbios da cidade do Rio de Janeiro em 1893 e cresceu em

uma humilde e talentosa família afrodescendente, tendo sua mãe como figura central em sua casa ao invés do patriarca. Assim, ela se vê, desde a infância, envolta pela força da figura feminina de sua talentosa mãe, a atriz de rádio Thereza Costa, pela poesia de seu pai, Hortênsio da Gama Souza e Melo, e pela criatividade de seu avô materno, Francisco Pereira da Costa, que foi um brilhante violinista. Seu bisavô, Francisco Moniz Barreto, destaca-se como famoso repentista baiano e ela se casa com o poeta Rodolfo Machado.

Logo, a sua libertária poesia origina-se no seio dessa família de artistas, cuja dinâmica familiar criativa e crítica oferecia espaço e relevância à figura da mulher. Com apenas 13 anos de idade, Machado ganha um concurso e a autoria de suas poesias é questionada, pois foram consideradas adultas demais, o que incitou a crítica, preconceituosamente, a proclamar que tais escrituras somente poderiam ser obra de uma “matrona imoral”. Para recompor esse itinerário social afetivo acerca de Gilka Machado, Moreira busca reunir documentos, entrevistas, depoimentos, poemas, textos da crítica da época; elementos da memória coletiva e individual que permitissem compreender a trajetória dessa que fora uma das primeiras mulheres “malditas” da Literatura Brasileira.

Outro trabalho que abarca essa questão é o artigo *Gilka, a maldita* (2015) de Maria Lucia Dal Farra. A autora observa que, após a publicação de *Meu glorioso pecado* (1928), os ataques a Gilka Machado tornam-se mais implacáveis. Embora suas obras esgotavam-se rapidamente, esse parecia ser um fenômeno provocado pela ânsia de saber o que a publicação de mais um “livro imoral” poderia revelar. Assim, os abusos cometidos pelas editoras no afã de vender mais e mais rapidamente e sem o aval da escritora eram inúmeros e descuidos imperdoáveis eram cometidos, como erros tipográficos e omissão de versos. Além disso, aconteceram outras arbitrariedades impensáveis; a exemplo: trocar “o inefável título *Meu glorioso pecado* por um anódino ‘Poemas’, talvez com o interesse de angariar também um outro público-leitor, para além daquele afoito a fantasias sexuais, já há muito assegurado” (Dal Farra, 2015, p. 120). Acerca dos comentários impróprios dos críticos, Dal Farra observa:

Outro crítico (que não se identifica mas que busca defendê-la da acusação de pouca leitura e de pífia formação intelectual) comenta que Gilka é “limitada, por circunstâncias diversas, a uma cultura quase exclusivamente intuitiva” e que, portanto, não tem podido contar com “os recursos maravilhosos de um conhecimento claro da poesia universal”. Todavia (era necessário compreender), nunca fora seu fito a “construção magnífica”, mas antes o “direito de sentir e de pensar como os impulsos íntimos lhe ordenam”.

Ora, nesse contexto tacanho, o argumento cai como mosca no mel. Eram justos os “impulsos íntimos”, a “sensualidade exaltada”, a “embriaguez dos sentidos”, a “vertigem sensual” que semeavam na sua poesia essa suspeição moral. “Bacante dos trópicos” é como Agripino Grieco a chamara;

“tempestades de carne” é como Humberto de Campos denominara seus versos; “bailado voluptuoso” é como Emílio Moura cunhara sua obra. Ainda assim, faz espécie que seja por tal viés que as cogitações acerca dos frenesis poéticos de Gilka desaguem na sua ancestralidade familiar e na sua tez (Dal Farra, 2015, p. 121).

Na sequência, Dal Farra segue apresentando um cenário hostil e, até mesmo, perverso repleto de maledicências. E o que causa maior espanto é que tais improbidades não vêm de pessoas cujo conhecimento vincula-se ao lugar comum, mas da considerada intelectualidade da crítica literária da época. “Campos divide Gilka em duas pessoas, dilacerando-a: de um lado, ela é o tal temperamento ardoroso acompanhado do sentimento; de outro, é a bizarra imaginação, acompanhada do pensamento” (Dal Farra, 2015, p. 122). E é assim que a própria Gilka Machado acaba comunicando-se com as convicções dessa crítica espúria e o embate entre o ser e o que a sociedade espera do ser (ente), seguindo as prescritivas dos interditos sociais, desponta de reflexões presentes em várias de suas poesias. Desse modo, em um dos sonetos publicados nas páginas iniciais da obra *Meu glorioso pecado* (1928), lemos:

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

5 Dou-te a carne que sou... mas teu anseio
 6 fora possuí-la – a espiritual, a rara,
 7 essa que tem o olhar ao mundo alheio,
 8 essa que tão somente astros encara

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

12 E, ó meu amor, que ciúme dessa estranha,
 13 dessa rival que os dias me acompanha,
 14 para ruína gloriosa de mim mesma! (Machado, 2017, p. 280).

Sabemos que, no drama humano, cada ator ou atriz é chamado a desempenhar determinados papéis e que, segundo o que prescreve Lacan (1998) em seus conceitos psicanalíticos, no inconsciente do eu estão inscritos os significantes representativos das marcas mnêmicas daquilo que é apreendido por meio dos lastros socioculturais acerca do passado histórico. No caso do soneto, a poeta faz referência à mulher incorpórea, de olhar etéreo e voltado aos “astros” que passeia pelo imaginário de herança burguesa. Esse ser raro e “espiritual”, que o eu lírico traz em seu “sangue como uma tara”, contrapõe-se à mulher corpórea que ousa revelar não apenas seus anseios emocionais, mas também os físicos. Assim,

o que agride os modos de vida advindos da experiência burguesa é que Gilka Machado proclamou abertamente seus desejos libidinais, pois, na intimidade, de acordo com Peter Gay, em *A experiência burguesa da rainha Vitória a Freud: a terna paixão*, cartas confidenciais “fervorosas e com gestos intempestivos” (GAY, 1990, p. 10) desvelam um contraditório (pueril versus perverso) imaginário burguês da era vitoriana à modernidade.

Outros estudos analíticos sobre a poesia de Gilka Machado encontrados nos bancos de teses e dissertação são: a tese *O erotismo metafísico na poesia de Gilka Machado: símbolos do desejo* (2015) de Maria do Socorro Pinheiro da Universidade Estadual do Paraíba; a tese *Da poesia ao mito: as imagens de Eros e Psique na lírica de Gilka Machado* de Juliana de Souza da Silva (2018) da Universidade Federal do Rio Grande; a monografia *Do pecado à catarse: a libertação na obra de Gilka Machado* (2017) de Fabiele Broio Corrêa Colombo da Universidade Federal do Rio de Janeiro; o artigo *A poesia da diferença feminina (um estudo da poesia de Gilka Machado e de Delmira Agustina)* (1999) de Aida Couto Pires da Universidade Estadual do Rio de Janeiro; o artigo *A voz lírica feminina na poesia de Gilka Machado* (2015) de Raissa Gonçalves de Andrade, Samyra Ferreira R. Rodriguês e Tássia Tavares Oliveira da Universidade Federal de Campina Grande; o artigo *Revisitando Gilka Machado: poesia e crítica* (2018) de Nádia Battella Gotlib da Universidade de São Paulo; o artigo *A liberdade política e artística em Gilka Machado: uma questão de autoria* (2021) de Jaqueline Ferreira Borges da Universidade Federal de São Carlos.

Quanto à Delmira Agustini, encontrei estudos menos abrangentes em relação a toda a sua obra no Brasil (geralmente voltados para *Los cálices vacíos* – 1913); tendo sido mais amplamente e profundamente estudada no Uruguai e demais países da Hispanoamérica. Entretanto, segundo a aceção crítica que está nas páginas iniciais de suas obras completas, suas poesias ainda não receberam a profundidade analítica que lhes seria de mérito, pois o rastro do conservadorismo ainda demarca ideologicamente a América do Sul. Algumas das discussões que envolvem comumente a sua obra são a visão limitada da recepção crítica de seus contemporâneos e a espantosa demora da historiografia literária do Uruguai em reconhecer sua mestria poética.

Foi apenas em 1921 que Zum Felde inicia o trabalho de sua inserção (dez anos, portanto, após a morte da escritora), segundo os registros presentes na dissertação de mestrado *Delmira Agustini: entre Zum Felde e Monegal* (2016) de Jessica de Figueiredo Machado. Mas o que, de fato, reforça a sua importância é o estudo de 1944 de Luiza Luisi em que a autora mobiliza conceitos vanguardistas na interpretação literária dos autores do Modernismo no Uruguai. Nesse aspecto, instaura-se um anacronismo: a poesia de Delmira é colocada entre o

Vanguardismo (iconoclastia e ruptura) e o Modernismo (equilíbrio artístico-estético). Além disso, nas análises sobre os escritos da autora, o olhar crítico se volta para o calor erótico de seus versos e para a relação de seus poemas com a escritura de Rubén Darío, poeta com que ela se correspondeu por meio de cartas.

Entre os estudos realizados sobre Agustini, foram encontrados: a dissertação de mestrado *“Os Cálices vazios”: tradução e erotismo em Delmira Agustini* (2017) de Jéssica de Figueiredo Machado da Universidade Federal Fluminense; o TCC *O erotismo velado: uma análise da poesia de Delmira Agustini* (2019) de Thiago Marinho da Silva da Universidade Estadual do Paraíba; o artigo *T(r)opologías: el “caso” de Delmira Agustini* (2000) de Eleonora Cróquer Pedrón da Universidad Simón Bolívar; o artigo *Intimamente ferida: a correspondência pessoal de Delmira Agustini* (2008) de Gleiton Lentz da Universidade Federal de Santa Catarina; o artigo *Delmira Agustini: poeta, anjo, mulher: uma voz hispano-americana* (2012) de Roberto Carlos Bastos da Paixão da Universidade Federal de Sergipe; o artigo *Vida e obra de Delmira Agustini sob o olhar de um teto todo seu de Virgínia Wolf* (2012) de Heloisa Costa Rigon e Jacicarla Souza da Silva da Universidade Estadual de Londrina; o artigo *O caso de Delmira Agustini no modernismo uruguaio* (2015) de Carolina Kersting Guimaraes da Universidade Federal do Rio Grande; o artigo *La recepción crítica de la obra de Delmira Agustini por sus contemporáneos* (2019) de Francisco Topa da Universidade do Porto; o artigo *Correspondencia de Delmira Agustini con Rubén Darío, Manuel Ugarte y Enrique Reyes. Pasiones y sensibilidades en el novecientos uruguayo* (2019) de Claudio Maíz da Universidad Nacional de Cuyo; o artigo *“En mi alcova agrandada de soledad y miedo”: figuraciones de lo violento en la poética de Delmira Agustini* (2020) de Mirta Fernández dos Santos da Universidad de Oporto.

E, por fim, um estudo de maior fôlego: a obra *Genio e figura de Delmira Agustini* (1968) de Clara Silva, publicada pela Editorial Universitaria de Buenos Aires, que, inclusive, será uma importante referência para esta tese. Isto porque nela a autora reúne importantes documentos acerca do cenário político e social do Uruguai do início do século XX, bem como da vida de Delmira Agustini, desde a infância até o seu trágico fim aos 27 anos, e de sua obra. Também há um número significativo de fotografias que revelam aspectos da vida familiar da poeta e dos passeios públicos, sempre na companhia dos pais. Assim, Silva inicia apresentando cronologicamente relevantes marcos históricos e sociopolíticos, ao mesmo tempo, em que insere a vida familiar de Agustini nesses contextos. Posteriormente, discute a poeta-mulher e o mito forjado em torno da menina-mulher Delmira Agustini. Para tanto, apresenta correspondências pessoais da escritora com familiares e intelectuais de sua época,

acompanhadas de apreciações analíticas à luz da psicanálise freudiana e de teorias culturais e sociocríticas. Na sequência, Silva reúne apreciações críticas sobre a poesia de Delmira; testemunhos acerca de seu drama pessoal e de sua consciência crítica e literária; opiniões sobre a poeta dos grandes intelectuais contemporâneas a ela e posteriores e finaliza com poemas da autora da obra *Cálices vacíos*.

Uma das apreciações reunidas por Clara Silva é a do crítico literário Carlos Mastronardi de 1928 em que ele declara: “Delmira Agustini alcanzó estrofas de profunda verdad humana. No era una cerebral, como no lo son generalmente los poetas uruguayos.”²¹ (Mastronardi in Silva, 1968, p. 176). Passional e de grande intensidade dramática, a obra de Agustini revela, segundo Mastronardi, um temperamento raro. De suas palavras ressoam paixão, ternura e ímpeto libertário. Fora uma mulher à frente do seu tempo, à frente do moralismo, do convencionalismo e do idealismo que pairou insistentemente sobre as consciências e experiências burguesas de que fazia parte. Sua voz ecoou e ainda ecoa como um ícone do drama humano que envolveu e ainda envolve o destino feminino dentro do sistema de herança falocêntrica.

No que respeita à Rosario Castellanos, embora consegui ter acesso a um número significativo de dissertações, teses e livros publicados sobre seus escritos, ela ainda não teve, de acordo com Silvia Ruiz Otero em *Rosario Castellanos: ensayista como pocas* (2008), devido a amplitude dos temas abordados, a menção crítica que deveria ter tido considerando a importância de sua voz poética. No Brasil, os estudos acerca de suas obras direcionam-se mais amplamente ao feminismo e à ironia arguta presente em suas peças de teatro, especialmente *El eterno femenino* (1975). Nos trabalhos referentes a essa temática, é comumente mencionado o ensaio crítico *Mujer que sabe latín...* (1973).

Castellanos foi uma leitora voraz desde a sua infância e começou a publicar seus poemas com apenas 15 anos em Chiapas onde vivia. Foi nessa terra de grande população indígena que passou a sua infância e grande parte de sua adolescência. Sua cosmovisão, sua identificação ideológica, muito distinta da dos pais (brancos e descendentes de europeus), é fortemente influenciada pela visada indígena e pelas mágicas histórias que sua “nana”²², companhia

²¹ “Delmira Agustini alcanzó estrofas de profunda verdad humana. No era una cerebral, como no lo son generalmente los poetas uruguayos” (Mastronardi in Silva, 1968, p. 176, tradução nossa).

²² A babá Rufina era uma “indígena tzeltal” e sua filha, chamada Maria, tinha a idade de Rosario e foi ao lado dessa garota, que se tornou sua companheira diária e amiga de infância, que Rosario aprendeu o idioma tzeltal e conheceu e creu nas lendas e nas histórias dos indígenas que a babá lhe contava. A magia dessa cosmovisão torna-se parte de seu mundo. Logo, “para Rosario el mundo indígena no era malo ni aterrador, mucho menos repulsivo, por el contrario, era un mundo muy rico y lleno de sorpresas” (Otero, 2008, p. 165). É assim que, mais tarde, Rosario Castellanos mostra um profundo respeito pelos povos indígenas, promovendo as culturas indígenas e a

cotidiana de sua infância, contava-lhe. Logo, de acordo com Otero (2008), desde os primeiros escritos da autora, a denúncia contundente é o tom de sua obra, numa busca incessante de entender o mundo externo e de propagar a transformação.

Estando entre as primeiras mulheres mexicanas que tiveram acesso ao ensino superior, uma das preocupações com as problemáticas sociais que fez parte da trajetória de sua vida, foi tornar a educação superior acessível às mulheres e aos indígenas. Assim, o foco de seu interesse sempre foi a condição do oprimido e é, nesse intuito, que, além de abarcar a questão feminina, volta-se ainda para as causas indigenistas e de todos aqueles precariamente incluídos na sociedade mexicana de meados do século XX. Todavia, essa mesma ânsia com que se voltava para o exterior era motivo de reflexões tão íntimas e tão dolorosas que se convertiam em um diálogo essencial e profundo do eu consigo mesma para compreender seu mundo interior, sua solidão, sua angústia.

Um dos estudos significativos sobre a autora é obra *Uma consciência feminista: Rosario Castellanos* (1987) de Beth Miller em que, entre os temas abordados, encontram-se os aspectos teóricos e técnicos de sua composição poética, a presença constante de ideias feministas em sua poesia, a relação entre a história e a ficção em *Oficio de tinieblas* (1962) e a condição da mulher pequeno-burguesa da sociedade provinciana do México. O mito, ao lado da palavra poética, foram, segundo Miller, forças motrizes que levaram Castellanos a fazer da criação um instrumento de libertação, unindo-o à imaginação e dando largas à fantasia. Para Castellanos, o homem é feito à imagem e à concepção da palavra e tanto aquilo que lhe é agradável quanto o seu inverso representam material lírico.

Desse modo, diferentemente de Gilka Machado e de Delmira Agustini, sua poesia é “direta, coloquial”, não centralizando-se no uso metafórico da palavra e nem aderindo às características simbolistas e à grandiloquência (Miller, 1987, p. 10). Move a sua lírica um impressionante sentido rítmico, uma fluidez sonora e temática que cativam e uma fina e arguta ironia. Logo, a contemplação estética e a inteligência se apresentam como gerenciadores dos procedimentos poéticos de que se utiliza, revelando, “por um lado, os problemas mais trágicos e dolorosos da literatura mexicana e, por outro,” uma forma de escrita alicerçada sobre “um aspecto gentil e risonho”, de humor e de lucidez inesgotáveis, que demarcam “uma presença mágica a que a palavra cálida, porém firme, não emprestava nenhuma modéstia fácil, mas um modo autêntico de ser” (Miller, 1987, p. 11).

alfabetização bilingue quando se torna promotora cultural do *Instituto Chiapaneco de la Cultura e do Instituto Nacional Indigenista*.

Os demais trabalhos analíticos encontrados acerca da obra de Rosario Castellanos são os seguintes: a tese *Rosario Castellanos* (1999) de Gilda Luongo Morales da Universidad de Chile, em que a autora apresenta um panorama geral da obra de Castellanos a partir de suas obras completas publicadas em *Poesia no eres tú*, cuja primeira edição data de 1972; a monografia *La problematización del papel de la mujer en “Lección de cocina, Rosario Castellanos* (2020) de Tallyta Hayanne da Silva Alves da Universidade Federal de Campina Grande; os artigos *El feminismo de Rosario Castellanos* de Margarita Pinto e *Rosario Castellanos: mito e ironía* de Enrique Legorreta, publicados no Boletín 55 Editorial de el Colegio de México (1995); o artigo *Utopía y distopía en “Salomé”, una pieza teatral poco conocida de Rosario Castellanos* (2012) de Rosario M. de Swanson de Marlboro, USA; o artigo *Veredas da transgressão: Balún Canán, de Rosario Castellanos, e a representação narrativa do discurso da infância* (2012) de Débora Duarte dos Santos da Universidade de São Paulo; o artigo *Las narraciones del desastre: anticipaciones de la retórica de la posmodernidad en la poesía de Rosario Castellanos* (2015) de Lilia Leticia García Peña da Universidad de Colima; o artigo *Escritura y maternidad en un poemario de Rosario Castellanos* (2015) de María Inés Zaldívar Ovalle da Universidad Católica Silva Henríquez; o artigo *A mulher e o eterno feminino em Rosario Castellanos* (2019) de Viviane Bagiotto Botton da Universidad Nacional Autónoma de México; o artigo *O “eterno feminino” revisto por Rosario Castellanos* (2020) de Ester Abreu Vieira de Oliveira e Maria Mistis Caser da Univerdidade Federal do Espírito Santo; o artigo *Tradução comentada de Malinche, de Rosario Castellanos: uma dupla correção na história* (2021) de Marina Leivas Waquil da Universidade de São Paulo.

Como pudemos constatar há estudos profundos e relevantes sobre as três escritoras. As temáticas do amor erótico e os preceitos simbolistas, que estão presentes tanto em Gilka Machado quanto em Delmira Agustini, motivaram estudos que comparam as duas poetisas, trazendo análises que envolvem os papéis sociais da mulher da época, as mudanças de perspectivas advindas da Literatura do Modernismo – que impulsionam ambas a enfrentar a moralidade pequeno burguesa patriarcal – e os “destinos” que tiveram devido a esse enfrentamento. Entretanto, não há estudos que relacionem as três, apresentado a atualização do tema por meio de uma poeta que escreve após a década de cinquenta do século XX. Logo, esta é a inovação proposta neste trabalho, bem como a ampla gama de conhecimentos mobilizados para a elaboração das análises líricas.

1.2 GILKA MACHADO: “PRIMEIRA MULHER NUA DA POESIA BRASILEIRA”

Eu quisera viver sem leis e sem senhor,
 Tão somente sujeita às leis da natureza,
 Tão somente sujeita aos caprichos do amor...
 Viver na selva acesa
 Pelo fulgor solar,
 O convívio feliz das mais aves gozando,
 Viver em bando,
 A voar, a voar.
 (Gilka Machado, *Aspiração*)

No dia 18 de dezembro de 1980, dedicando a sua coluna, *Gilka, a antecessora* no Jornal do Brasil, à memória da poeta, Carlos Drummond de Andrade escreve: “Rodeada de silêncio faleceu Gilka Machado” (Drummond, 1980, p.7). Esse seu obscurantismo literário, não no século XIX, como esquadrinhara Wolf, mas já no início do século XX, deve-se à reserva e ao persistente conservadorismo pensante que recebe com susto e escândalo seus versos reveladores de pressões pulsionais²³ e das “propriedades eróticas do corpo” (Drummond, 1980, p.7).

No momento histórico em que findava a vida da poeta, ao comentar sobre o reconhecimento da lírica plasmada por Gilka Machado, Drummond enfatiza que este deveria ter sido notável, pois foi a precursora da lírica erótica feminina no Brasil. Nas próprias palavras do poeta de Itaboraita, ela fora “a primeira mulher nua da poesia brasileira” (Drummond, 1980, p. 7); aquela que abriu os espaços poéticos para palavra erótica feminina, desbravando as proibidas fronteiras dessa sexualidade, para que outras escritoras pudessem desfrutar do direito e do pleno deleite de revelar, em palavras literárias, seus mais profundos desejos e trazer à tona a inscrição erógena que percorre o corpo da mulher. Todavia, Drummond também destaca que “seria falso dizer que a poesia de Gilka Machado era puro sensualismo. Com elementos simbolistas em sua formação, tinha também algo de misticismo, e às vezes acusava preocupações de ordem social, chegando a uma espécie de anarquismo romântico” (Drummond, 1980, p. 7). Vejamos abaixo o artigo de Drummond na íntegra:

²³ Em Laplanche e Pontalis (2001), a *Trieb*, termo alemão, traduzido para o português como Pulsão, diferencia-se do termo *Instinkt* (instinto), utilizado por Freud, para qualificar “um comportamento animal fixado por hereditariedade”. A *Trieb* (pulsão), por sua vez, põe em evidência uma “força energética”; uma pressão pulsional que reside no organismo em forma de um estado de tensão. O objetivo da pulsão – que não se manifesta de forma consciente e, mesmo inconscientemente, apenas pode ser representada por meio de uma ideia ou de um afeto – seria suprimir essa tensão que se encontra na fonte pulsional. Assim, “é no objeto ou graças a ele que a pulsão pode atingir a sua meta” (LAGACHE, PONTALIS, 2001, P. 394).

Figura 2 – Gilka, a antecessora

GILKA, A ANTECESSORA

RODEADA de silêncio, faleceu Gilka Machado. Silêncio que durava há dezenas de anos, embora interrompido aqui e ali pela reedição de seus poemas e publicação de alguns novos. É pelo prêmio que em 1979 lhe concedeu a Academia Brasileira de Letras. Nessas oportunidades, falou-se um pouco de Gilka e de sua poesia. Depois, voltou a reinar a mudez em sua roda.

Não sei se isto a mortificava, ou se tinha bastante isenção para reconhecer que a novos tempos correspondem novas modas ou manias, e que todos devemos resignar-nos a ser tratados com indiferença, passado o momento em que brilhamos. Mesmo quando o futuro nos redescobre (o que acontece lotericamente), não há mais festa, há a simples avaliação crítica, sem foguetes. E tudo deriva para o imenso e caótico museu da literatura, onde fina camada de pó envolve as glórias mais estelecionadas.

Gilka foi a primeira mulher nua da poesia brasileira. Deu mesmo a um de seus livros esse título audacioso para a mentalidade social de 1922, ano teoricamente da erupção do Modernismo, porém tão preconceituoso como os anteriores, que eram vitorianos e hipócritas. As mulheres que gozam hoje de plena liberdade literária para cantar as expansões do instinto e as propriedades eróticas do corpo deviam ser gratas a essa antecessora de 29 anos, vivia pobre que ganhava a vida com esforço e que gostava de estar "toda nua, completamente exposta à Volúpia do Vento"; que confessava "incrível paixão por tudo quanto é sedoso, suave ao tato: a cama... os pelos..."; e que ansiava pelo beijo visual, criação de uma sensualidade rica de estesia: "Que prazer insensato! Pela

vista comer-te o pêssego do lábio, e o pêssego comer apenas pelo tato" — pois nela os sentidos operavam em sincronia, e a imaginação refinada criava prazeres sinestésicos.

Seria falso dizer que a poesia de Gilka era puro sensualismo. Com elementos simbolistas em sua formação, tinha também algo de misticismo, e às vezes acusava preocupações de ordem social, chegando a uma espécie de anarquismo romântico. Num mesmo poema, "quisera viver em plenos ares, numa suspensa, etérea trajetória, numa existência quase incorpórea" e "viver sem leis e sem senhor, tão-somente sujeita às leis da Natureza, tão-somente sujeita aos caprichos do Amor"; "viver na selva acesa pelo fulgor solar". O erotismo seria para Gilka um processo de integração nas forças naturais, aproximando-a da doutrina tântrica, de que na mocidade possivelmente ela não tivera conhecimento. Doutrina para a qual, como lembra Philip Rawson, "as funções rítmicas — batidas do coração, respiração e mutações celulares, subentendem, para cada ser vivo, o sentido do tempo e da vida". E que encontra na realização sexual uma forma por excelência de explosão de energia. Ao proclamar a voluptuosidade do ser, a autora não faz mais que assinalar a identificação da vida com o "princípio fêmea", principal agente da intuição da verdade humana, ainda segundo o pensamento tântrico.

Recebida com susto e escândalo pela gente bem pensante daquela época, hoje tão remota do contexto social em que nos situamos, Gilka de certo modo comprometeu a sua carreira literária, que, mesmo aplaudida por muitos, era vista com reserva pelo conservantismo de tantos ou-

tros. Ficou, assim, à margem da evolução literária, alheia ao Modernismo, que por sua vez não se dignava contemplá-la. Situação singular, que não a exclui das antologias de poesia de Péricles Eugênio da Silva Ramos e Fernando Góes, mas que lhe confere o ar de corpo estranho num conjunto onde devia ocupar posição de direito e de relevo, por sua originalidade incontestável no meio e no tempo em que atuou.

Guardo de Gilka Machado uma lembrança feita de dúvida. Ao saber que Vivaldo Coaracy lhe atribua a letra do "Hino a São Roque", musicado por Freire Junior, comuniquei ao ilustre escritor a informação, recebida da própria Gilka, por telefone, de que ela não escrevera esse texto. Vivaldo reagiu pela confirmação da autoria, afirmando que ao reproduzir letra e melodia da composição em seu livro sobre Paquetá, se baseara em publicação editada em 1925 e que dava como sendo da autoria de Gilka os versos em questão: "Sou muito zeloso de minha honestidade de escritor — escreveu-se na ocasião — para deixar passar em branco uma qualquer suspeita." E pediu-me que passasse às mãos de Gilka três fotocópias do documento original, que nunca fora objeto de desmentido da poetisa.

Falei novamente com Gilka, que continuou negando houvesse escrito hino a São Roque, padroeiro de Paquetá, onde ela morou. Negava sem maiores explicações. Teria se indisposto com o Santo, ou passara a achar medíocres os versos, renunciando à autoria deles? Coaracy era a integridade em pessoa. Gilka merecia-me toda a fé. Transfiro este pequeno mistério literário ao exame da posteridade, se é que esta se interessará pelo caso.

Carlos Drummond de Andrade

Fonte: Andrade (1980)

Notemos que é inegável a assertiva da enunciação drummondiana, motivada pelo *ethos* de poeta lírico cujo olhar abarca convenções poéticas, afetos, estesias, conhecimentos sociais, culturais e históricos que atestam a sua capacidade de refletir sobre o mundo com o brilhantismo de palavras de intensa sensibilidade. Assim, as reflexões de Drummond impulsionam a percepção de que, na lírica de Gilka Machado, os versos poéticos não conduzem o leitor a visualizar a expressão de desejos meramente sexuais, muito menos de delirantes frenesim libidinais numa irrefutável ânsia de satisfações encontradas tão somente na devoração fálica.

No cerne de seus versos, encontramos o anseio de libertação corpo/espírito da mulher, permitindo a emancipação feminina num amplo sentido para o seu tempo e para os que viriam.

Asseverando a segregação literária da poeta Gilka Machado para a qual Drummond chama a atenção, numa figuração dolorosa, cuja leitura provoca um misto de sentimentos que vão da tristeza ao asco frente ao tratamento designado à mulher poeta na sociedade brasileira no fim do século XIX e início do XX, Maria Lúcia Dal Farra, no artigo *Gilka – a mulher proibida*, publicado no início da obra *Poesia completa* (2017) de Gilka Machado, apresenta pungentes relatos sobre a vida da mulher e da poeta. Desse modo, analisa criticamente os elementos que precocemente silenciaram seu lirismo, visto que, tendo vivido até 11 de dezembro de 1980, publica a sua última obra *Sublimação* em 1938, não retomando a escritura poética como forma de expressão libertária, resignando-se e renunciando

ao pioneirismo que seus versos abriram com tanto alarde no cenário da literatura brasileira. Parece ecoarem, agora, como capitulação das conquistas do direito feminino de exercício da voz, prerrogativa adquirida por meio da flexão literária de toda a sua obra anterior que, como um protesto vivo e bombástico, conclamava, escandalizando, um novo patamar para o desempenho artístico da mulher, uma resistência concreta ao discurso patriarcal (Dal Farra, 2017, p. 22).

Como foi observado no relato acerca do estado da arte da autora, vários fatores, além da sua ousadia de colocar a mulher como sujeito da palavra erótica, contribuíram para o suposto sucesso, colhido pela representatividade patriarcal-burguesa da época, ao silenciar Gilka, no afã de neutralizá-la. Suposto, porque sua voz ecoa historicamente e as suas reivindicações ainda são prenes de significação no século XXI, em que os discursos, ora explicitamente ora implicitamente, seguem estigmatizando e estabelecendo limites para a atuação feminina. Logo, sua lírica de protesto não se encolhe, mas se expande e percorre o tempo como uma insígnia da luta pelo direito da mulher de ser sujeito e não mero objeto na comunhão erótica, e de conquistar a si uma ativa e respeitosa participação em todos os âmbitos da sociedade.

Entre os fatores, diferentemente de outras poetisas de seu tempo – por exemplo, Cecília Meireles, que encontrava proteção em Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira – Gilka Machado recusa-se a tal benesses. Nem mesmo aceitara a oferta de Olavo Bilac de escrever o prefácio da obra *A revelação dos perfumes* (1916). E sua recusa se dá, segundo Dal Farra, porque deseja que sua voz seja ouvida sem a força da voz e do reconhecimento masculinos a auxiliá-la. Além disso, a extrema vulnerabilidade socioeconômica em que vivia a delimita. Casou-se, segundo suas próprias palavras, “com o poeta e jornalista Rodolpho Machado, rapaz tão pobre quanto” ela, com quem tivera dois filhos: Hélio e Heros. Poucos anos

depois, quando Gilka estava somente com 30 anos de idade, ele morrerá de “uma otite supurada” (Machado, 2017, p. 14). Vejamos abaixo o relato de Machado sobre esses fatos de sua vida:

Viúva, sem herança e sem montepio, urgia procurar trabalho. Saí em busca do mesmo. A má fama é indelével. Todas as portas se me fecharam, ficando aberta uma que não consegui transpor por invencível repugnância.

O grande poeta e homem puro Pereira da Silva, padrinho de minha filha, arranhou-me um lugar de diarista na Estrada de Ferro Central do Brasil. O salário não supria nem um terço das despesas das minhas crianças. Exausta dos caminhos inutilmente percorridos, pensei, pensei muito, e uma ideia me ocorreu: abrir uma pequena pensão. Foi ainda Pereira da Silva que me auxiliou na obtenção de crédito para as principais despesas. Moça corajosa e sadia, assumi com fé e esperança a nova faina. Entendia de culinária, e por muitos anos fui também cozinheira da minha pensão (Machado, 2017, p. 15).

Nesse contexto, imaginemos as dificuldades encontradas por Gilka Machado para produzir seus versos, já que não possuía aquilo que Wolf destacara como imprescindível; relembremos: um lugar livre de ruídos e de interrupções, e condições econômicas adequadas. Mas, sem dúvidas, condições tão adversas tornam ainda mais admirável a genialidade dos versos de Gilka Machado. Em sua lírica, mostra-se uma mulher à frente do seu tempo ao trazer inovações a uma escritura feminina que em sua época, conforme podemos observar em *Escritoras brasileiras do século XIX* (1999)²⁴ de Zahidé Lupinacci Muzart, apegava-se fortemente aos mármores parnasianos ou envolvia-se em lânguidas vibrações simbolistas na representatividade dos estados da alma feminina e não do corpo físico. A poesia de Gilka Machado exalta o corpo e problematiza a condição da mulher, fazendo desse corpo o vórtice que oferece acesso à ânsima do sujeito poético. Assim, por meio do enlace entre o mundo físico e o metafísico, a autora revela sua incessante busca de autoconhecimento e de compreender como se relaciona com o seu corpo e com o corpo do outro, o que sente, aquilo que a toca e a

²⁴ A escritora Gilka Machado é citada no segundo volume dessa obra (2004), em que Muzart enfatiza que a linguagem inovadora usada por Machado contradiz os valores da sociedade carioca decadente da época. Uma linguagem que acompanha, portanto, as transformações sócio-históricas, geográficas, econômicas e políticas que ocorriam gradativamente no Rio de Janeiro aos moldes parisienses. Destaca ainda a audácia da poeta que, desde o título de suas obras, rompe com a repressão que circundava a figura feminina. Embora poucas páginas são dedicadas à autora, isso faz parte da dinâmica utilizada por Zahidé L. Muzart que dedica os três volumes de sua obra ao resgate da escritura feminina do século XIX, no intuito de apresentar as autoras, revelando o expressivo número de escritoras silenciadas historicamente. É fato que antes disso, Gilka Machado aparece, por exemplo, em Alfredo Bosi e Massaud Moisés, porém seu nome é tocado rasteiramente. Em *História concisa da Literatura Brasileira* (1994) de Alfredo Bosi – um dos maiores críticos de nossa literatura, ensaísta e integrante da Academia Brasileira de Letras – vemos, lamentavelmente, apenas uma breve referência ao nome dela na sessão em que o autor apresenta escritores e preceitos do Modernismo. Em Massaud Moisés, na obra *História da Literatura Brasileira I – Origens, Barroco, Arcadismo* (1983), no capítulo dedicado ao Simbolismo, aparece uma maior explanação da elaboração poética de Gilka Machado, especialmente nas páginas dedicadas à *Belle Époque*. Entretanto, a ênfase recai apenas sobre o que o autor denomina como um “escaldante” e “desabrido” sensualismo.

sensibiliza, o que a agride e a fere, o que a alegra ou a entristece, como se posiciona frente ao amor e o que ele representa nas suas experiências cotidianas e vivências, como percebe o elemento místico, que objetos do mundo a esse elemento se direcionam simbolicamente, como a natureza a ele remete ou com ele se relaciona. No soneto *Incenso*, da obra *Cristais partidos* (1915), por exemplo, emana um misticismo que é evocado pelo sentido do olfato. Nele lemos:

INCENSO

1 Quando, adentro de um templo, a corola de prata
 2 do turíbulo oscila e todo o ambiente incensa,
 3 fica pairando no ar, intangível e densa,
 4 uma escada espiral que aos poucos se desata.

5 Enquanto bamboleia essa escada e suspensa
 6 paira, uma ânsia de céus o meu ser arrebatada,
 7 e por ela a subir numa fuga insensata,
 8 vai minha alma ganhando o rumo azul da crença

9 O turíbulo é uma ave a esvoaçar, quando em quando
 10 arde o incenso ... Um rumor ondula, no ar se espalma,
 11 sinto no meu olfato asas brancas roçando.

12 E, sempre que de um templo o largo umbral transponho,
 13 logo o incenso me enleva e transporta minha alma
 14 à presença de Deus na atmosfera do sonho (Machado, 2017, p. 65).

O eu lírico vive, nesse poema, o êxtase da experiência mística, numa intensidade máxima alcançada pelo desejo de presença que se realiza no encontro com o outro da divindade via ritual religioso. Assim, nessas linhas líricas, a consciência da expressão advém da epifania que permite ao sujeito uma das mais profundas experiências da humanidade: a sensação de acesso a uma divindade que desfaz as amarras da condição humana encarnada nesse mundo, possibilitando-lhe transcender a si mesmo.

Ao refletir sobre a experiência estética, Gumbrecht, em *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir* (2010), propõe uma expansão para além das formas tradicionais de se pensar essa experiência. Como experiência estética deve-se incluir, segundo ele, todos aqueles momentos que causam uma sensação de êxtase, levando o ser a um ato de contemplação que o petrifica ante o instante numa espécie de fragmentação do tempo que se configura como um “momento de intensidade” impar. Esse instante tem o poder de vincular nossas faculdades cognitivas, emocionais e físicas, voltando todos os nossos sentidos para aquilo que provocou essas sensações: notas musicais, beleza de um corpo, uma partida de futebol, um ritual religioso, entre outros (Gumbrecht, 2010, p. 127-128). Assim, na

materialidade da compleição física reações se manifestam: os batimentos cardíacos podem acelerar ou desacelerar, as pernas bambear, o corpo ficar trêmulo, entre outros, e nossos pensamentos inclinam-se à paralisia, conduzindo-nos a uma espécie de “nirvana” provocado pelo êxtase que de nós se apodera, o que tende a levar nosso ser a expandir-se para além daquilo que a razão consegue mensurar, enquanto o mundo ao entorno entra em suspensão.

É assim que, no poema *Incenso*, os estados psicoemocionais do sujeito poético se põem em alerta ao adentrar em “um templo” (elemento físico, visual) e ao sentir os odores de incenso que pairam nos ares. São esses odores que abrem o espaço para a evasão metafísica e fazem com que o eu seja arrebatado por uma “uma ânsia de céus” (“momento de intensidade”). É então que o elã transcendente, bem ao gosto simbolista, eleva o cantar poético a uma “fuga insensata”; fuga que conduz a “alma” lírica a ir “ganhando o rumo azul da crença” (Machado 2017, p. 65). A cor azul se destaca aqui como elemento simbólico, pois comumente, no entorno sociocultural do Ocidente, essa tonalidade aproxima-se de uma perceptividade harmônica, tranquila e serena que traz paz espiritual, ligando-se à infinitude dos céus e dos mares. É relevante notar que a ênfase que recai sobre o cheiro do incenso e alça voo rumo ao êxtase espiritual, no poema, relaciona-se diretamente com a tese defendida na conferência literária *A revelação dos perfumes*, pronunciada por Gilka Machado em 12 de outubro de 1914 e publicada em 1916. Nesses escritos, encontramos a seguinte afirmação:

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

A poesia e a prosa poética de Gilka Machado, para além da temática erótica, inova, nos efeitos enunciativos buscados pela voz lírica feminina brasileira de sua época, ao demonstrar uma sensível capacidade de transpor e de justapor impressões sensoriais e, a partir delas, expor intimamente a sua subjetividade. Assim, ao vincular os cheiros que exala dos corpos aos estados de alma, como podemos ver na citação, a poeta faz com que os perfumes ganhem uma linguagem simbólica que traduzem as reações físicas causadas pelas emoções, sensações, sentimentos e manifestações de elevação espiritual.

Inclusive encontramos, em *Revelação dos perfumes*, uma afirmação que nos leva imediatamente a sentir o tom transcendente e metafísico conferido ao odor: “O perfume nasceu, por certo, de um suspiro da Terra, foi a sua primeira demonstração de vida ao vir à luz, a sua

primeira exalação ao despertar do sono do Nada” (Machado, 1916, p. 8). Na poeticidade desse fragmento, Machado parece resgatar o fascínio mágico que envolve o nascimento dos deuses olímpicos nas narrativas greco-romanas. Como um deus sensorial, no sono do Nada, grafado com inicial maiúscula, simbolizando o dormente vazio, nascem os odores, como um suspiro. A prosopopeia se incumbe aqui de figurar, nos cheiros, as ânsias e movimentos da prima expressão de vida. E mais adiante, a autora apressa argumentos bíblicos para desvelar a lasciva e o erotismo provocados por meio do olfato:

A literatura antiga é toda saturada de cheiros embriagadores e lascivos; nas imagens poéticas o perfume ressalta, as frases parecem pétalas soantes. Pois, até na poesia barbara da Bíblia, veremos que, no "Cântico dos cânticos", entoa Sulamita:

"Beija-me com os beijos da tua bocca, porque melhor é o teu amor do que o vinho. Para cheirar são bons os teus unguentos, como o unguento derramado o teu nome é. Por isso as virgens te amam."

E canta Salomão:

"Quem é esta que sobe do deserto, como uma columna de fogo, perfumada de myrrha, de incenso e de toda a sorte de pós do especieiro?"

E continua:

"Que bellos são os teus amores ó irmã minha, ó esposa minha! quanto melhores são os teus amores do que o vinho e o cheiro dos teus unguentos do que os de todas as especiarias [...]" (Machado, 1916, p. 9-10).

Nessas “pétalas soantes” bíblicas, aroma e ritmo se fundem, fazendo com que o cheiro embriagador das especiarias diretamente se associe ao amor erótico, elevando-o e entornando-o por bálsamos metafísicos. A poeta capta essa mágica aura presente na primitividade dessa “bárbara” poesia e faz dela uma potente energia no trecho de sua *poiesis*. Assim, sequencialmente, utiliza-se da estratégia retórica da comprovação científica para vincular aromas e sentires:

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

Obviamente que não podemos separar esses experimentalismos poéticos de Gilka Machado dos estudos científicos naturalistas da época, nem da efervescência das transformações sócio-históricas ocorridas no Brasil e no mundo em decorrência do processo de modernização da segunda metade do século XIX. Isso porque inevitavelmente essa modernização, relacionada aos desdobramentos da Revolução Industrial, provoca excitação

intelectual e consequentes mudanças também nos campos cultural e literário²⁵. Logo, a sinestésica busca de compreensão e de si mesma e do mundo que encontramos em Machado traz aproximações com a arte de precursores da inserção de experimentalismos modernos na poesia, como Charles Baudelaire e Arthur Rimbaud.

Para tratar desse tema, Walter Benjamin, em *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo* (1994), constrói uma reflexão em que demonstra que o olhar para as paisagens urbanas encontradas em Marx assemelha-se ao olhar de Baudelaire. Trata-se, pois, de miradas que se voltam para as figuras representativas de esferas sociais negligenciadas nas grandes obras clássicas que perseguiram temas grandiloquentes. Assim, na figura do *flâneur*, a que Benjamin dedica o segundo capítulo, os olhos que percorrem distraídos na observação da movimentação urbana, estagnados na “estupefação”, concentram-se em observar o instante presente, os pequenos lapsos sócio-humanos que, na poesia de Baudelaire, tornam-se essenciais. Embora Baudelaire não se desvincule de elementos métricos e rítmicos próprios da fórmula clássica, seus temas são absolutamente modernos.

Também o tema do erotismo feminino em Gilka Machado mantém profunda conexão com a modernidade. Ao observarmos o poema *Incenso*, brevemente comentado, inclusive dedicado a Olavo Bilac, deparamo-nos com um soneto alexandrino e uma sequência descritiva que nos faz visualizar, de imediato, elementos pertencentes ao Parnasianismo; entretanto tal descritividade extrapola a percepção física e alcança a metafísica, revelando um sincretismo com o Simbolismo. Porém, ainda que a influência dessas correntes estéticas se mostre patente, a força da ruptura²⁶ desponta das temáticas exploradas pela autora. Tradição e ruptura compõem, pois, sua poética sob um prisma que se revela envolto ao criticismo à razão pura que encontramos, por exemplo, em Nietzsche (1982), em que o sujeito assume uma postura subversiva e toma consciência de sua submissão a valores supostamente universais em constante embate com os desejos do eu. Derrubar ídolos, investigar as pulsões e desbravar os mais delirantes desejos torna-se uma via de libertação da força acional da cultura sobre o sujeito. Segundo Massaud Moisés, o eu lírico, em Gilka Machado, explode nas chamas de um desejo

²⁵ Em *História concisa da literatura brasileira* (1994), Alfredo Bosi observa que, embora a figuração siga uma perspectiva romântica, as obras de Castro Alves, Sousândrade e Franklin Távora já revelam um Brasil em crise. A economia açucareira entra em processo de decadência a partir da proibição do tráfico negreiro em 1850 e os anos sessenta representaram a “preparação de uma ruptura mental com o regime escravocrata e as instituições políticas que o sustentavam” (Bosi, 1994, p. 163). O que se seguiu posteriormente a isso foi um intenso processo de industrialização e transformações urbanas em cidades de maior porte, como o Rio de Janeiro, bem como a substituição do trabalho escravo pelo trabalho assalariado, entre outros.

²⁶ Segundo Octavio Paz (1984), a arte, a partir do Modernismo, ao negar a tradição, cria uma nova: a da ruptura. Recupera, pois, o lugar imperante dos sistemas ideológicos tradicionais para implodi-los de dentro, propondo releituras, reconfigurações, reflexões.

“felino” e de uma impulsividade sensual não vista antes na perspectiva feminina, ainda que mantenha um vínculo com a temática do “amor maldito” das cantigas de amigo, em que a voz lírica revela um misto de recordações nostálgicas e arrependimentos. Assim, de acordo com o autor,

Gilka Machado ficou, e ficará, como exemplo, isolado em seu tempo, de corajosa transgressão das expectativas sociais com respeito à mulher. Feminista *avant la lettre*, rebelde, “selvagem”, seu grito de liberdade exhibe todas as características do pionerismo, tanto mais digno de nota quanto mais se ergueu, e permaneceu longamente sonoro, num período em que rígidos preconceitos dominavam o convívio social (Moisés, 2001, p. 255).

Embora o sensualismo da poesia da autora aproxima-se, na percepção de Moisés, do instinto animalesco naturalista é digno de nota a chamada de atenção para o pioneirismo da poeta que a torna uma feminista *avant la lettre*. A percepção do crítico literário contrasta-se com a sutileza com que Drummond abarcara o assunto, pois o poeta acerca o sensualismo do sujeito lírico de Gilka Machado aos preceitos da teoria tântrica. Entretanto, o que as diferentes perspectivas atestam é que os poemas dela seguem merecendo uma mais profunda atenção crítica.

1.3 DELMIRA AGUSTINI: A MENINA, A MULHER, A AUDACIOSA POETA

Yo te diré los sueños de mi vida
En lo más hondo de la noche azul...
Mi alma desnuda temblará en tus manos,
Sobre tus hombros pesará mi cruz.

Las cumbres de la vida son tan solas,
Tan solas y tan frías! Yo encerré
Mis ansias en mí misma, y toda entera
Como una torre de marfil me alcé.
(Delmira Agustini, *Íntima*)

A poeta uruguaia Delmira Agustini revela, em seus versos líricos, um eu lírico feminino tempestuoso, de voz ativa e erótica na relação sexual e coloca em xeque, desde a publicação de sua primeira obra *El libro blanco* (1907), os grilhões do imaginário patriarcal. Contudo, a crítica literária de sua época apenas a reconhece como sujeito lírico dos cantares de seus poemas na publicação de sua terceira obra, *Los cálices vacíos* (1913). Foi, todavia, necessário para isso que um homem, importante poeta precursor do Modernismo, Rubén Darío, apontasse a relevância da escritura de Agustini e escrevesse um pórtico na abertura dessa obra poética:

De todas cuantas mujeres que hoy escriben en verso ninguna ha impresionado mi ánimo como Delmira Agustini, por su alma sin velos y su corazón de flor. A veces rosa por lo sonrosado, a veces lirio por lo blanco. Y es la primera vez en que en lengua castellana aparece un alma femenina en el orgullo de la verdad de su inocencia y de su amor, a no ser Santa Teresa en su exaltación divina. Si esta niña bella continúa en la lírica revelación de su espíritu como hasta ahora, va a asombrar a nuestro mundo de lengua española. Sinceridad, encanto y fantasía, he allí las cualidades de esta deliciosa musa. Cambiando la frase de Shakespeare, podría decirse « that is a woman », pues por ser muy mujer, dice cosas exquisitas que nunca se han dicho²⁷ (Darío *apud* Agustini, 2019, p. 223).

Nas palavras de Darío, depreende-se, pois, que, como Santa Tereza eleva sua lírica à sublimação divina, a lírica de Agustini arde febril na sublimação de Eros, expondo as ânsias desejosas ocultas na meiguice e inocência erigidas pela rígida moralidade de sua época. Ao deprendermos desse pórtico aquilo que provocara espanto e encanto em Darío acerca da poesia da menina-mulher, Delmira Agustini, somos conduzidos às reflexões de Freud no artigo de 1910, *Sobre um tipo particular de escolha do objeto nos homens*. Nele, o psicanalista observa que a lascívia feminina tende a exercer um certo fascínio sobre os homens, tornando a mulher mais interessante como objeto amoroso, uma vez que coloca um grau de dificuldade na relação por meio da insegurança e do ciúme que essa “promiscuidade” desperta, além de fazer do homem uma espécie de herói que irá salvar a amada da “má reputação” (Freud, 2021, p. 123).

A escritura de Delmira Agustini representa, assim, para Darío, a enunciação do Outro e do gozo desse Outro, daquele que ele não consegue entender ou nomear, o feminino, como explica Jacques Lacan (1985). É movido por essa premissa que Lacan afirma: “não há relação sexual”; “a mulher não existe”; a mulher é um “sintoma”. Ela é, sob esse prisma, o símbolo da falta – pois protagoniza os primeiros contatos relacionais da criança com o outro deixando em seu inconsciente profundas marcas mnêmicas, como exposto anteriormente – e como tal torna-se um sintoma porque representa ao homem um enigma que necessita de decifração. Porém, figura-se também em seu imaginário como fonte de gozo, já que mesmo diante da decifração desse enigma (significante mulher) permanecem restos de pulsão. É assim que o desejo masculino não se configura pelo desejo de uma parceira, mas de tomar posse do objeto imiscuído na carga energética pulsional. Desse modo, para uma mulher ser amada, ela precisa

²⁷ De todas as mulheres que hoje escrevem em versos, nenhuma impressionou meu ânimo como Delmira Agustini, por sua alma sem véus e seu coração de flor. Às vezes rosa pelo rosado, às vezes lírio pela brancura. E é a primeira vez que na língua espanhola aparece uma alma feminina no orgulho da verdade da sua inocência e do seu amor, salvo Santa Teresa na sua exaltação divina. Se esta linda menina continuar na lírica revelando o seu espírito como até agora, ela surpreenderá o nosso mundo de língua espanhola. Sinceridade, charme e fantasia, essas são as qualidades dessa deliciosa musa. Mudando a frase de Shakespeare, pode-se dizer “that is a woman” (isso é uma mulher), pois por ser muito mulher, ela diz coisas deliciosas que nunca foram ditas (Darío *apud* Agustini, 2019, p. 223, tradução nossa).

assumir, ante a visão masculina, um posicionamento fálico que lhe garanta uma condição de supervalorização como objeto. Segundo o enfoque lacaniano, a mulher se configura, pois, em um objeto que equivale a uma parte do próprio corpo do homem. Logo, como objeto, a mulher criada no entrecho simbólico falocêntrico é um ser ficcional moldado na justa medida para aprazer a perspectiva androcêntrica.

Envolta por essa ficcionalidade, Delmira Agustini é educada sob um rígido padrão moral que movia intensamente a dinâmica de sua família. De acordo com Clara Silva (1968), depoimentos e registros sobre a vida da poeta revelam que sua mãe, descendente da argentina Delmira Triaca e do alemão, residente em Buenos Aires, Luis Murfeldt, foi uma mulher dominadora e que exercia grande poder de controle sobre a filha. O pai, por sua vez, é filho da uruguaia Francisca Medina e do francês, que se instala em La Plata, Domingo Agustini. É digno de nota que o avô materno de Delmira pertencia à nobreza alemã e era atrelado à busca de conhecimentos variados e às artes, executando com mestria elaboradas partituras no violino.

Esses dados biográficos revelam o apressado que a família tinha pela educação da filha, incentivando-a nos estudos culturais e artísticos. Assim, ela estudou piano, pintura, literatura e francês e a família forjou um ambiente de extremo respeito à genialidade que a poeta demonstra desde a infância nesses estudos e cultuava sua escrita com silêncio acolhedor, nunca criticando Delmira pelas palavras de ousadia que despontavam liricamente de seus escritos. O pai e o irmão passavam a limpo seus poemas com letras perfeitas, pois os rascunhos da escritora continham rasuras que deixavam suas palavras incompreensíveis. Os críticos pressupõem que essa aceitação sem reprimendas é fruto de crerem que a jovem, uma típica mocinha de “família”, rica e culta, chamada pelos íntimos de “la nena”, quiçá seria capaz de entender plenamente as linhas poéticas que escrevia.

Entretanto, o olhar de garota meiga e romântica – que se pode observar, inclusive, em suas poucas fotografias – é contrariado em seus escritos poéticos e na postura que assumiu como sujeito ativo da relação amorosa, pedindo o divórcio pouco mais de um mês após a realização do rito do casamento. Recusa-se, assim, a adaptar-se a uma tumultuada e conflituosa relação e torna-se amante do ex-marido, com quem segue tendo encontros eróticos num quarto de pensão que, posteriormente, será o espaço soturno e fúnebre do desenlace da trama final de sua vida. Precocemente, aos 27 anos, morre assassinada pelo ex-marido. Finda a sua vida; silenciam-se as palavras! Porém, a força acional delas persiste em seus escritos e a sua obra atravessa o tempo acompanhada da rejeição e da recusa à passividade delimitada à mulher no amor, no sexo, na arte e na vida.

O quarto em que Delmira Agustini foi assassinada havia sido alugado por Enrique Job Reyes na casa de um amigo após a separação. As paredes desse ambiente, repletas de pinturas de Agustini e de quadros, que traziam estampados as fotos dela, faziam do local uma espécie de templo em que ela era cultuada. Existem inúmeras especulações sobre os motivos que fizeram com que a poeta se rendesse a um amor tão sufocante com uma pessoa tão diferente intelectualmente. Considerado um homem atrelado a vida comum e a conhecimentos vulgares contrastava-se brutalmente, nas percepções de mundo, à sensibilidade e profundidade crítica perceptíveis nos escritos de Delmira. Entre as especulações daquilo que a levou a unir-se a Reyes estão o possível desejo físico que a fizera amante do ex-marido após o divórcio e o fato de que o casamento representava, na época, o início da biografia feminina; o princípio, pois, de sua emancipação. Vejamos o que observa Silva (1968) acerca desse dado histórico:

Puede decirse que hasta el día de su boda con Enrique Job Reyes, en agosto de 1913 a los 27 años de edad, Delmira Agustini no tiene biografía, no tiene historia. Su *curriculum vitae* es – exteriormente – el de casi todas las señoritas de la clase media de su época en el Plata, como en toda Hispanoamérica, cuando la mujer no había alcanzado lo que luego se llamó su “emancipación”, es decir, su participación en la vida social en igualdad de condiciones con el hombre, no ejerciendo ninguna profesión ni oficio, excepto la de maestra normal de niños, en escuelas públicas o privadas. La mujer no tenía derechos civiles y políticos. De soltera, no concurría a lugares públicos sino en compañía de sus padres o hermanos. Caída la noche, no andaba jamás sola por las calles. Lo contrario era considerado poco decoroso y daba lugar a la murmuración. En las confiterías y salones de té había dos ambientes distintos, separados por barandas o mamparas: uno para los caballeros, otro para las familias. Andar sola una señorita con su novio o un amigo, de paseo, era motivo de escándalo²⁸ (Silva, 1968, p. 23).

Contudo, independente dos motivos, a essência dessa resposta estaria, se tomarmos como base as prescritivas de Lacan, em *Eu e o Outro*, capítulo IV de *O seminário, livro 1: os escritos técnicos de Freud* (1996), imersa na complexa e submissa relação com a mãe e na contradição que se manifesta em comportamentos e discursos de resistência. Nas palavras do psicanalista: “desde a sua manifestação no consciente até as suas raízes no inconsciente,

²⁸ Pode-se dizer que até o dia de seu casamento com Enrique Job Reyes, em agosto de 1913, aos 27 anos de idade, Delmira Agustini não tem biografia, não tem história. Seu *curriculum vitae* é – exteriormente – o de quase todas as senhoritas de classe média de sua época em La Plata, como em toda a América do Sul, quando a mulher não tinha conseguido o que logo se chamou de “emancipação”, ou seja, o direito à participação na vida social em igualdade de condições com os homens, não exercendo nenhuma profissão nem ofício, exceto de professora para crianças, em escolas públicas ou particulares. A mulher não tinha direitos civis e políticos. Enquanto fosse solteira, não poderia ir a lugares públicos, exceto na companhia de seus pais ou irmãos. Depois do anoitecer, nunca andava sozinha pelas ruas. Pelo contrário, isso era considerado uma impropriedade e dava espaço a fofocas. Nas confeitarias e nos salões, existiam dois ambientes bem diferenciados, separados por grades ou divisórias: um para os cavalheiros, outro para as famílias. Se uma senhorita passeasse sozinha com seu namorado ou com um amigo, isso seria considerado um escândalo (Silva, 1968, p. 23, tradução nossa).

chegamos logo a uma região em que a resistência se faz sentir tão nitidamente que a associação que surge então leva a sua marca – dessa resistência” (Lacan, 1996, p. 51). Logo, os pressupostos presentes nos registros da vida e da obra de Agustini conduzem-nos a perceber insígnias de resistência nos seus discursos e tomadas de decisão; insígnias que revelam patentes contradições entre a vida da escritora e a da mocinha do início do século XX.

Havia, portanto, um duplo em Agustini: uma que se comunicava por cartas e bilhetes de forma comum e, até mesmo, pueril com o homem com quem se casou e outra de um brilhantismo intelectual e de uma profundidade psíquica e emocional que impressionava tanto nas comunicações epistolares que mantinha com seus pares poetas quanto em suas poesias²⁹. Qual delas usava uma máscara social no intuito de ocultar aquilo que realmente pensava e sentia? A primeira, prisioneira dos interditos socioculturais? A segunda, impulsionada pelo conhecimento literário que possuía? Ou, ainda, tendo como referência Lacan, ora uma ora outra, visto que a identidade é construída com base em significantes que, por vezes, trazem contradições ideológicas? Clara Silva (1968) coloca em destaque uma carta escrita a Rubén Darío que contém elementos que, se não incitam a resposta, ao menos revelam um pouco mais sobre as angústias e conflitos de Delmira Agustini. Observemos o que nela está escrito:

Perdón si le molesto una vez más. Hoy he logrado un momento de calma en mi eterna exaltación dolorosa. Y éstas son mis horas más tristes. En ellas llevo a la consciencia de mi inconsciencia. Y no sé si su neurasenia ha alcanzado nunca el grado de la mía. Yo no sé si usted ha mirado alguna vez la locura cara a cara y ha luchado con ella en la soledad angustiada de un espíritu hermético. No hay, no puede haber sensación más horrible. Y el ansia, el ansia inmensa de pedir socorro contra todo, contra el mismo. Yo, sobre todo, a otro espíritu mártir del mismo martirio. Acaso su voluntad, más fuerte necesariamente que la mía, no le dejará jamás comprender el sufrimiento de mi debilidad en lucha con tanto horror... Y en tal caso, si viviera usted cien años, la vida debía resultarle corta para reír de mí – si es que Darío puede reír de nadie—. Pero si por alguna afinidad mórbida llega usted a percibir mi espíritu, mi verdadero espíritu, en el torbellino de mi locura, me tendría usted la más profunda, la más afectuosa compasión que pueda sentir jamás. Piense usted que ni aun me queda la esperanza de la muerte, porque la imagino llena de horribles vidas. Y el derecho del sueño se me ha negado caso desde el nacimiento. Y la primera vez que desborda mi locura es ante usted. ¿Por qué? Nadie debió resultar más imponente a mi timidez. ¿Cómo hacerle creer en ella a usted, que sólo conoce la valentía de mi inconsciencia? Tal vez porque la reconocí más esencia divina que a todos los humanos tratados hasta ahora. Y por lo tanto más inocencia. A veces me asusta mi osadía; y a veces ¿a qué negarlo?, me reprocho el desastre de mi orgullo. Me parece una bella estatua despedazada a sus pies. Sé que tal homenaje nada vale para usted, pero yo no puedo hacerlo más grande. A mediados de octubre pienso internar mi neurosis

²⁹ Esses dados são confirmados por meio das cartas escritas por Delmira Agustini ao noivo, Job Reyes, e aos principais escritores com quem se comunicava na época, Rubén Darío e Manuel Ugarte, expostas no primeiro capítulo, *Delmira Agustini: mito e realidade*, da obra *Genio e figura de Delmira Agustini* de Clara Silva (1968).

en un sanatorio, de donde, bien o mal, saldrá en noviembre o diciembre para casarme. He resuelto arrojarme al abismo medroso del casamiento. No sé: tal vez en el fondo me espera la felicidad. ¡La vida es tan rara! ¿Quiere usted escribirme una vez más, aunque sea la última, para decirme solamente que no me desprecia?³⁰ (Agustini *apud* Silva, 1968, p. 37-38).

Escrita logo após Agustini ter recebido uma visita de Rubén Darío, essa carta revela a íntima e muda, até então, tragédia pessoal da poeta, em palavras carregadas de comoção e de profunda identificação com o escritor nicaraguense. No torvelinho de seus sentires se faz emergir um duplo e angustioso jogo no qual sua personalidade precisa desdobrar-se: ora para satisfazer os anseios sociais e ora para saciar os secretos mundos de seu espírito sagaz e lírico. Olhar “la locura cara a cara” e lutar com ela, perceber no casamento um “abismo medroso” e, ainda assim, a ele lançar-se com a esperança de ir ao encontro da felicidade são alguns dos significantes que despertam a atenção e o anseio interpretativo ao lermos essa carta.

A poesia representaria para ela um sonambulismo que a alienava da sombria condição humana feminina, resgatando-a de um cotidiano pequeno demais para sua alma lírica e mesquinho burguês demais para abarcá-la? O rasgar-se psiquicamente, por meio da poesia, desvelando a dramaticidade interna da vital angústia que acompanha a poeta representaria sua salvação, mas também sua perdição, arrastando-a ao caminhar constante numa corda bamba em que a dupla personalidade acaba se mostrando como uma inevitável via? Respostas definitivas não temos e não são, todavia, elas que devem mover a hermenêutica, mas sim as indagações. As constantes e inevitáveis indagações, intrínsecas ao espírito humano, são as chaves reflexivas que podem abrir as sendas para a reavaliação, para a reconstrução e para as metamorfoses.

³⁰ Desculpe se te incomodo mais uma vez. Hoje consegui um momento de calma em minha eterna exaltação dolorosa. E estas são as minhas horas mais tristes. Nelas chego à consciência de minha inconsciência. E não sei se a sua neurastenia já alcançou o grau da minha. Não sei se você já esteve cara a cara com a loucura e lutou com ela na angustiante solidão de um espírito hermético. Não há, não pode haver sensação mais horrível. E a ânsia, a ânsia imensa de pedir ajuda contra tudo, contra si mesmo. Eu, sobretudo, a um outro espírito mártir do mesmo martírio. Talvez a sua vontade, necessariamente mais forte que a minha, nunca te deixe compreender o sofrimento da minha fraqueza em luta com tanto horror... E, nesse caso, se você vivesse cem anos, a sua vida seria muito curta para poder rir de mim – se é que Darío pode rir de alguém. Mas se por alguma afinidade mórbida, você pudesse perceber meu espírito, meu verdadeiro espírito, no turbilhão da minha loucura, você teria a compaixão mais profunda e afetuosa que jamais poderia sentir. Pense que nem mesmo me resta a esperança da morte, porque a imagino cheia de vidas horríveis. E o direito do sono me foi negado desde o nascimento. E a primeira vez que minha loucura transborda é diante de você. Por quê? Ninguém deveria ter sido mais imponente ante a minha timidez. Como posso fazer você, que só conhece a coragem da minha inconsciência, acreditar nisso? Talvez porque reconheci em você mais essência divina do que em todos os seres humanos com que cruzei até então. E também mais inocência. Às vezes, minha ousadia me assusta; e às vezes, por que negá-lo? Eu me censuro pelo desastre do meu orgulho. Parece-me uma bela estátua despedaçada a seus pés. Sei que tal homenagem não vale nada para você, mas não posso torná-la maior. Em meados de outubro penso em internar minha neurose em um sanatório, de onde, melhor ou pior, sairei em novembro ou dezembro para me casar. Resolvi me jogar no terrível abismo do casamento. Não sei: talvez no fundo a felicidade me espere. A vida é tão estranha! Pode me escrever mais uma vez, mesmo que seja a última, só para me dizer que não me despreza? (Agustini *apud* Silva, 1968, p. 37-38, tradução nossa).

Delmira Agustini, em sua trágica angústia lírica e no duplo de sua existência, visualizava indubitavelmente as metamorfoses.

A identificação profunda com Ruben Darío perceptível nessa carta se faz sentir também na obra poética da autora, conforme destaca Cathy L. Jrade no artigo *Rubén Darío como el 'otro' fantasmal en 'Los cálices vacíos' de Delmira Agustini* (2009). Nesse artigo, há uma relevante análise em que Jrade aponta Félix Rubén García Sarmiento, cujo pseudônimo literário é Rubén Darío, como o interlocutor implícito das linhas poéticas de Agustini. Inspirado em poetas românticos, especialmente, Victor Hugo e Edgar Allan Poe, Darío, e deixando-se conduzir pela sua admiração estética aos simbolistas, como Paul Verlaine, Darío dedicou notas ao amor espiritual e carnal que enche de aromas o olfato do leitor, de ardentes sussurros os seus ouvidos e de sentires acariciantes a sua imaginação.

É assim que colocando lado a lado versos de Darío e Agustini, Jrade afirma ser possível detectar em Agustini, não apenas o desejo de revelar em linhas poéticas seus anseios e fantasias erotizantes, mas especialmente de transcrever para a voz feminina o cantar romântico e sensual libertário que começa a ecoar em sua época, demonstrando que a mulher não pode mais se deixar reduzir ao papel de mero objeto, mas que deve requerer a si o postulado de sujeito da relação amorosa; dona de anelos e sentires, demarcadora de um espaço maior do que o delimitado no entrecho da cultura patriarcal no e pelo falo, na e pela escritura masculina.

Em *Deslocamentos do feminino* (2008), Maria Rita Kehl, recuperando ensinamentos de Freud e Lacan, lembra-nos que somos inscritos pela linguagem na ordem Simbólica como homens e mulheres assim que, por meio de nosso nascimento, inauguramos nesse mundo. São estes os significantes que, ainda antes de nos tornarmos sujeitos do Desejo, designam-nos, estabelecendo posições e papéis sociais a serem desempenhados. Se é por meio da “travessia edípica” que tomamos posse de nossa atuação social como sujeitos ou como objetos do desejo, como homem ou como mulher portanto, é também nessa mesma travessia – vivenciada mediante nossas singularidades - “que produzimos [a] tentativa de barrar o gozo do Outro, deslocando-nos minimamente, ao longo da vida, de uma posição originária de objetos (no desejo do Outro) para a de sujeitos desejantes” (Kehl, 2008, p. 10).

Com base nisso, notamos que, na inscrição da feminilidade nos versos poéticos de Delmira Agustini, o trinômio falta/falo/desejo não se constitui de acordo com aquilo que culturalmente se estabelece como inscrição do feminino no patriarcado. Ela mostra, pois, perceber o engodo por traz da crença de que a mulher, não sendo portadora do falo, deve oferecer-se para “ser tomada como falo, a partir de um lugar de falta absoluta, do qual só o desejo de um homem pode resgatá-la” (Kehl, 2008, p.11). A sua escritura contesta

veementemente essa assertiva e manifesta o Desejo de ser possuidora do falo no plano do Simbólico. Assim, ela coloca em xeque os discursos sobre a mulher de sua época e deixa entrever em suas palavras que o trinômio falta/falo/desejo é móvel e singular e não deve ser visto como um “destino” hirto, em plena consonância com o que fora rigidamente estabelecido pelos lastros da cultura e da história.

Desse modo, notemos que o ambiente intelectual de que Delmira Agustini participa em Montevideo, no início do século XX, motiva essas transformações nas estruturas de sentimento e de pensamento. Isso porque é marcado por ideias iconoclastas que sofrem influência do conjunto de discussões filosóficas e de outras áreas do conhecimento que revolucionaram aquele momento histórico e, conseqüentemente, estremeceram as bases do conhecimento e da perspectiva literária da época, trazendo efervescências libertárias: determinismo materialista, niilismo ético, amoralismo Nietzscheano, entre outros.

Segundo Magdalena García P. em *Delmira Agustini y el modernismo*, que abre a obra *Poesías Completas* (2019) de Delmira Agustini, um dos polêmicos líderes dessa efervescência foi o jovem poeta uruguaio Roberto de las Carreras que liderava reuniões literárias, propondo ideias inovadoras; entre elas: o livre amor, o divórcio, a abolição do código civil; ideias que afrontavam a moral burguesa que Carreras denominava de hipócrita e arcaica. Obviamente que essas discussões influenciam a percepção e a poética de Agustini, de modo que seu erotismo lírico representa a adesão às rupturas provocadas pelo movimento modernista, para além de uma descarga voluntária ou involuntária da repressão da libido. No poema *Al vuelo* da obra *El libro blanco* (1907), o sujeito lírico declara na primeira estrofe do poema:

- 1 La forma es un pretexto, el alma es todo!
- 2 La esencia es alma. – ¿Comprendéis mi norma?
- 3 Forma es materia, la materia lodo,
- 4 La esencia vida. ¡Desdeñad la forma! (Agustini, 2019, p. 108).

Evidenciamos claramente, nesses versos, as proposições de ruptura modernista com a exaltação da forma parnasiana. A forma seria um pretexto para dar vazão ao lirismo; para o despertar da sensibilidade que se encontra no âmago e que, para o eu dos cantares, representa a própria essência da vida. Se a forma é “lodo”, as regras e normativas sociais também fazem parte das imposições da forma e em lodo se convertem, devendo ser desdenhadas. Assim, nesse lirismo emanente, o cerne que fundamenta a vida não está nessas normativas; está antes nos anseios e desejos que da alma do sujeito lírico despontam. Na sequência desse poema, Agustini continua comunicando-se com os preceitos parnasianos em sistemas semissimbólicos inusitados:

13 – Frente a la Venus clásica de Milo
14 Sueño una estatua de mujer muy fea
15 Oponiendo al desnudo de la dea
16 Luz de virtudes y montañas de hilo! –

17 Nunca os atraiga el brillo del diamante
18 Más que la luz sangrenta de la llama:
19 Esta es vida, calor, pasión vibrante

20 Aquélla helado resplandor de escama!
21 Nada os importe el vaso, su alma sea
22 Licor insigne, transparente, sano:
23 Como una palma señorial la Idea
24 Nace en el centro mismo del pantano! (Agustini, 2019, p. 108).

Na materialidade do eixo expressivo do poema, a analogia estabelecida entre as duas formas de arte (Parnasianismo e Modernismo) ganha matizes surpreendentes e vibrantes na produção dos sentidos. Nas estrofes, dispostas acima, quarta, quinta e sexta do poema, de um lado, temos a fria e sem vida estátua da Vênus de Milo em alusão ao Parnasianismo e, de outro, a nudez da deusa, repleta de luz e vida em remissão ao Modernismo. A Vênus de Milo, cuja autoria suspeita-se ser de Alexandre de Antioquia, é uma fabulosa escultura de 2,02 que figura uma mulher em pé. Essa estátua fora danificada e possui os braços decepados. Sua perna esquerda está levemente levantada, de modo que o apoio do peso do corpo recai em maior grau sobre a perna direita. O dorso está ligeiramente retorcido, o que ressalta naturalmente as curvas da cintura e do quadril e dá ares de singeleza e de naturalidade. Na parte inferior do corpo, o escultor dedica-se a drapear na pedra ondas que se assemelham a de um tecido jogado distraidamente sobre o corpo, como se a deusa esculpida estivesse, numa cena espontânea e íntima, saindo do banho. Vejamos abaixo a imagem da estátua que foi levada ao Louvre e lá se encontra até hoje e a seguir o registro histórico, presente na tese *Reconstrução anatômica da Vênus de Milo* (1965) de Victor de Miranda Ribeiro, sobre a forma como a estátua foi encontrada:

Figura 3 – Vênus de Milo

Fonte: Alexandre de Antioquia, século II a.C. Escultura em mármore, 2,02 cm

Em princípios de março de 1820, em uma das microscópicas Cícladas, na ilha de Milo, um lavrador chamado Yorgos, ao trabalhar sua terra, descobriu um nicho de mármore, dentro do qual se achava uma maravilhosa estátua de mulher, em ótimo estado de conservação. Vista pelo Vice-Cônsul da França, Mr. BREST, foi por êle adquirida para o Marquês de Ia Rivière, que desejava oferecê-la ao Rei Luiz XVIII. Foi enviada para transportar a estátua uma goleta, a "Estafette", com o preposto do Marquês, um Mr. Marcellus, que ao chegar à praia de Adamanthos, viu a estátua sendo levada por outros, a quem Yorgos também a vendera. Imediatamente, o comandante do barco fêz desembarcar uma fôrça armada, que desbaratou os Gregos, sendo a maior vítima da refrega a própria estátua, que foi gravemente danificada, pois teve seus braços partidos, além de escoriações nas espáduas. Temeroso das conseqüências dêsse acontecimento, o intermediário fêz correr a notícia de que a estátua havia sido encontrada já sem os braços, mandando-a para a

França juntamente com um pedaço do braço esquerdo e também a mão esquerda que segurava u'a maçã (Ribeiro, 1965, p. 15).

A escolha dessa imagem é de extrema importância para a produção de sentido evocada, no poema, pelo visível (imagem da Vênus de Milo) e pelo inteligível (arte clássica de supremacia estética aos moldes greco-romanos). Imagética valorada e apreciada esteticamente por artistas e críticos da arte de todos os tempos que, ao olhar do eu lírico, quando colocada face a face da própria vida (a nudez em carnes da deusa), torna-se feia, perdendo-se na frialdade da forma concreta da pedra. Para complementar o sentido figurado na projeção metafórica vislumbrada na plasticidade dos signos, na estrofe sequencial, o sujeito lírico compara o brilho gélido do diamante com o calor e a paixão que vibram na sangrenta luz de uma chama. Novamente está em evidência a beleza estática e impotente das formas “mortas” que se obscurece ante a força acional do belo que está no cerne das vicissitudes e sentires emanentes na potência da vida.

Essa potência da vida fez parte da arte e da biografia de Delmira Agustini que, ao optar pelo casamento, possivelmente buscava lampejos de esperança de se adaptar às condições erigidas e impostas às mulheres de sua época. Mas, tão breve se casa, como a transformação da crisálida em mariposa, abre suas asas em revolta à mediocridade cotidiana que lhe impusera a rotina do casamento, proclamando: “¡No puedo soportar más tanta vulgaridad...!”³¹ (Agustini *apud* Silva, 1968, p. 58). Corajosamente, sendo uma das precursoras desse feito no Uruguai do início do século XX, pede o divórcio. Entre as especulações que envolvem o fatídico dia do assassinato de Agustini, está a suspeita de que ela havia declarado a Reyes que seria o último encontro de ambos. Em cartas a amigos, segundo Silva (1968), com despeito, ele teria dito abertamente que tiraria a vida dela e de si próprio se Delmira ousasse abandoná-lo definitivamente e se envolvesse com outro homem. O que mais poderia estar em cena nessa declaração, senão o, comumente e registrado historicamente, orgulho patriarcal do macho golpeado em sua honra falocêntrica e a não aceitação de não ser ele o condutor das rédeas que conduziam as escolhas daquela que desposara?

Correspondências epistolares revelam um possível amor secreto entre Delmira Agustini e o escritor argentino Manuel Baldomero Ugarte. Teria ele, nesse momento, tornado-se o fantasma de seus sonhos líricos a incitar seus sentires e desejos erotizantes? A relação com Ugarte teve, à princípio, cunho puramente literário e seu início ocorreu devido a Agustini ter enviado suas obras pedindo que ele lesse e opinasse acerca delas. Ele prontamente o fez e

³¹ “Não posso suportar mais tanta vulgaridade!” (Agustini *apud* Silva, 1968, p. 58, tradução nossa).

escreveu uma carta cujos fragmentos mais relevantes foram publicados no fim da obra *Los cálices vacíos*. Datada com mês de março de 1910, essa carta revela interesse pelo talento da poeta e admiração pela sensibilidade, riqueza imagética, impetuosidade, transparência e sinceridade no desvelar íntimo. Entretanto, essa relação distante ganha outros matizes quando Ugarte passa um tempo em Montevideo em 1913. Suas visitas frequentes – ainda que a presença dos pais de Delmira Agustini fosse constante – permitiram que eles aprofundassem a relação e criassem laços de intensa afetividade, como ela confessa no fragmento de uma carta que escreve a Ugarte logo após o seu casamento com Reyes:

Para ser absolutamente sincera, yo debí decirlas; yo debí decirle que usted hizo el tormento de mi noche de bodas y de mi absurda luna de miel... Lo que pudo ser, a la larga, una novela humorística, se convirtió en tragedia. Lo que yo sufrí aquella noche no podré decírselo nunca. Entré a la sala como a un sepulcro, sin más consuelo que el de pensar que lo vería. Mientras me vestían, pregunté no sé cuántas veces si había llegado. Podría contarle todos mis gestos de aquella noche... La única mirada consciente que tuve, el único saludo *inoportuno* que inicié, fueron para usted. Tuve un relámpago de felicidad. Me pareció en un momento que usted me miraba y me comprendía. Que su espíritu estaba bien cerca del mío entre toda aquella gente molesta. Después, entre besos y saludos, lo único que yo esperaba era su mano. Lo único que yo deseaba era tenerle cerca un momento. El momento del retrato... y después sufrir; sufrir hasta que me despedí de usted. Y después sufrir más, sufrir lo indecible. "Usted, sin saberlo, sacudió mi vida. Yo pude decirle que todo esto era en mí nuevo, terrible y delicioso"³² (Agustini *apud* Silva, 1668, p. 46)

As palavras de Agustini revelam, indubitavelmente, a paixão oculta por Ugarte e a consciência da fatídica união com Enrique Job Reyes. A comunicação entre Delmira Agustini e Manuel Ugarte não cessa após o casamento e segue-se após o divórcio. Entre as cartas dele, há algumas que sugerem que a poeta vá para Argentina visitá-lo, visto que a efervescência cultural e os movimentos socialistas de que ele participava o impediam de ir ao Uruguai. A afetividade dela sempre fora retribuída com cartas líricas, de tom cavalheiresco e envolvente. Porém, na troca de correspondências, a paixão sempre está implícita e por nenhum dos dois é

32 Para ser absolutamente sincera, eu devia ter lhe dito; eu devia ter lhe contado que você fez o tormento da minha noite de núpcias e da minha absurda lua de mel... O que poderia ter sido, no decurso do tempo, um romance humorístico, tornou-se uma tragédia. O que sofri naquela noite jamais poderei relatar. Entrei na sala como em um túmulo, sem mais consolo do que pensar que eu lhe veria. Enquanto me vestiam, perguntei não sei quantas vezes se você havia chegado. Poderia contar-lhe todos os meus gestos daquela noite... O único olhar consciente que tive, a única saudação inoportuna que lancei, foram para você. Tive um lampejo de felicidade. Pareceu-me em um determinado momento que você me olhava e me entendia. Que o seu espírito estava muito próximo ao meu em meio àquela gente desagradável. Depois, entre beijos e cumprimentos, a única coisa que eu esperava era a sua mão. Tudo o que eu queria era lhe ter perto por um momento. O momento do retrato... e depois sofrer; sofrer até me despedir. E então sofrer mais, sofrer o indizível. "Você, sem saber disso, abalou a minha vida. Eu posso lhe dizer que tudo isso era novo em mim, terrível e delicioso (Agustini *apud* Silva, 1668, p. 46, tradução nossa).

declarada abertamente. Tratava-se de “doble juego de timidez y de orgullo, de sinceridad afectiva y simulación p rfida, sódica, difícil de entender, ya que parece que ambos coincid an en ello”³³ (SILVA, 1968, p. 47). Fora essa paixão oculta o elemento norteador da trama que desencadeara o sombrio desfecho da vida de Agustini como pressupôs o mef tico moralismo da época, conforme ressalta Silva, lançando culpas sobre a postura da mulher? Sabemos, entretanto, que, se essa possível paixão fomentou algo, fora o movente encorajamento a infringir declaradamente os moldes patriarcais dos quais Reyes assume o papel de defensor, garantindo que ela fosse horripilantemente punida. O fato   que tão fúnebre e prematuro epílogo e tanta intensidade de sentires e primazia estética registrada em sua *poiesis* fazem de sua biografia um rotundo marco histórico que atravessou o século como símbolo da trágica condi o feminina e da luta por uma incontestável liberta o.

1.4 ROSARIO CASTELLANOS: ENTREMUNDOS

Una mujer camina por un camino estéril
rumbo al más desolado y tremendo crepúsculo.
Una mujer se queda tirada como piedra
en medio de un desierto
o se apaga o se enfría como un remoto fuego.
Una mujer se ahoga lentamente
en un pantano de saliva amarga.

Quien la mira no puede acercarle ni una esponja
con vinagre, ni un frasco de veneno,
ni un apretado y doloroso pu o.
Una mujer se llama soledad.
Se llamar  locura.
(Rosario Castellanos, *Destino*)

Os versos líricos destacados em epígrafe revelam marcas ideológicas envoltas pela ironia e pelo posicionamento analítico e crítico que adv m das viv ncias e dos conhecimentos filosóficos, históricos, literários, entre outros, de Rosario Castellanos, indo ao encontro do que vemos no decurso de toda sua obra e em seus referenciais biográficos. Eles desvelam, ante um leitor atento, que a percep o do espaço e da temporalidade histórica são elementos fundamentais para a mulher e para escritora. Tanto na obra poética quanto na romanesca e nos artigos críticos, tempo e espaço são explorados, não como organizadores da ordem das coisas ou como impositores e/ou cerceadores de adapta o e de mobilidade humanas, mas como meio essencial para o sentido que o mundo adquire para o ser e para a perspectiva sócio-política e

³³ “jogo duplo de timidez e orgulho, de sinceridade afetiva e simula o p rfida, sódica, difícil de entender, pois parece que ambos concordaram com isso”? (Silva, 1968, p. 47, tradu o nossa).

ideológica que direciona o seu olhar e a sua atuação no mundo. Sob esse prisma, torna-se indispensável ao leitor conhecer alguns aspectos da história pessoal de Castellanos.

Primeiramente, como enfatiza Otero (2008), ela nasce e vive até os seus dezesseis anos em uma grande fazenda, visto que o pai é dono de inúmeros hectares na maior parte dos quais cultivava café e cana de açúcar, possuindo também um engenho. Sendo um poderoso senhor de terras, ele se portava como um imperioso e implacável “cacique”, pois, ao empregar muitos indígenas *tojolabales* e *tzeltales*, reduzia-os à condição de quase escravos, com míseros salários e um brutal e desumano tratamento.

Rosario Castellanos cresce, pois, no entremundo indígena e branco e, sendo uma aguda e crítica observadora desde a mais tenra idade, percebe as formas opressivas de trato do homem branco para com os indígenas de Chiapas e indigna-se, optando ideologicamente por se identificar com a visada do índio, de modo que absorve espontaneamente a sua perspectiva mítica, a sua relação com a natureza e o seu sentimento de desarraigamento de sua terra e de sua cultura.

Tanto estaba identificada Rosario con el mundo indígena de Chiapas que, en su novela *Balún Canán*, dice hablando de la opresión de los indígenas: [...] Y, entonces, coléricos, nos desposeyeron, nos arrebataran lo que habíamos atesorado: la palabra no es el arca de la memoria. [...] Rosario, gracias a su nana Rufina, reconoció que el español que hablaban sus padres no era la lengua de los indígenas. Sino algo impuesto, como tantas cosas. La niña adivinhou que su nana, como el resto de los indígenas, guardaba secretos y vivía y pensaba cosas que no comunicaba a los señores blancos, como si se portaran con los patrones justo como ellos lo esperaban, pero no como realmente eran³⁴ (Otero, 2008, p. 165).

Há dois elementos biográficos merecedores de destaque nessa citação de Otero, pois mobilizam a criação estética de Castellanos. O primeiro seria a sua relação com a linguagem, visto que sua obra se configura a partir de uma constante investigação linguística. Trata-se de uma profunda e intensa invocação da palavra, mobilizada pelo desejo de encontrar seu arraigamento na língua, suas formas expressivas, suas interfaces, bem como as tonalidades e os dizeres do espanhol mexicano advindos dos intercâmbios linguísticos com os idiomas indígenas

³⁴ Rosario se identificou tanto com o mundo indígena de Chiapas que, em seu romance *Balún Canán*, ela diz, falando da opressão dos indígenas: [...] E então, com raiva, eles nos desapropriaram, tiraram o que tínhamos entesourado: a palavra não é a arca da memória. [...] Rosário, graças à babá Rufina, reconheceu que o espanhol falado por seus pais não era a língua dos indígenas. Mas algo imposto, como tantas coisas. A menina adivinhou que sua avó, como o resto dos indígenas, guardava segredos e vivia e pensava coisas que ela não comunicava aos senhores brancos, como se eles se comportassem com os patrões exatamente como eles esperavam, mas não como realmente eram (Otero, 2008, p. 165, tradução nossa).

locais. Assim, escrever torna-se uma via de reflexão acerca do mundo interno e externo, e do poder da palavra, de modo que, para Castellanos,

“escrever é dar forma ao caos, uma interpretação ao obscuro. Escrever é transformar o temeroso em legítimo, o gratuito em necessário. Escrever é nascer de novo, em um mundo inocente, transpassado de beleza onde o amor não é tristeza”. Através do esforço e perseverança, afirma, “o artista transforma o caos em Cosmo”. A poesia, entendida como profissão, é tentativa de aclarar as coisas, ordená-las e entendê-las. “Fazer poesia, como viver religiosamente, é voltar a entrar em contato com aquilo que de nós segregamos” (Josef *apud* Miller, 1987, p. 13).

O segundo elemento seria a constante procura de um outro modo de ser e estar no mundo, um modo distinto do padronizado dentro da cultura de herança europeia. Esse modo de ser buscado pela escritora, como revela abrangentemente toda a sua obra, é representativo do repúdio aos sistemas opressivos e do anseio por maior justiça social e representativo ainda da negação das formas de viver socialmente impulsionadas pelos lastros racionalistas e patriarcais de herança ocidental. E é esse elemento que fomenta também as aspirações de Castellanos de ampliar os espaços do seu ser feminino e de usufruir do direito de trafegar seguramente pelos locais censurados à mulher de sua época; os da esfera da vida pública, na sociedade mexicana de meados do século XX, em que os moldes patriarcais ainda imperavam inflexivelmente.

Como ressalta Otero (2008), Rosario Castellanos cresceu em meio a um contexto histórico de intensos conflitos mundiais: Ocidente versus Oriente; Guerra fria; Comunismo versus Capitalismo, Estados Unidos contra União Soviética, Guerra da Coreia, construção do muro de Berlim, entre outros. E, no México, instauravam-se as leis de Reforma Agrária, o que leva o seu pai a ver-se impelido a dividir grande parte de suas terras com os sem terra e as que restaram, após morte de seus pais, quando Rosario tinha 23 anos de idade, ela distribuiu aos indígenas de Chiapas. Outro fato importante é que, nesse período da juventude da escritora, no México, as mulheres conseguem obter o direito ao voto e começa a circular – ocultamente e, por vezes, até clandestinamente – a pílula anticonceptiva.

Inclusive, nas décadas de 50 a 70, como destaca Tânia Maria Dias, na tese de doutorado *A vida social das pílulas anticoncepcionais no Brasil (1960 – 1970): uma história do cotidiano* (2019), o papel social que a pílula anticonceptiva tivera foi expressivo, contribuindo substancialmente para os processos de reivindicação e transformação sócio-histórica que modularam a estrutura socioeconômica e cultural contemporânea. Movem esse momento histórico o crescimento da urbanização e da industrialização, o *boom* da indústria farmacêutica, a presença mais significativa da mulher no mercado de trabalho, as concepções teóricas

malthusianas, que disseminam o receio de que o ritmo acelerado do crescimento demográfico agravasse os problemas de miserabilidade e fome. Além disso, intensificam-se os movimentos sociais negros, hippies, feministas, entre outros, que, ao questionar o *habitus*, apontam para a urgência de reavaliação da normatividade sexual em vigência e reivindicam o direito da mulher de obter o controle sobre a reprodução da vida. Esses elementos, indubitavelmente, impulsionaram os estudos científicos para o desenvolvimento dos métodos contraceptivos hormonais.

Desse modo, a partir de estudos iniciados em 1951, nos Estados Unidos, e testes clínicos, em 1956, em Porto Rico, para comprovar a eficácia do medicamento, surge a primeira pílula aprovada para a distribuição pela *Food and Drug Administration (FDA)* – órgão responsável pela regulamentação de medicamentos nos EUA – que recebeu o nome comercial de *Enovid*, sendo indicada para casos de distúrbios ginecológicos. Entretanto, como um dos seus efeitos colaterais seria impedir a gravidez, torna-se comum o seu uso para esse fim. Rapidamente espalha-se por diversos países do mundo, incluindo o Brasil. A pílula pode ser, portanto, considerada, como ressalta Dias (2019), um “ator não humano” que modifica o meio em que circula e sofre mutações, provocando efeitos inesperados nas estruturas e práticas normativas para muito além daquilo que fora intencionado por seus inventores. Sob esse prisma, as pílulas anticoncepcionais certamente ensejaram práticas na esfera da vida pública e privada transformadoras e criaram sentidos e significados inovadores e inesperados.

Esse ambiente repleto de efervescências socioculturais e históricas oferece inegavelmente amplas condições para que Rosario Castellanos obtenha êxito e conquiste espaços inusitados à mulher de até então, sendo uma das precursoras a entrar para a universidade, como já foi enfatizado anteriormente. Inicia o curso de Direito, mas desiste no decurso, optando por estudar filosofia. Prossegue seus estudos filosóficos até o doutorado e sua tese, que já abordava o tema do feminismo, embasará os ensaios críticos da obra *Mujer que sabe latín* (1973). Torna-se professora na faculdade de Filosofia e Letras da UNAM, da Universidade de Wisconsin do Estado do Colorado e da Universidade de Indiana. Escreve, por onze anos, até a sua morte, uma coluna semanal, para o jornal *Excelsior* e torna-se uma conceituada e premiada escritora, recebendo uma bolsa de estudos da Fundação Rockefeller do Centro Mexicano para Escritores.

Em 1958, aos 33 anos, tardiamente para a época, casa-se com o também professor de filosofia, Ricardo Guerra, e, após vários abortos espontâneos e de ter perdido uma filha recém nascida, torna-se mãe de um menino a quem dá o nome de Gabriel. Luta contra uma depressão pós-parto e, aos 13 anos de casamento, pede o divórcio, exausta dos constantes episódios de

infidelidade do marido. Essas experiências e íntimas vivências da poeta, refletem-se nos afetos que despontam de seus poemas. Em *Destino*, presente em *Poesía no eres tú* (2001), que contém sua obra poética de 1948 a 1971, na primeira estrofe, o eu lírico declara:

1 Matamos lo que amamos. Lo demás
 2 no ha estado vivo nunca.
 3 Ninguno está tan cerca. A ningún otro hiere
 4 un olvido, una ausencia, a veces menos.
 5 Matamos lo que amamos. !Que cese ya esta asfixia
 6 de respirar con un pulmón ajeno!
 7 El aire no es bastante
 8 para los dos. Y no basta la tierra
 9 para los cuerpos juntos
 10 y la ración de la esperanza es poca
 11 y el dolor no se puede compartir. [...] (Castellanos, 2001, p. 193).

O eu lírico abre os versos poéticos com a pungente declaração de que somos os responsáveis pela morte de quem amamos. E a essa responsabilidade soma-se a imagem da asfixia associada a respiração advinda do pulmão alheio. Uma imagem indubitavelmente poderosa que revela que a morte causada se vincula ao tolhimento da nossa individualidade pelo outro. Essa imagem se torna ainda mais expressiva por meio do uso da exclamação que possui um valor de excelência literária e se encarrega de oferecer ênfase à declaração feita, colocando-a em destaque em meio aos demais versos. A oração inicia-se com o pronome exclamativo “que”, assumindo um valor interjetivo. Na sequência, temos o verbo “cessar” unido ao advérbio temporal “já”. Esses elementos compõem um arranjo frasal que revela a urgência do desejo do eu lírico colocar um término eminente e definitivo naquilo que o impede de respirar abundantemente.

Podemos facilmente associar esses versos líricos ao possível sufocamento que a relação do casamento representou ao eu, o que é ressaltado pelo fato de, após à separação, seu pensamento ter se tornado “más libre y más maduro, también más atrevido y desenfadado”³⁵ (Otero, 2008, p 165). Entretanto, o fato é que, considerando os aspectos mais abrangentes da vida de Rosario Castellanos, esses versos evocam a solidão e o refúgio que essa solidão significa a ela desde menina. De acordo com registros biográficos, a perda do irmão, quando ele tinha tão somente 7 anos, foi o primeiro grande vácuo, a primeira estridente sensação de ausência sentida por Castellanos. Assim aprendeu, desde a infância, a estar só, preferindo os livros e os cadernos, em que rascunhava escritos esparsos, aos jogos e brincadeiras. Logo, os livros serão,

³⁵ “mais livre e mais maduro, também mais atrevido e despreocupado” (Otero, 2008, p 165, tradução nossa).

ao longo de sua vida, suas inseparáveis companhias e a palavra escrita o seu abrigo. Em uma entrevista, a escritora testemunha:

Un día mi hermano se levantó – porque jugábamos con lo que soñábamos, con lo que inventábamos y con lo que oíamos, ya con todo en un nivel de locura completo –, que él había soñado a la Virgen, y que la Virgen le había dicho que no, que a él no, que a él no le iba a pasar nada. Entonces, yo rápidamente sueño a Dios, y le dije que Dios me había dicho que él sí, que él sí se va a morir. Como una semana después de esta historia, amanece mi hermano gravísimo. ¡Que tiene un ataque de apendicitis... ¡que barbaridad!... ¿qué hacemos, lo llevamos a México?... .lo operamos?... Total, en lo que discutían, se murió. [...] lo que [sus padres] me echaron en cara a mi hasta que cumplí dieciséis años en que me di cuenta y me enfrenté a ellos, era que yo los había obligado a vivir. Porque si yo me hubiera muerto junto con mi hermano o no hubiera estado ahí estorbando ellos hubieran podido morirse a gusto y ya³⁶ (Castellanos *apud* Gordon, 1975, p. 35).

Mediante esse seu testemunho, amplia-se a significação do verso “Matamos lo que amamos!”. Estamos diante de um sentimento de responsabilidade nascido dessa primeira experiência de perda ante a morte do irmão e enfatizado na relação com os pais? Se considerarmos a experiência estética “uma oscilação (às vezes, uma interferência) entre ‘efeitos de presença’ e ‘efeitos de sentido’” (Gumbrecht, 2010, p. 2010), as vivências e as sensações envoltas por acontecimentos passados são potenciais contribuidoras dos sentidos que direcionam o nosso olhar e a sua presença, de uma forma ou outra, revitaliza-se, pois, como ressalta Gumbrecht (2010), o impacto deixado sobre nossos corpos pode trazer à tona aquilo que está imerso nas íntimas camadas da psique humana, que foi recalcado³⁷ e cuja vivificação tende a ser experienciada mediante a ocorrências da materialidade da vida, provocando e evocando efeitos afetivos em palavras, ações e reações. Desse modo, o poema pode, motivado por algo do cotidiano que se tornou um evento para a poeta, referenciar, consciente ou inconsciente, aquilo que se faz presente no corpo-alma e que acompanha o estar-aqui-agora do escritor no ato da criação.

³⁶ Um dia o meu irmão acordou – porque brincávamos com o que sonhávamos, com o que inventávamos e com o que ouvíamos, já com tudo a um nível de completa loucura –, que tinha sonhado com a Virgem, e que a Virgem tinha contado que a ele não, que a ele não ia acontecer nada. Então, rapidamente sonhei com Deus, e disse a ele que Deus havia me dito que a ele sim, que ele iria morrer. Aproximadamente uma semana depois dessa história, meu irmão acordou com um problema gravíssimo. Ele estava tendo um ataque de apendicite... que terrível!... o que fizemos, o levamos para o México?... o operamos?... Enquanto discutiam, ele morreu. [...] o que [seus pais] me censuravam até os dezesseis anos, quando eu percebi e os enfrentei, era que eu os tinha forçado a viver. Porque se eu tivesse morrido junto com meu irmão ou se eu não estivesse ali os atrapalhando, eles poderiam ter morrido à vontade e de pronto (Castellanos *apud* Gordon, 1975, p. 35, tradução nossa).

³⁷ Conforme a explicação contida em Laplanche e Pontalis (2001), sendo uma modalidade da repressão, o recalque representa “uma operação pela qual o sujeito procura repelir ou manter no inconsciente representações (pensamentos, imagens, recordações) ligadas a uma pulsão” (Laplanche, Pontalis, 2001, p. 432).

A visada de Rosario Castellanos sempre coloca qualquer que seja o assunto sob o crivo da criticidade e a ironia se desenha, em suas palavras, como um veículo de agudeza intelectual, não só para uma interpretação crítica do mundo ao seu entorno, mas também de sua psique, de suas sensações e de suas emoções. A idealização não paira sobre a sua escritura e, ainda que seus referências biográficas revelem uma importância suma da maternidade em sua vida, esse tema não escapa, em seus escritos, de um crivo crítico, irônico e filosófico. Inclusive, a leitura dos textos de Castellanos revela que ela possui a sagaz compreensão de que a fronteira entre as imagens literárias e o discurso filosófico é demasiadamente tênue, de modo que o elo entre fazer poesia e pensar o mundo filosoficamente torna-se, em sua escritura, evidente e inevitável. Vejamos como se refere à maternidade, em suas *Obras completas* (1989):

En el claustro materno está sucediendo un hecho misterioso, una especie de milagro que, como todos los milagros, suscita estupefacción; es presenciado por los asistentes y vivido por la protagonista, con “temor y temblor”. Cuidado. Un movimiento brusco, una imprudencia, un antojo insatisfecho y el milagro no ocurrirá. Nueve interminables meses de reposo, de dependencia de los demás, de precauciones, de ritos, de tabúes. La preñez es una enfermedad cuyo desenlace es siempre catastrófico para quien la padece. El precio está pagado? No por completo aún. Ahora el hijo va a ser el acreedor implacable. Su desamparo va a despertar la absoluta abnegación de la madre. Ella velará para que él duerma; se nutrirá para nutrir; se expondrá a la intemperie para abrigar. [...] !Llor a las cabecitas blancas! !Gloria eterna “a la que nos amó antes de conocernos”! Estatuas en las plazas, días consagrados a su celebración etcétera³⁸ (Castellanos, 1989, p. 570-571).

Nesse fragmento, ao recuperar os discursos de senso comum acerca da maternidade e de sua idealização, Castellanos a problematiza de forma sarcástica, mediante a estratégia discursiva da ironia e se comunica implicitamente com a história do amor materno e os mitos que envolvem a maternidade. Em *Um amor conquistado: o mito do amor materno* (1980), Elizabeth Badinter mostra-nos que o pensamento de Santo Agostinho – que via na concepção a iniquidade e na infância o inflamar da maldade advindo desse ato iníquo – perdurou movendo as práticas pedagógicas até o fim do século XVII. É com a ascensão da burguesia e devido a

³⁸ No claustro materno está ocorrendo um evento misterioso, uma espécie de milagre que, como todos os milagres, causa espanto; é presenciado pelos assistentes e vivenciado pelo protagonista, com “temor e tremor”. Cuidado. Um movimento brusco, uma imprudência, um capricho insatisfeito e o milagre não acontecerá. Nove meses intermináveis de descanso, de dependência dos outros, de precauções, de ritos, de tabus. A gravidez é uma doença cujo desfecho é sempre catastrófico para a portadora. O preço é pago? Ainda não completamente. Agora o filho vai ser o credor implacável. Seu desamparo despertará o autossacrifício absoluto da mãe. Ela vigiará para que ele durma; será nutrida para nutrir. Será exposta ao ar livre para abrigar. [...]! Louvor às cabeças brancas! Glória eterna “àquela que nos amou antes de nos conhecer”! Estátuas nas praças, dias dedicados à sua celebração etc. (Castellanos, 1989, p. 570-571, tradução nossa).

motivações socioeconômicas do molde patriarcal burguês que a perspectiva sobre a infância começa a sofrer transformações.

Assim, apenas em 1762, após a publicação de *Émile* de Rousseau, começam a despontar ideias inovadoras sobre a infância, impulsionando o surgimento de uma nova relação entre a criança e a mãe, representativa do amor materno que move a constituição da família moderna. Entretanto, ao substituir-se uma perspectiva por outra, substitui-se também um excesso por outro, um mito por outro. Símbolo do mal, corrompida na essência no ato da gestação, a criança passa, então, a figurar um símbolo de inocência e de pureza e a mãe de abnegação, o que a conduz, conseqüentemente, a anulação do eu. Assim, a excessiva crueza cultivada até o século XVII nas relações familiares e pedagógicas, no decurso da infância, ladeia-se, agora, de um olhar singelo e idealizador para esse período e para a maternidade como elemento fundamental da realização feminina. E claramente Castellanos dialoga, de forma analítica e crítica, com essas concepções.

No artigo *Las narraciones del desastre: anticipaciones de la retórica de la posmodernidad en la poesía de Rosario Castellanos* (2015), Lilia Leticia García observa que o pensamento filosófico e a ironia encontrados em Castellanos remetem diretamente aos desdobramentos metafóricos da “retórica da Pós-Modernidade”, pois são parte intrínseca da proposta de problematização presente na arte pós-moderna, como enfatiza Linda Hutcheon em sua *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção* (1991). Assim, o que move o Pós-Modernismo é o questionamento constante de todos os conceitos e de suas inter-relações, não numa perspectiva que proponha o virar de costas numa absoluta negação, mas antes num intuito que abre a discursividade para a crítica indagação filosófica e existencial de todos os conceitos (transcendência, unidade, certeza, autoridade, totalização, teleologia, hierarquia, universalidade, entre outros), relacionando-os às experiências e vivências psicoemocionais do eu.

Esta é a ótica que persiste na obra literária e nos textos teóricos e críticos de Rosário Castellanos. Nascida em 1925, infelizmente morre precocemente devido a um inacreditável acidente doméstico quando, em 1974, ao tentar mudar uma lâmpada, após o banho, é vitimada por um choque elétrico. Se não fosse tão absurda morte, talvez tivesse, como o seu contemporâneo Gabriel García Márquez, adentrado o século XXI e vivenciado mais intensamente os desdobramentos resultantes dos regimes totalitários, capitalistas, excludentes e opressores que guiaram os homens pelas sendas das líquidas relações que, com finíssima intuição e ironia, ela soube brilhantemente prever em suas obras. Em *Apuntes para una declaración de fe*, que abre a obra *Poesía no eres tú* (2001), lemos:

63 La manzana cayó; pero no sobre Newton
 64 de fácil digestión,
 65 sino sobre el atónito apetito de Adán.
 66 (Se atragantó con ella como era natural.)

67 ¡Que implacable fue Dios – ojo que atisba
 68 a través de una hoja de parra ineficaz –!
 69 ¡Como bajo el arcángel relumbrando
 70 con una decidida espada de latón!

71 Tal vez no debería yo hablar de la serpiente
 72 pero desde esa vez es un escalofrío
 73 en la coluna vertebral del universo.
 74 Tal vez yo no debiera descubrirlo
 75 pero fue el primer círculo vicioso
 76 mordiéndose la cola. (Castellanos, 2001, p. 9).

A recorrência ao mito para desvelar os sistemas simbólicos que interferiram magistralmente na formação ideológica cultural e social do Ocidente são os recursos imagéticos que movem o olhar do sujeito lírico nesses versos, representativos das estrofes décima terceira, décima quarta e décima quinta do poema. Brunel, em *Dicionários de mitos literários* (2000), discute criticamente a forma como, na gênese da narrativa bíblica edênica – que vemos ser recuperada em *Apuntes para una declaración de fe* –, subjaz a potencialidade psíquica que incitou as formações ideológicas mobilizadoras dos modelos estruturais das sociedades, no Ocidente, da antiguidade clássica à contemporaneidade: (1) poder (representado pela figura divina); (2) posse (direito a dominar «sobre os peixes do mar, as aves do céu, os animais domésticos, todas as feras e todos os répteis que rastejam sobre a terra» (Gênesis, 1: 26)); (3) meritocracia (prêmio de habitar a terra sem males, conquistado ao seguir regulamentos, regras e normatizações); (4) erro (desobediência e rompimento com os interditos estabelecidos); (5) culpa (consequência do delito cometido), (6) pena (perda do direito de habitar a terra, repúdio e expulsão).

Assim, é novamente a fina ironia que mobiliza as estratégias discursivas de Castellanos; a exemplo: “de fácil digestión”, “atónito apetito de Adán”, “parra ineficaz” “no debería yo hablar de la serpiente”, “no debiera descubrirlo”, “el arcángel relumbrando”. Nessas composições frasais, paira o sarcasmo, de modo que há um discurso lírico argumentativo que aflora daquilo que é dito e daquilo que é silenciado, mas que se faz ouvir nitidamente nas entrelinhas. De um lado, temos a ciência figurada na referencialidade a Newton e no valor

simbólico da maçã³⁹ como instrumento de indagação e de descoberta no entrecho lírico; de outro o Adão bíblico que habitava a terra sem males, com um olhar mobilizado pela singeleza e pelo lugar comum. O Adão (homem natural, ainda sem a interferência da cultura) que, ao se apossar da maçã com voraz apetite (fio condutor para o despontar do olhar científico indagador), é castigado.

Um Deus implacável, por detrás de uma “ineficaz” folha de figueira, espreita essa ação do primeiro homem a habitar a terra. Aqui, a constante vigília do poder sobre aqueles que ousam arrostar o interdito é enfatizada. E como um aspecto de juízo de valor relevante para a construção imagética, a folha da figueira é ineficaz, porque não anula a fúria do abrasador e condenador olhar que vigia. Sequencialmente, para dar respaldo ao poder, a plasticidade da linguagem nos revela a força repressiva que desponta da vigorosa figura do arcanjo. Notemos que a potência da ação do anjo é elevadíssima quando contrastada à humana, visto que sua imortalidade não foi arrancada de si, como fora a de Adão e a de Eva, e, para além de pernas, porta asas que o permitem ir além da superfície terrena, percorrendo os céus e desbravando, se assim o desejar, os mais altos e íngremes montes, os mais extensos e inalcançáveis oceanos. A espada trazida em punho é de latão. Embora o latão, liga metálica composta de cobre e zinco, fosse um material comumente utilizado para forjar espadas antigas, a referencialidade ao metal que compõe a espada – se a intencionalidade fosse revelar e elevar a grandeza da figura angelical – poderia nos apresentar bronze, prata ou ouro (metais mais nobres). Desse modo, a ironia não deixa de também estar presente nesse elemento, pois vincula o sistema repressivo divino ao mesmo utilizado pelos homens (feitos, portanto, à imagem e semelhança de Deus). E a espada, além de atuar como símbolo de força repressiva, é um emblema do uso da violência como forma de disseminar o controle por meio do medo.

Na sequencialidade, o eu lírico titubeia entre dever ou não tocar no delicado assunto da serpente. Animal que, ao ser castigado por Deus devido a sua interferência na relação divina com o homem, será condenado ao eterno rastejar. Assim, seu corpo longo e rastejante – além de poder ocultar o reconhecimento da serpente da sua própria estrutura física como um todo, levando-a ao desígnio de morder o próprio rabo, sendo aferida pelo próprio veneno (metáfora reveladora de que ao buscar retirar a venda da cegueira humana sofre a reprimenda e a

³⁹ Há especulações (ora salientadas, ora negadas) de que Isaac Newton desenvolveu as teorias acerca das leis da gravitação universal a partir de um episódio banal e corriqueiro da queda de uma maçã. Após o jantar, ele, supostamente, teria sentado no jardim e mirado uma maçã despencar da macieira e alcançar o solo. Ao observá-la atentamente, ele teria levantado o seguinte questionamento: o que levaria esse fruto a sempre cair perpendicularmente em direção ao solo? E a partir dessa questão, inicia-se o processo de criação teórica que tornará possível prever, por exemplo, o raio das órbitas planetárias, o período de asteroides que propiciará eventos astronômicos como eclipses, a determinação da massa e do raio médio da órbita de planetas e de estrelas.

condenação) – fadar-lhe-á a arrastar-se rudemente sobre a poeira e a correr o constante risco de ser pisoteada.

Nesse momento, é pertinente observarmos a implícita e irônica relação de espelhamento entre a serpente e a mulher, inclusive o senso comum cuida de comumente aproximar ambos os signos numa perspectiva pejorativa. E Castellanos torna-se perita em adentrar o âmago das palavras, tomando o lugar comum e trabalhando-o filosoficamente sob um prisma que desmistifica as faces de sua polifonia. Vejamos que a ideia da mulher-serpente é enfatizada pelo sujeito lírico na afirmação de que “desde esa vez es un escalofrío/en la columna vertebral del universo”. Considerando que a coluna vertebral é um importantíssimo eixo de sustentação do corpo, a submissão feminina foi irrefutavelmente um elemento essencial para o sustentáculo do sistema falocêntrico que, na gênese mítica do Éden, inicia o seu forjar. Portanto, na poética de Castellanos, os temas sensíveis acerca das relações de gênero do patriarcado se fazem constantemente presentes, seja naquilo que é dito abertamente ou naquilo que desponta do âmago das palavras e dos silêncios líricos.

Ao analisar brevemente alguns versos líricos de Gilka Machado, de Delmira Agustini e de Rosario Castellanos e elencar dados considerados pela crítica mais relevantes das poéticas de cada uma delas e de suas biografias, não intenciono que os aspectos enfatizados e discutidos aqui sejam utilizados como elementos que dão conta de explicar toda a constituição do pensamento e das obras das autoras. Sabemos, como ressaltam vários estudiosos da literatura, que a vida, embora possa oferecer pistas, não tem o potencial de tecer explicações categóricas e indiscutíveis acerca da complexidade psicoemocional que envolve a criação de uma obra de arte. Logo, a estratégia discursiva aqui elegida significa antes uma forma de aproximar o leitor da letra que o inconsciente inscreveu no corpo e na alma das autoras por meio de experiências materiais e linguísticas, como quer Lacan (1998), oferecendo dados que possam aclarar as suas percepções e embates socioculturais no que respeita à luta pela emancipação feminina.

Para elaborar o texto *A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud* (1998), Lacan segue a ótica freudiana em *O esquecimento dos nomes próprios* (1901), mostrando que o inconsciente se apossa das fórmulas da metáfora e da metonímia para se constituir, de modo que podemos conotativamente pensar que o núcleo do nosso ser é representativo de um espaço abissal preenchido pela letra. Todavia, o caminho para que essa letra, essa linguagem alcance o mundo é permeado de atalhos e de desvios, em que coelhos, gatos e rainhas de copa podem surgir metonimicamente incitando novas sendas para a saída, referenciando brevemente à obra *As aventuras de Alice no país das maravilhas* (1865) de Charles Lutwidge Dodgson, publicada sob o pseudônimo de Lewis Carrol. Aliás, essa obra

infantojuvenil é brilhante nessa perspectiva, podendo ser tomada como uma metáfora das veredas a que somos impulsionados percorrer pelo nosso inconsciente para o despertar de descobertas e do autoconhecimento.

Logo, o inconsciente jamais deve ser pensado como uma “sede de instintos”, como um espaço do desarrazoamento, como nos explica Freud, em *A interpretação dos sonhos* (1900). A elucidação de sua linguagem simbólica deve ser guiada pelos significantes que o constituem e o seu desvelar conduz, ainda que de forma camuflada, a uma unidade lógica. Notemos que essa linguagem simbólica, além de possibilitar uma investigação analítica que deslinde a complexidade dos desdobramentos motivadores dos sofrimentos psicoemocionais traumáticos representativos nos sintomas, pode representar uma forma de proteção do impacto doloroso causado pela realidade histórico-social ao eu.

Obviamente a sua decifração (do inconsciente) perturba as ideias que envolveram os estudos filosóficos e psicológicos racionalistas, pois mostra que não é possível se pensar em um *cogitans* (sujeito cartesiano que impera soberano sobre seus desejos), mas em um sujeito cuja letra inscrita pela materialidade da linguagem no seu inconsciente opera sobre seu corpo, seus anseios, suas pulsões, fazendo-se ouvir estridentemente nas repetições. E a poesia é uma manifestação da palavra que oferece amplo espaço para as metáforas, metonímias e repetições. Nesse aspecto, a letra inscrita pela materialidade da vida de Machado, de Agustini e de Castellanos concede-nos um importante suporte material para uma mais ampla compreensão hermenêutica, o que poderemos verificar nos poemas brevemente analisados a seguir.

1.5 INTERDITO, DESEJO, PRAZER E DOR EM GILKA MACHADO, DELMIRA AGUSTINI E ROSARIO CASTELLANOS

Sonhemos sob o azul que tudo nos permite,
o azul que nos promete e nunca nos dissuade.
Bem-haja o azul da Imensidade,
esse azul sem limite,
esse azul-liberdade!
(Gilka Machado, *Emotividade da cor*)

Yo muero estrañamente...no me mata la Vida,
No me mata la Muerte, no me mata el Amor;
Muero de un pensamiento mudo como una herida...
[...]
¿Nunca llevasteis dentro una estrella dormida
Que os abrazaba enteros y no daba un fulgor?
(Delmira Agustina, *Lo inefable*)

El mundo gime estéril como un hongo.

Es la hoja caduca y sin viento en otoño,
 la uva pisoteada en el lagar del tiempo
 pródiga en zumos agrios y letales.
 (Rosario Castellanos, *Apuntes para una declaración de fe*)

Evocação do primitivo, a imagem poética figura uma experiência mística e sublime dotada de um inefável poder ontofânico⁴⁰. Essas são, em síntese, as ideias de que parte Julio Cortazar (2011) para construir sua argumentação sobre o cantar poético, seu encantamento e força analógica. Torna-se, pois, perceptível que Cortazar se comunica implicitamente com J. Torrano ao aludir à primitiva experiência da palavra cantada que, dotada de incontestável força cosmogônica, era capaz de “restaurar e renovar a vida”, bem como “de fazer o mundo e o tempo retornarem à sua matriz original e ressurgirem com o vigor, perfeição e opulência de vida com que vieram à luz pela primeira vez” (Torrano *apud* Hesíodo, 1995, p. 14). Na concepção arcaica, o poeta trazia consigo os módulos figurativos – mediados pela palavra inicialmente oral – da magnificência criativa e criadora, que advém da memória, capaz de ultrapassar os bloqueios espaço-temporais e alcançar a essência ontológica e cosmogônica do universo.

Para Cortazar, o sentido mágico e encantatório que engendrara as artes poéticas primitivas não se esvanece mediante aos apelos da modernidade. Assim, a composição lírica move-se pela célula motriz verbal, sonora, imagética, analógica e psíquica do verso, desenhando-se envolta aos estímulos que emanam dos sentires líricos e comunicando-se com o primitivo e primordial subjacentes no Imaginário. Cortazar explica que há, entretanto, aquilo que nos escapa na busca exegética da compreensão dessas imagens primordiais. Isso porque onde encontramos tão somente conexões simbólicas, o poeta vislumbra uma tão íntima participação que, para conseguirmos abarcá-la, seria necessário que a vivenciássemos juntamente a ele, numa mesma unidade e intensidade.

O que move esse esforço interpretativo é, portanto, uma indubitável ânsia de chegarmos o mais próximo possível das demandas e dos desejos poéticos, mas estamos cientes de que a íntima participação do profano-sagrado das imagens primordiais, resgatadas pelas poetas em estudo, apenas a elas pertencem. Nos poemas escolhidos para breve apreciação crítica, as autoras revelam autognosia num esquadrihar imagético lírico de que desponta o anseio pela compreensão do universo feminino e dos impasses que se interpõe ao seu ser individual e coletivo.

⁴⁰ Palavra que movimentava as reflexões de Torrano (Hesíodo, 1995) nos estudos sobre o poema narrativo *Teogonia: a origem dos deuses*. É válido enfatizar que, de acordo com Mircea Eliade (1990), todo mito é ontofania, porque figura uma manifestação/revelação do ser e o insere num metafísico existir imbricado ao desvelar do nascimento cosmogônico do universo e à visualização da origem dos elementos que compõem o seu entorno no mundo.

Observemos assim que, no soneto 1 de *Particularidades*, nos primeiros versos, já surge a presença do interdito no que tange à exploração da sexualidade feminina, o que desperta os sentidos líricos e conduz à plasmação dos sentimentos do eu. Segundo Georges Bataille (1987), o interdito impulsiona a transgressão que representa uma forma de suspendê-lo, ainda que momentaneamente, embora não o suprima. Seguindo essa perspectiva, vemos que o eu lírico do poema sob apreciação “a sós” se analisa e estuda em busca da compreensão de si mesma e do reconhecimento de seus “gostos” dentro de um universo sociocultural que o faz “criminá-los”. Vejamos o texto disposto abaixo:

PARTICULARIDADES

- 1 Muitas vezes, a sós, eu me analiso e estudo,
- 2 os meus gostos crimino e busco, em vão torcê-los;
- 3 é incrível a paixão que me absorve por tudo
- 4 quanto é sedoso, suave ao tato: a coma... Os pêlos...

- 5 Amo as noites de luar porque são de veludo,
- 6 delicio-me quando, acaso, sinto, pelos
- 7 meus frágeis membros, sobre o meu corpo desnudo
- 8 em carícias sutis, rolares-me os cabelos.

- 9 Pela fria estação, que aos mais seres eriça,
- 10 andam-me pelo corpo espasmos repetidos,
- 11 às luvas de camurça, às boas, à pelica...

- 12 O meu tato se estende a todos os sentidos;
- 13 sou toda languidez, sonolência, preguiça,
- 14 se me quedo a fitar tapetes estendidos. (Machado, 2017, p. 172)

Como muitos dos poemas de Gilka Machado, este se compõe a partir da métrica clássica alexandrina de doze sílabas poéticas, apresentando uma sequência descritiva; características próprias do Parnasianismo. Também vemos nele o comumente ultrapassar da materialidade física e o alcance da metafísica ao gosto simbolista. Faz-se ainda patente a ruptura modernista por meio da temática erótica, o que incita a interpretação de uma postura lírica subversiva. Portanto, o sincretismo, já observado anteriormente, persiste fortemente nesse poema.

É o *objeto a*, para Lacan (2005), o elemento representativo do corte que deixa uma “escansão viva” e pulsante no sujeito, e é ele também que se configura na causalidade da angústia e do desejo; ambos ligados ao Real, que não se subsume à representação, de modo que despontará por meio dos recalques, dos atos falhos, dos sintomas, das repetições, entre outros.

Assim, angústia⁴¹ e desejo não se transpõem para as linhas poéticas em palavras explícitas, mas aparecem implicitamente no verso 2, denunciando o estado de alma do eu lírico e apontando para a ânsia de realizar seu desejo liberto das paredes prisionais do interdito. Notemos aqui que a reprimenda advinda das vozes do pequeno outro e do grande Outro faz com que o sujeito poético em vão busque torcer seus sentires, transformá-los, talvez adaptá-los às normas que regem a sociedade do seu tempo, mas vã é essa luta da mulher dos cantares líricos consigo mesma, porque vã é a possibilidade de libertar-se da “paixão” que nela pulsa; paixão por tudo que lhe é sensível ao tato.

Na sequência, para revelar essa sua “paixão”, o eu inspira-se nas prescritivas simbolistas e, demonstrando uma inefável genialidade sinestésica, explora o sentido tátil, numa sensibilidade que recorre a um léxico delicado e singelo – “sedoso” e “suave” – como que para desconstruir, na perspectiva do leitor, o preconceito ante a temática erótica e envolvê-lo num anelo desejoso das carícias e afetos que se encerram no aconchego do toque no encontro dos corpos. E como a sintaxe é “o ponto forte da sonoridade, aquilo que a funda como matriz do pensamento” (Santaella, 2019, p. 117); o som do /s/, que se faz presente em “sedoso” e “suave” irá se repetir por 51 vezes no soneto, unindo-se à semântica e provocando um chiado alongado nas palavras que faz do som uma imagem acústica que estimula, na leitura, especialmente em voz alta, uma sensação de moleza, languidez, aninho e conforto. Ambos, som e imagem imiscuem-se, assim, na essência poética e unidos se complementam, oferecendo um impulso mais significativo aos anseios exegéticos, o que mostra que a sintaxe sonora atua vinculada à dominação icônica, pois ela contém, conforme explica Santaella (2019), os substratos do ícone; entre eles: potencialidade, sentimento e qualidade.

A autora nos doa, desse modo, um percepto que nos faz sentir vibrantemente a deliciosa suavidade do tato ao sermos tocados pelos tons eróticos físico e metafísico que perpassam as imagens e os sons. Isso porque ao materializar o encontro por meio das carícias no corpo físico, o eu lírico entoa um cantar místico evocado, nos versos 9 e 10, pelos “espasmos repetidos” que, “pela fria estação, [...] aos mais seres eriça”. Imiscuem-se, pois, o sensível e o inteligível, aguçando, a partir do tato, as profundas ânsias desejosas do eu lírico.

Ainda para enfatizar a suavidade tátil, no verso 4 da primeira estrofe, deparamo-nos com as palavras “coma”, cujo significado contextual remete à cabelo crescido, cabeleira, e “pêlos”, que obviamente distribuem-se pelo corpo humano, mas que, sendo mais fartos nas regiões

⁴¹ Como está registrado em nota de rodapé, na página 17, não há como representá-la por meio dos significantes. Ela desponta nos sintomas, entre outros, mas não é um sintoma; é um afeto. E, na poesia, aparece no tom lírico, nos silenciamentos etc.

pubianas, despertam os sentidos do leitor para essa parte do corpo. É possível visualizarmos na referência à maciez dos “pelos” uma remissão à natureza primeva, à animalidade que reside no *homo sapiens*. Portanto, essa referencialidade alude implicitamente à ausência da intervenção da cultura na vida do sujeito e, conseqüentemente, à possibilidade do eu desvincular-se dos interditos.

Logo, no soneto 1 de *Particularidades*, a insaciedade desejosa põe o eu lírico em busca do alcance da plenitude e do infinito no deleite sinestésico, que irá culminar, na última estrofe, no despertar de “todos os sentidos”. É importante observar que os sentidos explorados liricamente não se desvinculam da natureza; ao contrário, são despertados por ela, de modo que se imiscuem animicamente a seus elementos e, na segunda estrofe, verso 5, “as noites de luar” tornam-se táteis, afavelmente suaves como o “veludo”. Nos versos 6 a 8, nessas noites, o eu desnuda-se e sobre os “frágeis membros” sente, “em carícias sutis”, enrolarem-se os “cabelos”. É, pois, nessa sensação permitida pelo contato tátil com o próprio corpo e com o corpo do outro que o eu se perde, envolve-se, sacia-se e encontra o gozo, e se encontra no gozo. Recordemos, nesse momento, que, em Lacan (1985), o corpo é citado como o local da constante espera do gozo e é nele que se encontram resquícios de restituição da satisfação perdida e incessantemente buscada mediante à procura do reencontro com *objeto a*.

É essa busca do reencontro com *objeto a* no gozo que também incita a plasmação lírica em *Ofrendando el libro a Eros* de Delmira Agustini. Entretanto, esse anseio da completude, que pulsa no corpo-alma do sujeito lírico, revela-se carregado de apreensão, pois traz em si uma contraface: amarras cerceadoras e prisionais. Logo, a palavra de Agustini se perfaz mediante a paradoxal “destinação” de viver entre o inferno e o paraíso, o sagrado e o profano amor, o desejo e a renúncia, o prazer e a dor:

OFRENDANDO EL LIBRO A EROS

Porque haces tu can de la leona
 2 más fuerte de la Vida, y la aprisiona
 3 la cadena de rosas de tu brazo.

4 Porque tu cuerpo es la raíz, el lazo
 5 esencial de los troncos discordantes
 6 del placer y el dolor, plantas gigantes.

7 Porque emerge en tu mano bella y fuerte,
 8 como en broche de míticos diamantes
 9 el más embriagador lis de la Muerte.

11 Porque sobre el espacio te diviso,
 12 pueste de luz, perfume y melodía,

13 comunicando infierno y paraíso

14 -con alma fúlgida y carne sombría... (Agustini, 2019, p. 226).

Acerca da forma lírica, embora os quatorze versos façam remissão à estrutura do soneto, eles estão distribuídos em quatro trísticos e um dístico, o que nos conduz a visualizar um soneto estrambótico⁴² em que, havendo excentricidade na distribuição dos versos, não segue a dispersão estrófica própria dos Sonetos Italiano e Inglês ou Shakespeariano. Vemos, assim, que, como em Machado, desponta de Agustini o clamor da ruptura modernista, tanto na forma quanto no conteúdo líricos; de modo que a mística do belo e do puro do corpo, tão explorada nas artes clássicas, mescla-se a elementos contraditórios que provocam o despertar do inominável contido nas sendas psicoemocionais do eu. Físico e metafísico se mesclam, envolvem-se, imiscuem-se um no outro e revelam-se como projeção figurada no prazer e na dor sentidas no contato com a “alma fúlgida” e a “carne sombria” da figura masculina, como ressalta o verso 14 do poema.

Ainda sobre a estrutura poética, é relevante enfatizar que a anáfora, figura de sintaxe ou de construção, é utilizada no início dos quatro trísticos. Essa repetição é iniciada pela conjunção explicativa (porque junto e sem acento) que na língua espanhola, como no português, é utilizada em justificativas. Isso se caracteriza num movimento sonoro que além de conferir ritmo e beleza, torna-se indicador semântico do anseio de compreender os elementos contraditórios da relação com o sexo oposto e de justificar a persistente ânsia pelo contato físico e metafísico com esse outro. Assim, a repetição torna essa mensagem mais expressiva e imprime maior emoção na explosão lírica dos sentires e na expressão das vivências.

O sistema paradoxal que rege a relação homem/mulher é expresso, no verso 1, pelo aprisionamento feminino descrito na mutação submissa da mulher “leona” em um “can” domesticado. Entretanto, a força da natureza da leoa, “más fuerte de la Vida” expressa no verso 2, é revelada pela palavra “Vida”, grafada em maiúscula, como um símbolo do anseio de liberdade que rege a natureza inerente ao sujeito mulher; inerente a todo o ser humano e, portanto, contrariar essa natureza resultaria, conseqüentemente, nos contrapostos “placer” e “dolor” presentes no verso 6. Elementos contraditórios inevitáveis ainda que, como demarca o verso 3, “la cadena” imposta seja “de rosas” nos braços do amor, amante. No verso 4, a palavra raiz, sendo entendida como a parte das plantas que absorve e conduz água e minerais que darão a sustentabilidade a elas, configura-se numa metáfora que reforça a inevitabilidade do gozo e

⁴² Ver LIMA, Renira Lisboa de Moura. *A forma soneto*. Maceió: Edufal, 2007 e CAMPOS, Geir. *Pequeno dicionário de arte poética*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1978.

do sofrimento vivenciados no encontro com o corpo masculino; corpo que aprisiona, mas que também se apresenta como fonte de deleite e como sustentáculo para o eu lírico.

A imagem da raiz culmina em outras metáforas. Ela é, pois, na relação entre os sexos, no verso 5, o alicerce de “truncos discordantes” e, no verso 6, é ela que dá energia às “plantas gigantes” representativas do prazer e da dor líricos. Isso intensifica os sentires poéticos e eleva-os a uma dramaticidade que não os tornam lúgubres, mas sim belos e inebriantes, de modo a apresentar o embate entre o eu feminino e o eu masculino de um modo sublime. Inclusive para figurar a beleza da mão do homem há, no verso 8, o uso da comparação com um “broche de míticos diamantes”. Aqui, é relevante observar que, para muitas culturas, as joias não possuem apenas a função de adornar, mas produzem efeitos de proteção espiritual em quem as usa. É como se a presença dos antepassados e sua força protetora estivessem presentes nos artefatos. Esses versos remetem, portanto, à historicidade cultural no que se refere à força protetora da mão masculina; à força protetora do homem a conduzir o destino, demarcando, aprisionando e sustentando o histórico papel submisso feminino.

Notemos que o substantivo “diamante” deriva do grego *adamas*, que significa inconquistável, indomável e invencível. A mão que conduz o sentido do tato é, pois, algo que o eu lírico não pode dominar, levando a voz poética a prostrar-se ante o prazer sentido; prazer que, no verso 9, apresenta-se como “el más embriagador lis de la muerte”. Nesse instante, o leitor é conduzido, por meio dessa imagem mítica, ao ápice dos sentimentos do eu. Aqui a plasmação do paradoxo, que se instaura no sujeito lírico, ganha sondagens e vozes metafísicas e o gozo a inebria de tal forma que nele se embevece, embora saiba que isso a conduzirá a perder-se de si, talvez a negar-se como sujeito por meio do encontro com esse outro que a domina, que possivelmente a vê como objeto e a quer, em corpo e alma, possuir.

Na poesia *Presencia* de Rosário Castellanos, elementos contraditórios também evoluem dos sentires do eu. Assim, desenha-se, nos entremeios dos dizeres líricos, um inexplicável nó que, nas bifurcações de seu enrolar-se, cria uma íntima aproximação entre cóleras, traições, esperanças, vislumbres repentinos, abandonos, fomes, gritos de medo, desamparo, alegrias e palavras de amor, amor, amores. Todavia, a perspectiva do olhar se diferencia, pois não há, na exposição dos contrários, uma angústia irrefutável ante o inevitável prazer e também a inevitável dor, como em Agustini; há antes a ciência filosófica de que os polos opostos que compõem o mundo físico (luz versus escuridão) estão arraigados ao ser, de modo que bailam em seu mundo íntimo, configurando sua impulsão acional. Desse modo, são eles os indutores de uma ação poética contestatória e de rompimento iconoclasta instaurada discursivamente por meio de recursos expressivos metalinguísticos, como nos revela uma leitura atenta do poema:

PRESENCIA

1 Algún día lo sabré. Este cuerpo que ha sido
2 mi albergue, mi prisión, mi hospital, es mi tumba.

3 Esto que uní alrededor de un ansia,
4 de un dolor, de un recuerdo,
5 desertará buscando el agua, la hoja,
6 la espora original y aun lo inerte y la piedra.

7 Este nudo que fui (inextricable
8 de cóleras, traiciones, esperanzas,
9 vislumbres repentinos, abandonos,
10 hambres, gritos de miedo y desamparo
11 y alegría fulgiendo en las tinieblas
12 y palabras y amor y amor y amores)
13 lo cortarán los años.

14 Nadie verá la destrucción. Ninguno
15 recogerá la página inconclusa.

16 Entre el puñado de actos
17 dispersos, aventados al azar, no habrá uno
18 al que pongan aparte como a perla preciosa.
19 y sin embargo, hermano, amante, hijo,
20 amigo, antepasado,
21 no hay soledad, no hay muerte
22 aunque yo olvide y aunque yo me acabe.

23 Hombre, donde tú estás, donde tú vides
24 permaneceremos todos. (Castellanos, 1972, p. 191).

Primeiramente, o eu lírico apresenta, nos versos 1 a 13, um corpo em que se instauram a dor, a doença psíquica e emocional, o sentimento de aprisionamento e a morte de seu eu e de seus anseios. A exemplo disso, nos versos 1 e 2, o eu lírico declara: “Algún día lo sabré. Este cuerpo que ha sido/ Mi albergue, mi prisión, mi hospital, es mi tumba”. E nos versos 7 a 10: “Este nudo que fui (inextricable/ De cóleras, traiciones, esperanzas,/ Vislumbres repentinos, abandonos,/ Hambres, gritos de miedo y desamparo”. Todavía, posteriormente, nos versos 14 a 24, a voz poética revela que essas inquietudes – que poderiam representar a sua destruição, numa condição física que tem sentido como tumba – não lhe farão perecer, pois metaforicamente afirma, nos versos 14 a 18, que a imortalidade de seus sofrimentos e sentires se configurará por meio de sua escritura: “Nadie verá la destrucción. Ninguno/ Recogerá la página inconclusa./ Entre el puñado de actos/ Dispersos, aventados al azar, no habrá uno/ Al que pongan aparte como a perla preciosa”. E reforça nos versos 21 e 22: “No hay soledad, no hay muerte/ Aunque yo olvide y aunque yo me acabe”.

Portanto, o ápice da expressão dos sentimentos líricos, nesse poema, ocorre quando os afetos que traziam o tom fúnebre inicial são negados pela perenidade contida nas representações e percepções expressas. Logo, não há solidão e nem morte, porque a sua voz lírica, ungida por todos os embates de sua condição feminina, encontra eco na história grafada do passado e naquilo que permeia o presente, movimentando a construção do futuro, e as dores que se encerram em seu corpo não pertencem apenas ao seu corpo, mas a muitos outros próximos e distantes no espaço-temporal.

Nos versos 3 a 6: “Esto que uní alrededor de un ansia,/ De un dolor, de un recuerdo,/ Desertará buscando el agua, la hoja,/ La espora original y aun lo inerte y la piedra”, o eu lírico declara que todos os sentires que, em suas palavras, reúnem-se entorno de seus desejos e memórias (e, na memória, o individual e o coletivo se imiscuem) desertarão. Esse desertar está imbuído da busca pelo elemento natural que se figura na referência à água, à folha e à pedra inerte. Aqui, é possível vislumbrar a produção de presença da pulsão de morte, que move o ser ao anseio desejoso de poder anular completamente as tensões, retornando ao estado anorgânico, como defende Freud em seus estudos em *Além do princípio do prazer* (1977). Essa ideia é enfatizada pelos versos finais: “Hombre, donde tú estás,/ donde tú vides/ Permaneceremos todos”, reveladores de que o mesmo “destino” é reservado a todos os homens, eliminando as diferenciações, sejam elas sociais, econômicas ou culturais. Retornaremos, pois, todos ao descanso anorgânico.

Dessa maneira, como quer Adorno (2003), Castellanos volta as costas ao mundo em busca de encontrar e de figurar liricamente a profunda essência da vida humana, devolvendo o que reflexivamente encontrara à sociedade por meio do poema. E é essa devolutiva que garante o não se perder em meio a sua solidão, nem o sucumbir ante à morte, visto que o seu retorno ao estágio inerte, como o da pedra, não tem o poder de dissipar suas palavras. Isso porque a sua escritura tornou-se uma atividade humana de ação histórico-social com força contributiva para lanhar as sendas via à transformação de paradigmas.

Benedetto Croce (2001) afirma que o destino humano se encontra, em cada palavra poética de “representação artística autêntica”; encerra-se, pois, na genuína obra criadora, “todas as esperanças, as ilusões, as dores, as alegrias, as grandezas e as misérias humanas, o inteiro drama do real” (Croce, 2001, p. 127). Observemos assim que, ao figurar o fazer poético com essa densidade de afetos que abarca não apenas o eu, mas o destino humano com toda a sua grandeza e miséria, Croce nos conduz a perceber a relevância da poesia para a elaboração de percepções e sentires coletivos.

Logo, nas sensações táteis em Machado, na composição antitética em Agustini e na união indissolúvel dos contrários que se fundem às ânsias do eu em Castellanos constrói-se um quadro representativo do afeto da angústia social, mas também um quadro figurativo de anseios libertadores. Desse modo, as autoras trazem à baila imagens de seu consciente e de seu inconsciente, desenhando traços evocadores do encontro e do desencontro conflitivo, dos embates com os interditos que se interpõem, cerceando o Desejo repressivamente, do gozo e do tormento. Assim, deparamo-nos com sujeitos poéticos em constante luta para se desviarem da apreensão de significantes repressivos e punitivos advindos do Imaginário e do Simbólico, o que revela o intuito de construir uma partitura de enfrentamento ideológico à que se pretende única e consonante ideologia de lastro patriarcal burguês.

2 CAIXA DE RESSONÂNCIA DE VOZES LÍRICAS EM GILKA MACHADO



Edina Boniatti (2023), aquarela e acrílico sobre Canson A2

Azul Liberdade

*Minha voz
leva lampejos de lâminas
aos teus silêncios.
Sou a suprema tentadora,
em minha forma inatingível
materializo o pensamento.
Passarei por tua vida
como a ideia por um cérebro:
dando-me toda sem que me possuas.*

(Gilka Machado, Minha voz)

Na calma circundante uma voz desata...
 [...]

Vem de uma escura, de uma esconsa furna,
 vem de abismos, talvez,
 esta voz cava, profunda!
 (Gilka Machado, *Impressões do som*)

Na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho.
 (Ecléa Bosi, *Memória e sociedade*)

A literatura, desde a sua origem oral, nasce vinculada à vida e à memória que dela se conserva. A procedência de seus conteúdos – de ordem coletiva – fundava-se, assim, na recolha da “gesta fundadora”, na coleta dos registros dos “altos feitos”, das “ações resplandecentes”, da “história constitutiva e constituinte” (Samoyault, 2008, p. 75) Além disso, a sua escritura previa a recitação, elaborada com ritmos e sonoridades que possibilitassem uma memorização espontânea e fosse passada de geração a geração como lastro da cultura. Como observa Le Goff (2003), a “dialética da história” vincula-se à oposição ou ao diálogo entre o passado e o presente. Um diálogo que não se inscreve com base na neutralidade; ao contrário traz consigo um embate enunciativo entre tradições, sistemas de valoração, perspectivas teóricas e ideológicas. No que concerne à literatura não é diferente. Na criação de uma obra literária já está imbricado o anseio de que ela possa esculpir um espaço na história da literatura, alcançando *status* de obra de arte, capaz de perdurar no tempo e projetar-se para a universalidade e para a posteridade. Para tanto, a busca por encontrar lugar na tradição é inevitável, visto que o campo de referência estética para a criação de uma obra literária é a literatura já inscrita como sistema; ainda que o projeto estético que está sendo gestado traga em sua essência a ruptura.

Portanto, no entrelaçar dos liames da tessitura literária, a inevitabilidade do olhar dialógico se instaura e as muitas vozes que motivam a construção subjetiva do sujeito obviamente despontam, desvelando a relação do autor com o mundo em seus aspectos socioeconômicos, histórico-culturais e ideológicos. Além disso, as inter-relações dialógicas presentes no discurso literário deslocam-se, como não poderia deixar de ser, para o universo da história da literatura: seus movimentos estéticos, suas produções, suas origens. É assim que comumente entra em cena uma das possibilidades das manifestações do dialogismo na escritura: a intertextualidade. E quando nos deparamos com relações intertextuais – sejam elas “citação, alusão, referência, pastiche, paródia, plágio, colagens de todas as espécies” –, não desprezando a estratégia discursiva elegida como elemento fundamental para a produção de sentido do texto,

a essência de sua relevância está primordialmente ligada ao fato de trazer para o entrecho da textualidade a dimensão da memória (Samoyault, 2008, p. 11).

Assim, a intertextualidade se revela, para além de uma re-escritura ou citação, como um ato reflexivo em que o texto produzido no presente se instaura num processo relacional entre o eu e o outro. Esse processo traz à baila significantes que expõem as faces da cultura e das impressões subjetivas de que a obra de arte se nutre em profundidade, provocando efeitos de divergência e de convergência entre as dimensões espaço-temporais. Isso se torna de tal modo relevante na trama discursiva que faz com que os aspectos heterogêneos das relações estabelecidas fundamentem a originalidade do novo texto produzido.

Entre as inúmeras formas de se estabelecer essas relações num texto, as que comumente se destacam são: jogar com a tradição, com a biblioteca implícita ou explicitamente; trazer o ecoar de vozes sem que o texto seja localizável; fazer referências textuais explicitamente; parodiar satiricamente; unir, num mesmo texto, essas estratégias discursivas e/ou outras. Independentemente de quais sejam os modos de resgate das fontes literárias, as imagens construídas a partir da memória, sob o prisma de Gilberto Durand, em *As estruturas antropológicas do imaginário* (2012), figuram-se como um importante “regresso ao essencial” que, ao tomar como ponto de partida lapsos temporais ou existenciais, instaura na textualidade “o poder de parar, o poder de encarar, em contra ponto do destino, outros possíveis, diferentes dos que são automaticamente encadeados pelo determinismo material” (Durand, 2012, p. 401).

Desse modo, o valor vital da memória “situa-se na explosão do devir”, pois, reconstituindo o passado, o escritor se mune da capacidade de “premeditar o futuro”, de emascular o poder sombrio de controle do deus Cronos e, mediante a projeção reflexiva das imagens, reescrever as linhas do tempo rumo a um novo “destino” para a humanidade (Durand, 2012, p. 402). Passado, presente e futuro se imiscuem nas linhas enunciativas, de modo que “escrever é reescrever”, recompondo as bases que guiam a linha tempo, mesmo que a intencionalidade da escritura seja cortar o cordão que a liga a correntes anteriores, propor uma “transgressão radical” e instaurar sistemas inovadores, de maior originalidade possível, porque a memória precisa estar fortemente presente para que a ação transgressora no ato da escrita possa de fato efetivar-se (Samoyault, 2008, p. 74). Nesse sentido, Laurent Jenny, em *A estratégia da forma* (1979), deslinda:

Fora da intertextualidade, a obra literária seria muito simplesmente incompreensível, tal como a palavra numa língua ainda desconhecida. De facto, só se apreende o sentido e a estrutura numa obra literária se a relacionarmos com os seus arquétipos - por sua vez abstraídos de longas séries de textos, de que constituem, por assim dizer, a constante. Esses arquétipos,

provenientes de outros tantos “gestos literários”, codificam as formas de uso dessa “linguagem secundária” (Lotman) que é a literatura. Face aos modelos arquetípicos, a obra literária entra sempre numa relação de realização, de transformação ou de transgressão. E é, em grande parte, essa relação que a define (...). Fora de um sistema, a obra é, pois, impensável (Jenny, 1979, p. 05).

Nessa medida, merece destaque o fato de que a ação inovadora e transgressora que move a poesia de Gilka Machado, colocada aqui em tela de análise, para além do erotismo, é representativa de uma investigação dos cernes discursivos literários num diálogo desmistificador com a tradição lírica. Ela desvela o imaginário de convenções que a antecederam, alcançando uma mais ampla visão que se torna a mola propulsora para figurar o seu Desejo de que a mulher se apossa da voz lírica, revele anseios e doe perceptos. Há, pois, em Gilka Machado, um anseio de integração do Desejo feminino e do masculino, na representação de um Desejo que é do humano e que persistentemente fora negado à mulher. Para que essa integração ocorra, a intertextualidade irá, no poema *A primeira vez em que fitei Teresa...*, assumir o papel que, segundo Kristeva (2005), cabe-lhe de intervenção política materializada na comunicação: o de transformar “a matéria da língua (sua organização lógica e gramatical)” em base concreta de relações e “forças sociais da cena histórica” (Kristeva, 2012, p. 4).

De acordo com o que discute Jenny (1979), entre as inúmeras questões postas para se pensar a intertextualidade, não podemos, por exemplo, desprezar o que afirmara Harold Bloom (1973) de que a angústia da influência é parte intrínseca da produção de uma obra literária, visto que o escritor se utiliza de inúmeras formas figurativas para modificar aquilo que o seduziu e despertou nele comoções e/ou indignações; nem o que dissera McLuhan (1973) de que a memória literária também é resultado de uma memorização que provém dos discursos explorados pelos *media* de uma época. Entretanto, indo para além disso, merece uma atenção especial o que asseverara Julia Kristeva: “qualquer texto se constrói como um mosaico de citações e é absorção e transformação dum outro texto” (Kristeva, 2005, p. 6), porque essa afirmação é a porta de entrada para a semanálise de Kristeva que alarga expressivamente o conceito de intertextualidade.

Sob o prisma explanado pela autora, a significação, mensagem contida no fenotexto codificado (linguagem denotativa) não deve ser o centro de preocupação ao discutir-se um texto. Isso porque todo texto (e Kristeva aborda principalmente o literário) é parte do real e de sua complexidade e não pode, portanto, ser visto como uma reprodução fiel a ele ou como um instrumento analítico que dê conta de capturar sua densa complexidade ou analisá-la

plenamente. Nesse sentido, o texto deve ser visualizado como um “praticar no significante” (Kristeva, 2005, p. 15), em que o próprio texto é a agência e não o autor ou qualquer outro elemento exterior. Desse modo, os significantes conduzem as reflexões à significância, capaz de captar o caráter autorreflexivo dos textos e de fazer emergir os elementos ocultos, que passam a ser buscados na composição estrutural da língua e nos seus remanejamentos. Entra, então, em cena o estudo daquilo que Kristeva chama de genotexto em que há um trabalho político da língua comunicado por meio do uso que se faz da linguagem e é, nesse trabalho, que o mosaico de citações desponta e assume o seu caráter crítico-reflexivo, podendo ser capturado, numa aproximação da poesia “como um modo de atenção”, lembrando o que dissera Gumbrecht, conforme o exposto nas páginas 37 a 39 da introdução: no léxico, na forma elegida, na sonoridade, nas imagens, na figuração do Imaginário e do Simbólico, entre outros. Vemos, assim, que as teorias se comunicam e tanto o estudo do semissimbolismo quanto da produção de presença de Gumbrecht e da semanálise de Kristeva possuem vias que se entrecruzam numa mesma busca por uma mais eficaz hermenêutica poética e pela flexibilidade acerca das cenas históricas com suas inter-relações e forças sociais, como fora apontado anteriormente.

2.1 CASTRO ALVES E A ÓTICA MASCULINA DO “ADEUS DE TERESA”

A história das mulheres é indispensável e essencial para a emancipação das mulheres.

(Gerda Lerner, *A criação do patriarcado: história da opressão das mulheres pelos homens*)

“Satirizador de tiranos e profeta de um mundo novo”. É nessa perspectiva que, de acordo com Alfredo Bosi (1994), a voz de Vitor Hugo ecoa dos versos de Castro Alves, embora o poeta brasileiro persista no intimismo romântico encontrado em Lamartine e Musset. Trata-se de uma voz que clama por um “*epos* libertário” que se transparece não só na proposição condoreira, mas em seus “versos de substância amorosa pela franqueza no exprimir seus desejos e os encantos da mulher amada” (Bosi, 1994, p. 120). Seguindo essa ótica, vemos que, em *O “adeus” de Teresa* de Castro Alves (1868), Teresa aparece como uma mulher que se projeta à frente de seu tempo a vaticinar uma saga libertária para as mulheres do porvir, pois passa por gradações de ordem afetiva e acional no poema: de donzela que se recobre de rubor na primeira despedida à mulher que assume seus desejos físicos. Assim, liberta-se da rígida moral burguesa ao permitir-se viver o amor erótico com o eu lírico e, posteriormente, como está implícito nos versos finais, após a partida do primeiro amor, viver intensamente sua sexualidade com outro

homem, numa luta épica que empiricamente as mulheres dos movimentos feministas batalham no ontem, no hoje e no amanhã.

Nessa medida, é imprescindível destacar que, ao estudarmos aspectos etimológicos e históricos no que concerne ao nome Teresa, torna-se evidente que ele não foi escolhido aleatoriamente e nem gratuitamente pelo poeta. Em *Antroponímia Portuguesa* (1928), José Leite de Vasconcelos aponta-o como um dos nomes próprios, de relevância sociocultural e de *status* socioeconômico, inserido na sociedade portuguesa por intermédio da Igreja. Trata-se de um nome de origem grega, *Therizo*, em alusão à ilha de Therasia no mar Egeu, que ficou por séculos circunscrito à Península Ibérica e seu *status* advém do fato de ter sido nome de personalidades de visibilidade; a exemplo: a esposa de S. Paulino de Nola, bispo de Bordéus (353-431), chamava-se Therasia de Compluto.

José Pedro Machado, em *Dicionário Onomástico Etimológico da Língua Portuguesa – vol. III* (1981), mostra-nos que o nome Teresa se popularizou a partir do século XVI, especialmente devido à fama de Santa Teresa de Ávila (1515-1582). Escritora espanhola da tradição católica do século XVI, ela se transforma numa figura literária emblemática, admirada pela profundidade de seus escritos acerca de sua vida espiritual e da relação que estabelece com o seu Deus. Inclusive, vimos, anteriormente, na subseção *Delmira Agustini: a menina, a mulher, a audaciosa poeta*, na página 68, que Ruben Darío compara o ímpeto tempestuoso com que Agustini se volta a Eros à ardência impetuosa da fé de Santa Teresa. Assim, o ardor dos escritos de Teresa de Ávila deixa um legado que atravessa os séculos, sendo visto como fonte de inspiração e digno de enaltecimento e louvor.

Desse modo, a antroponímia do nome Teresa ganha visibilidade e ele passa a ser utilizado em diversas culturas em torno do mundo, tornando-se um indicativo de força na representatividade de figuras femininas de personalidade marcante, espírito de liderança e objetivos traçados em linhas inscritas pelo comprometimento e pela determinação. Alguns outros exemplos de personalidades que ganharam visibilidade no passado e no presente com esse nome são: Maria Teresa Valburga Amália Cristina da Áustria (1717-1780), Imperatriz Consorte do Sacro Império Romano-Germânico; Teresa Cristina de Bourbon-Duas Sicílias (1822-1889), Imperatriz Consorte do Brasil; Teresa de Calcutá (1910-1997), popularmente conhecida como Madre Teresa, missionária católica albanesa que dedicou sua vida a auxiliar os desamparados; Teresa Wright (1918-2005), atriz norte-americana de sucesso na década de 1940 em Hollywood; Teresa Teng (1953-1995), cantora taiwanesa que se tornou um ícone em toda a Ásia nas décadas de 1970 e 1980, devido a sua interpretação apaixonada e envolvente em suas melodias românticas; Teresa Cristina (1968), cantora e compositora de sambas e

músicas populares brasileiras, uma das principais responsáveis pela revitalização musical atual no bairro da Lapa no Rio de Janeiro; Teresa Palmer (1986), atriz, modelo, escritora e produtora australiana contemporânea.

Sabemos que as mídias, especialmente após a década de 1950, cumprem um papel de extrema relevância na construção de percepções acerca de perspectivas ideológicas. Sob esse prisma, surgem várias revistas femininas, em todo o mundo, que trazem um tom de cunho didático, dando indicativos acerca dos novos papéis a serem assumidos pelas mulheres. E na Espanha, em janeiro de 1954, é publicada, pela primeira vez, *Teresa: la revista para todas las mujeres*. Com um designer gráfico que primava pela qualidade, a revista visava modelar a visão de mundo das mulheres, aconselhando-as sobre como deveriam se vestir, pensar, comportar-se etc. Seu objetivo era apresentar – por meio de um discurso emocional, repleto de simbolismos – um modelo de mulher ideal: intelectual, elegante, austera e em perfeito equilíbrio com aquilo que os novos tempos exigiam de suas responsabilidades sociais.

Ao observarmos as capas das revistas, de imediato, notamos que o modelo exemplar entornado pelo mito da feminilidade persiste, mas ganha alguns novos matizes, em proposições em que a beleza e a elegância, agora, mantêm um indissolúvel elo com a intelectualidade, o aprimoramento profissional, entre outros; indubitavelmente uma mística “missão” no difícil contexto do pós-Segunda Guerra mundial. A publicação dessa revista é realizada de janeiro 1954 a dezembro de 1975 e, é certo, que isso se relaciona profundamente com o contexto histórico, político, social e econômico dessa época. Notemos abaixo uma reportagem que mostra uma ação repressiva vinculada à ditadura militar da Espanha Franquista:

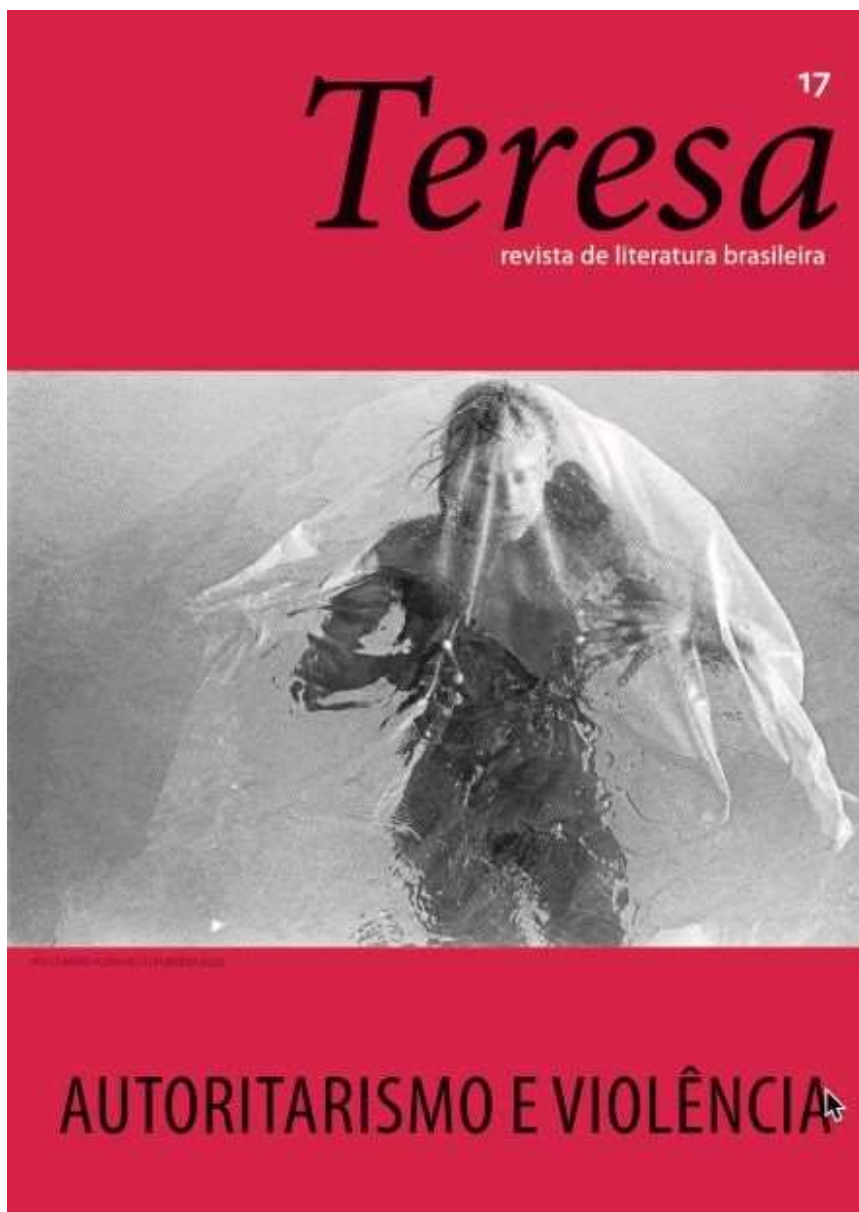
Figura 4 – Teresa – revista para todas las Mujeres (n. 106) – Octubre/1962 – Santa Teresa de Jesús



Fonte: Teresa... ([s. d.])

Vemos assim que os exemplares de *Teresa: la revista para todas las mujeres* acompanha o complexo processo sociopolítico ditatorial da década de sessenta e, embora estudar a fundo essas questões seja algo pertinente, não há espaço para essa proposição aqui. O ensejo volta-se, antes, para a ênfase à relevância histórica do nome Teresa e aos mitos de emancipação, força e coragem que o entornaram. Inclusive, a alusão a ela é feita também por meio do título da conceituada revista literária semestral *Teresa* da Área de Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo – USP, cuja capa de um dos exemplares está disposta abaixo:

Figura 5 – Teresa – revista de Literatura Brasileira (Nº 17) – Fevereiro/2017 – Dossiê Autoritarismo e violência



Fonte: Teresa... (2023)

A sensibilidade poética de Castro Alves ao retratar Teresa, sua recuperação por Gilka Machado, em *A primeira vez em que fitei Teresa*, e, posteriormente, por Manuel Bandeira, em *Teresa*⁴³, torna-a, sem dúvida, uma personagem ainda mais emblemática, o que, obviamente, teve impacto sobre a escolha desse nome para intitular essa notável revista literária. Casto Alves soube representar, por meio da caracterização psicológica que desponta sutilmente de seus

⁴³ A primeira vez que vi Teresa / Achei que ela tinha pernas estúpidas / Achei também que a cara parecia uma perna / Quando vi Teresa de novo / Achei que os olhos eram muito mais velhos que o resto do corpo / (Os olhos nasceram e ficaram dez anos esperando que o resto do corpo nascesse) / Da terceira vez não vi mais nada / Os céus se misturaram com a terra / E o espírito de Deus voltou a se mover sobre a face das águas (Bandeira, 1930).

versos líricos, a força emancipadora que o nome carrega nas ações vigorosas, apaixonadas e apaixonantes de Teresa. Para entendermos melhor a forma como as escolhas formais, lexicais e semânticas do poeta revelam esse prisma iniciemos a análise de *O "adeus" de Teresa*.

Escrito obedecendo regras métricas decassílabas, o poema apresenta rimas externas, consoantes e emparelhadas. Entretanto, os versos 3, 6, 9, 12, 15, 18, 21 e 24 possuem rimas alternadas entre si que estabelecem uma relação direta com as ações ocorridas no decurso lírico. O verso 3 revela a entrega aos giros da valsa e, conseqüentemente, ao amor; enquanto o verso 6 demarca a despedida. No verso 9, os beijos apaixonados testemunham o amor erótico que se realizara e, em seguida, no verso 12, ocorre novamente uma despedida. O verso 15 mostra a necessidade do eu lírico retornar ao lar e a esse comunicado segue-se, no verso 18, um doloroso adeus, envolto aos soluços de Teresa que se recobre de dúvidas sobre o retorno do amado. Por fim, no verso 21, ocorre a revelação de que Teresa está agora apaixonada por outro homem, o que leva, no verso 24, a um resoluta e definitivo adeus. Vemos assim que, na leitura desse texto lírico, captamos de imediato quatro fases do amor vivido entre o sujeito lírico e Teresa e, em cada uma dessas fases, acentuam-se diferentes cadências no tom amoroso e erótico que desponta do poema. Logo, para melhor pensarmos acerca dessas cenas reconstruídas no poema de Gilka Machado, lancemos o olhar sobre esse texto do poeta Castro Alves da Terceira Geração do Romantismo:

O "ADEUS" DE TERESA

- 1 A vez primeira que eu fitei Teresa,
- 2 Como as plantas que arrasta a correnteza,
- 3 A valsa nos levou nos giros seus...
- 4 E amamos juntos... E depois na sala
- 5 "Adeus" eu disse-lhe a tremer co'a fala...

- 6 E ela, corando, murmurou-me: "adeus."

- 7 Uma noite... entreabriu-se um reposteiro...
- 8 E da alcova saía um cavaleiro
- 9 Inda beijando uma mulher sem véus...
- 10 Era eu... Era a pálida Teresa!
- 11 "Adeus" lhe disse conservando-a presa...

- 12 E ela entre beijos murmurou-me: "adeus!"

- 13 Passaram tempos... séc'los de delírio
- 14 Prazeres divinais... gozos do Empíreo...
- 15 ...Mas um dia volvi aos lares meus.
- 16 Partindo eu disse — "Voltarei!... descansa!..."
- 17 Ela, chorando mais que uma criança,

18 Ela em soluços murmurou-me: "adeus!"

19 Quando voltei... era o palácio em festa!...

20 E a voz d'Ela e de um homem lá na orquestra

21 Preenchiam de amor o azul dos céus.

22 Entrei! ... Ela me olhou branca ... surpresa!

23 Foi a última vez que eu vi Teresa!...

24 E ela arquejando murmurou-me: "adeus!" (Alves, 2013, p.76)

De imediato, notamos que, embora o poema trabalhe com aspectos libertários, nele também encontramos a produção de presença do imaginário burguês que movimentou os ideais românticos. Como explica Peter Gay, ideias conflitivas percorrem o século XIX e esse fato importa para a análise do amor nesse contexto, pois faz ecoar elementos paradoxais em textos de autores românticos e nas condutas socioculturais da época. Por um lado, o cristianismo possuía forte influência nas normas comportamentais que apontavam o caráter pecaminoso e proibitivo do sexo; um caráter que conduz ao desencadear do medo, da punição e da culpa. A isso se mescla o cerne cavalheiresco medievo do amor que traça um panorama romanesco em que as emoções eróticas aparecem como condutoras de desequilíbrio e de sofrimento emocional agudo. Por outro lado, as ideias iluministas atacavam a hostilidade com que a orientação moral cristã tratava as paixões, de modo que o elogio feito pelos filósofos iluministas às paixões eróticas incorporava

a sua visão geral do mundo e constituía um dos temas de sua crítica do cristianismo. “Nossas paixões”, escreveu David Hume, “são as únicas causas de nossas provações” [...]. Denis Diderot, menos inibido que seus amigos, traduziria essa avaliação das paixões elementares num hino lírico à sexualidade. Reconhecia que a excitação sensual, exigente e monopolista, tinha seus perigos; além de subverter a razão, também distorcia o julgamento. Ainda assim, pôde celebrar o ardor erótico como mola magnífica e ubíqua da ação. “Há um pouco de testículo”, escreveu com uma economia vulgar e incomparável, “no fundo de nossos sentimentos mais sublimes e de nossas ternuras mais refinadas” (Gay, 1990, p. 51).

Os ideais iluministas europeus, inevitavelmente, afetam a literatura brasileira, pois muitos de nossos intelectuais estudaram na Europa, trazendo as inovações lá disseminadas e aplicando-as em um contexto em que não eram adaptáveis. Estamos no campo das “ideias fora do lugar”, como discute Roberto Schwarz, em *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro* (1977). E os textos de Castro Alves coincidem, segundo Bosi (1994), “com o amadurecer de uma situação nova: a crise do Brasil puramente rural” (Bosi, 1994, p. 120) e de seus rígidos, conservadores e arcaicos valores. Desse

modo, na leitura de *O “adeus” de Teresa*, torna-se patente que o paradoxo que entremeia a terna e a erótica paixão no século XIX faz-se presente.

Acompanhamos, então, na primeira estrofe, a inevitabilidade do despertar do amor que parece ungir os amantes da aura sublime a que estão propícias as almas gêmeas, bastando um primeiro olhar para que não se possa fugir do destino. Nos versos 2 e 3, a comparação é a figura de linguagem elegida para representar a força avassaladora do amor que, de imediato, punge-os; amor que mantém uma analogia com a natureza, visto que, para o Romantismo, a natureza é representativa dos sentimentos líricos. Após a valsa levá-los “nos giros seus” – que são também os giros que embala o amor entre Teresa e o sujeito lírico – na segunda estrofe, Teresa, de acordo com a subjetividade do eu que fala, “corando” murmura um extenuante “adeus”. O pudor da donzela que cora ante o olhar do ser de seus afetos era, no imaginário romântico, algo que, sem dúvida, qualificava positivamente à moça casadoira, revelando sua inocência e timidez. Observemos ainda que as estrofes que marcam as despedidas são todas monósticas, representando formalmente uma suspensão: o corte, a separação dos amantes. Enquanto as demais estrofes, que relatam do nascer ao morrer do amor, são compostas por cinco versos.

Na terceira estrofe, entreabre-se o “reposteiro” que ocultava a porta da “alcova” de Teresa e dali sai um cavaleiro. Teresa, “sem véus” desvela-se na entrega ao amor erótico. Representativo da nudez aqui, a forma expressiva “sem véus” é um significante que remete à tradição judaico-cristã em que o véu cobrindo o rosto da mulher simbolizava castidade, pureza, inocência e virgindade. Como sabemos, a vestimenta revela hábitos culturais e códigos morais e, historicamente, antes ainda do nascimento do Islã, foram as mulheres cristãs que se apropriaram do uso do véu, ligando-o à devoção e à integridade moral. O véu usado especialmente para ir à Igreja no decurso do período medieval é também um hábito mantido pelo padrão comportamental burguês do século XIX. Assim, o uso desse léxico reforça a ruptura de Teresa com esses padrões de moralidade.

Na sequência, desponta do poema o imaginário que exalta a beleza da mulher pálida como revela a escolha lexical. Acerca disso, em *Sobrados e mucambos* (1951), Gilberto Freyre observa que o enaltecimento da beleza feminina provinha de sua aparência pálida, frágil, mórbida, artificial: “Uma doente, deformada no corpo para ser serva do homem e boneca de carne do marido” (Freyre, 1951, 255). Sequencialmente, envolto por um lirismo apaixonado, o eu lírico hesita em se desvencilhar do corpo da mulher amada na despedida e, dessa vez, na quarta estrofe, são os beijos calorosos e apaixonados de Teresa que assinalam o adeus.

A quinta estrofe traz uma linguagem grandiloquente na descrição do prazer erótico amoroso quando o eu lírico declara, utilizando-se de uma hipérbole, que foram “séc'los de

delírio” e, sequencialmente, quando sublima a explosão libidinal por meio da escolha lexical ao aludir à morada dos deuses na mitologia grega em “gozos do Empíreo”. É nesse momento que o amor erótico transcende ao mundo físico, elevando-se ao metafísico e atingindo o ápice. Vemo-nos ser conduzidos pelas incitações líricas à epifania, numa esfera ritualística sagrada que entra no campo da sacralização do erotismo. Acerca disso, ao tratar do sagrado no erotismo Bataille ainda assevera (1987), que, ultrapassando a leitura ocidental do erotismo sagrado, que se vincula ao amor de Deus, no Oriente, o nirvana budista permanece no campo do amor humano, atingindo as esferas metafísicas e a quebra da descontinuidade solitária. E é para esse erotismo sagrado que, nesse ponto, os versos líricos se movem.

Posteriormente, no verso 3, o eu discursivo declara: “...Mas um dia volvi aos lares meus”. Fora recorrente entre os românticos o fato de as viagens representarem a oportunidade para a busca dos prazeres libertinos reprovados em meio ao seio familiar. Assim, após o desfrute dos mananciais luxuriosos do amor, chegava a hora do retorno ao lar e é para essa referencialidade que a linguagem aponta quando o sujeito dos afetos líricos se despede. Para refletirmos sobre essa estrofe poética, é relevante buscarmos o conceito de aparelho psíquico, discutido nas explanações freudianas dos textos: *Artigos sobre metapsicologia* (1915) e *Além do princípio do prazer* (1920).

No texto de 1915, Freud propõe que a constituição do aparelho psíquico sugere a execução de uma tarefa ou trabalho. Assim, extrai um esquema composto, nessa sua concepção, por uma espécie de arco reflexo que transmitiria de forma integral a energia recebida, de modo que o aparelho psíquico deve ser pensado como um aparato de reflexo. Trata-se de um processo-reflexo que move o suplemento energético para o funcionamento psíquico e para o controle da energia somática como fonte de excitação. No texto de 1920, Freud irá explanar conceitos que o levam a refletir sobre a pulsão de morte, como foi abordado anteriormente, e sua relação com a economia do aparelho psíquico. É em meio a essas reflexões que ele propõe ser a função do aparelho psíquico manter a energia interna do organismo ao nível mais baixo possível, o que ele denominará como um “princípio da constância”.

Logo, como a pulsão de morte representa o indicativo de que o ser humano possui ampla tendência a retornar ao estado inanimado de onde viera, o psicanalista observa que o aparelho psíquico não suporta viver em extrema sobrecarga de excitações externas ou internas motivadas, por exemplo, pela pulsão erótica, pela pulsão da agressividade, entre outras. É aqui que entra o controle mediador do princípio da constância, cuja tarefa é regular o funcionamento do aparato psíquico. Nessa medida, cabe a esse princípio mediador conseguir acionar mecanismos que evitem excitações externas e defendam o organismo de descargas

involuntárias, desencadeadoras de acúmulos energéticos que mediam o aumento das tensões internas.

Isso explicaria por que, após o ápice da ardência do desejo e da paixão terem sido alcançados, o eu lírico sente urgência em retornar aos lares seus, evitando a excitação externa e diminuindo, mediante à distância, as tensões internas causadas pelo redemoinho das ânsias amorosas. Ao se despedir, para acalentar a esperança da moça – e aqui podemos nos recordar de episódios frequentes nas cantigas de amigo – ele diz: “Voltarei!... descansa!...” Dessa vez, na sexta estrofe, movida pela quebra da transferência⁴⁴, pela perda (novamente) do *objeto a*, ao despedir-se, Teresa plange-se em lágrimas.

A calidez do amor vivido e essa tortuosa despedida, ampliam, na sétima estrofe, a surpresa do sujeito lírico ao retornar e constatar que, “no palácio em festa”, era a voz de Teresa e de outro homem que, “lá na orquestra,/ preenchiam de amor o azul dos céus”. Essa é uma metáfora que desvenda a mais significativa chave inovadora do poema (embora tenhamos já citado outras inovações). A orquestra que está sendo regida é a do amor e a música se mostra aqui como representativa dos murmúrios, sussurros, gemidos e ânsias afetivo-eróticas que ecoam da relação amorosa vivenciada por Teresa, não mais com o eu lírico, mas com outro homem.

Observemos os versos 19 e 20: “Quando voltei... era o palácio em festa!.../ E a voz d'Ela e de um homem lá na orquestra”. O palácio em festa indica que as lágrimas de Teresa há muito secaram e a felicidade envolve o casal. E o aspecto culminante aqui é que a voz que ecoa primeiro, regendo a orquestra, não é a daquele a quem pertence no patriarcado o poder do falo, mas é a de Teresa. A ênfase posta pela maiúscula alegorizante d'Ela destaca a figura da mulher Teresa como o emblema que se tornou. É um drástico rompimento com a expectativa lançada pelo imaginário que percorre o período medievo e alcança o século XIX, pois essa expectativa conferia à mulher a posição de objeto da espera e não de sujeito da ação e da transformação. Diferente, pois, daquilo que está grafado nas cantigas de amigo, a culpa pelo abandono do amado não plange o âmago de Teresa da desolação e do infindável lamento. Ela dá sequência a sua vida, rege a orquestra, permitindo-se amar de novo e usufruir dos prazeres da carne com outro.

Segundo o eu lírico, ela o olha “branca”, tomada de surpresa por reencontrá-lo. Depreende-se disso que ela avalia criticamente o comportamento masculino e não espera pelo

⁴⁴ A transferência, segundo Laplanche e Pontalis (2001), é “uma repetição de protótipos infantis” (LAPLANCHE, PONTALIS, 2001, p. 514), de modo a nascer um sentimento de amor semelhante ao já vivido; entretanto que, agora, lança-se sobre um objeto de desejo atualizado dentro do imaginário adulto.

reencontro, pois ele vivera os delírios (palavra que remete a um suspender alucinatório da realidade) e, após ter desfrutado dos prazeres, dos “gozos do Empíreo”, afastara-se. Entretanto, torna-se evidente, com a atitude de Teresa, que ela também desfrutara desses delírios e gozos sem pejos e/ou esperas, de modo que não a punge, no presente, deleitar-se novamente.

Por fim, chegamos à derradeira despedida de Teresa, na oitava e última estrofe, e agora ela, “arquejando”, murmura o seu adeus. Vejamos que entre os sentidos dicionarizados para a verbo arquejar encontramos, usado em sua forma intransitiva: respirar com dificuldade, ofegar, ansiar, arfar. Todavia, nesse momento, as ânsias de Teresa, sua respiração arfante e ofegante não está envolta em anelos que enlaçam o sujeito do cantar lírico, mas se entornam de desejos pelo seu atual amado e do anseio por um rápido retorno aos seus braços.

Gilka Machado capta o emblemático drama figurado pelo poema de Castro Alves, em que a voz de Tereza se sobressai na tomada de decisão acerca do amor e se comunica diretamente com ele em *A primeira vez em que fitei Teresa...* (1928). Os afetos líricos agora são descritos pela ótica da mulher, de modo que a voz de Tereza não mais é mediada pela do amado, mas se pronuncia abertamente, revelando sua subjetividade, sua perspectiva dos fatos e seus sentimentos.

2.2 A PERSPECTIVA FEMININA DE GILKA MACHADO E O “ADEUS DE TERESA”

Ao lado da história escrita, das datas, da descrição de períodos, há correntes do passado que só desapareceram na aparência. E que podem reviver numa rua, numa sala, em certas pessoas, como ilhas efêmeras de um estilo, de uma maneira de pensar, sentir, falar, que são resquícios de outras épocas.
(Ecléa Bosí, *Memória e sociedade*)

O que as mulheres fizeram e vivenciaram ficou sem registro, tendo sido negligenciado, bem como a interpretação delas que foi ignorada. [...] Assim o registro gravado e interpretado do passado da espécie humana é apenas um registro parcial, uma vez que omite o passado da metade dos seres humanos, sendo portanto distorcido, além de contar a história apenas do ponto de vista da metade masculina da humanidade.

(Gerda Lerner, *A criação do patriarcado: história da opressão das mulheres pelos homens*)

Um breve direcionar de olhos para os versos de *A primeira vez em que fitei Teresa...* de Gilka Machado e o leitor – habituado a versos líricos e que conhece um pouco sobre as poéticas que se destacaram no decurso da história de nossa literatura – de imediato, será conduzido à comunicação direta que há com o conteúdo e a forma líricas do poema de Castro Alves. A autora prioriza a mesma métrica, utilizando-se de versos decassílabos, com rimas externas e consoantes, mas agora apenas alternadas. E em relação ao conteúdo, as estratégias discursivas

elegidas também se guiam, como em Alves, pelo desenvolvimento amoroso, desde que o casal se conhece até o rompimento da relação. Entretanto, as ações descritas liricamente não mais se dividem em quatro, mas sim em cinco partes, figuradas ao longo das cinco estrofes que compõem o poema, de modo que, após o desfecho lírico da despedida, a voz feminina avalia suas sensações e reflete sobre a experiência amorosa vivida.

Atentemo-nos, todavia, para o fato de que agora nos vemos ante a um poema que traz fortes matizes simbolistas; assim ainda que o “eu” seja um objeto de meticuloso zelo, como para os românticos, diferentemente destes, o adentrar na sua psiquê não fixa a atenção em chorosos lamentos ante à impossibilidade do amor na tragicidade de emoções infantilizadas e escaldantes à flor da pele. A volta para dentro de si, no Simbolismo, como explica Massaud Moisés em *A literatura portuguesa* (1960), é uma sondagem íntima que busca o ultrapassar da esfera da consciência no alcance da inconsciência para um mergulho nas íntimas camadas da vida interior. Nessa medida, notamos que, aqui, a Teresa de Gilka Machado não se perde em elucubrações sentimentais e exaltadas, mas de uma forma mais comedida, se posta face a face ao eu lírico romântico, busca perceber e entender suas reações e percepções de si mesma e do homem com quem vive uma tórrida paixão. Iniciemos, pois, uma mais profunda reflexão pela primeira parte do poema disposta abaixo:

A PRIMEIRA VEZ EM QUE FITEI TERESA...

- 1 A vez primeira em que te vi comigo,
- 2 de olhos voltados para os olhos meus,
- 3 ante o impossível de seguir-te, amigo,
- 4 tive desejos de dizer-te adeus.

- 5 Passaram meses... nosso amor crescia
- 6 (e assim o houvesse conservado Deus!).
- 7 Naquela sereníssima agonia
- 8 Trocando olhares e dizendo adeus!

- 9 Tentei fugir, mas fui por ti vencida,
- 10 e, um dia, presa entre os braços teus,
- 11 tive a impressão da extrema despedida...
- 12 Primeiro beijo – derradeiro adeus!

- 13 Veio-te a saciedade do desejo;
- 14 teceu o fado os labirintos seus...
- 15 tão perto ainda e já quão longe vejo
- 16 o teu amor a me dizer adeus!

- 17 Passou depressa... como que se evade
- 18 teu lindo vulto, entre os soluços meus...
- 19 vieste para deixar esta saudade
- 20 E me acenar num imortal adeus!... (Machado, 2017, p. 283).

Munidos das colocações anteriores, observemos que, já na primeira estrofe poética, versos 3 e 4, comedido, o eu lírico demonstra uma postura de serenidade e uma visão analítica mediante às quais é possível detectar pinceladas realistas quando Teresa reconhece a improbabilidade de que a relação de ambos seja duradoura. Ela diz: “ante o impossível de seguir-te, amigo,/ tive desejos de dizer-te adeus.” Os versos 4, 8, 12, 16 e 20 que finalizam cada uma das estrofes são indicativos da despedida que ocorre entre os amantes. Porém, no verso 4, a despedida aparece no plano do desejo que é motivado pela percepção da inviabilidade de consolidar essa relação. Entre as pressuposições que podemos levantar, esse desejo pode ter sido despertado pela percepção do caráter donjuanesco do homem que acabara de conhecer, por notar diferenças na perspectiva de ambos acerca dos papéis sociais a serem desempenhados pelo homem e pela mulher, por, simplesmente, ela não desejar uma relação duradoura naquele momento de sua vida, entre outros. Assim, diferentemente da Teresa de Castro Alves que se conduz pelas delirantes sendas do amor desde o primeiro bailar, a Teresa gilkaniana hesita e a escolha lexical da palavra “amigo”, no verso 3, é a primeira referência do poema às cantigas de amigo, de modo que está implícita, desde o início, à espera pelo momento da despedida que sempre representa o epílogo dessa cantiga.

A segunda estrofe reforça a ideia de que a entrega não ocorrera de imediato e o amor crescera gradativamente com o passar dos meses. E isso é enfatizado pela aliteração, nos versos dessa estrofe, da consoante /s/ que fornece um sibilo prolongador na leitura das palavras. Levemos em conta, nesse momento, o uso de uma estrutura frasal que remete a uma gramática psicológica, estratégia discursiva cara aos simbolistas, no verso 7, quando o sujeito do cantar lírico diz: “Naquela sereníssima agonia”. Primeiro temos o pronome demonstrativo “aquela” que se une a preposição “em” para figurar o percurso afetivo transcorrido desde que o casal amoroso se conhece até o presente instante grafado nessa estrofe. Na sequência, o adjetivo colocado no grau superlativo absoluto sintético “sereníssima” forma uma composição paradoxal (um conjunto disjunto) com o substantivo “agonia”, que não é desesperada, angustiada ou obsessiva, como comumente aparece em textos românticos, mas traz em si o equilíbrio da plena serenidade.

Notemos ainda que, no verso antecedente 6, colocado entre parênteses, há um clamor metafísico representativo da alma comedido, analítica e crítica do eu lírico que, na esfera do desejo, demonstra que preferiria que a relação não tivesse avançado a partir dali. O adeus, nesse momento, ainda não traz uma aproximação íntima entre o casal, sendo delimitado apenas pela troca de olhares, porém a finalização frasal exclamativa não deixa de sinalizar anseios ocultos.

Ao declarar, no verso 9, que inicia a terceira estrofe: “tentei fugir, mas fui por ti vencida”, o eu lírico ainda insiste na percepção de que evitar um envolvimento amoroso mais profundo seria sensato, mas cede aos desejos libidinais e isso se mostra na forma verbal usada no particípio, “vencida”, que transmite, de acordo com aquela que é a função do particípio, uma noção conclusiva para a ação verbal. Assim, nesse momento, cessa a resistência. O amor sai da esfera apenas espiritual e alcança também a carnal. Ideia fortalecida pela escolha vocabular “presa”, pois o aprisionamento impede-a de se desvencilhar. Porém, tão logo se vê envolta pelos braços do amado, tem a impressão de que a interrupção desse amor também virá brevemente. Na sequência, os adjetivos “extrema” e “derradeiro” que acompanham os substantivos “despedida” e “adeus” demarcam não mais uma impressão, mas uma certeza, pois são palavras que remetem, no âmago de seu significado, à intensidade indicativa de uma posição limite. Desse modo, o sujeito poético se mostra consciente de que “o derradeiro adeus” já se revela no “primeiro beijo”.

Vejamos que, com isso, a autora está analisando, em seu poema, o comportamento masculino da época que, conforme analisa Peter Gay (1990) utilizando-se de preceitos psicanalistas, demonstrava um prazer, em certa medida, masoquista em vivenciar inúmeros empecilhos para se aproximar da mulher amada. Os obstáculos se revelavam necessários para que a libido atingisse o clímax. Para comprovar essa sua tese, Gay apresenta dados documentais sobre casais que viveram em meados do século XIX; entre eles: Otto Beneke e Marieta Banks, que se aproximam um do outro em 1941. Entretanto, apenas unem-se em casamento quatro anos depois devido a interferência do pai de Marieta. Embora, desde o princípio, ela demonstrasse atração por ele e tendência a amá-lo, ele não as desejava ver e impunha dificuldades inúmeras para que a consolidação de seus desejos ocultos não ocorresse.

Segundo Gay, seria necessário mais do que o desejo libidinal para instigar Beneke aos encontros noturnos com ela que aconteciam em concertos, óperas, saraus, bailes etc. Ele analisa isso, seguindo assertivas freudianas, como uma forma alucinatória de retorno à infância e aos primeiros desejos ocultos despertados nele menino pela sua mãe. Assim, esses empecilhos que impunha a si mesmo seriam representativos de um complexo jogo inconsciente num misto de prazer e culpa. Envolto, portanto, num sentimentalismo infantilizado é que o homem romântico pressupõe que a mulher deve puni-lo até o desenlace do casamento, impedindo-o de se aproximar eroticamente do seu objeto de desejo com um comportamento inautêntico torneado pelas lápides da pureza e da castidade.

Logo, Gilka Machado gesta uma produção da presença, em seu poema, de referenciais históricos, especialmente, quando, na quarta estrofe, afirma: “Veio-te a saciedade do desejo;/

teceu o fado os labirintos seus...”. O uso lexical em “fado” e “labirintos” possui uma profunda significação, já que mostra o adentrar nas esferas do inconsciente não apenas individual, mas coletivo, desvelando que o impasse sexual assume um sentido de frustrações pungentes e essenciais no imaginário masculino para manter aceso o tormento amoroso vivido e, com ele, o interesse afetivo. Nos dois versos seguintes, o sujeito dos cantares assevera que a distância já se interpôs e, embora a decisiva despedida não tenha ocorrido ainda, o amor do homem com quem desfrutara os prazeres da carne já dissera o seu resolutos adeus.

Na última estrofe dessa parte do poema, o eu lírico anuncia que, diferentemente do que declara o eu masculino do poema de Castro Alves, os soluços e as lágrimas de Teresa não eram representativos da espera do retorno do amado (porque essa espera nunca existira), mas da saudade deixada pelo “lindo vulto” do amor vivido. Não há arrependimento por ter cedido aos anseios de sua alma e de seu corpo. A saudade aqui não é melancólica, aflitiva ou repleta pela angústia da perda e pela esperança em retornar aos braços daquele que amara. A saudade tem conotações positivas. O outro, aquele com quem partilhara do amor erótico lhe acenou um adeus, que ela sabe que será “imortal”, mas deixou plantadas nela sementes de vida contidas na realização física desse amor.

2.3 EVOCAÇÃO DAS CANTIGAS DE AMIGO E ENTOAR SERENO DA SAUDADE

- Ai flores, ai flores do verde pino,
se sabedes novas do meu amigo?
Ai Deus, e u é?
(D. Dinis, *Cantiga de amigo galego-portuguesa*)

No entoar da cantiga de amigo, o fulcro lírico recai sobre o sofrimento amoroso da mulher que pertence a baixas esferas sociais – comumente pastora ou camponesa – e que fora abandonada pelo amigo-amor-amante. Como podemos notar nos versos em epígrafe, a pessoa que ergue a voz para confessar sua dor às flores, pássaros, rochedos, riachos, campinas, mãe, amigas, entre outros, é a própria mulher numa ardente e incompreendida paixão. Algo que merece destaque, na percepção do crítico literário Massaud Moisés (1960), é que a capacidade demonstrada pelo trovador “de projetar-se na interlocutora do episódio e exprimir-lhe o sentimento; extremamente curiosa como psicologia literária ou das relações humanas, não existia antes do Trovadorismo nem jamais se repetiu depois” (Moisés, 1960, p. 22). Num momento histórico em que as mulheres geralmente eram analfabetas, incluindo fidalgas, o trovador toma para si a tarefa de representar – num lirismo tangido por figurações descritivas

e/ou narrativas – o drama da humilde e ingênua moça de zonas ribeirinhas ou campestres que se deixara enredar pelas teias de um insensível e “malevolente” amor.

No canto entoado pela voz de Gilka Machado, a mulher letrada pode falar por si e compõe um retrato de identificação que se inicia no aspecto formal quando, na segunda parte de *A primeira vez em que fitei Teresa...*, utiliza-se da métrica comum às cantigas medievais trovadorescas, composta pela redondilha maior que traz versos de sete sílabas poéticas. O imaginário evocado por Machado mediante a este aspecto é o de um cenário em que essa forma métrica se mostra como a mais propícia, segundo Massaud Moisés (1960), para o trovador desempenhar com destreza sua encenação lírica, pois estamos frente a uma poesia destinada a ser cantada em apresentações públicas em que a música, o canto, a dança e a poesia se entrelaçavam, o que revela um aspecto marcante da tradição literária oral galego-portuguesa.

Outro elemento que leva o leitor a ser conduzido à produção de presença dessas cantigas é que, para demarcar o ritmo sonoro e fazer com que ele mantenha os versos atrelados à palavra cantada – além das rimas alternadas que seguem sendo utilizadas –, a autora faz uso do paralelismo rítmico. Observemos, por exemplo, o entrelaço semântico, sintático e rítmico que Machado compõe nos versos 4 e 5 da primeira estrofe: “distância, sejam bendita!/ bendita sejam, saudade!”. Há, pois, a repetição da estrutura sintática no uso do verbo, relacionando o substantivo ao adjetivo; entretanto sua ordem é invertida em ambos os versos: substantivo *versus* adjetivo e adjetivo *versus* substantivo, formulando um jogo de palavras semântico e sonoro instigante. Nesse momento, o paralelismo remete ao uso da anáfora como figura de sintaxe que exerce um importante papel na sonoridade rítmica. Levando em conta essas observações, leiamos o poema:

1 Nesta ausência que me excita,
2 tenho-te, à minha vontade,
3 numa vontade infinita,
4 distância, sejam bendita!
5 bendita sejam, saudade!

6 Teu nome lindo...Ao dizê-lo
7 queimo os lábios, meu amor!
8 – o teu nome é um setestrela
9 na noite da minha dor.

10 Nunca digas com firmeza
11 que a mágoa apenas crucia:
12 a saudade é uma tristeza,
13 que nos dá tanta alegria!

14 Passo horas calada e queda,
15 a rever, a lembrar

16 as duas asas de seda
17 do teu langoroso olhar.

18 Se a mágoa nos não conforta,
19 por que é que a felicidade
20 tem mais sabor quando morta,
21 depois que se faz saudade?

22 Fujo à saudade no bem tristonho,
23 de amor contigo converso:
24 como te sinto distante
25 e do meu sonho diverso!

26 Da ausência do bem tristonha,
27 eu me fico a te supor
28 muito maior que meu sonho
29 e de meu sonho senhor.

30 Ermo de ti, cheio de ânsia,
31 Meu olhar nos longes erra...
32 Oh! como eu amo a distância,
33 quando a distância te encerra!...

34 Dói-me este anseio retido,
35 meu ser para o teu se evade,
36 de escolhos quantos no olvido!
37 mas, ao teu lado, querido,
38 que saudade da saudade!... (Machado, 2017, p. 283-285).

A partir desse ponto, as análises que se seguem até a última parte de *A primeira vez em que fitei Teresa...* enfocam os elementos essenciais do poema, pois, considerando a extensão desse texto lírico, tornar-se-ia exaustivo para o leitor se todos os versos fossem colocados sob apreciação crítica. E um elemento essencial no que concerne ao conteúdo lírico, que também demarca a comunicação com o imaginário do Trovadorismo galego-português, é o tema da saudade com que a autora resgata os sentimentos e circunstâncias afetivo-emocionais que incitavam os cantares líricos no período feudal. Entretanto, o aspecto melancólico da saudade, o abandono e a desilusão dolorosa, elementos comumente explorados nas cantigas de amigo, não são focos da atenção do sujeito lírico em Gilka Machado que surpreende o leitor ao iniciar seus versos declarando que a ausência do amado a excita. Isso porque, na recuperação imagética que faz dele, ela pode, como mostram os versos 2 e 3, tê-lo a sua “vontade” sempre que desejar e ressalta que se trata de uma “vontade infinita”. E é por esse sentir que ela é motivada a finalizar essa estrofe bendizendo (exaltação que remete ao sublime) a distância e a saudade.

Para refletirmos sobre a forma como a saudade é trabalhada nesses versos é relevante recorrermos aos estudos freudianos em *Luto e melancolia* (1996). O luto, segundo o autor, pode resultar em melancolia se não houver a elaboração de um trabalho psíquico que leve o sujeito

à aceitação da perda do objeto ao qual direcionava os anseios relacionados a sua libido. Para cumprir essa lenta e dolorosa tarefa, haverá um grande esforço e dispêndio de tempo e energia psíquica em que o ser recapitula todas as lembranças e expectativas que o liga ao objeto de sua atenção e desejo para, ao final, conseguir renunciá-lo e desligar-se pulsionalmente dele. É, portanto, nesse quadro de recapitulações e de reflexões que se torna possível ao eu, num jogo complexo com o objeto, reconstituir-se e transformar sua dor em impulsão criativa. Observemos como Freud descreve a melancólica patológica:

O melancólico nos mostra ainda algo que falta no luto: um rebaixamento extraordinário do seu sentimento de autoestima, um enorme empobrecimento do ego. No luto é o mundo que se tornou pobre e vazio; na melancolia é o próprio ego. O doente nos descreve o seu ego como indigno, incapaz e moralmente desprezível; ele se recrimina, se insulta e espera ser rejeitado e castigado (Freud, 1996, p. 30).

Isso mostra que o trabalho de luto possui uma profunda ligação relacional com o ego e, conforme disserta Freud, o processo de elaboração do luto pode levar a um deleite doloroso que aprisiona o sujeito às recordações e a inter-relações que colocam em xeque amarras linguísticas e atitudinais desencadeadoras da culpa e da punição. O ego torna-se, então, o algoz do próprio ego. Ao recorrermos ao imaginário galego-português, observamos que há a presença de um sentimento melancólico que coloca em cena aflições egóicas envoltas em culpa na busca de justificativas para a partida do amado após a realização do amor nos mananciais de Eros.

Ao escrever seu texto, Gilka renuncia a essas aflições, buscando no aquém-além do prazer e da dor um deleite reflexivo que traz à baila elementos de pulsão de vida na ânsia de eternizar a felicidade vivida, como notamos nos versos antitéticos: “a saudade é uma tristeza,/ que nos dá tanta alegria”. É importante, assim, tomar nota do fato de que o eu lírico não foge do luto, ela o carpe e explica liricamente isso: “Passo horas calada e queda,/ a rever, a lembrar/ as duas asas de seda/ do teu langoroso olhar”. E o carpe num deleite delicado que atinge as esferas de um prazer sublime immortalizado nas recordações. Uma esfera que, se a presença do ser amado fosse constante, talvez não fosse alcançada e podemos perceber isso claramente quando o sujeito finaliza o seu cantar dizendo:

34 Dói-me este anseio retido,
35 meu ser para o teu se evade,
36 de escolhos quantos no olvido!
37 mas, ao teu lado, querido,
38 que saudade da saudade!...

Nessa evasão do ser do eu lírico de Machado, é possível nos vermos sendo conduzidos até as belíssimas palavras líricas de Carlos Drummond de Andrade, no poema *Memória* da obra *Claro enigma* (2012) em que declara: “As coisas tangíveis/ tornam-se insensíveis/ à palma da mão./ Mas as coisas findas,/ muito mais que lindas,/ essas ficarão” (Andrade, 2002, p. 252-253). É assim que o eu lírico machadiano eterniza as “coisas findas” em sua memória, de modo que, na ausência, é que a memória da presença do ser que fora amado e dos momentos de amor partilhados a levam a transcender nas alas do sublime, não permitindo ao seu ser perder-se em amarras egóicas de melancolia, mas ladear-se de expectativas futuras mediante às experiências registradas em sua vida psíquica.

E é para contrastar esse equilíbrio sereno, que revela o desligamento pulsional do *objeto a*, às desesperadas e angustiadas elucubrações dos corações apaixonados do século XIX que, na sequência lírica, terceira e quarta partes do poema, a autora reconstrói o imaginário que envolveu a Segunda Geração do Romantismo; geração ultrarromântica em que a melancolia suicida e as soturnas e lúgubres imagens, sob a influência do poeta britânico Lord Byron, revelam sentimentos de desilusão, tédio, inutilidade fútil da existência, entre outros, que fazem o momento histórico passar a ser reconhecido como representativo do Mal do Século.

2.4 EM ELUCUBRAÇÕES ULTRARROMÂNTICAS, O DESPERTAR DA IMAGEM SOTURNA DO VAMPIRO

Queres saber quem sou?
 Levanta a pedra gelada!
 – Eu sou a alma de um morto
 Pela saudade velada
 Que sigo ao longe teus passos
 Pela floresta crestada.
 (Julia Costa, *Página solta*)

Nas pungentes declarações ultrarromânticas, grafadas na epígrafe, o que nos surpreende não são as elucubrações soturnas que compõem a imagética do poema *Página solta* de Julia Costa, mas a voz de mulher que ecoa preenchendo um vazio histórico. É certo que o imaginário do leitor com gosto para o Ultrarromantismo, desde o seu surgimento, pôde saciar-se abundantemente com imagens sombrias, satânicas, vampirescas, entre outras, como bem mostra o texto *Sob a insígnia do divino marquês* (1996) de Mario Praz, mas são imagens que correntemente lhe chegam expressas pela voz masculina. Para amenizar esse silenciamento, inicio essa análise, destacando a voz dessa mulher que encontrei por acaso folhando as páginas da preciosa obra de Zahidé Lupanacci Muzart (1999), em que recupera a produção literária de muitas mulheres brilhantes que foram tangidas pelo silêncio. Nascida em Paranaguá, pequena

cidade do Paraná, em 10 de julho de 1844, e envolta a proibições, tabus e preconceitos, Julia Costa evade-se “no sonho, na poesia, nas cartas” (Muzart, 1999, p 401). Seus versos são representativos “da ausência, da dor de viver, da angústia ou do desejo da morte” e fazem jus na riqueza de imagens, no tom, nos devaneios e ânsias expressas aos nossos brilhantes e conhecidos poetas homens do Ultrarromantismo (Muzart, 1999, p 408). E são essas temáticas, tom e pungência aflitiva que Gilka Machado restaura na terceira e na quarta partes do poema *A primeira vez em que fitei Teresa...*

A potência ontofônica que clama por espaço nos versos líricos, de que trata Torrano em *O Mundo como Função de Musas*, capítulo da obra *Teogonia* (1995) de Hesíodo, e é retomada por Cortazar (2011), entra em cena na composição desses versos líricos, fazendo despontar uma produção de presença do passado literário que compõe um mosaico de convenções, tanto na forma estética utilizada por Gilka Machado, quanto na expressividade contida nas imagens e no léxico escolhido. Embora as rimas consoantes persistam auxiliando na composição rítmica, dividindo-se agora em alternadas e misturadas, os versos são livres, uma remissão ao Modernismo. Essa liberdade métrica é um elemento que auxilia as intencionalidades líricas num mergulho no eu que deixa de ser sereno e equilibrado para figurar os desvãos paradoxais que imergem das tempestuosas vicissitudes íntimas do sujeito lírico e revela uma espécie de caos interior bem ao gosto do homem romântico. Vejamos a seguir o desenrolar desse texto poético:

- 1 É meia-noite lá por fora...
- 2 e as doze badaladas
- 3 compassadas
- 4 da hora da meia-noite, de asa espalma,
- 5 de vampíricas asas molentadas,
- 6 chegam e pousam na minha alma.

- 7 Há um lamento nas águas e nos ramos,
- 8 um lamento de mágoa deliciosa,
- 9 um lírico lamento de quem goza...

- 10 É meia-noite, a hera em, que nos amamos,
- 11 a hora do ser e do não ser,
- 12 do ódio e do amor, do idílio e da cilada,
- 13 a hora em que a existência está parada
- 14 para a morte viver.
- 15 Nosso primeiro beijo foi trocado
- 16 num momento como agora;
- 17 e quanto influiu do nosso amor o fado
- 18 o sortilégio da hora!
- 19 Beijaste-me, beijei-te, e, ao nosso intenso,
- 20 beijo, tudo ficou, por instantes, suspenso:

21 o dia que chegava,
 22 a noite que partia,
 23 a morte que medrava,
 24 a vida que morria...
 25 Aliarem-se os contrastes, os extremos,
 26 e, desde então, trazendo pelos seres
 27 a influência de antagônicos poderes,
 28 desesperadamente nos quereremos.
 29 O bem e o mal sensíveis à emoção
 30 Do nosso beijo delicioso,
 31 Paraninfaram nossa união;
 32 e nosso amor se fez misto de dor e gozo
 33 matando e reavivando dia a dia,
 34 como se acaso fosse
 35 um veneno muito doce,
 36 uma tristíssima alegria.

1 Descrês do meu querer, do teu querer descreio
 2 não sei bem definir se me odeias ou me amas,
 3 não te posso dizer se te amo ou te odeio;
 4 nossas vidas se consomem, às chamas
 5 de um ciúme absurdo, de violências cheio,
 6 se te repilo logo após te anseio,
 7 se me repeles logo após me chamas.
 8 É meia-noite, a hora do nosso amor;
 9 é meia-noite e não vieste ainda,
 10 e não sei se o que sinto é um prazer ou uma dor;
 11 sei que te tenho de maneira linda
 12 e te anseio mais,
 13 a te esperar ainda,
 14 na certeza de que não chegarás.
 15 Não chegarás e te tenho comigo
 16 de forma vaga, deliciosa, estranha,
 17 no aroma embriagador que me acompanha,
 18 no cheiro morno do teu corpo amigo.
 19 Crê, meu amor, nesta verdade estranha:
 20 ou tua alma ficou para sempre comigo,
 21 ou meu olfato te acompanha.

22 É meia-noite, e que volúpia, e que ânsia!
 23 Inda te espero, vê como sou louca!
 24 Penso ouvir tua voz, preguiçosa, à distância,
 25 tua lembrança vem beijar-me a boca.
 26 É meia-noite, e que ânsia,
 27 E que volúpia que se não acalma!
 28 Tenho tua alma e aspiro tua Bôca,
 29 ante o impossível de morder tua alma!...

30 Descerrei em vão das pálpebras os folhos
 31 para a antiga beleza,
 32 para o eterno esplendor da natureza:
 33 que saudade infinita dos meus olhos...
 34 Que importa a noite constelada,
 35 que importa a luz ancestral que me sorri,

36 se não vejo mais nada,
 37 se na treva dos teus os meus olhos perdi?!

38 É meia-noite... As doze badaladas
 39 de hora da meia-noite estão em mim,
 40 ficaram-me na vida empoleiradas,
 41 num princípio de fim...
 42 Quem me dera fugir a este momento
 43 que se fez para mim eternidade!
 44 Quem me dera arrancar o pensamento
 45 Ao vampirismo atroz desta hora de saudade!... (Machado, 2017, p. 285-288).

Notemos que os versos iniciam com uma referência temporal que irá se repetir várias vezes ao longo desses dois poemas, compondo uma espécie de refrão que evoca o imaginário que confere as horas noturnas um aspecto sombrio (hora do despertar de monstros e de perigos). Como comumente ocorre em textos românticos dessa fase, a esse sombrio das horas e da forma como isso se reflete nas paisagens da natureza unem-se os estados de alma do eu lírico. Outro elemento importante a ser citado acerca disso, é a ambiguidade que se anuncia quando o sujeito do cantar, nos versos 1 a 3 declara: “É meia-noite lá por fora.../ e as doze badaladas/ compassadas”. Automaticamente, nossa memória nos leva à Cinderela, ao baile e às doze badaladas que fazem com que o momento mágico vivido pela personagem seja bruscamente interrompido. Essas imagens que nos surgem, certamente, possuem uma inegável aproximação semântica com a temática elaborada nesse texto poético: a magia cessara! O homem amado partira!

Todavia, na sequência, vem a remissão a uma figura que fora emblemática no Ultrarromantismo: o vampiro. Assim, a hora soturna da noite torna-se também o momento do despertar do seu sono para que ele saia em busca de vítimas que possam fornecer-lhe sangue, fluído vital a sua sobrevivência, e o desfrute dos prazeres da carne. Inclusive, é no século XIX que essa figura – uma imagem primordial da qual há registros em inúmeras culturas desde as mais remotas eras – recebe a denominação de vampiro e passa a alegorizar aquilo que não pode ser reconhecido cientificamente pelos Iluministas, como discute Fernando Monteiro de Barros no artigo *Parceiros da noite: gays e vampiros na literatura* (2001).

Vivo e morto, a figura do vampiro é paradoxal. E vemos uma referência lírica a isso no verso 11 da terceira parte, quando o eu lírico profere: “a hora do ser e do não ser”. Assim, podemos vê-lo, mas sua imagem não se reflete no espelho, configurando-se numa constante presença-ausência, de modo que, nas horas em que o sol brilha e mortais vivem as suas atividades mais intensas, ele se encontra no sono recluso, saindo à vida apenas quando a escuridão parece desacelerar o tempo ante o adormecimento citadino. Um aspecto marcante de

sua figura é a dimensão dionisíaca, visto a relevância que confere à busca do prazer e das paixões. Ele possui uma inegável inteligência, um comportamento obsessivo, especialmente quando se impressiona com uma possível vítima, e uma crueldade violenta. O vampiro é imortal, mas se encontra num mundo paralelo entre a vida e a morte; entre, portanto, as pulsões de Eros e de *Thanatos*.

Desses elementos se sobressai a importância fundamental que assume, nesses versos líricos, a violência dos desejos, o aspecto dionisíaco do amor erótico, a presença-ausência do amor e do amado, as horas noturnas como representativas dos momentos de maior sofrimento psicoemocional ante o silêncio e à reclusão na alcova; por fim, o pulsar de Eros e de *Thanatos* que, aqui, são evocados pela saudade. O paroxismo vampiresco torna-se, então, a inspiração para figurar o prazer e a doragridoces sentidos pelo eu dos cantares líricos. E como estratégia discursiva para figurar essas contradições latentes em seu âmago, o sujeito lírico se utiliza de antíteses e paradoxos, como podemos visualizar, por exemplo, nos versos abaixo:

21 o dia que chegava,
 22 a noite que partia,
 23 a morte que medrava,
 24 a vida que morria...
 [...]
 29 O bem e o mal sensíveis à emoção
 [...]
 32 e nosso amor se fez misto de dor e gozo
 33 matando e reavivando dia a dia,
 [...]
 35 um veneno muito doce,
 36 uma tristíssima alegria.

Além disso, nos versos 26 e 27, da terceira parte, há a declaração de que os seres que despontam do pungir da noite trazem “a influência de antagônicos poderes” que impelem o eu a esses delírios contraditórios, angustiosos e lancinantes. Aqui, por meio do uso lexical, o mal (figuras vampirescas) une-se ao bem (figuras angelicais); ambos irão paraninfar a união dos amantes quando se concretiza o “beijo delicioso”. Sagrado e profano tornam-se as forças motrizes do canto lírico e, a partir desse momento, as duas faces de uma mesma moeda representadas em: prazer e dor; querer e não querer; amor e ódio.

Atormentado de ciúmes, anseios e receios, agora, o eu lírico revela, no verso 41 da quarta parte de *A primeira vez em que fitei Teresa...*, que sua vida está numa situação limite: “num princípio de fim...” (referência ao suicídio por amor que se tornara comum no Ultrarromantismo). E, finalizando essa estrofe, no verso 45, associa esse princípio do fim ao vampirismo que se apossara de seus sentires e, dessa maneira, torna-se vampírica a saudade que

pulsa nos clamores do seu coração esfacelado. Ela está sugando, pois, a sua energia vital e, nesse momento, podemos recuperar Freud e ver que a melancolia que aprisiona o ser num perigoso jogo egóico que pode conduzir ao suicídio apossara-se do sujeito poético em seus cantares nesse instante.

A referência ao suicídio já ocorre sutilmente no início do texto lírico quando, nos versos 7 a 9 da terceira parte, lemos: “Há um lamento nas águas e nos ramos,/ um lamento de mágoa deliciosa,/ um lírico lamento de quem goza...” De forma bela e sublime surge aqui, na voz lírica, uma produção de presença que se move à Ofélia, a personagem de Shakespeare que conquistou maior fama ainda do que a do príncipe em Hamlet e que, encantadoramente louca e morta em águas cristalinas, povoou o imaginário do século XIX. Sua figura moribunda, de pele descorada e de olhos tristes, profundos e estatelados, como que perdidos na escuridão da morte e da loucura, torna-se pungente em inúmeros poemas e pinturas representativos do Mal do Século. A exemplo, observemos a pintura do artista romântico John Everett Millais, considerada uma das mais significativas desse momento histórico, pela beleza mórbida e sombria que Millais conferiu à personagem ao figurá-la e pela riqueza natural ao seu entorno amplamente representativa do culto à natureza próprio dos padrões estéticos do Romantismo.

Figura 6 – Ophelia



Fonte: John Everett Millais (1851-52). Óleo sobre tela, 76,2 x 111,8 cm

Ofélia se torna uma espécie de paradigma de beleza necrófila num culto à mulher morta; imagética representativa, ao lado da imagem soturna do vampiro, entre outras, da expressão do

satanismo na geração ultrarromântica. De acordo com o que disserta Márcia Tiburi, no artigo *Ofélia morta – do discurso à imagem* (2010), o ideal de beleza lançado pela imagem do cadáver de Ofélia, torna-se um modelo a ser seguido nos padrões da sociedade patriarcal da época, de modo que se intensifica a busca das mocinhas por esse ideal pálido e mórbido. A recuperação desse arquétipo é profundamente significativa no quadro poético, pois revela o olhar analítico e crítico da autora para a construção do mito patriarcal da feminilidade, mostrando que Gilka Machado, de fato, pretende aguçar os sentidos do leitor para perceber as ciladas arquetípicas e elaborar um trabalho de desconstrução desse poderoso lastro que deixou marcas profundas em nosso imaginário.

Inclusive, o culto à beleza de diferentes variações e formas tem persistido na história e na figuração da feminilidade e propiciado, assim como no passado, abusos nos cuidados com a estética corporal destrutivos ao bem-estar físico e, até mesmo, mental da mulher, porque tem provocado adoecimentos que entornam o estado psicoemocional do sujeito, como a anorexia e a bulimia, por exemplo. Na contemporaneidade, como discute Naomi Wolf, em *O mito da beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres* (1992), cresce exorbitantemente distúrbios metabólicos relacionados a suplementações alimentares imoderadas, bem como a busca obsessiva por cirurgias plásticas para o alcance de uma estética padronizada que, agora, retoma o aspecto corporal do mito das amazonas, mulheres guerreiras.

O que isso deixa entrever é que, do ponto de vista físico, ainda há cobranças socioculturais que nos enredam às discursividades do Romantismo em que a beleza ideal abria amplas possibilidades para o casamento (embora hoje o objetivo parece centrar-se na sedução por meio da imagem ideal sem, necessariamente, ter como foco o casamento) e para a suposta felicidade. Envelhecer se tornou um ato pecaminoso e a obstinação com a aparência física tem impulsionado as pessoas ao uso de métodos dolorosos e que podem provocar consequências motivadoras de graves enfermidades ou, até mesmo, da letalidade. Logo, o cárcere ideológico persiste e aguçar o olhar crítico para ele é imprescindível para desobstruirmos esse emparedamento.

2.5 EROTISMO E PLENITUDE

Ser mulher, vir à luz trazendo a alma talhada
para os gozos da vida; a liberdade e o amor;
tentar da glória a etérea e altívola escalada,
na eterna aspiração de um sonho superior...
(Gilka Machado, *Ser mulher*)

Depois do ato de atenção para os versos poéticos gilkanianos ao longo de todo o poema *A primeira vez em que fitei Teresa...*, torna-se pertinente refletir sobre o que propõe Deleuze, na obra *Diferença e repetição* (1968). Para esse filósofo, a busca por uma escrita autoral está contida na repetição, isto é, no esgotamento das estruturas gramaticais e estilísticas e das escolhas lexicais e imagéticas contidas nas formas estéticas e nos funcionamentos linguísticos passadistas; enfim, naquilo que se tornara o lugar comum. A partir da observação dessas estruturas, é que, de acordo com Deleuze, abrem-se as vias para o surgimento do pulsar criativo que impulsionará um tratamento linguístico e temático inovador na escritura.

Desse modo, ele assevera que é mediante às palavras e nos seus entremeios que podemos ver o outro e nos ver, ouvir a voz do outro, a nossa e a do silêncio que também paira sobre as palavras. Nessa medida, pensemos, por exemplo, no uso da palavra saudade, que se repete nove vezes no decurso desse longo poema gilkaniano. A saudade ecoa como uma música que vai assumindo diferentes tonalidades e ritmos ao longo de sua composição e revela novas formas de sentir o som, de se envolver por ele e de propor diferentes movimentos para o seu bailado. É assim que a saudade passa de serena e equilibrada para melancólica, angustiada e depressiva e, nos versos finais, representa a porta de entrada para o eu lírico libertar seu ser dos velhos padrões e vivenciar novas experiências no amor erótico; a exemplo, visualizemos os versos 4 e 13: “beijo teus beijos, numa nova orgia. [...] beijará outros lábios com saudade”. Portanto, nesse soneto – que figura o epílogo dos sentires líricos expostos após o ápice dramático representativo da referência à morte por amor – o erotismo que, antes era apenas tangenciado, passa a ser o tema central e não mais a partida do amado, a saudade e os desvãos e anseios ultrarromânticos. Na sequência, debruçemo-nos sobre a leitura desse texto, representativo da quinta e última parte do poema *A primeira vez em que fitei Teresa...*:

- 1 Embora dos teus lábios afastada
- 2 (Que importa? – tua boca está vazia...)
- 3 Beijo esses beijos com que fui beijada,
- 4 beijo teus beijos, numa nova orgia.

- 5 Inda conservo a carne deliciada
- 6 Pela tua carícia que mordia,
- 7 que me enflorava a pela, pois, em cada
- 8 beijo dos teus uma saudade abria.

- 9 Teus beijos absorvi-os, esgotei-os:
- 10 guardo-os nas mãos, nos lábios e nos seios,
- 11 numa volúpia imorredoura e louca.

- 12 Em teus momentos de lubricidade.
- 13 beijará outros lábios com saudade

14 dos beijos que roubei da tua boca (Machado, 2017, p. 288).

Nesses versos finais, Gilka Machado se volta para a forma parnasiana e compõe um soneto aos moldes clássicos, com versificação métrica de dez sílabas poéticas. Entretanto, também não deixa de assumir aqui, ao figurar essa forma estética, uma postura subversiva e desmistificadora, pois a busca da Verdade e da Beleza em si mesmas que os parnasianos acreditavam ser possível colher no olhar descritivista para os seres concretos, nesse momento, é esquadrinhada na perspectiva com que enfoca o tema do erotismo, nos anseios e sentimentos do eu lírico. Assim, Machado estetiza o ato sexual metonimicamente substituindo o todo da cópula pela referência às partes do corpo em que o eu lírico ainda sente os beijos e as carícias do homem que amara e esse sentir o faz desejar novas orgias. Verifiquemos isso nos versos 9 a 11: “Teus beijos absorvi-os, esgotei-os:/ guardo-os nas mãos, nos lábios e nos seios,/ numa volúpia imorredoura e louca.”

Acerca da temática do erotismo, na tese de doutorado *La petite mort – uma metanoia erótica pela estetização do pecado* (2020), Alam da Silva Lima traça uma linha histórica em que mostra que fora após a expansão do cristianismo e da consolidação do poder da Igreja no Ocidente que a figuração da nudez e do ato sexual, na arte ocidental, passou a ser algo digno de velos e de proibições. Em decorrência disso, surgem inúmeros documentos de papas e de reis, defendendo ações repressivas que colocavam em cena investigações da Santa Inquisição para coibir e impedir a livre criatividade artística. Um exemplo citado por Lima, é *A Maja desnuda* (1800), pintada por Goya, que foi confiscada, em 1807, pelo rei Fernando VII da Espanha, e considerada obscena no tribunal da Inquisição em 1814. Goya só foi absolvido no julgamento porque teve a intervenção de um cardeal. Porém, sua obra seguiu oculta do olhar público ainda por bastante tempo.

Mesmo após o fim da Santa Inquisição, o velo proibitivo persiste ideologicamente no decurso do século XIX, adentrando o início do XX, visto que os apelos religiosos influenciavam abrangentemente os valores morais burgueses e isso amplia nossa percepção sobre os motivos dos versos de Gilka causarem, de fato, (e ela sabia disso) um verdadeiro estilhaçar dos “cristais”. O que configura, certamente, o seu erotismo como uma forma política e empenhada de fazer arte.

Se, como enfatizara Bataille (1987), o erotismo sagrado, o dos corações e o dos corpos, na maior parte do tempo, não se excluem, mas se complementam, a figuração da vida humana interior na arte não poderia excluir as tensões sexuais. E, de fato, essas tensões se fazem presente desde as pinturas nas cavernas de Lascaux. Na Grécia antiga, cenas de masturbação ou

copulação entre gêneros distintos e pessoas do mesmo gênero eram comumente estampadas em cerâmicas, pratos, vasos e taças, como podemos ver na imagem abaixo:

Figura 7 – Prato ateniense (530 a 430 a.C.)



Fonte: A Greek... ([s. d.])

No mundo oriental, a sexualidade possui significações bastante distintas daquelas que lhe são dadas na cultura ocidental. Como mostra Lima (2020), no confucionismo, no taoísmo e na corrente tantra da filosofia indiana, por exemplo, a exposição de órgãos genitais e de cenas de coito relacionam-se à figuração de divindades e estão presentes em ilustrações de livros, e também como ornamentos na arquitetura de templos. A vida sexual, na filosofia oriental, configura um elemento fundamental para que o ser humano possa vir a ter uma vida longa e feliz. Observemos abaixo a imagem que compõe o frontão do templo de Khajuraho na Índia, em que, ao centro, um casal realiza o ato sexual, enquanto, ao seu entorno, homens e mulheres se tocam e se masturbam:

Figura 8 – Frontão do templo Khajuraho, Índia (950 e 150 d.C)



Fonte: Templo de Khajuraho, Índia. Picture take by Airunp, *Creative Commons* ([s. d.]

A significação da sexualidade como um aspecto fundamental de uma vida plena adentra a poesia gilkaniana. Notemos que, nos versos 5 e 6, para enfatizar isso, o sujeito dos cantares recupera a figura sensual, sedutora e mágica do vampiro ao dizer: “Inda conservo a carne deliciada/ Pela tua carícia que mordia”. Não podemos ignorar a relevância dessa escolha lexical, pois, no ato de morder, o vampiro faz com que *Thanatos*, envolto em Eros, aposse-se do ser no momento da mordida (que pode ser entendida como uma metáfora da penetração). Porém, dessa morte nasce uma nova forma de vida que oferece a imortalidade. Logo, os beijos – que absorveu daquela boca, na experiência erótica que tivera, que sorveu dos lábios do amado até saciar-se – incitam o eu poético a uma nova forma de vida; agora, liberta das amarras que a cingiam. Vida em que novos amores podem surgir e ressurgir e se configuram em importantes experiências interiores para o sujeito, como quer Bataille (1987), e para o papel social ativo da mulher na escolha acerca das vivências erótico-afetivas.

Assim, evidenciamos que, no poema de Gilka Machado submetido à exegese, a “resistência da realidade” não coíbe o anseio da escritora de transformá-la; de elaborar uma arte socioculturalmente engajada. É uma resistência da qual aflora outra: aquela que vem de dentro de seu ser e que desperta o Desejo da presença da plenitude contida nos versos em que ela alcança, por meio do erotismo, o sublime. Recorrendo novamente a Gumbrecht (2016), vemos que a plenitude pode estar unida ao “vácuo absoluto” (Gumbrecht, 2016, p. 111); lá onde as palavras ainda não chegaram, onde ainda não adquiriram as significações almejadas.

Logo, nas reflexões socioideológicas, nas produções de presença intertextuais, na busca de uma compreensão profunda da forma como a arte se apropria da temática do amor e do erotismo, do modo como ela encerra os imaginários individuais e o Simbólico que advém da sociedade, Gilka Machado esquadrinha o seu tempo e os que o antecederam, adentra no vácuo absoluto das palavras, ouve a sua música e o seu silêncio, em busca do vazio e da plenitude. Liames de resistência discursiva entrecruzam-se, pois, numa forma de pensar criativa e poética capaz de revelar a essência das formulações artísticas, no intuito de chegar até o âmago daquilo que precisa ser reavaliado, repensado e reestruturado.

Portanto, é na resistência que reside a transgressão lírica da autora e que reside ainda a sua solidão ontológica e a sua constante busca e espera por vias transformadoras. Em cada imagem construída ao longo desse poema gilkaniano, deparamo-nos com elementos tangíveis à materialidade do corpo da autora, como quer Gumbrecht (2010), por meio de suas vivências e experiências sociais, culturais e históricas. E ela os apreende para deles fazer ecoar seu Desejo de trazer à luz novas feições para a humanidade: a voz de Teresa no *epos* libertário de Castro Alves; as insígnias do abandono e da saudade advindas da tradição trovadoresca; as imagens soturnas do Ultrarromântico e a erótica feminina. Ao buscar a voz lírica de Castro Alves, a autora estabelece um diálogo com a ousadia de Teresa e amplia as significações contidas nessa ousadia, indo além nas proposições transgressoras. Assim, encontra nos vácuos e silenciamentos históricos a voz de sua solidão que vai ao encontro das vozes solitárias de muitas outras mulheres entornadas pelos ícones e sombras mitificados/as do feminino.

Ao problematizar a solidão como fenômeno significativo no horizonte das experiências e relações socioafetivas das autoras em estudo e, aqui, da mulher Gilka Machado, desejo enfatizar a sua primazia como ressignificação ontológica que, para Heidegger (1997), é representativa de uma análise existencial, constituindo o ser humano como ser-no-mundo e não ser solitário, mas ser-com-os-outros. Não há, para o filósofo, como ser-aí-no-mundo sem a espera pelo encontro com os outros. Entretanto, os outros a que buscamos precisam ser co-originários a nós naquilo que pulsa nos significantes contidos em nosso âmago valorativo. Devem, pois, demarcar a sua existência no ser-com que buscamos como referências relevantes, porque é somente na presença de processos de identificação ante a um ser-conosco que podemos expressar a essência do sentir em afetos genuínos.

A solidão desponta, então, quando a aguda ausência desse ser-com é sentida, de modo que não basta ladear-se de pessoas para que ela se afugente. É necessário um genuíno e autêntico encontro com o outro no estar-e-ser-no-mundo. Sob esse enfoque, a solidão se performa num importante aspecto da constituição de nosso eu, pois fundamenta a busca de autoconhecimento

e impulsiona o sujeito à criatividade que o leva ao limite da *Àté*, permitindo-lhe reavaliar e reconfigurar os sistemas que amalgamam e emolduram a sociedade. É nessa medida que a solidão ontológica de Gilka Machado descobre na arte poética as vias do encontro com o ser-com e com a redenção e une-se, pela palavra lírica, a outros escritores e escritoras de seu passado e de seu presente para fazer eclodir o embate entre *Thanatos* e *Eros*, numa perspectiva analítica e crítica que desenhe as contingências de seu corpo e de seus sentidos por meio dos tecidos líricos constituídos e dos efeitos produzidos por sua imaginação criadora.

3 NOS DESVÃOS INSONES DA NOITE: METALINGUAGEM E EROTISMO SUBLIME EM DELMIRA AGUSTINI



Edina Boniatti (2025), acrílico sobre tela

Sob a insígnia de Eros

*Diluir mi ser en la sublime esencia
Que anima y vivifica al universo,
En una vibración verter la vida,
¡Fundir el alma en un crisol de un verso!*

(Delmira Agustini, Mis anhelos)

Mi alma es un torrente;
 Como un manto de brillo y armonía,
 Como un manto infinito desbordado
 De una torre sombría,
 ¡Todo lo envuelve voluptosamente!
 (Delmira Agustini, *Diario espiritual*)

No conjunto de imagens inscritas na estrofe em epígrafe, parecemos estar diante de um poema inscrito na convenção estética do *sturm und drang* (tempestade e ímpeto) que envolve o sujeito lírico em expressões de energias torrenciais, levando-o ao alargar dos limites do manto sem bordas e ao envolver-se em volúpias que ultrapassam as medidas da poesia clássica. Entretanto, ante a leitura, vemo-nos frente a uma jovem poeta, estimulada pelo reduto do ambiente intelectual de Montevideu, no Uruguai do início do século XX, pois foi favorecida, desde pequena, pelo apoio do vasto conhecimento cultural de sua mãe argentina, que incentiva a filha a escrever; além do pai ser comerciante, filho de franceses e cioso de que a filha tivesse uma boa formação intelectual. Essas circunstâncias dão o tom da voz poética que surpreende, porque Delmira Agustini ainda não havia completado vinte anos de idade, quando publica *El libro blanco* (1907), revelando formas imaginativas de espantosa profundidade psicoemocional e flexibilidade intelectual.

Com entusiástica recepção – o que contribuiu para o êxito deste primeiro e de seus livros posteriores – numerosas cartas de escritores, seus contemporâneos, chegam-lhe de diversas localidades da América do Sul. Poetas, em visita a Montevideu, passaram a procurá-la na casa em que vivia com seus pais, na rua Río Negro, 254 (que era uma casa baixa, com varandas talhadas em mármore e atualmente é um pequeno prédio de apartamentos que possui o número de 1230). Entre essas visitas, segundo Clara Silva (1968), destacam-se a do nicaraguense, Felix Rubén Darío Sarmiento, em 1912, e a do argentino, Manuel Baldomero Ugarte, em 1913, escritores de relevância literária da época, com quem ela vinha trocando cartas há alguns anos.

O nefasto episódio da precoce morte de Delmira Agustini, volta os holofotes da mídia latino-americana, do início do século XX, para sua trágica história pessoal e os estudos sobre a poeta que precedem o acontecimento do dia seis de julho de 1914, às dezesseis horas – deixando no caderno de apontamentos do pai da poeta uma frase em destaque: “Día fatal de ‘la nena’” (SILVA, 1968, P. 17) – são colocados em primeira plana em detrimento da relevância de seus versos líricos. Decorridos dez anos da morte da poeta, quando a crítica literária inicia um trabalho de investigação mais detalhada de sua poesia, não consegue entrar em consenso sobre a fase literária que deveria inseri-la. Zum Felde (1930), motivado por questões cronológicas,

coloca Delmira Agustini na sessão do Modernismo. Entretanto, ainda hoje, há um debate acadêmico acerca das motivações literárias e pessoais que impulsionaram a sua escritura.

Ela seria uma voz poética feminina, sob a “angústia da influência” de correntes passadistas, cerceada por lúgubres e sombrias imagens neorromânticas e neossimbolistas em busca de ensejos literários para expor o dilaceramento de um ser que se sentia enclausurado nas grades invisíveis do cárcere sociocultural de sua época? Ou seria aquela que buscava fazer sua voz ecoar, com fundamental importância, nas inovações do Modernismo, indo ao encontro da voz de poetas precursores desse movimento literário, como é o caso de Rubén Darío? Ou ainda apenas uma menina-mulher que buscava desvencilhar-se da coisificação a que a sociedade a submetia, dando expansão ao seu imaginário ao oferecer a ele uma impulsão lírica emocional, sensual e instintiva?

Ouso dizer que a leitura das páginas poéticas de Agustini suscita que ela não pode ser circunscrita a uma dessas proposições, pois a sua poética pressupõe tudo isso e muito mais, formulando um sincretismo de convenções e imagens que revelam, além de um espírito arguto, uma leitora voraz cujo conhecimento representou uma força motriz para que compusesse imagens arrebatadoras, explorasse variadas formas líricas e analisasse com perspicácia as improbidades sociais acerca dos papéis desempenhados pelo homem e pela mulher. Ademais, Delmira soube entender profundamente a importância do fazer poético para desatar os nódulos dessa improbidade. E esse entendimento está demonstrado no examinar minucioso dos entremeios do dito e do não dito no discurso lírico para compor reflexões sobre o fazer poético e no perquirir do essencial papel que o escritor desempenha para desvelar as modulações de um dizer normatizado e técnico, adentrando a essência do ser, como quer Gumbrecht (2016), por meio de imagens metafóricas inusitadas.

Inclusive, no poema *El poeta y la diosa* da obra *El libro blanco* (1907), ao refletir sobre a escritura lírica, Agustini revela, metaforicamente, a sua não delimitação a uma única forma lírica. Na primeira estrofe, surge ante o leitor a metáfora da gruta como local em que o poeta adentra, no intuito de ir ao encontro da deusa (arte) e da fada (magia da lírica), como mostra o verso 27: “– Es hada y diosa –”. O decurso lírico, compõe-se de passagens ritualísticas que nos incitam a visualizar a emblemática figura da sacerdotisa. Vale lembrar que do latim *sacerdos* (sagrado) e *otis* (representante), as sacerdotisas na antiguidade figuravam autoridades de alto nível hierárquico em diversas religiões politeístas. Na dissertação de mestrado *As palavras do Oráculo de Delfos: um estudo sobre o “De pythiae oraculis” de Plutarco* (2007), Camila Bylaardt Volker apresenta, à princípio, no intuito de preparar o leitor para a compreensão do texto de Plutarco, uma breve contextualização, explicando que, no contexto social da Grécia

Antiga, o Oráculo de Delfos, templo de Apolo, situava-se numa região paradisíaca, incrustado em meio às montanhas; local que inspirava uma atmosfera propícia ao alcance das secretas sendas do destino; logo é a esse local sagrado que Agustini está buscando evocar.

Ali, a Pitonisa, de forma curiosa – levando em conta a misoginia que conferia total desprezo às mulheres no mundo grego – era a figura de autoridade máxima, uma *Médium* altamente apreciada e respeitada. Recolhida ao templo, durante vários dias, ela se preparava – jejuando, mascando folhas de loureiro e cumprindo diversos rituais – para a chegada do momento em que se sentaria sobre a trípede, uma cadeira de três pernas, debaixo da qual havia uma fenda no solo de onde exalavam vapores aromáticos que a faziam mergulhar num alucinado transe. Envolvida por esse transe, recebia informações dos deuses e, alternando a voz, proferia arrebatadamente as profecias oraculares, respondendo às indagações a ela dirigidas.

Vejamos que, nos versos iniciais 3 e 4, o eu lírico de *El poeta e la diosa*, observa que a gruta em que adentra possui perigosas e sinuosas sendas, pois a sua misteriosa porta “cubre una mampara hirsuta/ De cardos y de cicuta”. Esses versos aludem ao ritual sibilino e, aqui, o transe profético revela que, paradoxalmente, a morte pelo veneno (cicuta) e a cura por ervas medicinais (cardos) podem ser encontrados no decurso das sendas da sagrada gruta (poesia). Após percorrer galerias, o poeta encontra uma “cámara misteriosa” e ali tem a oportunidade de beijar os pés da venerada deusa (metáfora da arte clássica). Sabemos que os princípios dessa forma de arte, representada pela cultura greco-romana e retomada pelo Renascimento, figuram modelos fundamentais a serem seguidos por determinados períodos literários e contestados, e negados por outros. Esse elemento é parte essencial do tema (a escrita lírica) abordado pelo eu poético que, nas últimas estrofes, afirma:

31 Con sus dedos sibilinos,
32 Como un enigma que inspira,
33 En cien vasos opalinos
34 Escancióme raros vinos
35 A la sombra de una lira...

36 Un verde licor violento
37 Tras cuyos almos delirios
38 Acecha un diablo sangriento;
39 Outro color pensamiento...
40 Con sueños a luz de cirios...
41 Y nobles zumos añejos

42 Con la fuerza de lo puro,
43 Vinos nuevos con reflejos
44 Imprevistos y los dejos
45 De un sumo néctar futuro.

46 Y gusté todos los vinos
 48 De la maga, todos finos
 49 Y – ¡Oh Dios! – de distintos modos,
 50 Todos deliciosos, bellos!...
 51 – Poned un poco de todos! (Agustini, 2019, p. 130).

Ali, nas profundezas da gruta, sob os tons musicais da lira, os “dedos sibilinos” da sacerdotisa derramam sobre o poeta raros vinhos, versos 31 a 34, enunciando profeticamente um enigma que irá inspirá-lo. É um momento emblemático, pois representa o ápice dos afetos líricos em que o eu se vê frente ao néctar de diversos vinhos (diversas formas de produzir a arte poética) e mergulha, de forma dionisíaca, no conhecimento das faces e das contrafaces da poesia e de sua longa história. De um lado, encontram-se velhos e nobres sumos, trazendo a força de sua “pureza” e, de outro, vinhos novos, feitos no ímpeto de reflexos impulsivos, de improvisações e de sobras, mas que provocam no paladar o gosto do “néctar futuro”, como podemos verificar nos versos 41 a 45.

Notemos que, na última estrofe, o sujeito poético declara que provou de todos os distintos vinhos e que gostou de saboreá-los, aprovando seu paladar de diferentes formas; assim, finaliza os versos líricos (verso 51) com um pedido: “– Poned un poco de todos!”. Com essa metáfora, desvela que a essência de seu fazer poético se encontra nos entremeios de um paladar que se aguça mediante ao conhecimento das sutilezas do sabor dos mais variados vinhos (formas líricas). Portanto, a análise que segue – ao trazer aspectos da arte de Delmira Agustini reveladores da comunicação entre algumas de suas imagens líricas com as do poeta Rubén Darío – não pretende delimitar as temáticas e ensejos imagéticos e formais explorados por ela apenas a esse viés comunicativo, nem abranger toda a riqueza dos perceptos que a poeta doou com o rico manancial lírico que criou em sua *poiesis*.

Assim como, em *El poeta e la diosa*, a metalinguagem lírica funde-se ao adentrar no tempo sagrado em que as profecias enigmáticas da Pitonisa desvelavam o destino dos homens, em *Nocturno* da obra *Los Cálices vacíos* (1913), a metalinguagem imiscui-se ao erotismo, desvelando facetas líricas de Agustini movidas pela contestação e pela resposta às imagens e ao léxico de controle masculino enraizadas na tradição literária e nas concepções e conceitos de gênero que entornaram a vida e a produção artística desde seu início. Na história figurada no Gênesis bíblico, é do homem o poder do ato da criação, o poder da palavra e de manipular a pena e escrever a história, seguindo concepções e preceitos andrógenos. Logo, no universo metafórico figurado pela tradição, a força ativa, o poder inseminador presente na pena/caneta/pênis tinha um canal de pertença que não poderia ser adentrado pela mulher, a quem restava a receptividade passiva. É assim que uma das principais intencionalidades

reveladas pela escritura de Delmira Agustini é a recuperação de prismas históricos tradicionais no que concerne ao amor, ao erotismo e à produção artística para implodi-los de dentro, invadindo os espaços da tradição e da ruptura, e da tradição da ruptura estabelecidas pelo Modernismo e revelando, desse modo, além do fraturamento de perspectivas masculinas, as angústias psicoemocionais que as vanguardas souberam amplamente explorar. Vejamos abaixo como Octavio Paz relaciona o erotismo e a poesia:

A relação entre erotismo e poesia é tal que pode dizer-se, sem afetação, que o primeiro é uma poética corporal e que a segunda é uma erótica verbal. Ambos são feitos de uma oposição complementar. A linguagem – som que emite sentido, traço material que denota idéias corpóreas – é capaz de dar nome ao mais fugaz e evanescente: a sensação; por sua vez, o erotismo não é mera sexualidade animal – é cerimônia, representação. O erotismo é sexualidade transfigurada: metáfora (Paz, 1994, p. 12).

A linguagem lírica figura, portanto, a composição da “cerimônia” que entorna o erotismo, da sexualidade transfigurada em metáfora que o prediz, porque não é possível separar o movimento de impulsão erótica (Desejo), que move o poeta, da escolha das palavras, das associações imagéticas, das construções sintáticas inusitadas e da essência semântica profunda nelas contidas; essência que revela o âmago do eu lírico e dos anseios imbricados ao ato da criação. E, em Delmira Agustini, é esse erotismo metafórico que, como em Gilka Machado, leva-a a explorar o fluxo criativo contido nas alegorias amorosas de poetas homens de sua época para representar o seu conflito pessoal contra a perspectiva patriarcal arraigada na linguagem e nas imagens líricas.

Em *Nocturno* as imagens que guiam a construção do erotismo sublime – transfigurado em metáfora – são as da noite e do inverno⁴⁵. São imagens que, com frequência, aparecem, ora sutilmente, ora conduzindo os afetos do sujeito lírico, em poemas de Rubén Darío. Imagens que, obviamente, percorrem o imaginário literário e que são frequentes no Romantismo e no Simbolismo. E, nesse ponto, é conveniente observar que Darío foi admirador de Charles Baudelaire e a influência de *Flores do mal* (1857) é patente em sua poética. Também não podemos deixar de tomar nota de que ele fora uma figura emblemática para o surgimento do Modernismo, mobilizando, em sua obra, os princípios que movimentam a primeira fase desse

⁴⁵ O inverno tornou-se um topos literário devido a sua recorrência na Literatura Universal de todos os tempos. Lorena G. Maldonado, em texto publicado no diário virtual *El español*, em 12 de janeiro de 2021, seleciona os textos líricos que considera os treze melhores poemas gelados em língua espanhola, elencados a seguir: *Canción de amiga* de Ángel González; *De invierno* de Rubén Darío; *Canción de la nieve que unifica al mundo* de Luis Rosales; *Revolución* de León Felipe; *La muerta* de Pablo Neruda; *Nacimiento de Cristo* de Federico García Lorca; *¿Para qué hago versos?* de Vicenta Castro Cambón; *El día de su muerte a mano armada* de Rafael Alberti; *A lorca* de Rafael Alberti; *Sierra* de Alfonsina Storni; *19* de Jorge Riechmann; *No fue un sueño* de Ángel González.

período literário. Inclusive, conforme lemos em *América Latina em sua literatura* (1979), no artigo *Encontro de culturas* de Rubén Bareiro Saguier, o Modernismo nasce na América do Sul a partir da publicação da obra *Azul* (1888) de Rubén Darío em que o poema *De invierno* se insere. Sequencialmente, voltaremos a esse poema um breve olhar analítico, a fim de observarmos como suas imagens são recuperadas no poema de Delmira Agustini em exegese.

A influência da estética francesa é fundamental para que Darío – que viveu por um período na França – refutasse os ideais estéticos de influência espanhola que se distanciavam da realidade e da língua no seu uso cotidiano. E, no caso do espanhol latino-americano, as marcas dos idiomas indígenas, nas particularidades do uso da língua, está fortemente presente. Logo, o Modernismo, como assevera Saguier (1979), representou as vias para a figuração dos aspectos que demarcavam a identidade do povo da América Latina, bem como uma resposta estética para um contexto sócio-histórico acompanhado por inúmeras crises sociais, econômicas e políticas provocadas pelo acelerado crescimento dos países que foram colonizados pelos europeus e que enfrentavam inúmeros obstáculos para se tornar países industrializados. Desse modo, a rejeição da forma de ver e estruturar o mundo, e dos modos de vida da burguesia se converte também numa veemente rejeição da estética representativa da cultura então vigente.

3.1 A PLASTICIDADE LÍRICA EM *DE INVIERNO* DE RUBÉN DARÍO

¿Para que hago versos...?
 Para que sepáis
 que bajo la nieve
 palpita um volcán
 (Vicenta Castro Cambón, ¿*Para que hago versos?*)

Em *De invierno* (1888), a convite do sujeito poético, contemplamos a beleza de uma cena lírica ímpar: no aconchego de uma poltrona frente a lareira, uma moça – de bochechas rosadas e com o corpo molemente entorpecido pelo sono e por doces sonhos – descansa suavemente à espera do amor-amante. Um reluzente angorá branco enrosca-se em suas saias buscando o aconchego junto a sua dona. O que confere a essência de uma encantadora poeticidade são os detalhes descritivos que liricamente expõem a intenção do poeta em ressaltar visualmente os objetos e o evento que motivam o *pathos* e o tom desse texto lírico. Trata-se de um procedimento cioso no uso da linguagem que desemboca em plasticidade verbal e revela traços da arte das tintas existentes na escrita poética de Rubén Darío – não apenas desse poema, mas de outros textos da obra *Azul* (1888).

Não proponho, aqui, que a comunicação estabelecida com Darío no poema de Delmira Agustini esteja em um nível meramente físico, tornando clara, nos versos e nas estruturas poéticas, a intertextualidade, como pudemos verificar na análise do poema de Gilka Machado, presente nas páginas 100 a 128 desta tese. Há, entretanto, no erotismo (tema caro para os modernistas, já que rompe com a moralidade de ordem patriarcal), nas sutilezas imagéticas que explodem em plasticidade lírica, na forma poética e na composição do perfil de mulher, uma resposta aos versos do autor, numa perspectiva de produção de presença que alcança esferas metafísicas, como propõe Gumbrecht (2010). As imagens retomam plasticamente a composição imagética utilizada por Darío; entretanto o diálogo alcança profundidade existencial metafísica, extrapolando aquilo que a produção física de presença pressupõe, visto que, no poema de Agustini, a presença se alicerça paradoxalmente no vácuo das ausências, nos desvãos, nos silenciamentos e no âmago profundo da significação metafórica. Observemos abaixo os versos do autor nicaraguense:

DE INVIERNO

- 1 En invernales horas, mirad a Carolina.
- 2 Medio apelonada, descansa en el sillón,
- 3 envuelta con su abrigo de marta cibelina
- 4 y no lejos del fuego que brilla en el salón.

- 5 El fino angora blanco junto a ella se reclina,
- 6 rozando con su hocico la falda de Alencón,
- 7 no lejos de las jarras de porcelana china
- 8 que medio oculta un biombo de seda del Japón.

- 9 Con sus sutiles filtros la invade un dulce sueño;
- 10 entro, sin hacer ruido; dejo mi abrigo gris;
- 11 voy a besar su rostro, rosado y halagüeño

- 12 como una rosa roja que fuera flor de lis.
- 13 Abre los ojos, mírame con su mirar risueño,
- 14 y en tanto cae la nieve del cielo de París (Darío, 1888, p. 137).

Como vimos anteriormente em nota de rodapé, o tema do inverno na poesia de língua hispânica é um topos da literatura que ora ou outra renasce pela (re)escrita de algum poeta que escreve nesse idioma. No caso de Rubén Darío, ele retoma o tema com requintes de sensualidade pictórica e inspiração cosmopolita e parisense. Inclusive, para colocar em destaque essa estação do ano, no verso inicial, utiliza-se da figura de linguagem hipérbato em que ocorre a inversão frasal (predicado *versus* sujeito) no lugar da forma usual (sujeito *versus* predicado), o que faz com que a atenção recaia sobre as “invernales horas”. Devido a beleza da plasticidade verbal plasmada no uso de imagens poéticas para caracterizar o inverno, podemos

apontar um forte apelo visual ou plástico que faz jus à expressão usada pelo poeta romano Horácio ao afirmar, em sua *Arte Poética* (c. 20 a. C.): “como a pintura, é a poesia” (*ut pictura poesis*), propondo uma similaridade entre essas duas formas de arte. Tal afinidade foi também vista por Plutarco, segundo o qual coube ao “poeta Simónides de Céos o dito em que afirma: “a pintura é poesia calada e a poesia, pintura que fala” (De gloria Atheniensium, 346 F)⁴⁶ Vemos aqui um poeta pintor a pincelar cromatismos visuais com palavras na forma de um soneto, feito aos moldes franceses, pois no lugar da metrificação frequente à forma utilizada pelos poetas espanhóis (versos hendecassílabos), o poema apresenta versos alexandrinos com ritmo melódico, alternando a sílaba tônica que ora recai sobre a penúltima e ora sobre a última.

Ainda no primeiro verso, o leitor é convidado a participar da trama lírica ao ser convocado a observar uma cena por meio do uso do verbo “mirar”, utilizado na segunda pessoa do plural do imperativo (*mirad*). Elemento relevante para as proposições sensuais e voluptuosas que o poeta pretende fazê-lo experienciar. E apropriando-se dum narrar descritivo – estratégia elegida pelos poetas parnasianos no intuito de criar uma poesia cuja beleza da cena descrita torna-se o foco da atenção do leitor pelo descrever detalhístico do pormenor – Darío compõe um quadro figurativo com um rasgo cosmopolita que percorre o imaginário cultural do leitor em seu ideal de requinte e de beleza na decoração de um ambiente seletivo e acolhedor. São dois os momentos poéticos descritos: no primeiro, o eu lírico observa a cena, convidando-nos para participar dessa contemplação e, no segundo, entra na sala e revela seu envolvimento erótico-romântico com a mulher contemplada.

Se formos ler outros textos da obra *Azul* (1888), podemos ver que, para compor sua escrita, Rubén Darío lança mão da poética da *écfrase* que consiste num procedimento retórico e descritivo e, no caso do poema em tela, também narrativo. Esse procedimento tem por visada descrever/presentificar a presença de uma ausência, dando a ela visualidade e materialidade icônica, seja essa ausência algum objeto, coisa ou elemento da vida social; por exemplo, no conto em prosa, denominado *El Rey Burgués*, o leitor se depara com o requinte dos objetos do reino como se eles estivessem presentes diante dele. É relevante observar que esse procedimento que expõe o pormenor traz a intencionalidade de exercer poder persuasivo sobre o leitor.

Notemos que o poema é composto pela ênfase numa descrição pictórica do quadro, em que o eixo do paradigma se homologa com o eixo do sintagma, quer dizer, tanto o tema quanto a forma de expressão, irmanam-se para resultar numa presença de ser poema que se faz pintura,

⁴⁶ Em *E-Dicionário de Termos Literários*, coordenado por Carlos Ceia (2010).

numa cena bordada com detalhes minudentes. Esses detalhes chamam a atenção para o caráter descritivo dos versos em uma situação de rara sensualidade feita de cromatismo de cores branca, rosa e gris. Nos elementos elencados – “abrigo de marta cibelina” (verso 3); “fino angora blanco” (verso 5); “falda de Alencón” (verso 6); “jarras de porcelana china” (verso 7); “biombo de seda del Jabón” (verso 8) – as referências à procedência e aos materiais que compõem o tecido e a jarra são de um cosmopolitismo refinado ao ponto do poeta fazer uso da metonímia “angorá” para raça do gato, como se o gato – que está roçando o focinho na saia de Carolina, além de revelar o alto valor e o requinte das roupas dela e dos objetos decorativos, – nem fosse um animal natural e sim um constructo da cultura urbana, pois o animal de estimação não é um gato qualquer, é antes um angorá (el fino angora blanco), a ponto do significante “gato” nem sequer ser citado.

Cabe destacar que, no poema, a figura feminina é uma metáfora básica da cidade de Paris em seus cosmopolitismos. Paris é uma cidade-mulher, de modo que o poeta busca nas imagens líricas referentes a ela (mulher-Paris) a dimensão humana e o sensualismo que a cidade perdeu devido ao seu grosseiro e desenfreado processo de desenvolvimento. A descrição passa também uma sensação de conforto, de tranquilidade e de paz, pois ela dorme encolhida em uma cadeira, coberta por uma manta, com as faces rosadas e lisonjeiras, próxima à lareira; enquanto a neve cai lá fora “del cielo de París” (verso 14). Tanto o título quanto o verso final expõem a intencionalidade de contrapor o ambiente interior ao exterior, o que enfatiza ainda mais a sensação de acolhimento e de proteção proporcionada pela sala onde Carolina descansa acompanhada por “um dulce sueño” (verso 9).

Outro elemento que se destaca, no poema, é o alheamento da figura feminina acerca do mundo externo, assumindo uma atitude de passividade e de espera: objeto belo e erótico a ser contemplado e apreciado, junto ao refinamento do ambiente. Ao retirar o casaco cinza, o eu lírico deixa do lado externo as preocupações com o mundo e é acolhido pelo conforto do ambiente e pela sensualidade da amada que o espera com rosto agradável e receptivo, e com um olhar risonho, como propõe os versos 11 ao 13: “voy a besar su rostro, rosado y halagüeño/ como una rosa roja que fuera flor de lis./ Abre los ojos, mírame con su mirar risueño”. Nesse momento, a proposição erótica insurge mediante à referência à rosa vermelha que antes fora flor de lis. E, segundo Silva (2011), entre as simbologias historicamente grafadas, a flor de lis contrapõe a força da paixão contida na rosa vermelha, porque fora inúmeras vezes utilizada como símbolo da pureza do corpo e da alma. Logo, é nesse jogo de palavras em que a paisagem nas lembranças que remontam os tempos em que Darío vivera em Paris – já que fora de lá que trouxera os significantes de seu experienciar do inverno e não das estações quentes da

Nicarágua – brilham e iluminam os seres líricos de seu poema para alcançar as palavras da poeta uruguaia Agustini e entornar seus versos de uma aura transcendente, metafísica e sublime como veremos a seguir.

3.2 OS LIAMES DO PARADOXO EM *NOCTURNO*

Lá fora, o mar é um largo e líquido arrepio;
as árvores em sono, embrulham-se nos ramos;
as estrelas estão tiritando de frio...

Almas, não sei porque no inverno tanto amamos.

São pelos bastos, são veludos quentes
os teus carinhos, nestas hibernais
noites longas e umentes...
(Gilka Machado, *Pelo inverno*)

No poema *Nocturno* de Delmira Agustini, a imaginação criadora – que entorna a explosão de afetos líricos e compõe o quadro figurativo – evoca as horas invernais da noite (primeira referência ao poema de Darío), colocando em destaque a temática do erotismo na espera do homem que virá ocupar o leito ao lado do sujeito lírico (outra alusão visível a *De invierno*). Assim, a noite, a espera e o desejo erótico guiam a reflexão metalinguística que se orienta pelas sendas paradoxais percorridas no poema. Desse modo, a insônia – companheira do sujeito poético na referenciada noite lírica – é incitada pelas ânsias de uma inovadora criação e pelo encontro com o amor-amante que levará o eu dos cantares a romper a linha tênue que separa a inocência do vício; inclusive nas proposições líricas do poema ambos acabam por imiscuírem-se.

Notemos inicialmente que, nos primeiros versos do poema de Agustini, já se torna visível o contraste entre as mulheres que povoam o imaginário de Rubén Darío, convertidas em espécies de consortes motivadoras de sua criação artística, e as mulheres a que o eu poético de Agustini faz referência. No primeiro, vemos donzelas, esposas, amantes à espera da volição e da ação masculinas, entornadas por uma beleza sedutora e pela espera do cavalheiro que virá para salvá-las do tédio, da dor psíquica, da mediocridade cotidiana, da solidão, entre outros, como visualizamos em *De invierno* e podemos encontrar também em *Sonatina*, outro texto lírico da obra *Azul* (1888), entre outros. Enquanto, na expressão lírica do eu do poema de Agustini, as mulheres insurgem personificadas pela noite como viúvas, possivelmente de um esposo vivo e tradicional, repletas de ânsias desejosas e chorosas e da procura por alternativas distintas das impostas pelos moldes socioculturais. Leiamos o poema:

NOCTURNO

- 1 Fuera, la noche en veste de tragedia solloza
- 2 Como una enorme viuda pegada a mis cristales.

- 3 Mi cuarto:...
- 4 Por un bello milagro de la luz y del fuego
- 5 Mi cuarto es una gruta de oro y gemas raras:
- 6 Tiene un musgo tan suave, tan hondo de tapices,
- 7 Y es tan vívida y cálida, tan dulce que me creo
- 8 Dentro de un corazón...

- 9 Mi lecho que está en blanco es blanco y vaporoso
- 10 Como flor de inocencia,
- 11 Como espuma de vicio!
- 12 Esta noche hace insomnio;
- 13 Hay noches negras, negras, que llevan en la frente
- 14 Una rosa de sol...
- 15 En estas noches negras y claras no se duerme.

- 16 Y yo te amo, Invierno!
- 17 Yo te imagino viejo,
- 18 Yo te imagino sábio,
- 19 Con un divino cuerpo de mármol palpitante
- 20 Que arrastra como un manto regio el peso del Tiempo...

- 21 Invierno, yo te amo y soy la primavera...
- 22 Yo sensoro, tú nievas:
- 23 Tú porque todo sabes,
- 24 Yo porque todo sueño...

- 25 ...Amémonos por eso!
- 26 Sobre mi lecho en blanco
- 27 Tan blanco y vaporoso como flor de inocencia,
- 28 Como espuma de vicio
- 29 Invierno, Invierno, Invierno,
- 30 Caigamos en un ramo de rosas y de lírios! (Agustini, 2019, p. 227)

Como no poema de Darío, o contraste entre o mundo externo e o interno também é evocado por Agustini por meio do léxico “fuera” (verso 1), e “mi cuarto” (verso 3). Entretanto, essa evocação produzida pelo seu imaginário lírico se afasta das fotografias cotidianas estatizadas na física dos elementos, de modo que o mundo externo não é grafado mediante a exposição de aspectos relacionados à natureza, como a neve caindo, por exemplo. Ao contrário, é dinamizado dentro de um universo poético que cria um além do perceptível por meio dos perceptos doados pelo eu lírico, o que leva, desde os primeiros versos, ao alcance de esferas metafísicas.

Assim, aparece um elemento exegético que, segundo Lucia Santaella, é de extrema importância: o “binômio figura-fundo na configuração e para a percepção das formas visuais”

(Santaella, 2019, p. 227). Desse modo, não há a apresentação das dimensões de um espaço ao fundo expressamente e detalhadamente desenhado. Nos versos 1 e 2 lemos: “Fuera, la noche en veste de tragedia solloza/ Como una enorme viuda pegada a mis cristales”, de modo que, ao contrário, deparamo-nos com a indefinição da paisagem que se transforma em prosopopeia e em metáfora ao mesmo tempo, já que se veste de tragédia e de lágrimas. E para ressaltar a dor expressa e dar a ela um referente, em meio a essa imprecisão ao gosto simbolista, emerge, sendo comparada com a noite, a figura de uma “enorme” viúva. Assim, a noite passa a incorporar, em seu âmago imagético de trevas, a trágica condição da mulher, ganhando novas conotações e matizes.

Vejamos que, no verso 2, a voz poética afirma que essa viúva está presa a seus cristais. Logo, a escuridão chorosa da noite adentra o ambiente interno e mundo íntimo do sujeito dos cantares, tornando-se parte intrínseca dos elementos que compõe os seus “cristais”. Desse modo, na física, mesclar-se-ia aos átomos, íons e moléculas que oferecem a transparência, a luminosidade e a beleza a esse material. Aqui, como o significante “cristais” invade as esferas da metafísica, a escuridão mescla-se aos átomos do eu lírico – o que é demarcado pelo pronome possessivo “mis” – e invade o seu âmago, oferecendo aos versos líricos os vieses semânticos, o tom, a musicalidade, a criatividade e a beleza. Por isso, ao trazer à tona o élan vibrante e transformador de sua imaginação, numa representação que se centra não no visível, mas no sensível da realidade, Delmira Agustini reflete não apenas sobre a temática do amor erótico no que tange a perspectiva da mulher, mas também sobre o ato da criação lírica na voz feminina.

Observemos que para dar livres asas a sua imaginação criadora, metamorfoseando as projeções advindas da materialidade da vida e trazer à tona a complexidade e a profundidade de imagens subjetivamente arraigadas ao seu eu (significantes que colonizaram o seu inconsciente na perspectiva lacaniana), Agustini não se utiliza de regularidade métrica, de sistemas convencionais de rimas para demarcar o ritmo e nem de regularidade na divisão das estrofes. Na primeira estrofe, temos dístico, na segunda sextilha, na terceira septilha, na quarta quintilha, na quinta quarteto e na sexta se repete a sextilha. Dessa maneira, o ritmo transparece-se, na estrutura frasal, especialmente pela assonância das vogais “o” e “a”, cujos sons fecham-se e abrem-se, de modo a estabelecer, por meio da musicalidade, uma construção enunciativa baseada no paradoxismo que percorre também as escolhas lexicais do poema.

De acordo com o que assevera J. Matoso Câmara Jr., em *Contribuição à estilística portuguesa* (1977), na eleição dos vocábulos, no acento enfático dado às palavras, nas assonâncias e aliterações, trazidas para a primeira plana, revelam-se latentes os “estados d’alma” e “os impulsos da vontade” daquele que enuncia. Em cada palavra colocada no

conjunto frasal, ecoa um timbre capaz de formular sistemas expressivos que alcançam o leitor, expondo um quadro muito variado de emoções, sentimentos e afetos advindos do âmago enunciativo (Câmera Jr., 1977, p. 30-31). Assim, a poeta faz dessa estratégia discursiva uma espécie de construção sintática gerenciadora dos sistemas paradoxais, colocando lado a lado a luz (sons abertos) e a sombra (sons fechados), o que contribui para a perspectiva semântica que pretende dar ao poema.

Outra estratégia utilizada por Agustini – que oferece uma linda e delicada sonoridade musical que acompanha os movimentos afetivos do eu lírico e interfere semanticamente por meio das repetições – é o uso da figura de construção anáfora. Na segunda estrofe, ela ocorre nos versos 6 e 7, ressaltando a suavidade, o conforto e o aconchego do ambiente. Na terceira estrofe, nos versos 10 e 11, auxilia na comparação paradoxal do leito do eu lírico à inocência e ao vício. Na quarta estrofe, nos versos 17 e 18, introduz elementos qualitativos à figura personificada do inverno, num lirismo evocativo, onírico e apaixonado. E na quinta estrofe, nos versos 23 e 24, novamente auxilia a descritividade qualitativa, demarcando enfaticamente a subjetividade do sujeito dos cantares e do remetente a quem o eu lírico se dirige.

A poeta abre a segunda estrofe com um verso de apenas duas palavras: “Mi cuarto:...”. Aqui ocorre a referência ao espaço interior – que não é uma sala requintada e acolhedora, como no poema de Darío, com uma lareira ao meio aquecendo o ambiente, representativa da porta que se abre para o mundo, no intuito de receber qualquer que seja o visitante – mas é o espaço figurativo do recôndito do eu no lar; aquele que reflete as magnas oníricas de sua profunda intimidade. O pronome possessivo “mi”, que acompanha o substantivo “cuarto”, garante uma mais expressiva proximidade entre o espaço e o eu, pois não é um ambiente não determinado e não representativo da energia e da potência que emana do espaço, traduzindo as particularidades do sujeito. A pontuação utilizada nesse verso é também de extrema significação, porque os dois pontos pressupõem que sequencialmente teremos uma enumeração de provável descritividade do ambiente. E o uso das reticências, após os dois pontos, é um indicativo de que a ideia de quarto se expande e traz mais significações. Estamos, pois, frente ao espaço como elemento movente que se abre para a potência do devir e da transformação, como expõe Agripina E. A. Ferreira em *Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos bachelardianos* (2013). Assim, o espaço que, aqui, reflete o cômodo mais íntimo da casa, reflete também o mundo interior (âmago) do eu dos cantares líricos.

Se existe, pois, “um espaço onírico em cada imagem”, evocado pelos “arquetipos” que, presentes no imaginário, transfiguram-se naquilo que o “sonhador” apreende e faz ecoar por meio da linguagem metafórica (Ferreira, 2013, p.129), a descritividade do quarto do eu lírico

revela-nos, por meio da escolha lexical, à alusão ao mito de Héstia, filha de Cronos – a deusa representativa do aconchego do lar, do fogo interior que o aquece e do acolhimento do “coração”. Considerando que, como afirma Lucia Santaella, o poeta é aquele que “descobre um campo de forças em que as palavras avançam para muito perto, quase tocam, quase chegam a roçar as nervuras e os vincos secretos das coisas e dos ritmos vitais” (Santaella, 2019, p. 298), a referência a Héstia não é elaborada de forma explícita no poema. Ela não insurge, portanto, como uma “fênix triunfante”, fazendo com que o mito renasça na arte como uma repetição inócua de uma trama lendária e empolgante. Indo muito além disso, aparece como uma essência poética profunda do mito que produz um impacto no eu, fazendo-o “reativar e reviver” seus “devaneios primitivos” (Ferreira, 2013, p. 128). Assim, a ausência referencial direta não anula os elementos que denotam a sua visível presença, perceptível nos versos 4, 5, 7 e 8: “Por un bello milagro de la luz y del fuego/ Mi cuarto es una gruta de ora y gemas raras: [...]/ Y es tan vívida y cálida, tan dulce que me creo/ Dentro de un corazón...

Logo, no “desabrochar da criação lírica”, o espaço interior carrega um acolhimento, um conforto e uma proteção que não estão ligados apenas a aspectos de referencialidade material, mas que trazem um substrato protetivo imaterial que vem do longínquo da cultura e da estruturação mental mitológica inconsciente. De acordo com Ferreira (2013), na antiga filosofia grega de Heráclito, o fogo é abordado como um princípio que pode explicar o mundo, pois sintetiza a força dos contrários: ora mantém vivificadas as suas chamas e ora esvanece-se e se apaga; ora tem a poder de manter a vida em ebulição e ora de destruí-la. Por isso, a semântica profunda dessa palavra também contribui, assim como a assonância rítmica, para consolidar a força dos elementos opostos que compõem esse poema.

A referencialidade ao fogo, ademais de recuperar uma imagem presente no poema *De invierno* de Darío e de trazer a ideia de aquecimento e de vida, que está contida no mito de Héstia, reelabora o seu significado, tornando-se também representativa, no trecho poético, de uma fonte de calor, de vivificação e de luz que orienta, no ser humano, suas crenças, paixões, desejos, ideais, filosofias de existência, entre outros. Dessa forma, vemos que a ambiguidade na figuração espacial novamente se manifesta: espaço íntimo interior (luz e fogo no quarto) *versus* espaço íntimo do eu (luz e fogo no âmago). E, nesse ponto, podemos citar ainda uma referência implícita ao erotismo, visto que, conforme enfatiza Ferreira (2013), o fogo é um elemento, por excelência, representativo da sexualidade e, ao explorar por meio da alusão ao fogo, a ardência advinda do encontro sexual, as expressividades poéticas tendem a figurar metaforicamente a união da matéria e do espírito, do vício e da virtude; elementos que despontam no decurso da exposição dos afetos líricos no poema em tela de análise.

No verso 8, a afirmação do sujeito lírico de que seu quarto a faz sentir-se dentro de um coração remete à ideia de o fogo como pulsão erótica ser uma das naturais e espontâneas facetas da expressão do amor. O poema, portanto, é uma sublime enunciação lírica do amor, do amor-erótico, do amor pela palavra, do amor pela escritura poética, o que é enfatizado pelo léxico descritivo, utilizado nos versos 4 a 7, que oferece ares de expansão metafísica, ampliando a sensação de beleza, proteção e conforto do ambiente: “bello milagro de la luz y del fuego”; “gruta de oro y gemas raras”; “un musgo tan suave, tan hondo de tapices”; “tan vívida y cálida, tan dulce”. Desse modo, essa figuração imagética também desenha a forma de expressão do estilo da escrita de Agustini: apaixonada, metafórica, ambígua, profunda e densa, bastante envolvida nas elucubrações líricas dos poetas simbolistas. Assim, a tradição e a ruptura perpassam as complexas camadas hermenêuticas de sua escritura.

Na sequencialidade lírica, terceira estrofe do poema, a imaginação criadora utiliza-se agora explicitamente do paradoxo como estratégia discursiva, no intuito de revelar as íntimas impressões do sujeito lírico acerca do mundo material e imaterial. Essa figura de linguagem que media os afetos, implícita ou explicitamente, no decurso de todo o poema, ao confrontar imagens antitéticas, leva-nos a adentrar o âmago significativo dos contrários e tende a nos fazer visualizar as faces de nossas incertezas e angústias existenciais, atingindo as profundas camadas reflexivas propostas pelos sistemas linguísticos para que estes possam alcançar potencialidades impensáveis.

Nesse ponto do poema, o erotismo também se faz evidenciar explicitamente nas escolhas lexicais. No verso 9, o eu lírico diz: “Mi lecho que está en blanco es blanco y vaporoso”. Notemos primeiramente o jogo semântico estabelecido por meio da cor branca. O leito está em branco, pois ainda não se tornou o espaço que testemunha o amor erótico e é branco num sentido de inocência angelical enfatizada pela palavra “vaporoso” que leva o leito a adquirir ares metafísicos. Essa é uma característica simbolista que podemos encontrar também em Gilka Machado e que conduz o sujeito lírico a tocar a essência significativa mais profunda das palavras por meio da sensibilidade.

Inclusive, Machado possui um poema que se intitula *Emotividade da cor*, da obra *Estados de alma* (1917), em que afirma ser a cor capaz de exercer controle emocional sobre nós, podendo modificar nossos sentires, pois desperta nossas percepções e emoções, provocando calma, ternura, paixão, violência, entre outros; sentimentos evocados pelos cinco sentidos que se aguçam frente às tonalidades e nuances das variadas cores. Acerca da cor branca, o eu dos cantares líricos de Gilka Machado assevera: “Branco – espasmo... anemia.../ O branco é uma visual anestesia./ No branco/ há tal candor/ que, quando nele o olhar estanco,/

Julgo-o a infância, a inocência/ a pureza da Cor”. Esse prisma imagético é também o enfoque de Agustini. E nos versos que seguem, 10 e 11, desenham-se as imagens paradoxais que reforçam e contrapõem o sentido metafórico evocado pela cor branca (inocência): “Como flor de inocência,/ Como espuma de vício!”.

É interessante notar que os termos contrários são expostos no contexto frasal, não como uma formação que apresenta dois segmentos que se opõe antiteticamente, provocando simplesmente um contraste semântico entre ambos. Submetidos à construção enunciativa paradoxal, eles trazem em seu âmago significativo uma fusão que se ancora nas ideias contidas no verso anterior: o leite está em branco que se liga à flor da inocência, pois indica a pureza, a candura e a castidade do eu lírico; e é branco e vaporoso, léxico que se relaciona à espuma do vício, porque figura o espaço em que seu imaginário evoca as suas ânsias desejosas.

A etimologia semântica das palavras “espuma” e “vício” também são muito relevantes nesse contexto. Entre seus sentidos dicionarizados, a espuma é indicativa das bolhas esbranquiçadas que se formam na superfície da água misturada com algum tipo de sabão. Coloquemos atenção ao fato de que a espuma é suave, agradável ao tato, ajuda a relaxar quando em contato com a nossa pele, especialmente se nos envolve numa banheira por exemplo; mas não é perene, desfazendo-se rapidamente ante ao aumento da tensão das moléculas da água como nos mostra a física. Quanto ao vício, entre seus significados podemos encontrar: dependência física ou psicológica de algo; repetição constante de uma ação; defeito; depravação, prevaricação. Logo, “espuma de vício” remete aos momentos em que o sujeito lírico vence a tensão externa e permite fundir a sua inocência aos “delitos” representados pelo vício, conseguindo evadir-se e ultrapassar as invisíveis grades da rígida moralidade burguesa para ter momentos em que a livre expansão do Desejo possa se manifestar apoiada pelo poder de seu imaginário que a impele a abrir poeticamente as portas do calabouço em que vive.

No decurso da estrofe (versos 13, 14 e 15), temos ainda duas construções paradoxais muito significativas: “Hay noches negras, negras, que llevan en la frente/ Una rosa de sol.../ En estas noches negras y claras no se duerme.” Primeiramente, a poeta constrói uma enunciação frasal declarativa em que o eu lírico afirma que “hay noches negras”; de modo a revelar que a escuridão que tinge a noite nem sempre tem a mesma tonalidade para ela e essa ideia é reforçada enfaticamente por meio da repetição da palavra “negras”. Recuperando o prisma analítico de Bachelard em *O ar e os sonhos: ensaios sobre a imaginação do movimento* (1990), o ser poético é aquele que consegue adentrar às profundezas semânticas das palavras e ir até o âmago significativo que percorre os recônditos das imagens para, nesse mergulho às profundezas, encontrar a si mesmo, seus devaneios, seus anseios ocultos. É assim que, nessa descida, a

negritude da noite torna-se reveladora da dor do eu lírico. E, nesse momento, transparece-se mais claramente, no poema, elementos metalinguísticos, porque são nessas noites – em que o vácuo ocasionado pela perda do *objeto* a dilacera a alma do eu – que a impulsão criadora traz à tona o ser poético de Delmira Agustini. Algo que se evidencia na sequencialidade dos versos líricos quando estes revelam que, estampado no rosto negro da noite, há “una rosa de sol”.

Além de ser associada comumente à paixão, especialmente quando vermelha, a rosa, na iconografia cristã, de acordo com Silva (2011), assume diversas outras significações e as que se destacam são: símbolo das chagas (dor) de Cristo e da graça e do dom do amor. Indubitavelmente, essas alusões alegóricas podem ser associadas aos significados emanados do contexto lírico, já que o poema toca a dor psicoemocional do eu e adentra às esferas do amor num sentido amplo, como o exposto anteriormente. A rosa, entretanto, não é uma rosa qualquer que se colhe em uma roseira, mas sim uma “rosa de sol”. Vejamos que aqui a significação se amplia se tocarmos na simbologia mítica do Sol que remete ao deus Apolo. Associado a diferentes crenças e rituais, o sol apolíneo, como nos informa Pierre Brunel (2000), representa primordialmente: o eterno nascer e morrer, portanto, a imortalidade; a “posição central no universo”, de modo a ser chamado de “coração do céu”, astro que carrega a sua pulsão vital; as flechas de Apolo, devido a seus raios penetrarem soberanos “no próprio seio da terra”, não havendo espaço que não seja tingido com sua luz e calor, geradores da vida e da morte; processos alquímicos, porque tem o poder de gerar e de transformar a vida; “olho do céu”, pois tudo vê, tudo revela, sendo o “espião do intelecto”, censor e propulsor da iluminação do conhecimento, símbolo da sabedoria, “signo da onipotência” (Brunel, 2000, p. 67).

Ao levarmos essa semântica mítica para o trecho lírico, evidenciamos que a “rosa” figurativa da dor e do amor do eu lírico, ao unir-se à simbologia do “sol”, transmuta-se em iluminação criativa, conhecimento e sabedoria, projetando-se de forma transformadora para o futuro. Desse modo, a hermenêutica do verso que vem a seguir (verso 15), revela-nos que a estrutura paradoxal novamente não representa oposição, mas sim fusão. Assim, as noites são negras e claras, porque a impulsão da dor sentida que leva à insônia, conduz também o sujeito dos cantares a entrar no espaço onírico de seu imaginário para sonhar liricamente com um mundo que passa a ser o seu mundo; de modo que as imagens poéticas criadas (invertidas, retorcidas, paradoxais) manifestam-se como representação de um reflexo de seu mundo interior no espelho. É então que o imaginado e o sonhado no virar de costas para a sociedade, como propõe Adorno (1975), transfigura-se em uma “rosa de sol” (devolutiva à sociedade em uma forma lírica inusitada).

3.3 O TEMPO CÍCLICO NAS PROJEÇÕES PERSONIFICADAS DO INVERNO E DA PRIMAVERA

“Era un viejo castillo... Afuera silbaba el viento...”
 Y surgieron en la noche los mirajes formidables
 De la remota leyenda. Y la extraña viejecita,
 Cargada de evocaciones, contando de otras edades
 Me hacía soñar en ruinas testigos de muchos siglos...
 Miraba lejos, muy lejos con los ojos como estanques.
 “Era en un viejo castillo.... afuera silbaba el viento...”
 ¿Por qué la voz de la abuela llegaba a mí como un eco?...
 (Delmira Agustini, *Nocturno hivernal*)

“Y yo te amo, Invierno!”. É com esse verso lírico que o sujeito dos cantares de *Nocturno* abre a quarta estrofe do poema, revelando que a metalinguagem, agora, passa a atuar ativamente nas projeções⁴⁷ personificadas das estações do inverno e da primavera. Nesse ponto, o inverno deixa de ser uma estação do ano referenciada frequentemente nos poemas de Rubén Darío e, mediante ao uso da figura de pensamento prosopopeia, torna-se, no contexto lírico, o próprio poeta em seu ato criativo com o qual o eu lírico de Agustini mantém um profuso diálogo. A ambiguidade ancora a elaboração poética a partir desse momento: o erotismo e a escritura lírica se mesclam e se imiscuem um no outro. E isso se fará perceptível por meio descritividade na construção imagética, de modo que, nos versos 17 a 20, o inverno aparece como um “sábio”; possuindo um “divino cuerpo de mármol palpitante” que tem o poder de arrastar “como un manto regio el peso del Tiempo”.

Se, como observa Bachelard (1990), antes ainda de qualquer ato contemplativo, cada autor já carrega em si íntimas impressões do mundo exterior que se misturam às suas experiências oníricas e, no momento da criação, transformam-se em metáforas de valor antológico, nas imagens elaboradas por Agustini, vemos que os sonhos e os fantasmas que habitam seus devaneios oníricos desvelam que o livre espaço da escritura lírica desenha o seu mundo ideal; desenha, pois, por meio do uso criativo da palavra lírica, o reencontro com o *objeto a*. E o léxico utilizado reforça esse poder da escritura. Observemos isso no substantivo “mármol”; material que performa o divino corpo do ser amado “Invierno”. Sabemos que o mármore é uma pedra calcária perene por sua dureza que é suscetível ao polimento e que pode ser utilizada para confeccionar as mais belas esculturas e criar as mais bem elaboradas obras da

⁴⁷ Segundo Laplanche e Pontalis, no viés psicanalítico, a projeção é representativa de um processo psicoemocional em que o sujeito “localiza no outro – pessoa ou coisa – qualidades, sentimentos, desejos” (Laplanche; Pontalis, 2001, p. 374), que se recusa ou não consegue reconhecer em si. Trata-se de um movimento psíquico inconsciente. Entretanto, no caso da poesia, a projeção pode ser deliberada e consciente quando se escolhe pessoas, objetos ou, nesse contexto, estações do ano, para significar sensações, caracterizar e deliberar emoções cerceadas pelos interditos sociais, entre outros.

arquitetura. Além disso, esse substantivo vem acompanhado pelo adjetivo “palpitante” que remete ao permanente pulsar (lembrando as batidas do coração) ou arfar (aludindo a atividade da respiração). Logo, o uso vocabular aqui evoca o pulsar das ânsias da criação lírica em sua ação bela, duradoura e, ao mesmo tempo, transformadora. E na trama poética, esse ato impulsor da arte atinge às esferas do sublime, o que é ressaltado pela comparação exposta sequencialmente (verso 20). Nela, vemos que o manto sobre o poderoso corpo de mármore traz a soberania atribuída aos reis e carrega consigo o peso do “Tiempo”, grafado com inicial maiúscula. Lembremo-nos que, para os Simbolistas, grafar um termo com inicial maiúscula, em meio às construções frasais, indica que a relevância semântica simbólica dessa palavra é colocada em destaque no trecho lírico.

Ademais da explícita alusão ao tempo, ele é também referenciado por meio das estações do ano: “invierno” e “primavera”. Assim, torna-se visível que Agustini está evocando, mediante a essas referencialidades, a concepção mítica e arcaica do tempo cíclico, também conhecida como a lei do eterno retorno. Essa discussão surgiu na Grécia Antiga com o filósofo pré-socrático, Heráclito, e fora motivada pelos eventos cíclicos observáveis na natureza: dia e noite, estações do ano, gestações dos animais, entre outros. Recuperada por vários outros filósofos gregos do período pré-socrático ao pós-socrático, na modernidade, essa concepção do tempo reaviva-se na voz de Friedrich Nietzsche, de modo que aparece em diversas de suas obras, entre elas: *A filosofia da Idade trágica dos gregos* (1995), *A Gaia Ciência* (2001), *Assim falou Zaratustra* (2007) e *Ecce homo* (2008). Inclusive, nesta última, Nietzsche preocupa-se em esclarecer ao leitor determinados conceitos filosóficos trabalhados em obras anteriores. É então que alude às ações do personagem Zaratustra para explicar o prisma filosófico que as move.

Já no prefácio de *Assim falou Zaratustra*, entramos em contato com a informação de que ele vivera isolado numa montanha por dez anos, até que seu “coração” passasse por uma transformação essencial que o levou a fazer uma importante travessia: sair do universo de concepções metafísicas que se orientam pelo além da vida para adentrar no universo niilista do além-do-homem (aquele que consegue suportar o peso da existência sem atribuir sentidos transcendentais a ela), de modo que a convicção que passa a guiar e a mover Zaratustra é a da morte de Deus. É a partir da assertiva “Deus está morto” (Nietzsche, 2001, p. 109) que, para Nietzsche, torna-se possível pensar o tempo cíclico em que tudo passa por um processo de mutação e de renovação (eterno retorno). E assim acalenta um projeto: transvalorar todos os valores, suprimindo o solo suprassensível que ofereceu, até então, a legitimidade aos sistemas de valorações socioculturais e reinventar essas valorações, engendrando processos que não

envolvem mais as esferas enigmáticas do mundo imaterial, mas sim a Vontade de Potência⁴⁸, que, segundo o filósofo, está presente e atua em cada átomo do universo; sendo propulsora não só das mais singelas reações químicas na natureza, nos animais e no homem, mas também de toda a complexidade que envolve a psiquê humana; para ele, demasiadamente humana.

Em *A filosofia da Idade trágica dos gregos* (1995), Nietzsche profere: “todo devir é uma emancipação criminosa do ser eterno” (Nietzsche, 1995, p.34), pois ao atravessarmos a linha tênue entre o presente e o devir – ligados e fadados a pertencer rapidamente ao passado que só se presentifica por meio de nossa memória, como nos mostra Santo Agostinho em *Confissões* (2000) – aproximamo-nos gradativamente do contínuo perecer de tudo o que pertence a existência, mas nesse perecimento figura-se também o fluir da vida, demarcado pela mutabilidade num eterno retorno. Assim, se podemos falar em perenidade orientando-nos pela filosofia de Nietzsche, precisamos compreender que ela existe na mutabilidade e não fora dela. Recuperando Heráclito, ele explica que não vemos apenas o morrer do sol diariamente, mas presenciamos também o seu nascer num novo dia; sol e dia sempre novos a cada dia. Há, portanto, uma fluidez da vida que só pode ser observada se, como Heráclito, conseguirmos olhar profundamente para a essência das coisas do mundo e contemplarmos nelas o “mar do devir” (Nietzsche, 1995, p.40-41).

Sabemos que a filosofia nietzschiana representou uma das bases teóricas que, ao negar os ideais iluministas e racionalistas, deu força propulsora a um novo perspectivismo e a formas inovadoras de produzir arte no Modernismo. Sabemos ainda que Delmira Agustini mantivera-se atenta às fontes teóricas que guiaram os poetas de sua época, participando ativamente dos processos transformadores da arte. Desse modo, na alusão ao tempo cíclico em *Nocturno*, o “mar do devir” de Nietzsche presentifica-se numa proposição que se abre para a transvaloração dos valores na arte poética e na vida sociocultural. Logo, nas duas estrofes finais fundem-se no amor o “Invierno” e a “primavera. Nesse instante, o eu lírico declara: “Invierno, yo te amo y soy la primavera.../ Yo sonoro, tú nievas:/ Tú porque todo sabes,/ Yo porque todo sueño.../ ...Amémonos por eso!

⁴⁸ Em *Além do bem e do mal ou prelúdio de uma filosofia do futuro* (1992), Nietzsche define toda a força atuante no universo, seja no mundo orgânico ou inorgânico, como Vontade de Potência; forças que podem estar ou não em consonância, atuando na mesma direção ou em direções opostas; logo complementando-se ou chocando-se. A palavra “vontade” utilizada nesse contexto – segundo ele, com certas ressalvas devido à delimitação vocabular – remete a uma pluralidade de sensações que se mesclam. São sensações no corpo e na mente, envolvendo aquilo que movia o ser antes de sentir a impulsão da vontade e aquilo que surgiu posteriormente, impulsionando-o a trilhar os caminhos que o levarão para onde quer chegar após essa impulsão. Portanto, todo organismo sofrerá mutações após o nascimento de uma vontade e todo organismo é guiado por uma potência (que já está na essência da vida). Assim, segundo o filósofo, nenhum organismo consegue fugir da força da Vontade de Potência que, ao produzir efeitos sobre ele, também produz resistências.

Ao declarar: “o inverno neva”, o eu lírico aponta para um processo de mutação em que as gotículas de vapor se transformam em gelo sem passar pela fase líquida. E na sequência, em “a primavera sorri”, podemos observar a produção de uma metáfora que indica as mutações da paisagem ao passarmos de uma estação a outra. Ela sucede ao inverno, trazendo consigo a floração de diversas espécies de plantas e faz com que o mundo se torne repleto das mais variadas cores, cobrindo-se de um alegre e vívido aspecto. Inicia-se uma nova estação; um novo ciclo, mas o inverno (o velho sábio – provável referência à larga experiência poética de Darío) e a primavera (aquela que se tange de alegria – jovem e ainda inexperiente poeta) estão e seguirão ciclicamente interligados, transformando a paisagem e a vida.

Portanto, se como explica Mircea Eliade, em *O sagrado e o profano* (2001), para o homem religioso, a concepção cíclica do tempo se opõe ao tempo e à história, pois o retorno ritualístico ao tempo mítico pretende fazê-lo renascer no presente para petrificar seus valores naquilo que representaram desde sempre, ao contrário, no rito lírico figurado no poema *Nocturno*, a alusão à concepção mítica e arcaica do tempo cíclico traz consigo o invólucro da renovação cíclica da vida, numa proposição que unifica passado e presente, impulsionando-os para o devir. Assim, munida pelo élan criador, Agustini apresenta em sua lírica a potência de um devir capaz de metamorfosear conceitos e modos de vida, desenhando uma perspectiva em que seja, de fato, possível a transvaloração dos valores para a superação de tudo o que neles figura concepções de gênero e de arte arcaicas e enfermas.

Desse modo, a imagem do verso final com que a poeta explora o mundo objetivo e o seu mundo subjetivo é: “Caigamos en un ramo de rosas y de lírios!” Agora, unificados pelo amor, o “Invierno” (grafado com inicial maiúscula, figurando a força do tempo e da história) e a “primavera” (fonte de renovação) não mais distinguem, nem separam a beleza das rosas (dor, amor, paixão) ou a dos lírios (pureza); ambos se imiscuem no último paradoxo frasal do poema, tornando-se o leito do profano-sagrado amor erótico e do sublime amor pela arte lírica.

Logo, os elementos transgressores e a solidão, como significativo horizonte nas relações socioafetivas de Delmira Agustini, são evocados, como em Gilka Machado, por meio do amplo conhecimento histórico, filosófico, cultural e literário da autora que munem a sua lírica de simbologias e imagens impulsoras da palavra como forma de requerer as vias da inovação criadora na arte e na vida. As imagens líricas de Agustini revelam que a solidão é sentida materialmente em seu corpo e sensivelmente em sua alma, pois a evocação do outro é transcrita em linhas poéticas mediante a essas duas esferas em que ontologicamente o ser-com é buscado. No poema estudado, a espera do amor-amante e a insurgência da voz de Rubén Darío na imagem do inverno se perfazem como potentes reflexos disso. Assim, no profano-sagrado amor

erótico e no alcance das raias do sublime na arte, a transcendência desponta e coloca lado a lado *Thanatos* e Eros nos símbolos recodificados, na busca da transvaloração dos valores, em sua dor e na paixão pungente que emana de seus versos líricos.

Sob esse aspecto, visualizamos que, como na vida – cujos móveis acionais apaixonados e transgressões a levam a uma morte precoce – na arte, a intensidade tempestuosa dos afetos da autora é que move o seu Desejo à *Até*, no intuito de interpretar e reinventar os papéis femininos nas tramas da tecitura lírica e na vida. Logo, o móbil central de sua pulsão criadora – que, inclusive, expande-se ao estudamos mais profundamente a obra de Agustini – está focada em sua consciência de que a poesia, com sua ampla gama de complexidades, é a vereda capaz de levar o ser a dilatar suas habilidades cognitivas e afetivas. Assim, essa é também a alameda por ela trilhada para que o seu ser-aí-no-mundo vá ao encontro do ser-com e una a sua voz a de grandes escritores e escritoras do presente e do passado para, nas idiosincrasias de sua latente dor e de sua fervorosa ânsia pelo prazer, clamem o devir e a redenção.

4 ROSARIO CASTELLANOS E A AMBIGUIDADE NO SORRISO DA GIOCONDA



Edina Boniatti (2023), grafite e carvão sobre Conson A2

Face e contrafaces

PORQUE DESDE EL PRINCIPIO me estabas destinado.

Antes de las edades del trigo

y de la alondra y aun antes de los peces.

Cuando Dios no tenía más que horizontes

de ilimitado azul y el universo

era una voluntad no pronunciada.

Cuando todo yacía en el regazo

divino, entremezclado y confundido,

Pero yacíamos tú y yo totales, juntos.

Pero vino el castigo de la arcilla.

Me tomó entre sus dedos, desgarrándome

de la absoluta plenitud antigua.

Modeló mis caderas y mis hombros,

me encendió de vigiliassin sosiego

y me negó el olvido.

(Rosario Castellanos, La anunciación)

Mas he aquí que toco una llaga: es mi memoria.
Duele, luego es verdade. Sangra con sangre.
Y si la llamo mía, traiciono a todos.

Recuerdo, recordamos.

Ésta es nuestra manera de ayudar a que amanezca
sobre tantas conciencias mancilladas,
sobre un texto iracundo, sobre una reja abierta,
sobre el rostro amparado tras la máscara.
(Rosario Castellanos, *Memorial de Tlatelolco*)

“Ser de río sin peces, esto he sido.” Com esta declaração, cuja pungência recai sobre o prolongamento da ação demarcada pela locução verbal “he sido” – reveladora de seu início num passado longínquo, mas que ainda alicerça o ser e estar no mundo do eu lírico no momento presente – Rosario Castellanos abre os versos líricos do poema *Ser de río sin peces* e confia ao leitor o seu deslocamento em um mundo social que não oferece água límpida e fecunda para o despontar da vida. Como esse poema não consta na obra *Poesía no eres tú: obra poética* (1948-1971), a pressuposição é de que a autora o tenha produzido pouco antes de sua morte, entre os 47 e 49 anos, sendo amparada pelo conhecimento empírico que adveio de inúmeras viagens feitas nesta época de sua vida.

É um soneto em que Castellanos faz vibrar polos opostos. De um lado, a dor do viver aparece revestida por um gélido fremir; metaforizada por um peixe roto e asfíxiado em meio ao lodo poluente, carregando fatigado, consigo, o céu e vendo render-se ante a ele, nas sendas por onde cruza, as árvores pungentes que encontra pelo caminho. De outro, o mar de desconsolo, não o faz desviar o olhar das belas imagens encontradas em seu percurso de viajante: a garça que eriça o mais corajoso e alto voo; o breve adeus do pôr do sol que, às cegas, morre, sem ponto fixo de paradeiro, no seu eterno girar, repleto da nostálgica angústia que entorna a partida e da esperança em seu eterno e lancinante renascer.

Se trazermos para a diegese poética, o conceito bakhtiniano de exotopia, discutido primeiramente no texto *O autor e o herói* da obra *Estética da criação verbal* (1997) – embora Bakhtin tenha fundamentado esse seu conceito na relação do autor com o herói da narrativa –, podemos ousar dizer que o acabamento estético, nesse poema e demais obras de Castellanos, encontra-se exatamente numa posição exotópica que permite o seu afastamento emocional do texto para lançar um olhar agudo e crítico ao mundo exterior e depois retornar. Entretanto, esse retorno, segundo Bakhtin, estaria fadado ao inacabamento se o autor não pudesse revestir-se da ficcionalidade. É assim que, ao retornar, a poeta ocupa a ótica de uma personagem fictícia – nesse caso se coloca numa posição de ser sem par no mundo, análoga a de um peixe roto e

fatigado, sem ninguém com quem possa dividir o peso da vida – e estabelece um diálogo analítico com seu próprio eu e com o mundo ao seu entorno. Esse elemento norteia também a enunciação no poema *Mirando a la Gioconda* (1948-1971), para o qual a exegese se volta nesta seção. Criando de forma irônica e caricatural a imagem de uma turista desavisada acerca da cultura e da história, em visita ao Louvre e frente à famosa pintura da Mona Lisa, Castellanos estabelece um diálogo em que a voz da sociedade, da turista e a da erudita escritora e professora de filosofia despontam, explícita e implicitamente, gestando a tensão que plasma a essência da trama lírica nesse poema.

Portanto, a construção discursiva de Castellanos, inclusive a lírica, alicerça-se na profusão de tensões dialógicas que evocam a história, os embates ideológicos, as reflexões sobre a cultura, sobre sua força gerenciadora de ações, sobre os povos, suas subjetividades, aquilo que é sacralizado e profanado, os costumes e hábitos, o humano e o inumano. Como está destacado nos versos líricos da autora em epígrafe, recordar é a sua maneira de fazer com que o amanhecer pare luminoso sobre os textos, sobre as consciências maculadas e sobre os rostos ocultos por detrás de máscaras. Logo, é seguindo essa ótica que seus textos em geral e sua criação literária coloca em primeira plana a vida social dos seres envolvidos em relações conflituosas e excludentes: a mulher (vítima e ao mesmo tempo cúmplice de sua condição social); o indígena (lutando com armas veladas para preservar sua cultura, suas tradições, sua língua); o homem branco (defensor da supremacia de sua cultura e movido, inúmeras vezes, pelos ensejos da dominação, dos preconceitos e do poder).

Esses são os temas escolhidos pela autora e os desdobramentos acerca deles despontam de seus poemas e narrativas e, até mesmo, de seus textos críticos. A exemplo, cito o texto *La participación de la mujer mexicana em la educación formal* (1973). Nele, a autora traça uma linha histórica no que concerne à posição da mulher do Ocidente, interpretando episódios literários relacionados à Grécia e à Roma Antigas e a textos bíblicos, e traçando paralelos entre a matrona romana e as mulheres descritas na Bíblia. Também ressalta os processos socioculturais que envolvem a figura feminina no Período Medieval e no Renascimento, seguindo a linha da história até chegar a contemporaneidade de 1973, para demonstrar que a cultura ainda traz em suas entranhas os mesmos valores acerca dos papéis sócio-históricos aferidos à mulher.

Com essa estratégia discursiva, Castellanos busca incitar em nós o anseio pelo conhecimento como proposição essencial para o rompimento das ataduras que nos mantêm atrelada – como população de países que atravessaram e ainda atravessam um lento processo para o seu desenvolvimento – a condições de exploração e de dominação. Inclusive, ela finaliza

a sua reflexão asseverando: “[...]. De nada vale aferrarse a las tablas de un navio que naufragó a muchos años. El nuevo mundo, en el que hemos de habitar y que llegaremos a las generaciones que nos sucedan, exigirá el esfuerzo y la colaboración de todos”⁴⁹ (Castellanos, 1973). E, com esta última declaração frasal, ela ressalta que, para amenizar as problemáticas que envolvem o “novo mundo”, é imprescindível a efetiva participação da mulher no contexto social de sua época em que as limitações impostas ao feminino eram ainda mais evidentes, visto que hoje, muitas vezes, ensejam-se de forma tácita, passando despercebidas em enunciações ideológicas. Nesse sentido, poderíamos dizer que Rosario Castellanos propõe uma episteme feminina.

Levando em consideração esse posicionamento analítico e reflexivo acerca da história, da sociedade, da cultura e da ação humana na construção da escritura de Rosario Castellanos, na análise do poema em estudo, nesta seção, a opção se volta para o perquirir de duas partes essenciais do discurso lírico. Primeiramente, o nome (substantivo) que é representativo dos seres e dos objetos referenciados nos versos que compõe o poema e, sequencialmente, o verbo que é figurativo das ações poéticas prolongadas ou pontuais e da temporalidade no presente, no passado ou em expectativas futuras; e figurativo ainda do estado do ser referenciado (exposição de afetos, condições emocionais, entre outros). Acerca disso, recordemos que, como acentua Ataliba T. de Castilho no texto *Introdução aos estudos do aspecto verbal na Língua Portuguesa* (1968), o verbo é o responsável pela expressão das modalidades de um processo que pode ser dimensionado de seis formas distintas mediante as categoriais verbais: aspecto, tempo, modo, voz, pessoa e número. E assim Castilho explica:

A função dessas categorias é atualizar o processo virtualmente considerado, definindo-lhe a duração (aspecto), localizando-o numa data ou perspectiva (tempo), esclarecendo a interferência do sujeito falante (modo) ou o papel a ele atribuído (voz), bem como sua relação com o ouvinte e o assunto (pessoas, assim distribuídas: primeira pessoa, sujeito falante; segunda pessoa, ouvinte; terceira pessoa, assunto) e quantidade dessas entidades (número) (Castilho, 1968, p. 14).

Uma especial atenção será dada à categoria verbal no que tangem às modulações de sentido decorrentes do aspecto verbal na linguagem, pois figura os ecos da enunciação representada no famoso *ego, hic et nunc* dos processos acionais dos estados afetivos contidos no verbo que contribuem para explicitar a interação entre a forma e o sentido dos textos verbais. Representa, assim, um vislumbre objetivo “da ideia de duração ou de desenvolvimento” e, além

⁴⁹ É inútil agarrar-se às tábuas de um navio que afundou há muitos anos. O novo mundo, no qual temos que habitar e mediante ao qual alcançaremos as gerações que nos sucederão, exigirá o esforço e a colaboração de todos (Castellanos, 1973, tradução nossa).

disso, é considerado uma “categoria de natureza léxico-sintática”, pois garante a interação com outros termos de relevância semântica dentro da composição oracional, como adjuntos adverbiais e complementos verbais (Castilho, 1968, p. 14). Desse modo, primeiramente, iniciemos a análise pela referencialidade presente no título e avaliemos interpretativamente – como o eu lírico do poema ante a Gioconda no museu do Louvre – a pintura de Leonardo da Vinci. A breve apreciação exegética exposta a seguir nos guiará para uma mais eficaz hermenêutica da recuperação intertextual do quadro desse famoso pintor renascentista no poema *Mirando a la Gioconda*.

4.1 SEU SORRISO, É BURLA?

...porque la realidad es reducible
a los últimos signos
y se pronuncia en sólo una palabra...

Sonríe el otro y bebe de su vaso.
(Rosario Castellanos, *Charla*)

As nuances e os contornos das sombras e dos reflexos em objetos polidos e/ou brilhantes definem a figuração da imagem, aproximadamente, no ano de 380 a.C., na obra *A república*, livro VI, de Platão (2002). O filósofo, obviamente, refere-se às imagens naturais e a capacidade das luzes e dos materiais reflexivos de captá-las. Entretanto, o que é digno de nota, segundo Lucia Santaella em *Leitura de imagens* (2012), é a chamada de atenção do filósofo para o fato de que a imagem é figurativa de um duplo. No caso da imagem como representação visual, que é o enfoque destacado nessa reflexão interpretativa, ela também possui um duplo (ainda que sua representação tenha como finalidade distorcer, reavaliar, reconfigurar ou desconfigurar o modelo). De qualquer modo, ela pertenceu, em algum tempo e espaço determinados, ao conjunto de elementos insurgidos do mundo e fora eternizada, como é o caso da pintura de Leonardo da Vinci, em uma figuração imagética para a posteridade; de modo que o olhar contemporâneo para ela não pode mover-se hermeneuticamente sem um retorno atento ao tempo e ao espaço de sua pertença.

A representação de uma obra plástica é movida naturalmente pelos afetos e impulsões criativas que darão o *ethos*, o *pathos* e o tom a ela. Todavia, além disso, não podemos menosprezar, tal como nos alertara Bakhtin (1997), os profundos elos existentes entre a criação e o amplo arcabouço cultural discursivo de que ela participa, pois o movimento semântico perpassa as significações advindas das enunciações sociodiscursivas no processo comunicativo.

É o mundo dos signos criados na interação social a fonte turbulenta e inquietante que oferece os materiais investigativos para entender um texto, seja ele verbal ou não verbal.

Sob esse prisma, Santaella reconhece a extrema relevância de uma observação atenta aos temas e propriedades intrínsecos às imagens: “suas funções antropológicas, sociais, e cognitivas, seu contexto linguístico e suas manifestações em diferentes mídias”. Acerca disso, existe uma discussão que se iniciara ainda na Grécia Antiga, mas que persiste ainda em dias atuais: “a oposição entre a naturalidade e a convencionalidade da imagem”. Embora não possamos negar a inevitabilidade de “esquemas mentais universais”, também não podemos aferir percepções e apreciações valorativas às imagens desprezando a subjetividade perceptiva do olhar de quem as criou (Santaella, 2012, p. 21-22). A tensão entre o mundo objetivo (naturalidade), os fundamentos estéticos e sociais (convencionalidade) e o mundo subjetivo está avidamente presente no ato da criação. Então, assim como no poema – que é representativo de um complexo imagético e dos afetos que o move, lembrando o que nos dissera Croce, conforme as notações da página 26 da introdução – na interpretação da imagem, também é imprescindível captar essas tensões para chegar o mais perto possível dos elementos visíveis e sensíveis presentes na plasticidade de uma pintura envolta pelo lirismo.

Desse modo, primeiramente, vejamos que é unânime entre os historiadores que Florença, na Itália, onde a arte pictórica – no caso o quadro em tela – ganha cores e matizes, sobressai-se como um centro de intenso movimento cultural renascentista, tornando-se o berço da Renascença em que surgem figuras emblemáticas da história da arte; a exemplo: Dante Alighieri, Giotto di Bondone e Leonardo da Vinci. De acordo com Alisson Eugênio et al, em *As muitas faces de um gênio: vida, tempo e obra de Leonardo da Vinci* (2021), impressiona a forma como rapidamente alastrou-se, na época, por toda a cidade, um número extremamente expressivo de academias, ateliês, bibliotecas, salões, palácios e igrejas que representavam uma atração hipnótica para escritores, intelectuais e artistas plásticos da época. Em meio a essa efervescência ativa e movente, nasce e cresce Leonardo da Vinci. Seu nascimento data de 1452 e sua morte de 1519. Foi um homem de seu tempo, movido pelas angústias, inquietações, experimentalismos e buscas científicas que fundamentaram o surgimento do Renascimento Europeu.

Porém, nos 50 anos em que desenvolve seus trabalhos artísticos, o cenário e plano de fundo sócio-histórico e cultural em que atua, além de fundamentar-se em Florença (local representativo da influência e força sociopolítica do intelectual Lorenzo de Medici, considerado o Magnífico), liga-se a Milão (centro da dinastia de Sforza e anteriormente dos dominadores franceses) que traz características bastante diversas e distintas em relação à cidade de seu

nascimento. E esse contato com contextos e percepções socioculturais dispare contribuirá inevitavelmente para o tom complexo e inovador de sua linguagem artística, para a qual muitos intelectuais e artistas de seu tempo e do devir avidamente se voltaram.

É relevante destacar que Da Vinci não era um pintor de profissão e suas experimentações figurativas eram alicerçadas por ensejos científicos, cuja investigação tinha como foco os elementos do mundo real e de seus fenômenos físicos. Considerado um homem de inteligência ímpar, além da pintura, suas paixões e dedicações envolviam as ciências naturais, a ótica, a anatomia, a engenharia, a música, entre outras. Assim, a maior parte de suas obras não foram finalizadas e, muitas vezes, os esforços para estudá-las concentram-se nos muitos esboços que o pintor fez no decurso de suas investigações artístico-científicas. Inclusive, restauradores, historiadores e investigadores da arte afirmam que *La Gioconda*, feita entre os anos 1503 e 1506, embora nos pareça excepcionalmente finalizada, na visão do gênio perspicaz e perfeccionista que fora Da Vinci, nunca chegara satisfatoriamente ao término e, por isso, essa obra recebeu sua atenção em retoques ao longo de toda a vida dele.

Acerca dos referenciais capturados na realidade sociocultural para compor a obra, em Eugênio et al (2021), encontramos fundamentos investigativos que apontam para o fato de que a dama figurada é Lisa Gherardini de 24 anos, mãe de cinco filhos e esposa de Francesco di Bartolomeo di Zanoli de Gicondo, rico e influente comerciante de Florença. E é por isso que a obra ficou conhecida como *Mona Lisa* (“Mona” em abreviação à palavra “madona” do italiano e “Lisa” em referência ao nome da modelo que pousou para o quadro); embora o título tenha sido originalmente *La Gioconda* aludindo ao sobrenome do marido. Ao longo do decurso histórico, inúmeras especulações surgiram sobre as sutilezas que envolvem essa composição artística e sobre as intencionalidades de seu autor: tivera Da Vinci a intenção de representar graficamente a mulher que seria ideal aos seus olhos? Quisera figurar, nos traços de Lisa, detalhes faciais que o faziam rememorar a mãe? A dedicação à obra poderia ser um indicativo de que Lisa era sua amante ou de um de seus mecenas? Os traços andrógenos do rosto retratado escondem, por detrás do aspecto feminino, um autorretrato de Da Vinci?

Obviamente, são questionamentos bisbilhoteiros, pois as respostas jamais poderão ser extraídas dos ensejos da realidade empírica que se possa captar nos desvãos da história. Todavia, as sutis minúcias da pintura (que tanto burburinho provocam) são as responsáveis pelos mais belos, expressivos e instigantes efeitos líricos dela; e isso ocorre exatamente por estarem envoltas pela ambiguidade. O sorriso é o ponto fulcral dessa ambiguidade. Ele ocupa o centro da parte superior da tela; excepcionalmente medido para que centralize o olhar do expectador a ele assim que o direcione ao quadro. É um dos pontos escolhidos de forma

calculada e lógica pelo pintor. Não é em vão que a inescrutável preocupação com o sorriso de *Mona Lisa* iniciara imediatamente após a sua aparição pública. Observemos, pois, abaixo essa emblemática obra de arte, cujo *ethos* discursivo entorno do sorriso fez dele um ícone da cultura ocidental:

Figura 9 – Mona Lisa



Fonte: Leonardo Da Vinci (1503 – 1506). Óleo sobre madeira, 77 x 53 cm

Não há como observar a pintura *La Gioconda* sem nos sentirmos hipnotizados e impressionados pelos detalhes que a compõem. Se a Renascença figura o conceito de arte que adquire o mais amplo espaço na memória histórico-cultural do Ocidente, como enfatiza Santaella (2012), o fascínio que a pintura de Da Vinci exerce sobre nós ainda hoje dá indícios disso. E indubitavelmente um dos elementos propulsores é o profundo elo que sua elaboração revela com a lógica e a ciência; aspecto que move a constituição de nosso consciente e

inconsciente, pois forjou a construção da racionalidade no Ocidente, em que o homem é a medida de todas as coisas e a mulher a peça bela e acessória, como destaca Celia Amorós em *Hacia una crítica de la razón patriarcal* (1991).

Meticulosamente colocada ao centro da tela e das atenções do olhar, a figura de mulher ocupa o espaço frontal e central numa visão que compõe um traço essencial da perspectiva antropocêntrica defendida pelo Renascimento. O momento é, pois, de renúncia dos ideais religiosos de transcendência que configuraram os moldes artísticos da Idade Média para fazer renascer o apreço ao humano e aos elementos da natureza tal qual os greco-romanos cultuavam. Assim, compondo um grandiloquente binômio figura-fundo, uma linda paisagem desponta em que águas aparecem ao longe e vem serpenteando até Lisa. Embora essa água e os movimentos dela propostos pela pintura sejam expressamente significativos, esse não será um foco de atenção da análise, pois para atender aos objetivos de compreensão intertextual, propostos nesta seção, deter-me-ei aos contrastes entre a figura-fundo.

Na visão desse binômio, Lisa é colocada como que a frente de uma janela (matematicamente e geometricamente centralizada em proporções) que se abre e oferece espaço ao seu entorno para que, ao fundo, o expectador possa visualizar uma inusitada paisagem, desenhada seguindo determinados formatos geométricos aos moldes dos estudos científicos renascentistas. Esse elemento representa uma consciência lógica que se fundamenta na intencionalidade de direcionar o olhar – e, unido a ele, a mente humana – para que visualize o ser como o marco centralizador do mundo. E para contribuir com isso, o pintor também se utiliza de uma perspectiva aérea ou atmosférica, apropriando-se de pontos de fuga que permitem uma maior expansão para o alcance de dimensões inimagináveis, dando ao fundo uma impressão longínqua.

Ainda que esses estudos acerca do perspectivismo, da matemática e da lógica se mantivessem fortemente presentes nos pintores renascentistas, Leonardo da Vinci não se prende exclusivamente a eles, de modo que suas inovações se iniciam pela técnica. Ciente de que traços definidos, de forma marcadamente aparente, não dariam conta de levar a sua arte o mais próximo possível dos aspectos naturais da vida, ele cria a técnica do sfumato (palavra que pode ser traduzida ao português como fumaça), técnica muito usada pela poética do Renascimento. Assim se utiliza de inúmeras camadas de cores (que são, nas técnicas da arte plástica, chamadas de veladuras) e consegue efeitos de fusão que se transformam em formas adquirindo um aspecto tão natural que o expectador tem a impressão de estar diante da própria vida. Ao observarmos a *Mona Lisa*, torna-se perceptível que o rosto fora constituído por meio dessa técnica. E o canto dos olhos e a boca são os marcos da beleza do sfumado nessa obra.

Assim, o contraste entre a figura e o fundo não é demarcado apenas pela perspectiva (próximo-distante). A escolha das técnicas utilizadas também é essencial para aferir essa intencionalidade, de modo que a paisagem ao fundo recebe pinceladas claras e imprecisas, o que provoca uma impressão de extensão e afastamento, e conduz os olhos do expectador para paragens difusas e remotas. Esse binômio estabelecido, tanto pela perspectiva quanto pelas técnicas distintas elegidas, é de suma importância porque representa a escala (tamanho dos elementos que compõem a pintura, valores tonais, justaposições estabelecidas entre os objetos etc.) que Santaella (2012) aponta como essencial na análise de uma pintura. Vemos, assim, que a escala é responsável pelas proporções e tonalidades que oferecerem um aspecto mais vivaz à figura de Lisa. Logo, é a escala que a enfatiza, num jogo de difuso (fundo) escuro (roupas) e claro e brilhante (pele), trazendo-a para mais perto do expectador.

E é então que se torna inevitável o encontro, face a face, com os olhos e o sorriso da dama. É tão forte esse encontro que, muitas vezes, deixamos de notar outro objeto que, em minha percepção, podemos analisar como unido semanticamente ao sorriso. A cadeira cujo encosto é fortemente segurado pela mão de Lisa. Se ela estivesse numa postura de relaxamento provavelmente apenas descansasse levemente sua mão sobre o encosto, mas ela o segura com todos os seus dedos. Isso é um elemento expressivo e pode suscitar a possibilidade de um certo desconforto. Mas, a expressividade, de fato, desponta de forma mais intensa da boca. Por meio do desenho que compõe seus traços, o pintor buscou provocar um leve arqueamento dos cantos da boca para cima e a fusão de tonalidades propiciada pela técnica deixou entrever o encontro das cores que cobrem as laterais arqueadas com o leve colorido avermelhado dos lábios. A impressão é de que não são cores, mas a própria pele disposta sobre a tela. O sorriso é de jovialidade primaveril, leve e agradável, mas sutilmente burlesco o que provoca a instigante ambiguidade que atravessa os séculos: a dama estaria sendo gentil e benfazeja como se esperava do comportamento feminino da mulher da época? Ou o seu sorriso seria indicativo de uma atitude sarcástica ante o papel que estava sendo impelida a representar?

Esse é o ponto subjacente no discurso visual criado por Leonardo da Vinci que é capturado por Rosario Castellanos no poema *Mirando a la Gioconda*. Observemos o título do poema e notemos que ele coloca o sujeito da ação frente ao referencial visualizado. Seguindo as proposições analíticas do verbo, é importante ressaltar que o aspecto verbal, a que seguiremos, é uma categoria linguística que evidencia os ângulos contidos no processo verbal; ângulos que são fundamentais para captar ensejos líricos analíticos em que força acional guia o discurso. Assim, atentemo-nos para o fato de que, diferentemente do tempo e do modo, não são as desinências que marcam o aspecto do verbo, de maneira que sua conclusão ou inconclusão,

durabilidade ou pontualidade podem ser expressas por formas verbais, lexemas verbais ou verbos auxiliares.

No caso do título do poema, temos a forma verbal do gerúndio. O verbo “mirando” aponta para o direcionamento do olhar, não de modo pontual e finalizado, mas no decurso de uma durabilidade temporal, ainda que não nos deixe entrever qual é o tempo de duração. Portanto, o “mirar” aqui é muito mais significativo do que apenas um voltar de olhos; ele expressa um ato contemplativo na busca da compreensão semântica dos jogos visuais explícitos e implícitos discursivamente. E assim o olhar do eu lírico, fixamente estatizado frente a tela, incita e conduz o leitor, desde o título, a uma incursão sobre a materialidade de um corpo visual que o leva a uma criativa e imaginativa viagem no tempo e na cultura como veremos a seguir.

4.2 VOZES QUE DIALOGAM

El pájaro faisán busca la rama
y desde ahí vigila
lo que los hombres deliberan, hablan.
Un relámpago quieto
es su ala plegada.
(Rosario Castellanos, *Êxodo*)

Hombres necios que acusáis
a la mujer sin razón
sin ver que sois la ocasión
de lo mismo que culpáis:

si con ansia sin igual
solicitáis su desdén
¿por qué queréis que obren bien
si las incitáis al mal?
(Sóror Juana Inés de la Cruz, *Hombres necios*)

É da poesia o melindroso e árduo trabalho de utilizar-se da mais condensada e concentrada forma de expressão verbal para alcançar, mediante essa condensação, o mais alto grau de significação, como explica Mário Faustino (1977). Desse modo, cada ínfimo termo lexical que compõe o poema não fora colocado ali por acaso, mas meticulosamente escolhido para trilhar as vias elegidas pela imaginação criadora e atingir às profundezas semânticas, culturais, históricas e ideológicas aspiradas. Desse modo, a poesia, diferentemente da mentalidade científica, permite-nos viver uma intensa experiência simbólica e, ademais, permite-nos questionar sobre as trilhas percorridas para o abrir das possibilidades, na lírica, de perscrutar-se os processos significativos que exortam dessa valorosa experiência.

Assim, de acordo com Gilberto Duran, em *A fé do sapateiro* (1995), é de relevância ímpar constantemente indagarmos acerca do espaço ocupado e da situação do “símbolo e do imaginário na nossa sociedade ocidental saciada de técnicas, é verdade, mas igualmente farta de imagens e mitos descontrolados” (Duran, 1995, p. 25) pelas monstruosas esfinges da alienação e da massificação. Castellanos, em sua *poiesis*, realiza a densa tarefa de esquadriñar os enigmas contidos nas perguntas dessas esfinges e de fazer de cada palavra escolhida em seu texto um ato reflexivo e desmistificador. Com base nisso, observemos abaixo, na íntegra, o curto e extremamente significativo poema *Mirando a la Gioconda*:

MIRANDO A LA GIOCONDA
(En el Museo del Louvre, naturalmente)

1 ¿TE RÍES DE MÍ? Haces bien.
2 Si yo fuera Sor Juana
3 o la Malinche o, para no salirse del folclor,
4 alguna encarnación de la Güera Rodríguez
5 (como ves, los extremos, igual que Gide, me tocan)
6 me verías, quizá, como se ve
7 al espécimen representativo
8 de algún sector social de un país del Tercer Mundo.

9 Pero soy solamente una imbécil turista de a cuartilla,
10 de las que acuden a la agencia de viajes para que
11 les inventen un *tour*. Y monolingüe
12 ¡para colmo! que viene a contemplarte.

13 Y tú sonrías, misteriosamente
14 como es tu obligación. Pero yo te interpreto.
15 Esa sonrisa es burla. Burla de mí y de todos
16 los que creemos que creemos que
17 la cultura es un líquido que se bebe en su fuente
18 un síntoma especial que se contrae
19 en ciertos sitios contagiosos, algo
20 que se adquiere por ósmosis (Castellanos, 2001, p. 371)

A começar, atentemo-nos para o enunciado – como que colocado eventualmente e de forma desproposital – abaixo do título, assumindo a função de proposição explicativa, entre parênteses: “(En el Museo del Louvre, naturalmente)”. O olhar para a importância significativa desse enunciado como que ocorre *in media res*, porque o elemento que desperta, de forma imediata, semanticamente a nossa atenção é a palavra “naturalmente”. Isto decorre da obviedade de o eu lírico poder sim estar frente a pintura de um outro modo: com um livro de arte nas mãos; frente a uma gravura em um lugar qualquer do mundo; diante de uma página da internet; entre outros. A intencionalidade, pois, escondida por detrás de “naturalmente”

configura-se na proposição desejosa de revelar que está diante da pintura original, podendo capturar todas as suas nuances, os detalhes significativos de cada pincelada, que se mostram difusos e obscuros em uma fotografia ou gravura; e então olhar frente a frente para os olhos e o sorriso da Gioconda e para as suas mais sutis configurações e expressões.

Assim, olhos nos olhos, o sujeito poético estabelece, utilizando-se de versos livres e brancos, desde o primeiro verso, um instigante e rico diálogo com a pintura que é criação imaginativa, mas que também alude a uma personagem histórica, questionando no verso 1: “¿TE RÍES DE MÍ?”. O primeiro elemento para o qual a nossa atenção se volta é o uso de maiúsculas no conjunto frasal interrogativo, o que evoca à entonação utilizada ao proferir a pergunta, entrevendo um aumento desmedido na tonalidade da voz. Outro elemento significativo é o uso da interrogação, pois, como observa Othon Garcia (2000), “como artifício de estilo, a interrogação inicial frequentemente camufla um tópico frasal por declaração ou por definição” GARCIA, 2000, p. 228), de modo que a pergunta não está à espera de uma resposta. Ela já a contém no âmago da enunciação, por isso assume um papel retórico reflexivo.

Dessa forma, quando lemos as palavras que se seguem para finalizar o verso, “Haces bien”, evidenciamos que, embora exista anteriormente o uso dos pontos interrogativos, a pergunta já indiciava a ação afirmativa incitada pelo uso do aspecto verbal, que é indicativo de pontualidade em “haces” e revelador de que se tratava, desde o início, de uma assertiva de caráter persuasivo na discursividade lírica. Sequencialmente, em toda a primeira estrofe, a autora organiza uma enunciação poética com a qual se propõe a justificar o questionamento inicial em que deixa claro que Gioconda realmente estava rindo e esse riso sarcástico era da turista sem relevância que ante a ela se extasiava.

O verso 2, “Si yo fuera Sor Juana”, inicia-se com a conjunção subordinada condicional “si”, que requer uma sequencialidade hipotética, aqui, performada por meio do pretérito imperfeito do subjuntivo no uso do verbo “fuera”. Agora, o aspecto verbal possui uma função imperfectiva, pois a ação ainda está incompleta. Temos um ponto de partida, que impulsiona a força acional para as formulações analógicas que vêm sequencialmente, lançando para o decurso lírico o ponto de chegada oracional, que ocorrerá apenas nos versos 6, 7 e 8. O eu lírico então estabelece uma comparação entre si mesma e personagens da história. Inicia pela instigante e fascinante monja mexicana, Sórora Juana Inés de la Cruz, cuja obra lírica é considerada, na voz feminina, a de mais elevada primazia literária do século XVII, época em que as mulheres geralmente eram iletradas e, quando assim não fossem, a voz e as vias da escritura literária eram-lhe negadas e proibidas.

Em *Sor Juana Inês de la Cruz o las trampas de la fe* (1982), Octavio Paz examina documentações acerca da vida e da obra dessa magistral escritora. Nascida em 1648, bastarda e abandonada pelos pais, ela cresce na casa de parentes abastados tendo livre acesso à ampla e variada biblioteca do avô, o que lhe permite dedicar-se à leitura desde que aprende a ler nos anos iniciais de sua infância. Aos dezesseis anos, seus parentes a conduzem à Espanha para que sirva, como dama, à corte do vice-rei. Utilizando-se de dotes recebidos de um fidalgo católico que a protege, ingressa no convento da Ordem São Jerônimo e torna-se freira. Dedicase durante toda a sua vida no convento à escrita literária, recebendo apoio e incentivo dos nobres, entre os quais inclui-se a esposa do vice-rei, a Condessa de Paredes, Maria Luísa Manrique de Lara, que a protege (o que possibilita que seus escritos não sejam silenciados) e a ajuda a publicar duas de suas coletâneas poéticas em vida, nos anos de 1689 e de 1692.

No que respeita a esse fato, referindo-se à América do Sul, Paz (1982) observa que “não há na história de nossas letras outro exemplo de uma monja que tenha sido, com o aplauso de todos, autora de poemas eróticos e de sátiras sexuais”. De um lado, temos escritos dela que são canções religiosas de Natal e para outras festas da catedral; de outro, ardentes “sonetos e líras de amor” que não parecem ter sido motivados pelas idiossincrasias da mesma escritora das canções natalinas (Paz, 1982, p. 368). É o seu duplo que se manifesta para fazer eclodir o sentir da essência de seu ser que contradiz a representação cotidiana de sua vida no convento. Desse modo, a ambiguidade se faz fortemente presente na vida que fora impulsionada a escolher para proteger-se como mulher sozinha num mundo hostil a essa condição.

Essas informações nos fazem entender melhor os motivos pelos quais Sor Juana é citada por Castellanos em seu poema. Com isso, a poeta aproxima a ambiguidade do sorriso de *Mona Lisa* da vida da ousada monja que teve a audácia de expor sua pulsão erótica. É claro que Sor Juana, ao perder a proteção palaciana, nas sucessões de reinados, é punida por sua transgressão, sendo impelida a confessar-se, entregar seus escritos e silenciar sua voz para terminar sua vida, entre os 44 e 47 anos, como uma religiosa abnegada e submissa. Aqui, notamos que a intencionalidade lírica se volta para as tensões e as pressões socioculturais sobre a mulher que precisa utilizar-se da armadura de sua inteligência para conseguir proteger-se e encontrar vias de escape sutis para suas pulsões. Afinal – como foi observado anteriormente, na análise do poema *O adeus de Teresa* de Castro Alves, nas páginas 105 a 114 desta tese – Freud (1915-1920) nos ensina que a sobrecarga constante de estímulos que advém de tensões e/ou excitações sociais (sejam elas quais forem: erotismo, violência, entre outros) coloca um fardo desmedido de inquietações na economia psíquica, acima daquilo que o ser humano consegue suportar. É assim que em busca do “princípio de constância” para a economia psíquica, as vias da

manipulação nas relações sociais e nos discursos se perfizeram, ao longo da história, como armas de proteção, de refúgio e de luta para muitas mulheres.

É sob esse prisma que, na sequência lírica, versos 3 e 4, Rosario Castellanos cita as personagens históricas cuja influência na cultura mexicana percorre séculos. No caso de mulheres, a poeta destaca Malinche e Güerra Rodríguez, em torno das quais a História e a Literatura muito se debruçaram em busca de aclarar as ambiguidades discursivas acerca de suas vidas. Quer a historiografia, quer a literatura, quer o teatro, quer o cinema, quer a poesia plasmaram inúmeras versões, fundindo história e ficção, em figurações que, ao fim e ao cabo, agigantam as figuras de Malinche e Güerra Rodríguez como emblemas de resistência. E isso as tornou, ao longo do tempo, curiosas fontes de investigação constantemente recuperadas pelas vias enunciativas da historiografia e das artes.

Assim, os estudos acerca dessas personagens preocupam-se, hoje, em esquadriñar suas representações e as marcas e efeitos ideológicos provocados por seus campos representativos. É sob essa ótica que observamos, por exemplo, as análises realizadas na obra, publicada virtualmente, *Malinche: o mundo é feito de representações* (2017) de Maria Luana dos Santos e no artigo científico *La Güerra Rodrigues: la construcción de una leyenda* (2019) de Silvia Maria Arrom. Merece destaque que, no artigo sobre Güerra Rodrigues, a pesquisadora afirma que desejava, à princípio, estudar as representações, salvaguardando aquilo que os documentos acerca da vida da personagem apontam como sendo historicamente verossímeis. Ao propor esse intento, ela, à princípio, desconsidera que o que chegou à atualidade – seja por meio da historiografia, dos documentos oficiais ou das artes – são apenas palavras; é discurso, portanto não há como fazer a distinção entre o historiográfico e o ficcional. Por fim, a pesquisadora acaba por reconhecer esse fato e a impossibilidade desse feito.

Iniciando por Malinche (também reconhecida como Malintzin, Malinalli e Marina), os rastros historiográficos que dela chegaram até nós apontam que estamos ante a uma indígena nahuatl, nascida na Costa do Golfo de México e capturada ainda na infância por conquistadores espanhóis. Ela se torna uma simbólica figura histórica na medida em que contribui para a conquista do Novo Mundo, acompanhando, como intérprete, escrava e amante, a Hernán Cortéz, de quem tivera um filho. A trajetória da vida de Malinche até a sua morte está permeada de obscuridades e provoca contraditórias inquietações e indagações para a historiografia.

Afinal, quem fora Malinche: aquela que traíra impunemente e impiedosamente o seu povo, corroborando para que seus irmãos índios fossem dizimados, os grandes territórios de sociedades indígenas fossem ocupados e suas culturas – complexas e amplamente estruturadas – silenciadas, anuladas e fadadas à destruição? Ou a escrava, inclusive, muitas vezes,

aprisionada em jaulas e obrigada, até mesmo, a dormir dentro delas, sofrendo toda a sorte de abusos, incluindo o sexual, e de torturas, coagida a contribuir, já que sua vida estava sob constante ameaça, mas que ainda assim encontrava formas de resistência e de proteger seus irmãos indígenas, protelando discursivamente as investidas dos espanhóis ou fazendo-as fracassar? Essas discrepâncias narrativas ladeiam a memória histórica acerca de Malinche e fazem dessa memória um lastro ambíguo em que o discurso de senso comum sobre o “bem” e o “mal” cobrem a figura da índia, da intérprete, da mulher, ora exaltando-a, ora acusando-a, mas sempre mitificando-a.

No caso de Güerra Rodrigues, afirmam os registros historiográficos que ela nasce e cresce em uma família ilustre da Cidade do México; seu pai atuava como regente perpétuo da cidade e sua mãe era filha de um presbítero. Vivia confortavelmente e participava ativamente do mundo social da elite mexicana, tendo tido acesso aos livros e à educação formal. Destacasse, em seu círculo social, especialmente devido à estonteante beleza que os relatos biográficos lhe conferem e a sua personalidade vivaz: agradável, simpática e alegre. É considerada uma mulher extraordinária para o seu tempo e apontada como alguém que, supostamente, tivera participação direta no processo da Independência Mexicana. Supostamente, porque há versões que buscam desmistificar essa imagem e defender que ela fora uma personagem secundária e não protagonista nesse processo. Entretanto, as suas figurações em peças teatrais, filmes, óperas, novelas conferem amplas influências políticas à dama e a centralizam como personagem fundamental para o desencadear da independência.

O fato é que as afirmações e as negações se entrecruzam movidas por intencionalidades ideológicas em que algumas aparecem no afã de negligenciar o fato de que uma mulher pudesse ter tido uma participação tão contundente num marco importante da história e outras encerram a necessidade coletiva de encontrar fórmulas para a criação de super-heróis. Acerca de Güerra Rodrigues, intercambiam-se ambas as perspectivas nas elaborações enunciativas: em determinados momentos, ela é exaltada como uma mulher de tamanha força e coragem que conseguira superar tabus e preconceitos e que, além de triunfar sobre os abusos violentos de seu primeiro marido, tivera a audácia e a valentia de enfrentar os inquisidores e de assumir um papel excepcional nas investidas para derrubar o regime colonial.

Contudo, em outros momentos – e aí paira a contradição –, essa mesma coragem de heroína acaba por configurá-la como uma mulher frívola, sedutora, capaz de usar sua beleza e capacidade manipuladora para dominar a vontade masculina e fazer de seus amantes meros instrumentos para alcançar os objetivos de seu Desejo. Assim, como enfatiza Arrom, as figurações da arte e da história apresentam-nos versões tão díspares de Güerra Rodrigues que

não podemos movê-las interpretativamente sem trazer à luz as profundas marcas ideológicas presentes nas vias discursivas. E assim a sua história a aproxima de nós, por vezes, como uma mulher magnífica, extraordinária e astuta, e, por vezes, como pícara, *femme fatale*, libertina, ninfomaníaca, controladora, entre outras, de modo que, numa ambiguidade latente, sua figura desperta potenciais paixões e viscerais reprimendas.

Nessa medida, ao fazermos esse breve estudo dos rastros historiográficos dessas personagens femininas, referenciadas no poema *Mirando a la Gioconda*, entendemos que as intencionalidades líricas de Castellanos vão muito além do que o questionar do sorriso ambíguo de *Mona Lisa* pressupõe num primeiro momento. O sorriso é a porta de entrada; o prestigiado símbolo elegido pela poeta para invadir as vias enunciativas acerca do feminino e esquadriñar os papéis desempenhados por mulheres impelidas a utilizar-se das armaduras da astúcia e da sapiência para conseguir lidar com um mundo que as ladeou de restrições, de pressões e de diversas formas de violência – da simbólica à física. Assim, a poeta revela que, se houve omissão e passividade de muitas mulheres, houve também aquelas que se mostraram desejosas por participar ativamente da criação e definição dos símbolos que configuram a sociedade, mas que foram mitificadas, malferidas, envolvidas pelos invólucros ideológicos de apelos negativos e maledicentes e relegadas ao silenciamento, de modo que lhes restara o sorriso burlesco tal qual o eternizado na obra prima de Leonardo Da Vinci.

Todavia, Castellanos não se detém, nesse poema, apenas à questão feminina, ela prossegue até o último verso esquadriñando as incongruências acerca da vida social e da cultura. Dessa maneira, no verso 5, novamente ela estabelece um diálogo direto com *Mona Lisa* por meio da chamada de atenção presente no verbo “ves”, utilizado na segunda pessoa do indicativo e marcado pelo aspecto da pontualidade. Assim, lemos: “(como ves, los extremos, igual que Gide, me tocan)”. Por meio dessa estratégia discursiva, ela traz para a cena lírica o polêmico romancista francês André Paul Guillaume Gide (1869 – 1951), que assumira a homoafetividade publicamente e a defendia em suas ambíguas e flagrantemente contraditórias obras literárias, mesmo diante das profusas restrições, tabus e preconceitos de seu tempo. Ao apresentá-lo, em sua trama poética, ela se utiliza da figura de linguagem da comparação, no intuito de manter uma analogia entre a subjetividade de Gide com a subjetividade do seu eu poético. Notemos que, de acordo com Garcia (2000), as semelhanças reais e sensíveis que se estabelecem por meio do ato comparativo tendem a trazer para o jogo discursivo uma explicação que nos aproxima do desconhecido, reconhecendo-o nas faces do conhecido; ou vice-versa como sugere o caso aqui: reconhecer as perspectivas expressas pelo eu lírico nas fisionomias daquele com quem se une analogicamente.

Em *Anatomia de André Gide* (1978), Luis Martins explica que os efeitos de incoerência estabelecidos por oposições aparentemente infundadas nas obras de Gide faziam parte de sua poética numa perspectiva dramática de quem está à procura da própria identidade. Tratava-se de uma “tática para iluminar as trevas do caos interior” e não de “incapacidade” ou de “impotência criadora” (Martins, 1978, p. 123). Ele colocava algum elemento de si em cada personagem que protagonizava seus romances e dividia-se na excentricidade de todos eles. Essas muitas parcelas de si próprio significavam ao autor uma via de elucidação dos caminhos labirínticos de seu consciente e de seu inconsciente para levá-lo ao seu todo e reconciliá-lo com a história e com a cultura; de modo que na incoerência ele buscava a coerência e na descontinuidade ansiava por encontrar as sendas da continuidade. Esse viés aclara a presença de Gide no poema em estudo, pois os questionamentos que a poeta faz, em seu texto lírico, à história e à cultura representam também a constante busca identitária de quem nasceu em países marcados pelo entrecruzamento de povos, como é o caso da América Latina. Vejamos que ela confirma isso ao proferir ser tocada pelos extremos como a Gide.

No verso 6, a linha de partida lançada pela imperfetividade do aspecto verbal em “fuera” alcança a linha de chegada e a perfectividade do aspecto, pois a ação fora concluída. Entretanto, há um termo que se destaca e coloca traços nebulosos nessa perfectividade: o uso da palavra “quizá” que contribui para a enunciação irônica dos versos 6, 7 e 8, dispostos a seguir: “me verías, quizá, como se ve/ al espécimen representativo/ de algún sector social de un país del Tercer Mundo.” A ideia se conclui e o eu lírico se coloca numa posição ínfima em relação aos escritores e personagens da historiografia mexicana que cita e, por isso, sua presença ali, ante à *La Gioconda*, não é representativa de importância cultural alguma para instigar a essa imensamente significativa obra de arte – e representativa dos lastros da cultura clássica europeia – a não usar seu riso burlesco contra ela. Entretanto, em “quizá”, abre-se uma proposição: se ela fosse um dos personagens que cita, estaria, de fato, liberta do riso e do escárnio? Essas personagens da história que trouxera para o seu poema passaram incólumes do repúdio da alta cultura?

Para pensarmos sobre a semântica de extrema significação do verbo “quizá” (quiza em português), observemos alguns estudos acerca da etimologia do termo contidos em *Grande diccionario etimológico-prosódico da língua portuguesa* (1963) de Francisco da Silveira Bueno. Do latim *qui sapit*, que significa “quem sabe”, essa expressão se performa interrogativamente, visto que *qui* assume a função oracional de advérbio interrogativo e pode ser utilizado nas formas *quis*, *quid*, *quod* ou *quae* e ter a significação de “quem?”, “o que?”, “qual?”, “que tipo?” ou “que coisa?”; cada uma delas se liga obviamente ao contexto de uso do

advérbio interrogativo *qui*. E levando em consideração que *Sapit* é uma conjugação do verbo *sapio*, que significa saber, entender, adquirir conhecimento ou obter o sabor de alguma coisa, a semântica contida no âmago de “quizá” (quizá) amplia-se para muito além do que a significação do dicionário da língua portuguesa ou espanhola para “talvez” pressupõe.

Desse modo, no contexto lírico, a essência significativa dessa palavra nos coloca diante de um termo que lança uma performática significativa para os âmbitos da cultura e de tudo aquilo que é considerado a alta e a baixa cultura, como discute Raimond Williams, em *Cultura* (1992). Isso porque, como ele explica, a “reprodução social e cultural tem estado, na prática, vinculada à reprodução de um tipo específico de ordem social” e de produtos culturais que se voltam em geral para definições e valores “da época burguesa” (Williams, 1992, p. 193). E são a essas definições e valores a que Castellanos clama, no seu poema, no intuito de interrogá-los e de refletir acerca do conceito de cultura como veremos no decurso do texto lírico.

4.3 INTERPRETANDO OS MISTÉRIOS DO SORRISO E DA CULTURA

Busqué mi rostro allí donde el antepasado
marcó su huella en signos, en figuras
Y no reconocí más que el misterio.
(Rosario Castellanos, *El talismán*)

As mudanças semânticas de uma palavra são o indício de reações significativas que encapsulam intensas e profundas transformações sociais. É sob esse enfoque que Maria Elisa Cevasco, em *Dez lições sobre estudos culturais* (2003), recupera os estudos de Raymond Williams (1992) acerca da palavra cultura, objetivando construir, ao longo de seu livro, dez passos de suma relevância na hermenêutica para o indagar dos produtos culturais. Um indagar que é essencial para a busca das vias da tão necessária democratização da cultura na contemporaneidade, numa perspectiva crítica de rompimento com os óbices da alienação e da massificação que advém da indústria cultural, entre outros. Primeiramente, recupera a etimologia do termo “cultura”, do latim, do qual somos herdeiros, provindo da palavra *colere* que semanticamente remete a “habitar”. Assim, esse termo, no âmbito ocidental, tem a sua semântica tangida com um sentido de “culto” ao habitat, assumindo o significado de “cuidar” e de “cultivar” que se estendem para a agricultura. E a partir daí se acerca das atividades incitadas pelo espírito e pelas faculdades mentais humanas, como metáfora, representando progressos intelectuais e espirituais tanto no campo pessoal quanto no social.

É durante o Romantismo, especialmente na Inglaterra e na Alemanha, que haverá uma ampliação do significado dessa palavra, no intuito de desvinculá-la do entrecho semântico do termo “civilização” que aponta para a mecanicidade na configuração dos processos sociais e, naquele momento histórico, reflete-se na mecanicidade representativa do desenvolvimento industrial. É assim que o sentido de “cultura”, para além de desenvolvimento intelectual, passa a representar os modos de vida e as práticas e atividades artísticas sócio-humanas. E é também, nesse momento histórico, que se começa a ver nas atividades artísticas – na poesia e na pintura por exemplo – instrumentos e formas de acepção de força cultural e de produtos norteadores de modos de vida. A arte se configura, então, como uma espécie de tribunal ante o qual seriam julgados “os valores reais em oposição aos valores ‘fictícios’” (Cevasco, 2003, p 15).

Dessa maneira, as enunciações artísticas representariam uma encarnação do “espírito do povo” e da excelência moral e ética dentro de valorações e modos de vida burgueses, sendo chamadas “a desempenhar um novo papel social, o de apaziguar e organizar a anarquia do mundo real, dos conflitos e disputas sociais” (Cevasco, 2003, p 15). Logo, a arte perde sua força como instrumento crítico de educação e de organização das coletividades, papel que brilhantemente cumprira na Grécia e na Roma antigas. Agora, a vida pública é separada da vida privada, como discute Terry Eagleton, em *Da Polis ao Pós-modernismo*, último capítulo da obra *A ideologia da estética* (1993), e os “discursos valorativos” passam a “flutuar soltos em seu próprio espaço idealista”, de modo que “a estética” se instala incitando a “falência da arte como força política” (Eagleton, 1993, p. 275).

Obviamente, a arte e os pressupostos que a entornam passam por várias acepções e reavaliações até chegarmos à contemporaneidade; e pela busca de procedimentos estéticos que a possibilitem voltar a unificar as pontas dissociadas da vida pública e da privada e, nesse âmbito, a palavra cultura também ganhou novas e amplas dimensões. Há um esforço teórico dos estudos culturais para que ela não mais apareça dissociada da economia, da ideologia e da história; de modo que a cultura adquiere preponderância antropológica e a designação de suas formas e de seus modos de vida, que se refletem nos produtos culturais, passam a despertar amplo interesse para a compreensão das intersecções entre os vários âmbitos do conhecimento e da força social dos signos ideológicos. Sem dúvida, essa preponderância antropológica se inflete na criação da obra de arte e na sua hermenêutica. É nessa medida que a construção do poema de Castellanos ronda o arcabouço cultural e histórico e interpela o produto cultural artístico de Leonardo Da Vinci, abrindo proposições argumentativas acerca da democratização da cultura como uma forma de vencer a reificação que circunda com mais potencialidade os países em desenvolvimento.

Seguindo essa ótica, dos versos 9 ao 12, da segunda estrofe, vemos um movimento comum na obra de Castellanos no intuito de interpelar o campo atitudinal do senso comum em que comportamentos estereotipados se manifestam e buscar ali caracteres que lhe permitam doar perceptos que ampliem as visões do homem acerca de si mesmo e de seus comportamentos reificados. Em busca desse desmistificar, o sujeito lírico agora se volta sobre seu eu e se autodefine de forma caricatural. E constrói essa definição a partir do uso dos verbos “soy”, “acuden”, “inventen” e “viene”, todos demarcados pela pontualidade do aspecto verbal, já que o intuito, nesse momento, é construir uma caracterização assertiva, que não demonstre dúvida sobre aquilo que descreve como podemos perceber também na escolha vocabular que faz.

Na apresentação verbal de um ser, objeto, paisagem, entre outros, como explica Garcia (2000), a descrição atua de forma seletiva, enfatizando os traços característicos preponderantes de acordo com o objetivo que se pretende alcançar. Nesse momento poético, a ênfase recai sobre a imbecilidade e a ausência de conhecimento sobre os lastros históricos da cultura da turista que se coloca ante a obra de Da Vinci; relembremos: Pero soy solamente una imbécil turista de a cuartilla,/ de las que acuden a la agencia de viajes para que/ les inventen un tour. Y monolingüe/ ¡para colmo! que viene a contemplarte.

Para dar início a essa sua caracterização, o eu lírico se utiliza da conjunção adversativa “pero” que possui uma importante função nesse contexto, pois estabelece um contraste com a informação inicial, quando foi dito, no verso 2, “Si yo fuera Sor Juana”. O uso de “pero” aqui traz uma indubitável força argumentativa lírica para o entrecho sintático, reforçando a perspectiva de que a turista, em sua pequenez, muito se afasta da proeminência dessa perspicaz poeta do século XVII, já que é tola e monolíngue. Outro elemento que reforça sua mediocridade é a locução interjetiva, em “¡para colmo!”, que expressa espanto, mas que não é um espanto centrado numa emoção emitida pelo âmagô do sujeito poético. É como se o sujeito encarnasse essa emoção advinda do olhar do outro; nesse caso, de *Mona Lisa*, o que configura essa sua atitude de ignóbil turista como um comportamento ousado e petulante.

Na terceira e última estrofe do poema, versos 13 e 14, o eu lírico novamente interpela a pintura nos seguintes termos: “Y tú sonríes, misteriosamente/ como es tu obligación. Pero yo te interpreto”. A pontualidade do aspecto verbal aqui induz a declarações importantes para o epílogo lírico que se desencadeará nos versos sequenciais, porque estão envoltas a apreciações subjetivas que evocam as intencionalidades implícitas na discursividade. Assim, o eu lírico pronuncia em “sonríes, misteriosamente” uma assertiva em que o sujeito dos cantares reconhece que há intrigantes elementos desconhecidos nesse sorriso, já que o termo “misteriosamente”, de acordo com as etimologias estudadas por Bueno (1963), advém do grego *Mýein*, que é

representativo de olhos vendados ante a um incógnito que precisa ser desvelado. Vejamos que a seguir a frase declarativa mostra que esse mistério se perfaz de forma obrigatória no sorriso de *Mona Lisa*. Logo, a palavra “obligación”, nesse ponto do poema, é a que mantém uma conexão com o mundo da sociedade e da histórica acerca dos papéis e artimanhas que a mulher fora impelida a desempenhar e a planejar, já que sendo, muitas vezes, o alvo da ridicularização e da opressão precisou encontrar formas de reescrever implicitamente, nos entremeios enunciativos, o seu próprio roteiro, como mostra Gerda Lerner (2019) nas notas introdutórias de sua obra.

No verso seguinte: “Pero yo te interpreto”, novamente, a conjunção adversativa atua, mantendo uma oposição com o verso anterior. Entretanto, além de se opor aos mistérios do sorriso, esse elemento revela uma mudança acerca da subjetividade do sujeito lírico. Isso porque a palavra “interpretar” adentra as esferas da cognição humana para colocar em cena doses de perspicácia frente às complexidades semânticas subentendidas. Assim, agora, entrecruzam-se a voz da turista desavisada, assumida pelo eu dos cantares, com a voz arguta da escritora e professora de filosofia.

Etimologicamente, como expõe Bueno (1963), “interpretar” provém do latim *interpēs*. Trata-se de uma palavra utilizada quando alguém com dom oracular era convocado a examinar as entranhas de um animal com o propósito de prever as linhas do futuro. Ao trazermos o invólucro dessa significação para o contexto discursivo, podemos extrair disso um aspecto interessante: a interpretação não está centrada apenas no eu do processo comunicativo. Embora envolva a subjetividade daquele que lê, as significações são extraídas das “entranhas” não diáfanas da linguagem, da vida e do mundo, como um outro, e do texto frente ao leitor que deixa entrever indícios para que a atribuição de sentidos aconteça. “Interpretar” remete, pois, ao minucioso ato de examinar os minudentes obnubilados para explicar simbolismos, intersecções sintáticas e semânticas, intercâmbios de sentido, evocações alegóricas e/ou metafóricas, relações estabelecidas explícitas e implicitamente, entre outras. É um trabalho exegético de densas configurações em que o olhar deve se manter atento para que elementos essenciais não escapem pelas fissuras das palavras e dos silêncios. Assim, a força interpelativa desse termo persuade o leitor a aceitar as declarações expostas no decurso lírico em que o eu enunciativo afirma no verso 15: “Esa sonrisa es burla. Burla de mí y de todos”.

Não é uma pressuposição, mas uma contundente asseveração com a qual o eu lírico confronta as opiniões dos que dele possam divergir. O uso da palavra “burla” é de extrema significação, pois a sua essência semântica percorre a história da literatura, vinculando-se à tradição literária. Inclusive, Aristóteles, disserta sobre o tom burlesco acerca da comédia em

sua *Poética* (2000), originalmente registrada entre 335 a.C. e 323 a.C. De acordo com Carlos Ceia (2010), o termo burlesco é proveniente do latim *burrula*, que alude à farsa, à brincadeira, à mofa. Com ensejos caricaturais, o texto burlesco tem o intuito de enfatizar o ridículo, a zombaria, o riso, o gracejo, o embuste, incitando uma sátira, que tinga o texto, por vezes, com as tintas de um deboche grotesco. Originalmente, como gênero literário, os textos burlescos eram paródias de textos clássicos com teor sério, epopeias por exemplo, aludidas em tom zombeteiro e ridicularizadas mediante ao uso de uma linguagem exagerada.

Portanto, o sentido contido no âmago da palavra burla apoia o tom irônico com que Castellanos constrói o epílogo de seus versos líricos ao explicar quem são todos aqueles que estão sob o riso burlesco da Gioconda nos últimos versos de seu poema: “los que creemos que creemos que/ la cultura es un líquido que se bebe en su fuente/ un síntoma especial que se contrae/ en ciertos sitios contagiosos, algo/ que se adquiere por ósmosis”. Observemos que o verbo “creer”, do latim *credere*, utilizado aqui de forma pontual, reporta, em sua semântica, à crença em algo com confiança em sua veracidade, ainda que não seja possível captar elementos da realidade que permitam averiguar essa convicção por meio de dados empíricos. Entretanto, a repetição “creemos que creemos” traz para a pauta da discussão elementos céticos, porque crer que se crê é também trazer, para o entrecho propositivo das questões referenciadas, reflexões questionadas pelos óbices da dúvida e da investigação.

Mescla-se, pois, nessa repetição, a crença de senso comum e o ceticismo crítico de vozes sociais que se intercalam nos pronunciamentos do eu lírico. E é assim que esse uso vocabular evoca ironicamente as esferas da mística metafísica para trazer à baila discursividades alicerçadas em convicções de lugar comum de que basta visitar locais de passagem, como museus, para captar e performar, nos âmbitos da vida, os impactos da cultura erudita historicamente construída, compreendendo suas profundas significações, mitificações, congruências e incongruências na elaboração socioideológica e histórica da figuração da vida social e da cultura em geral.

A significação reificada que possui esses lugares turísticos de passagem – evocadores da grandiloquência de modos de vida sofisticados e de elementos da cultura erudita, como hotéis, aeroportos, monumentos, museus, entre outros – é avaliada por Marc Augé que define esses ambientes como não lugares e os discute em sua obra, *Não lugares: introdução a uma antropologia da sobremodernidade* (2005), em oposição ao que ele chama de lugares antropológicos, aqueles que, de fato, fundamentam os modos de vida do ser no mundo. A chamada de atenção do autor é exatamente para a forma como a proliferação e a valorização massificada dos não lugares tem provocado profundas mudanças na organização da vida social,

econômica e simbólica da sociedade e afetado a constituição do Imaginário e de sua relação com o Simbólico na construção da subjetividade dos sujeitos na sobremodernidade⁵⁰.

É sob essa ótica reificada dos não lugares que Castellanos, para alcançar o desfecho das ideias incitadas por meio da burla no riso de *Mona Lisa*, reporta-se a um vocabulário da biologia (“sintoma”, “contrae” “contagiosos” e “ósmosis”) para desvelar os impasses e os dilemas que entornam a semiformação⁵¹ na sociedade contemporânea. Vejamos que Castellanos amplia imensamente a ótica acerca do sorriso escarnekedor presente na pintura. Ela traz as raízes de um lastro cultural que, na diegese, une a pulsão de morte (*thanatos*) – cultura erudita sob o domínio de poucos, utilizada de forma reificada e mercadológica para a manutenção das formas de exclusão – à pulsão erótica no sentido de expressão do Desejo de vida no que representa, para a autora, o reencontro com o *objeto a*, movendo as malhas do conhecimento para vencer as lacunas, as fissuras, os impasses e os obstáculos da reificação e da semiformação.

Logo, ela pretende desvelar as falácias por detrás de acepções de lugar comum e mostrar que a aquisição de conhecimentos culturais, que proporcionem uma mais ampla percepção do mundo, não irão se desvelar magicamente como um sintoma advindo de relances do olhar para imagens emblemáticas do passado em busca de vozes que mostrem as saídas e os caminhos. Na biologia, a osmose tem livres permissões para atuar, permitindo que a célula, por meio da intervenção de membranas permeáveis, receba a água sem gastar sua energia. No entanto, isso jamais valeria para os processos cognitivos que requerem gasto de energia, dedicação e esforço. É fato que a alta cultura de ordem universal não traz todos os sentidos representativos da cultura para mover elementos interpretativos acerca da vida social. Desse modo, não há dúvida de que o dado local, considerado baixa cultura, figura representações de extrema relevância para revelar a “alma” de um povo e nos fazer entender os óbices que se interpõem para a superação da densa problemática da desigualdade que percorre a história.

⁵⁰ Augé (2005) utiliza-se do termo sobremodernidade para indicar consequências socioantropológicas do mundo globalizado que altera o comportamento coletivo e individual, fazendo, por exemplo, com que as cidades se mostrem como lugares representativos do centro cultural do mundo, movidas por prismas mercadológicos. Ali os lugares turísticos de passagem são exaltados como módulos amplificadores do conhecimento histórico e cultural; entretanto isso é oferecido por meio de uma fragmentação que parcela o conhecimento em fatias que beiram as raias do fetiche e da alienação.

⁵¹ Semiformação (*Halbbildung*) é um termo utilizado por Adorno (1995) para explicar as determinações sociais que impulsionam os móveis das instituições educacionais, na sociedade contemporânea, a uma formação reificada, cujo processo de reprodução material e as ideologias que a entornam colocam em cena delimitações contudentes às subjetividades, impulsionando-as a assumir atuações sociais funcionais coisificadas e excludentes. Assim, para o filósofo da escola de Frankfurt, cabe às bases teóricas ultrapassar essa reificação e revelar os sujeitos ocultos por detrás delas. Assim, seria possível encontrar vias que levem a amenizar ou mesmo a superar os impasses que fazem do sujeito um sujeito que se sujeita e não consegue formular condições cognitivas e intelectuais para vivenciar as contradições sociais e culturais autênticas, sendo manipulado pela ordem social mistificadora da indústria cultural.

Todavia, configurar métodos educativos, econômicos, sociais e culturais que mantenham uma parcela significativa de homens atrelados materialmente apenas ao dado local, sem acesso ao conhecimento de ordem universal, além de representar a continuidade de tradições elitistas e excludentes, figura formas para a preservação das cruéis amarras advindas da escravidão que moveram a construção das sociedades colonizadas no processo de expansão europeia; amarras que se transformaram apenas devido aos meios aplicados para configurá-las. Sabemos que, como destaca Cevalco (2003), a cultura se tornou, no caminho para a pós-modernidade, ao lado da religião, um poderoso instrumento para a manutenção de injustiças sociais e da preservação da riqueza em mãos de uma elite privilegiada. E cientes disso, como não desistira Castellanos até findar a sua vida, nós não podemos desistir da luta por uma “cultura comum”, porque ela se perfaz também pela luta para a criação de “uma sociedade comum” que se oponha a toda e qualquer forma de opressão, de preconceito e da exclusão de grande número de pessoas de determinados âmbitos da sociedade. Persistir, como Rosario Castelhanos fizera em sua vida e em sua arte, é criar, ainda que de forma vagarosa e insatisfatória, possibilidades para o abrir de espaços que nos levem a amenizar ou – guiados pela estrela da utopia – a vencer a tão acirrada desigualdade imposta pela força da danificação da vida contemporânea cujas cores mitificadas da cultura e da cegueira histórica, inextricavelmente ligadas à organização social e magistralmente regidas pela economia, esforçam-se por obscurecer.

Embora inúmeros poemas de Castellanos toquem explicitamente no tema da solidão, evocado pelo título desta tese, vemos que, em *Mirando a la Gioconda*, a ontologia da solidão desponta de forma sutil das entrelinhas discursivas. Logo, o ser-com é buscado no sorriso escarnecedor de *Mona Lisa*, nos processos de identificação ideológica com os escritores e personagens da história que cita e nas vozes das consciências maculadas pelas malhas da reificação e da opressão. Vivendo um período histórico menos longínquo do que o das autoras Gilka Machado e Delmira Agustini, Castellanos pôde se interpor de forma mais contundentemente aos sistemas patriarcais coercitivos e fazer sua voz ecoar, unindo-se a de causas e movimentos sociais, para confrontar as linhas das injustiças.

Assim, suas palavras se tornam uma expansão de consciência criativa e emancipadora e a sua arte uma força de ação ético-política. É, então, que *Thanatos* (pulsão de morte) se desenha, em suas vias discursivas, mediante a exposição da força opressiva dos sistemas massificadores e alienadores da sociedade e Eros (pulsão de vida) é buscado na reconfiguração desse modelo social para propiciar a todos os homens as veredas de uma libertação que advenha do conhecimento histórico-cultural e da consciência crítica acerca das ideologias e da política. Assim, o limite que leva à *Âté* está exposto, na forma estética de sua arte, por um Desejo de

religar os fios desatados da vida pública e da privada e de cerzir, por meio da palavra literária e crítica, uma coesão estética, ética e política que impeça o perpetuar da marginalização e do desterro excludente de muito homens exilados na terra que lhes devia acolher: a do seu país.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

La ausencia de la mujer en el discurso, como toda la ausencia sistemática, es difícil de rastrear. Es la ausencia que ni siquiera puede ser detectada como ausencia porque ni siquiera su lugar vacío si encuentra en ninguna parte; la ausencia de la ausencia – como para el esquizofrénico la figura del padre – es el *logos* feminino o la mujer como *logos*; emerge a veces en el discurso masculino, como una isla en el océano, como lo gratuito y lo inexplicable, lo que inesperadamente si encuentra sin haberlo buscado [...].

(Celia Amorós, *Hacia una crítica de la razón patriarcal*)

A dimensão de um texto como experiência psicoemocional e afetiva apenas é, de fato, sentida quando o finalizamos. Embora finalizar é uma ideia potencialmente forte, porque um texto nunca se finda na medida em que abre constantes possibilidades dialógicas cada vez que é lido, como nos mostra Bakhtin (2011). Entretanto, ao concluí-lo – como primeiro ato comunicativo que se expande para muitos outros – observei que as intencionalidades como pesquisadora que entornavam a minha expectativa inicial muito se expandiram. Debrucei-me, pois, sobre a escritura dessas três grandes escritoras no afã de entender mais profundamente os versos líricos e os afetos que deles emanavam em mulheres precursoras que tocavam em sensíveis temas para a voz feminina de sua época, como é o caso do erotismo, e para fazer emergir alguns dos efeitos socioideológicos que esse ato transgressor da escrita provocara em seu tempo e nos posteriores. Na medida em que escrevia, todavia, fui notando que a relevância de recuperar suas vozes líricas ganhava novas nuances e matizes, pois, como demarcam as proposições de Célia Amorós no fragmento em epígrafe, a ausência da mulher no discurso representa um vazio histórico que se perfaz na ausência de uma ausência, porque seus discursos estão sorratamente ocultos de nossa visão e quanto mais longínquo é o lançar de olhos para as linhas do tempo mais acirrado é esse ocultamento.

Então, escrever sobre essas mulheres tornou-se algo maior enquanto afã desejoso. Ansiava deixar entrever na escritura deste texto a proeminência de suas vozes líricas e permitir que muitas vozes femininas se entrecruzassem no decurso da escritura, tanto nos versos líricos trazidos para a tela do debate, quanto em teorias a serem exploradas. Acredito que não alcancei a dimensão desejada desse afã, porque fui gradativamente percebendo o quanto a minha formação estava atrelada à constituição da razão patriarcal, de modo que as vozes que primeiramente chegavam-me, por meio da memória, eram a de homens. É certo que de imponentes homens – desbravadores, inovadores, desconstrucionistas – mas daqueles que constituíram a metade da humanidade a quem foi ofertada a voz e a pena-caneta nas mãos sem o esforço descomunal com que as mulheres conquistaram esse direito. Não podia desprezá-los

ou menosprezá-los, pois as esferas teóricas que pretendia tocar passavam necessariamente por eles. Assim, atentei-me para o fato de que a questão posta não se funda no desprezo daquilo que fora feito, daquilo que historicamente e culturalmente fora construído com árduo esforço e trabalho quando entra em cena avançar em campos teóricos científicos, mas da captação das marcas ideológicas produzidas historicamente por seus discursos e da união das vozes masculinas e femininas numa mesma direção: o da igualdade de direitos na vida e nos campos literários e teóricos.

Nessa medida, busquei trazer sempre que possível vozes femininas para o debate e constituir as epígrafes presentes em toda a tese por meio da voz de mulheres, exceto ao recuperar as cantigas de amigo do Trovadorismo na seção de Gilka Machado, porém a intenção é mostrar o esforço metapsicológico do trovador para constituir liricamente os afetos e a voz feminina num momento histórico em que a mulher – ou por ser iletrada ou por ações coercitivas fortemente presentes – era coibida ao silêncio, não podendo se manifestar literariamente.

Outra proposição que desejo levantar, antes de retomar as hipóteses e perguntas de partida para avaliar as proposições alcançadas, é a da constatação da veracidade dos belíssimos versos líricos de Antonio Machado, presentes na obra *Soledades, galerías y otros poemas* (1995), na seção *Del camino*, de que extraí alguns versos: “Todo pasa y todo queda/ pero lo nuestro es pasar/ pasar haciendo caminos,/ caminos sobre el mar/ [...] caminante no hay camino sino estelas en el mar” (Machado, 1995, p. 37). Partindo do âmago significativo dessas palavras, gostaria de relatar brevemente acerca do árduo caminho que percorri para construir as sendas trilhadas ao longo desta tese. Isso porque, ao ler as antologias poéticas das autoras, descobri que ante a lírica dessas três potentes e brilhantes escritoras me encurralei diante de um aflitivo impasse: como fazer uma criteriosa seleção de poemas que permitisse mostrar a magnitude de seus versos e, ao mesmo tempo, aprofundar-me nas proposições sobre suas obras, já que havia a impossibilidade de trabalhar com um número grande de poemas, pois cada verso que tomasse em mãos para submeter a linhas exegéticas alcançava dimensões surpreendentes e inimagináveis?

Por fim, selecionei dois poemas de cada escritora para desenvolver as análises na segunda, na terceira e na quarta seções que tinham como objetivo aprofundar o olhar sobre as poetisas incitado pelas informações biográficas e proposições hermenêuticas da primeira seção. Esse foi um momento difícil porque, como são as estrelas que iluminam o nosso caminho que se “hace [...] al andar”, ao iniciar o processo de construção das seções, percebi que essa escolha levaria a uma amplitude excessiva dos textos analíticos e novamente precisei fazer escolhas e renúncias no que tocavam aos poemas selecionados, visto que desistir de estudar uma das

escritoras nunca fora uma opção para mim. Precisei, assim, desligar-me pulsionalmente dos objetos de análise com os quais havia criado uma conexão afetiva. Afinal, como nos mostra Lacan (2008), frequentemente somos colocados frente à falta, ao vácuo, à incompletude que nos leva a novas buscas pelo *objeto a*.

Desse modo, renunciei, à análise do poema *Comigo mesma* da obra *Mulher nua* (1929) de Gilka Machado, já pronta e inserida no contexto da segunda seção, bem como ao olhar analítico para as poesias *Plegaria* da obra *Los cálices vacíos* (1913) de Delmira Agustini e *La enunciación* da obra *Poesía no eres tú* (1948-1971) de Rosario Castellanos. Devido à riqueza desses versos líricos e à ausência de análises profundas acerca deles, faço dessas anotações proposições indicativas para quem se interessar a aprofundar os estudos aqui iniciados. É enfatizo que a obra poética das três escritoras é vasta e a hermenêutica entorno delas ainda é insuficiente; especialmente quando nos referimos à Rosario Castellanos cujos esforços intelectuais na exegese têm se voltado mais frequentemente para suas obras narrativas e dramáticas e não para as poéticas.

Em *Trayectoria del polvo*, por exemplo, longo poema dividido em dez partes, despontam matizes épicos que nos conduzem a um diálogo com a forma e o conteúdo da epopeia em que o uso da palavra estética figura os espaços de uma história que deixou destroços culturais e marcas psicoemocionais coletivas profundas no povo mexicano. Outro conjunto de poemas riquíssimo que gostaria de mencionar, é *Dialogo con los oficios aldeanos* em que Castellanos percorre a vida cotidiana de moradores de pequenas aldeias, explorando suas ânsias e os problemas que advém da histórica opressão dos processos colonizadores para afetar o dia a dia de mulheres (lavadeiras, escolhedoras de café, tecedoras, indígenas) em proposições que se configuram em injustiças, preconceitos, vulnerabilidades socioeconômicas, entre outros. Ambas as subdivisões da obra da autora oferecem amplas e profundas condições hermenêuticas, pois os comentários críticos que encontramos acerca delas não possuem a amplitude que seus ensejos líricos podem alcançar.

Ao seguir a linha temporal e estudar a história de vida e a obra das três escritoras, fica evidente que a hipótese levantada no início do trabalho se confirmara, pois de diferentes formas essas três potentes poetisas se viram delimitadas pelas imposições socioculturais patriarcais ao tentar conquistar o espaço de voz nos meios literários e a valorização e o respeito por suas criações artísticas. Como vimos, Gilka Machado fora excluída do reconhecimento nos campos literários, pois ousou acompanhar as inovações no campo do conhecimento, de Nietzsche, na filosofia, a Charles Baudelaire, na literatura, e adentrar as esferas do conteúdo, na arte, que pertenciam, na época, somente à voz masculina. E sua situação se agrava por não desejar o

apadrinhamento de escritores homens de sua época, ser uma intelectual mestiça e viver economicamente de forma precária, de modo que seus versos se entornaram de uma curiosidade mórbida em torno dos elementos erotizantes e foram, por longo tempo, motivo de escárnio e de riso para a pútrida moralidade patriarcal pequeno burguesa. Em 1979, apenas um ano antes de sua morte, que ocorrera aos 87 anos de idade, enseja-se o reconhecimento da Academia Brasileira de Letras que a ela oferece uma cadeira. Entretanto, sua carreira de poeta se encerrara com o poema *Meu menino* em homenagem ao filho Hélios em ocasião da morte dele em 1976. Assim, a sua resposta foi a rejeição e a recusa de participar daquele ambiente literário do qual por tanto tempo permanecera execrada.

Delmira Agustini não fora reconhecida em vida como o sujeito autêntico de seus cantares líricos e, embora a aceitação e a valorização de seus versos ocorreram, isso se vinculava ao fato de ser filha de pessoas influentes e intelectualizadas para quem a formação educacional e o aprofundamento dos conhecimentos, em diversos campos, era algo essencial. Assim, o prestígio social trouxe-lhe o contato com diversos escritores relevantes e influentes de sua época e houve o reconhecimento da primazia de seus versos e de seu amplo conhecimento literário, histórico e cultural. Todavia, para dar vazão a sua imaginação criadora, dividira-se num duplo que a levava ao final fatídico que tivera: de doce menina à ardente e impetuosa poeta.

Notemos que enquanto esses papéis eram representados apenas mediante a suas linhas enunciativas, que separavam a vida da arte, conseguira vivê-los. Porém, quando ousa levar a impetuosidade para a sua história pessoal e estar entre as primeiras mulheres que requisitaram o divórcio, a forma de anular a sua audácia fora a violência, como ocorrera com muitas mulheres ao longo da história que ousaram arrostar os interditos, configurando o feminicídio como uma problemática que ainda não fora superada na contemporaneidade. É então que no dia 06 de julho de 1914, o ex-marido, Job Reyes, mata Delmira Agustini, desferindo contra ela dois tiros que lhe atingem na cabeça. Seu silenciamento e morte ecoou em seu tempo e ainda ecoa como testemunha da crueza e da violência advinda dos símbolos patriarcais históricos opressivos e limitantes para o gênero feminino.

Rosario Castellanos, encontrara nos avanços históricos possibilidades para frequentar a universidade e fazer sua voz ecoar, em vida, como sujeito crítico, filosófico, analítico que fazia questão de explorar sua subjetividade feminina e revelar seus conhecimentos e postura ideológica e política em seus versos líricos e demais escritos. Entretanto, pertencente ao *boom* da Literatura Latino-americana da década de 70, sua escritura literária não alcançara a abrangência mundial que a dos grandes escritores homens de seu tempo alcançara, ainda que a primazia de sua obra não deixe nada a desejar se comparada a da deles. Tornara-se uma

conceituada professora universitária de filosofia e uma estimada e admirada escritora e fizera de sua escrita uma luta feminista e contra toda forma de mazela sócio-histórica de seu país.

Contudo, a veemente solidão, que percorre suas linhas enunciativas, revela que os motes de sua vida aproximam as tramas de suas vivências e experiências materiais, afetivas e psicoemocionais de questões que cercearam muitas outras mulheres marginalizadas na produção de símbolos do Patriarcalismo. Desse modo, trazendo traços autobiográficos, por exemplo, no conto *Lección de cocina*, presente em *Álbum de familia* (2001), a autora revela seu desencanto frente as opressivas formas relacionais do casamento para a mulher, denunciando, por meio da recuperação da tradição e de seus símbolos, um cenário mexicano em que o sexo feminino ainda vive sob a sombra do mito da abnegada matrona na década de 70.

Assim, essas três poetisas – que fizeram de sua escrita uma forma de desconstrução dos símbolos opressores e da construção emancipadora de novos símbolos mediante a palavra escrita – encontraram na literatura formas de expressão de seu desejo de ser e de redenção para a sua trágica condição feminina. Logo, vemos que os interditos enfrentados por elas são muito semelhantes e tocam as limitações no que concerne a ter voz e atingir as desejadas contingências socioespaciais para expressarem-se de forma autêntica e potente; apesar desses interditos se interporem de forma diferente em suas vidas, pois seguem distintas prescrições espaço-temporais e condições sociais e culturais que entornam a materialidade de suas vivências e de suas experiências.

No que concerne ao *objeto a*, que denuncia a presença da *Das Ding* (vácuo sentido no âmago do eu), a pulsão que as move a buscá-lo encontra sua evasão na palavra lírica em que extravasam o afeto da angústia ao poder expressar a sua consciência sócio-histórica acerca das delimitações de gênero e reivindicar a tão necessária transformação dos móveis que impulsionam os papéis sociais. Gilka Machado e Delmira Agustini encontram no erotismo (tema recorrente na voz lírica masculina do início do século XX) as proposições contraideológicas para figurar suas ânsias de que a mulher possa ter o mesmo direito no amor e na expressão do amor erótico que o homem possui, revelando suas experiências interiores e o Desejo que as move como formas de romper os liames do casulo sociocultural em que viviam.

Dessa sorte, Machado e Agustini trazem inúmeras semelhanças na composição estética de suas poéticas. Ambas apresentam, em sua arte, fortes matizes simbolistas e inovações modernistas, de modo que o sincretismo dessas duas concepções estéticas punge seus versos líricos e apoia a construção das imagens e dos afetos que mobilizam suas tramas líricas. Também nas duas as imagens e evocações afetivas que advêm da tradição literária são buscadas para compor um âmbito de reflexão acerca da estética formal e do conteúdo; e as vozes de

poetas homens partícipes dessas convenções são evocadas para que a mulher possa requerer para si o mesmo direito de se manifestar.

Todavia, a força acional que move os afetos no entrecho lírico, em Gilka Machado, é mais tátil e recorre com mais frequência à materialidade evocada por meio dos cinco sentidos, embora eles sejam utilizados como molas propulsoras para o alcance das esferas do sublime. Em Delmira Agustini, seus afetos voltam-se correntemente para elementos metafóricos de que emanam aspectos metafísicos, ao transpor liricamente sua tormentosa dor e a sua incessante ânsia pelo prazer. No entanto, encontramos poemas seus em que a menção ao corpo, e não aos sentimentos, é que se torna o móbil impulsor dos recursos metafóricos, como revelam os versos líricos de *Intruso* da obra *El libro blanco* (1907), publicado aos seus 19 anos de idade, e posteriormente em suas *Poesías completas* (2019): “Amor, la noche estaba trágica y sollozante/ cuando tu llave de oro cantó en mi cerradura” (Agustini, 2019, p. 168). Vemos que a menção à genitália é evidente, ainda que ela tenha se utilizado de um recurso metafórico para fazê-la. Outro aspecto que merece ser lembrado é o fato de ambas apoiarem suas poéticas em convicções que provêm da filosofia nietzschiana e das inovações literárias baudelairianas, de modo que a invocação de *Thanatos* (coerção, repressão, dor) e de Eros (erotismo, vida) buscam em ensejos filosóficos e estéticos recursos para revelar seus autoquestionamentos.

Rosario Castellanos, por sua vez, tendo iniciado a sua carreira de escritora cerca de cinquenta anos depois, atrela-se à convicção de que a literatura é uma pujante forma de reavaliação dos vezos e das mazelas históricos/as. Assim, configura seus pressupostos contraideológicos a partir de seu feminismo e da denúncia dos sistemas opressivos, utilizando-se dos conhecimentos filosóficos, entre outros, que possui para construir uma *poiesis* que traz para cena embates configurados mediante à exclusão histórica de determinadas pessoas do direito à igualdade e a uma justa distribuição de rendas; pessoas lançadas à mercê da própria sorte, sem acesso à educação e cerceadas, pela rigidez de sua vida material, às sendas da exploração, da reificação e da manipulação.

As convicções estéticas que entornam a sua poética se distanciam das convicções de Gilka Machado e de Delmira Agustini, porque se mobilizam por características da forma e do conteúdo que entornam a literatura produzida no Pós-Modernismo. Trata-se, pois, de uma forma de fazer arte, de acordo com Linda Hutcheon (1991), que se centra na reavaliação crítica do passado e de suas heranças no presente, mantendo um diálogo irônico com a história, com a história da arte, com a sociedade e com a cultura, de modo que a força motriz dessa literatura se centra na subversão enunciativa inscrita na e pela discursividade. Desse modo, a força de *Thanatos* age, em seus entremeios estéticos, pelas formas de coerção social que cerceiam a vida

material do ser humano na contemporaneidade; e Eros se revela na união da estética, da ética e da política que fazem da arte um instrumento de reivindicação e de remissão.

Portanto, no desvelar do perspectivismo do olhar dessas três grandes poetisas latino-americanas, relacionando-as, além de ampliarmos a ótica acerca da visada de diferentes sujeitos femininos que viveram os embates históricos e as delimitações sociais em solos patriarcais, pudemos, no decurso da exegese, compreender a solidão ontológica que as impulsionou – e a muitas outras mulheres – a alcançar as sendas para o ultrapassar do “ente” e ir ao encontro do “ser”, como propõe Heidegger (1997). Assim, constatamos que os resultados da pesquisa desvelam que as poéticas dessas três escritoras contribuíram para o dilatar dos espaços de atuação das mulheres de seus países, da América Latina e quiçá do mundo. Desse modo, suas vozes se tornam um imponente registro histórico que as unem a outras mulheres que foram ao limite da *Àté*, demonstrando audácia e coragem ao transformarem suas vidas e sua palavra literária em formas de enfrentamento no entrecho do *agon* épico travado no que tocam às coerções socioculturais, cárceres do Desejo de ser feminino. Estiveram, pois, dispostas a pagar um alto preço – que impiedosamente lhes fora cobrado – para que, por exemplo, hoje, estivéssemos, aqui, ante a esta tese de doutorado acerca da histórica opressão feminina, problematizada pelas vias literárias, numa escritura grafada mediante a voz de uma mulher.

REFERÊNCIAS

- A GREEK tile depicting gay sex. Wikimedia. Oxford: Ashmolean Museum, [s. d.]. Disponível em: <https://historycollection.com/intriguing-facts-about-freddie-mercury-and-queen/>. Acesso em: 21 ago. 2023.
- ADORNO, T. W. Discurso sobre lírica e sociedade. *In*: LIMA, L. C. (org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1975.
- ADORNO, T.W. **Educação e emancipação**. São Paulo: Paz & Terra, 1995.
- AGUSTINI, D. **Poesías completas**. Madrid: Cátedra, 2019.
- ALVES, C. **Espumas flutuantes**. Salvador: Edições GRD em convênio com o Instituto Nacional do Livro, 1970.
- ALVES, T. H. S. **La problematización del papel de la mujer en “Lección de cocina, Rosario Castellanos**. 2020. 34 f. Monografia (Graduação em Letras – Língua Espanhola), Universidade Federal de Campina Grande, Campina Grande, 2020. Disponível em: <http://dspace.sti.ufcg.edu.br:8080/jspui/handle/riufcg/21176>. Acesso em: 1 jul. 2022.
- AMORÓS, C. **Hacia una crítica de la razón patriarcal**. Barcelona: Anthropos, 1991.
- ANDRADE, C. D. Gilka, a antecessora. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, p. 7-7. 18 dez. 1980.
- ANDRADE, C. D. **Claro enigma**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- ANDRADE, R. G. *et al.* A voz lírica feminina na poesia de Gilka Machado. *In*: COLÓQUIO NACIONAL REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO E DE SEXUALIDADES, 11., 2015, Campina Grande. **Anais [...]**. Campina Grande: CEMEP, 2015. p. 1-13. Disponível em: http://editorarealize.com.br/editora/anais/conages/2015/TRABALHO_EV046_MD1_SA9_ID_295_04052015221111.pdf. Acesso em: 1 jul. 2022.
- ANTIOQUIA, A. **Vênus de Milo**. II a.C. Escultura em mármore. 202 cm. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/V%C3%AAAnus_de_Milo. Acesso em: 21 ago, 2021.
- ARISTÓTELES. **Poética, organon, política**. São Paulo: Nova Cultural, 2000.
- ARROM, S. M. La Güerra Rodríguez: la construcción de una leyenda. **Hist. mex.**, Ciudad de México, v. 69, n. 2, p. 471-510, dez. 2019. Disponível em: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2448-65312019000400471&lng=es&nrm=iso. Acesso em: 11 jul. 2023.
- AUGÉ, M. **Não lugares**: introdução a uma antropologia da sobremodernidade. Lisboa: 90 Graus, 2005.
- BACHELARD, G. **O ar e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação do movimento. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BADINTER, E. **Um amor conquistado**: o mito do amor materno. São Paulo: Círculo do Livro, 1980.

BAKHTIN, M. (VOLOSHINOV). **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 9. ed. São Paulo: Hucitec, 1999.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. Publicidade e Figurativização. **Alfa**, São Paulo, v. 48, n. 2, p.11-31, 2004.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. Texto e imagem. **Linguagens**. Revista da Regional Sul, Porto Alegre, n. 1, p. 29-38, 1986.

BARROS, F. M. Parceiros da noite: gays e vampiros na literatura. **SOLETRAS**, Rio de Janeiro, n. 2, p. 118-127, dez. 2012. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletras/article/view/4423/3228>. Acesso em: 1 jul. 2022.

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

BATTELLA, N. Revisitando Gilka Machado: poesia e crítica. **Estudos Linguísticos e Literários**, Salvador, n. 59, p. 361-380, 2018. DOI: 10.9771/ell.v0i59.28882. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/estudos/article/view/28882>. Acesso em: 1 jul. 2022.

BEAUVOIR, S. **O segundo sexo**: a experiência vivida. São Paulo: Difusão Europeia do livro, 1967.

BENJAMIN, W. **Obras escolhidas III**: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BORGES, J. F. A liberdade política e artística em Gilka Machado: uma questão de autoria. **Opiniões - Revista dos Alunos de Literatura Brasileira**, São Paulo, n. 18, p. 94-115, 2021. DOI: 10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.181388. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/181388>. Acesso em: 1 jul. 2022.

BOSI, A. A estética de Benedetto Croce: um pensamento de distinções e mediações. *In*: CROCE, B. **Breviário de Estética**: aesthetica in nuce. Tradução de Rodolfo Ilari Jr. São Paulo: Ática, 2001.

BOSI, A. **Céu, inferno**: ensaios de crítica literária e ideológica. São Paulo: Editora 34, 2003.

BOSI, A. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.

BOSI, A. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Editora Cultrix, 1993.

BOTTON, V. B. A mulher e o eterno feminino em Rosario Castellanos. **História: Questões & Debates**, Curitiba, v. 67, n. 1, p. 197-229, dez. 2018. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/historia/article/view/61402>. Acesso em: 1 jul. 2022.

BOURDIEU, P. **A Dominação Masculina**. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 2003.

- BRUNNEL, P. **Dicionário de mitos literários**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.
- BUENO, F. S. **Grande dicionário etimológico-prosódico da língua portuguesa**. São Paulo: Saraiva, 1963.
- CÂMERA JR., J. M. **Contribuições à estilística portuguesa**. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1978.
- CÂNDIDO, A. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Publifolha, 2000.
- CASTELLANOS, R. **El eterno femenino**. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- CASTELLANOS, R. **Mujer que sabe latín**. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.
- CASTELLANOS, R. **Obras completas**. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- CASTELLANOS, R. **Poesia no eres tú: obra poética**. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- CASTELLANOS, R. **La participación de la mujer mexicana en la educación formal**. [S. l.]: Ágrafos, 1973. Disponível em: <https://www.revistaagrafos.com/rosario-castellanos>. Acesso em: 10 jun. 2023.
- CASTELLANOS, R. **Álbum de familia**. México: Joaquín Mortiz, 2001.
- CASTILHO, A. T. de. Introdução ao estudo do aspecto verbal na língua portuguesa. **ALFA: Revista de Linguística**, São Paulo, v. 12, 2001. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/3311>. Acesso em: 15 jul. 2023.
- CEIA, C (coord.). **E-Dicionário de Termos Literários**. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 2022. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt>. Acesso em: 1 jul. 2022.
- CEVASCO, M. E. **Dez lições sobre estudos culturais**. São Paulo: Editora Boitempo, 2003.
- COLOMBO, F. B. C. **Do pecado à catarse: a libertação na obra de Gilka Machado**. 2017. 39 f. Monografia (Graduação em Letras), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: <https://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/1685/1/COLOMBO%2C%20F.pdf>. Acesso em: 1 jul. 2022.
- CORREA, T. M. Semissimbolismo como estratégia didática na Semiótica Visual. **Estudos Semióticos**, São Paulo, v. 15, n. 2, p. 133-142, 2019. DOI: 10.11606/issn.1980-4016.esse.2019.157125. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/esse/article/view/157125>. Acesso em: 1 jul. 2022.
- CORTÁZAR, J. **Valise de cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- CROCE, B. **Breviário de Estética: Aesthetica in nuce**. Tradução de Rodolfo Ilari Jr. São Paulo: Ática, 2001.
- CUNHA, H. P. **Mulheres inventadas: leitura psicanalítica de textos na voz masculina**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1994.

DAL FARRA, M. L. A mulher proibida. *In*: MACHADO, G. **Poesias completas**. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL, 1978.

DAL FARRA, M. L. Gilka, a maldita. **Teresa**, São Paulo, n. 15, p. 117-129, 2014. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/98599>. Acesso em: 1 jul. 2022.

DARÍO, R. **Azul**. Buenos Aires: Biblioteca virtual universal, 2003.

DA VINCI, L. **La Gioconda**. 1503-1506. 1 original de arte, óleo sobre tela, 77 x 53 cm. Disponível em: <https://mundoeducacao.uol.com.br/artes/mona-lisa.htm>. Acesso em 12 jul. 2023.

DERRIDA, J. O carteiro da verdade. *In*: DERRIDA, J. **O cartão postal**: de Sócrates a Freud e além. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

DURÃO, F. A. **Metodologia de pesquisa em Literatura**. São Paulo: Parábola, 2020.

DURAN, G. **A fé do sapateiro**. Tradução de Sérgio Bath. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1995.

DURAN, G. **As estruturas antropológicas do imaginário**. Tradução de Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

EAGLETON, T. **A ideologia da estética**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

ELIADE, M. **O sagrado e o profano**: a essência das religiões. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ESPINOSA, B. **Ética**. Tradução de Joaquim de Carvalho. 3. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

EUGÊNIO A. *et al.* **As muitas faces de um gênio**: vida, tempo e obra de Leonardo da Vinci. Minas Gerais: Editora Universidade Federal de Alfenas, 2021.

FAUSTINO, M. **Poesia-experiência**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

FERREIRA, C. V. Juízos críticos. *In*: AGUSTINI, D. **Los cálices vacíos**. Montevideu: O. M. Bertani, 1913.

FELDE, A. Z. **Proceso intelectual del Uruguay**: crítica de su literatura. Montevideo: Imprenta Nacional Colorada, 1930.

FIGUEIREDO, J. **“Os Cálices vazios”**: tradução e erotismo em Delmira Agustini. 2017. 197 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura), Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2017. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/bitstream/1/3691/1/JESSICA%20MACHADO%20-%20OS%20C%C3%81LICES%20VAZIOS%20%20tradu%C3%A7%C3%A3o%20e%20erotismo%20em%20Delmira%20Agustini.pdf>. Acesso em: 1 jul. 2022.

FOUCAULT, M. **A história da loucura na idade clássica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

FOUCAULT, M. Entrevista sobre a Prisão: O Livro e seu Método (com J.-J. Brocheir). *In: FOUCAULT, M. Ditos e Escritos IV: Estratégia, Poder-Saber*. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2003.

FREDRIC, J. **O inconsciente político**: a narrativa como ato socialmente simbólico. São Paulo: Ática, 1992.

FREIRE, P.; FREIRE, A. M. (org.). **Pedagogia dos sonhos possíveis**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

FREUD, S. A interpretação dos sonhos. *In: FREUD, S. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

FREUD, S. Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen. *In: FREUD, S. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

FREUD, S. Luto e melancolia, 1917 [1915]. *In: FREUD, S. A história do movimento psicanalítico*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, S. **O mal-estar na civilização (1925-1926)**. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

FREYRE, G. **Sobrados e mucambos**. São Paulo: José Olympio Editora, 1951.

FRIEDAN, B. **La mística de la feminilidade**. Tradução de Magalí Martínez Solimán. Madrid: Ediciones Cátedra, 2009.

GARCIA, O. M. **Comunicação em prosa moderna**: aprenda a escrever, aprendendo a pensar. Rio de Janeiro: FGV, 2007.

GAY, P. **A experiência burguesa da rainha Vitória a Freud**: a terna paixão. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

GOMES, M. M. *et al.* O cuidado de si em Michel Foucault: um dispositivo de problematização do político no contemporâneo. **Fractal: Revista de Psicologia**, Niterói, v. 30, n. 2, p. 189-195, maio/ago. 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.22409/1984-0292/v30i2/5540>. Acesso em: 1 jul. 2022.

GORDON, S. Rosario Castellanos: cuando el pasado maneja la pluma con ira. **Cuadernos de Jerusalén, Jerusalém**, n. 2-3, p. 34-40, nov. 1975.

GUIMARAES, C. K. O caso de Delmira Agustini no modernismo uruguaio. *In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA DA LITERATURA*, 11., 2015, Porto Alegre. **Anais [...]**. Porto Alegre: ediPUCRS, 2015. p. 1-7. Disponível em: <https://ebooks.pucrs.br/edipucrs/anais/sihl/assets/2015/25.pdf>. Acesso em: 1 jul. 2022.

GUMBRECHT, H. U. **Produção de presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Tradução de Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

GUMBRECHT, H. U. **Serenidade, presença e poesia**. Tradução de Mariana Lage. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2016.

HARARI, R. **Por que não há relação sexual?** Organização de Carlos Augusto Monguilhor Remor et al. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2006.

HEGEL, G. W. F. Estética. *In:* HEGEL, G. W. F. **Os Pensadores**. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

HEIDEGGER, M. **A determinação do ser do ente segundo Leibniz**. Tradução e Notas de Ernildo Stein. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1979.

HEIDEGGER, M. **Ser e Tempo**. Tradução de Márcia de Sá Cavalcante. 3. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1997.

HESÍODO. **Teogonia**: a origem dos deuses. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1995.

HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo**. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HUTCHESON, M. P. O método comparativo e a literatura. Tradução de Sonia Zyngier. *In:* COUTINHO, E. F.; CARVALHAL, T. F. **Literatura comparada**: textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

JAMESON, F. **O inconsciente político**: a narrativa como ato socialmente simbólico. Tradução de Walter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992.

JENNY, L. **A estratégia da forma**. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

JRADE, C. L. **Rubén Darío como el ‘otro’ fantasmal en ‘Los cálices vacíos’ de Delmira Agustín**. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014. Disponível em: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/ruben-dario-como-el-otro-fantasmal-en-los-calices-vacios-de-delmira-agustini/html/b746a5d3-81bb-438c-86ea-4e87509cdba5_3.html. Acesso em: 1 jul. 2022.

KEHL, M. R. Freud e as mulheres. *In:* FREUD, S. **Amor, sexualidade, feminilidade**. Tradução de Maria Rita Salzano Moraes. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

KRISTEVA, J. **Introdução à semanálise**. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LACAN, J. A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud. *In:* LACAN, J. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LACAN, J. **El seminario, libro 7**: la ética del psicoanálisis (1959-1960). Buenos Aires: Ediciones Paidós Ibérica, S.A, 1990.

LACAN, J. **O seminário, livro 1**: os escritos técnicos de Freud (1953-1954). Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 1996.

LACAN, J. **O seminário, livro 10**: A angústia (1962-1963). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2005.

LACAN, J. **O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise** (1964). Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LACAN, J. **O seminário, livro 20: mais, ainda** (1972-1973). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J. B. **Vocabulário de psicanálise**. 2. ed. Santos: Martins Fontes, 1970.

LERNER, G. **A criação do patriarcado: história da opressão das mulheres pelos homens**. São Paulo: Cultrix, 2019.

LE GOFF, J. **História e memória**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

LEGORRETA, E. Rosario Castellanos: mito e ironia. **Boletín Editorial de el Colegio de México**, México, n. 55, p. 6-7, maio/jun. 1994. Disponível em: https://libros.colmex.mx/wp-content/plugins/documentos/boletines/pdf/boled_055.pdf. Acesso em: 1 jul. 2022.

LENTZ, G. S. Intimamente ferida: a correspondência pessoal de Delmira Agustini. *In: FAZENDO GÊNERO*, 8., 2008, Florianópolis. **Anais [...]**. Florianópolis: Editora Mulheres, 2008. p. 1-6. Disponível em: http://www.wwc2017.eventos.dype.com.br/fg8/sts/ST63/Gleitton_Lentz_63.pdf. Acesso em: 1 jul. 2022.

LIMA, Renira Lisboa de Moura. **A forma soneto**. Maceió: EDUFAL, 2007.

LIMA, A. S. **La petite mort: uma metanoia erótica pela estetização do pecado**. 2020. 89 f. Dissertação (Mestrado em Poéticas Visuais), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27159/tde-08032021-160311/pt-br.php>. Acesso em: 1 jul. 2022.

LOBO, L. A literatura de autoria feminina na América Latina. **Revista Brasil de Literatura**, [S.l.], 1999. Disponível em: <https://lfile.tripod.com/LLobo.html>. Acesso em: 1 jul. 2022.

LÖWY, M. **Walter Benjamin: aviso de incêndio, uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”**. São Paulo: Boitempo, 2005.

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

MACHADO, G. **Poesias completas**. São Paulo: Selo Demônio Negro, 2017.

MACHADO, J. F. Delmira Agustini: entre Zum Feld e Monegal. *In: SEMINÁRIO DOS ALUNOS DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO DO INSTITUTO DE LETRAS*, 7., 2016, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: UFF, 2016. p. 263-270. Disponível em: <http://www.anaisdosappil.uff.br/index.php/VIISAPPIL-Lit/article/view/468>. Acesso em: 1 jul. 2022.

MACHADO, A. **Soledades, galerías y otros poemas**. Madrid: Geoffrey Ribbans, 1995.

MACHADO, José Pedro. **Dicionário onomástico etimológico da Língua Portuguesa**. Lisboa: Confluência, s/d.

MAÍZ, C. Correspondencia de Delmira Agustini con Rubén Darío, Maquiel Ugarte y Enrique Reyes. Pasiones y sensibilidades en el novecientos uruguayo. **Acta lit.**, Concepción, n. 58, p. 13-39, 2019. Disponível em: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-68482019000100013&lng=es&nrm=iso. Acesso em: 1 jul. 2022.

MALDONADO, L. G. Los trece mejores poemas ‘helados’ que debes leer tras la nevada histórica. **El Español**, 12 de janeiro de 2021. Disponível em: https://www.elespanol.com/cultura/20210112/trece-mejores-poemas-helados-debes-nevada-historica/550446368_0.html. Acesso em: 18 jun. 2023.

MARLBORO, R. M. S. Utopía y distopía en “Salomé”, una pieza teatral poco conocida de Rosario Castellanos. **Hispania**, [S.l.], v. 95, n. 3, p. 437-447. 2012. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/23266147>. Acesso em: 1 jul. 2022.

MARTINS, C. M. Onde está Gilka? In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA DA LITERATURA, 9., 2012, Porto Alegre. **Anais [...]**. Porto Alegre: EDIUCRS, 2012. p. 919-928. Disponível em: <http://editora.pucrs.br/Ebooks/Web/978-85-397-0198-8/Trabalhos/21.pdf>. Acesso em: 1 jul. 2022.

MARTINS, L. Anatomia de André Gide. **Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros**, São Paulo, v. 20, p. 122-125, 1978. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i20p122-125>. Acesso em: 10 jul. 2023.

MARX, K. **Introdução à Contribuição para a Crítica da Economia Política**. [S.l.: S.n.], 1859. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/marx/1859/concriteconpoli/introducao.htm>. Acesso em: 1 jul. 2022.

MILLAIS, J. E. **Ophelia**. 1851-1852. 1 original de arte, óleo sobre tela, 76,2 x 111,8 cm. Disponível em: <https://www.arteeblog.com/2019/06/a-historia-da-pintura-ophelia-de-sir.html>. Acesso em: 1 jul. 2022.

MILLER, B. **Uma consciência feminista**: Rosário Castellanos. São Paulo: Perspectiva, 1987.

MOISÉS, M. **A literatura portuguesa**. São Paulo: Editora Cultrix LTDA, 1960.

MOISÉS, M. **História da Literatura Brasileira - I - Origens, Barroco, Arcadismo**. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1983.

MORALES, G. L. **Rosario Castellanos**. 1999. 196 f. Tese (Doutorado em Literatura), Universidad de Chile, Santiago, 1999. Disponível em: <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/108764>. Acesso em: 1 jul. 2022.

MOREIRA, J. C. **Gilka Machado**: “mulher-serpente-poema”. 2016. 144 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura), Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/26639>. Acesso em: 1 jul. 2022.

MUZART, Z. L. **Escritoras brasileiras do século XIX**. Florianópolis: EDUNISC, 1999.

NIETZSCHE, F. **Ecce Homo**. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2008.

NIETZSCHE, F. **Genealogia da moral**: uma polêmica. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

NIETZSCHE, F. **O Nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. Tradução de Jacob Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NIETZSCHE, F. **A Gaia Ciência**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NIETZSCHE, F. **Além do bem e do mal ou prelúdio de uma filosofia do futuro**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 1992.

NOVAES, A. Sobre tempo e história. *In*: NOVAES, A. **Tempo e história**. São Paulo: Companhia das Letras; 1996.

NUNES, B. **Hermenêutica e poesia**: o pensamento poético. Belo Horizonte: Editora UFMG; 2007.

OLIVEIRA, A. V.; CASER, M. M. O “eterno feminino” revisto por Rosario Castellanos. *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE HISPANISTAS, 11., 2020, Recife. **Anais [...]**. Campina Grande: Realize Editora, 2020. p. 1-11. Disponível em: https://editorarealize.com.br/editora/anais/hispanistas/2020/TRABALHO_COMPLETO_EV143_MD8_SA103_ID304_05062020095953.pdf. Acesso em: 1 jul. 2022.

OTERO, S. R. Rosario Castellanos, ensayista como pocas. **Cartaphilus**: Revista de investigación y crítica estética, Murcia, v. 4, p. 164-176, 2008. Disponível em: <https://revistas.um.es/cartaphilus/article/view/45831>. Acesso em: 1 jul. 2022.

OVALLE, M. I. Z. Escritura y maternidad en un poemario de Rosario Castellanos. **Lit. lingüíst.**, Santiago, n. 31, p. 13-30, 2015. Disponível em: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-58112015000100002&lng=es&nrm=iso. Acesso em: 1 jul. 2022.

PAIXÃO, R. C. B. Delmira Agustini: poeta, anjo, mulher: uma voz hispano-americana. *In*: COLÓQUIO INTERNACIONAL “EDUCAÇÃO E CONTEMPORANEIDADE”, 6., 2012, São Cristóvão. **Anais [...]**. São Cristóvão: UFS, 2012. p. 1-18. Disponível em: <https://ri.ufs.br/bitstream/riufs/10173/46/45.pdf>. Acesso em: 1 jul. 2022.

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

PAZ, O. **O Arco e a Lira**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PAZ, O. **Sor Juana Inês de la Cruz o las trampas de la fe**. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1982.

PEDRÓN, E. C. **T(r)opologías**: el “caso” de Delmira Agustini. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014. Disponível em: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/tropologias-el-caso-delmira-agustini/html/c76774f3-9bea-4f75-b546-fe8da4c2cd4c_3.html. Acesso em: 1 jul. 2022.

PEÑA, L. L. G. Las narraciones del desastre: anticipaciones de la retórica de la posmodernidad en la poesía de Rosario Castellanos. **Culturales**, Mexicali, v. 3, n. 1, p. 107-136, jun. 2015.

Disponível em: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-11912015000100004&lng=es&nrm=iso. Acesso em: 1 jul. 2022.

PEREIRA, J. **Khajuraho: os templos de sexo da Índia Central**. São Paulo: Aventuras na História, 2019. Disponível em: <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/historia-khajuraho-os-templos-de-sexo-da-india.phtml>. Acesso em: 01 jul. 2022.

PIGNATARI, D. **O que é comunicação poética**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

PINHEIRO, M. S. **O erotismo metafísico na poesia de Gilka Machado: símbolos do desejo**. 2015. 152 f. Tese (Doutorado em Literatura e Interculturalidade), Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2015. Disponível em: <https://arquivosbrasil.blob.core.windows.net/insulas/anexos/o-erotismo-metafisico-na-poesia-de-gilka-machado.pdf>. Acesso em: 1 jul. 2022.

PINTO, M. El feminismo de Rosario Castellanos. **Boletín Editorial de el Colegio de México**, México, n. 55, p. 3-5, maio/jun. 1994. Disponível em: https://libros.colmex.mx/wp-content/plugins/documentos/boletines/pdf/boled_055.pdf. Acesso em: 1 jul. 2022.

PIRES, A. C. A poesia da diferença feminina (um estudo da poesia de Gilka Machado e de Delmira Agustina). **Palimpsesto - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 57-76, jun. 2018. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/palimpsesto/article/view/35463>. Acesso em: 1 jul. 2022.

POSNETT, H. M. O método comparativo e a literatura. In: COUTINHO, E. F.; CARVALHAL, T. F. (org.). **Literatura comparada: textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

POUND, E. **Arte da Poesia, Ensaios**. Tradução de Heloysa de Lima Dantas e Paulo Paz. São Paulo: Cultrix, 1976.

PRATO ateniense. Ashmolean, Museum, Oxford, 530 a 430 a.C. Disponível em: <http://soucesar.blogspot.com/2011/10/sexualidade-na-antiguidade.html>. Acesso em: 1 jul. 2022.

PRAZ, M. **A carne, a morte e o diabo na literatura romântica**. Tradução de Philadelpho Menezes. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

RIBERO, V. M. **Reconstituição anatômica da Vênus de Milo**. 1965. 52 f. Tese (Professor Titular), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1965. Disponível em: <https://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/10708/1/272744.pdf>. Acesso em: 1 jul. 2022.

RIGON, H. C.; SILVA, J. S. Vida e obra de Delmira Agustini sob o olhar de um teto todo seu de Virgínia Wolf. In: COLÓQUIO DE ESTUDOS LITERÁRIOS - DIÁLOGOS E PERSPECTIVAS, 6., 2012, Londrina. **Anais [...]**. Londrina: UEL, 2012. p. 64-72. Disponível em: http://www.uel.br/eventos/estudosliterarios/pages/arquivos/heloisa%20costa%20rignon_versao%20final.pdf. Acesso em: 1 jul. 2022.

SAMOYALUT, T. **A intertextualidade**. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SANTAELLA, L. **Matrizes da linguagem e pensamento**: sonora, visual, verbal. São Paulo: Iluminuras FAPESP, 2019.

SANTAELLA, L. **Leitura de imagens**. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2012.

SANTOS, D. D. Veredas da transgressão: Balún Canán, de Rosario Castellanos, e a representação narrativa do discurso da infância. **e-escrita**, Nilópolis, v. 3, n. 1B, p. 18-27, jan./abr. 2012. Disponível em: https://revista.uniabeu.edu.br/index.php/RE/article/view/380/pdf_173. Acesso em: 1 jul. 2012.

SANTOS, M. F. “En mi alcoba agrandada de soledad y miedo”: figuraciones de lo violento em la poética de Delmira Agustini. **Nasledje**, n. 45, p. 377-386, 2020. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/128358/2/411633.pdf>. Acesso em: 1 jul. 2022.

SBARDELOTTO, L.; FERREIRA, D.; PERES, M. I. L.; OLIVEIRA, A. M. M. A Constituição do sujeito na psicanálise. **Akrópolis**, Umuarama, v. 24, n. 2, p. 113-129, jul./dez. 2016.

SCHWARZ, R. **Ao Vencedor as Batatas**: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

SILVA, A. S. S. **As flores na pintura da “anunciação” nos séculos XVI e XVII**: a simbologia cristã e a arte decorativa. 2011. 155 f. Dissertação (Mestre em História da Arte) – Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Porto, 2011. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/57324>. Acesso em: 15 jun. 2021.

SILVA, C. **Genio y figura de Delmira Agustini**. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1968.

SILVA, D. B. **O tempo cíclico e a história linear em Agostinho**. São Paulo: Paulus, 2018.

SILVA, J. S. **Da poesia ao mito**: as imagens de Eros e Psique na lírica de Gilka Machado. 2018. 206 f. Tese (Doutorado em Letras), Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2018. Disponível em: <https://sistemas.furg.br/sistemas/sab/arquivos/bdtd/1a64ff21bb81b9f09150327f08e750d8.pdf>. Acesso em: 1 jul. 2022.

SILVA, M. C. Materialismo Lacaniano. In: BONNICI, T. *et al.* **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: Eduem, 2009.

SILVA, S. M. **Poemadancando**: Gilka Machado e Eros Volússia. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.

SILVA, T. M. **O erotismo velado**: uma análise da poesia de Delmira Agustini. 2019. 37 f. Monografia (Graduação em Letras Espanhol), Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2019. Disponível em: <http://dspace.bc.uepb.edu.br/jspui/bitstream/123456789/21409/1/TCC%20%20THIAGO%20MARINHO%20DA%20SILVA.pdf>. Acesso em: 1 jul. 2022.

SILVEIRA, S. M. Entre o verso e a prosa: um estudo do livro *A revelação dos perfumes* de Gilka Machado. **Macabéa**, Crato, v. 9, n. 3, p. 406-428, jul./set. 2020. Disponível em: <http://periodicos.urca.br/ojs/index.php/MacREN/article/view/2384/1802>. Acesso em: 1 jul. 2022.

SORAIA, M. S. **Poema dançando**: Gilka Machado e Eros Volússia. Brasília: Editora UnB, 2007.

SOUZA, A. O. Crítica Psicanalítica. In: BONNICI, T. *et al.* **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: Eduem, 2009.

TATO, F. La recepción crítica de la obra de Delmira Agustini por sus contemporáneos. **Aletria**, Belo Horizonte, v. 30, n. 2, p. 181-185, 2020. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/127752/2/405667.pdf>. Acesso em: 1 jul. 2022.

TEMPLO de Khajuraho, India. Picture take by Airunp (Creative Commons). [s. d.]. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Conjunto_de_Templos_de_Khajuraho#/media/Ficheiro:Khajuraho7.jpg. Acesso em: 21 ago. 2023.

TERESA. n. 17. São Paulo: USP, 2016. ISSN: 2447-8997. Semestral. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/127370>. Acesso em: 21 ago. 2023.

TERESA - Revista para todas las Mujeres (N. 106 - Octubre 1962 - Santa Teresa de Jesús - Sección Fem. Disponível em: <https://www.todocoleccion.net/coleccionismo-revistas-periodicos/teresa-revista-para-todas-mujeres-n-106-octubre-1962-santa-teresa-jesus-seccion-fem~x355950650>. Acesso em: 21 ago. 2023.

TIBURI, M. Ofélia morta – do discurso à imagem. **Rev. Estud. Fem.**, Florianópolis, v. 18, n. 2, p. 301-318, set. 2010. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/FLkMKc8z7wqcBCKSyHcBrdw/?lang=pt>. Acesso em: 1 jul. 2022.

VASCONCELOS. J. L. **Antroponímia Portuguesa**. Lisboa: Imprensa Nacional de Lisboa, 1928.

VERNANT, J. P.; VIDAL-NAQUET, P. **Mito e tragédia na Grécia antiga**. Tradução de Anna Lia Amaral de Almeida Prado. São Paulo: Duas cidades, 1977.

VOLKER, C. B. **As palavras do Oráculo de Delfos**: um estudo sobre o “De pythiae oraculis”. 2007. 143 f. Dissertação (Mestrado em Letras: Estudos Literários), Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/ECAP-6ZFG54>. Acesso em: 1 jul. 2022.

WAQUIL, M. L. Tradução comentada de Malinche, de Rosario Castellanos: uma dupla correção na história. **Cadernos de Literatura em Tradução**, São Paulo, n. 23, p. 111-122, 2021. DOI: 10.11606/issn.2359-5388.i23p111-122. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/clt/article/view/188160>. Acesso em: 1 jul. 2022.

WILLIAMS, R. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

WOLF, N. **O mito da beleza**: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres. Tradução de Waldéa Barcelos. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

WOOLF, V. Um Profissão para mulheres. **Revista Beira**, [S.l.], dez., 2016. Disponível em: <https://medium.com/revista-beira/profissões-para-mulheres-2c20db8108b3>. Acesso em: 1 jul. 2022.

WOOLF, V. **Um teto todo seu**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ZACCUR, E. Por que não uma epistemologia da linguagem? *In*: GARCIA, R. L. (org.). **Método, métodos, contramétodo**. São Paulo: Cortez, 2003.

ZOLIN, L. O. Crítica Feminista. *In*: BONNICI, T. *et al.* **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: Eduem, 2009.