

UM CORPO-PAISAGEM: A ÉTICA DO DESEJO E A ESTÉTICA DA NATUREZA EM GILKA MACHADO

SUZANE MORAIS DA VEIGA SILVEIRA*

RESUMO: O legado do primeiro Romantismo alemão para a modernidade se baseia na formulação de uma liberdade criadora, a *poiésis*, que ressignifica os modelos estabelecidos de representação do mundo. Nesse sentido, este artigo tem por objetivo analisar a ressonância dos pressupostos da filosofia romântica na poesia de Gilka Machado, em diálogo com a obra de Schelling (1996) e de Collot (2013), investigando como a autora trabalha em seus poemas uma nova forma de razão poética que alia uma ética do desejo enquanto movimento criador incessante e uma estética da natureza como *locus* poético, a fim de construir um corpo-paisagem.

PALAVRAS-CHAVE: Corpo-paisagem; Poesia; Natureza; Gilka Machado.

A BODY-LANDSCAPE: THE ETHICS OF DESIRE AND THE AESTHETICS OF NATURE IN GILKA MACHADO

ABSTRACT: The legacy of the first German Romanticism for modernity is based on the formulation of a creative freedom, the *poiésis*, which resignifies the established models of representation of the world. In this sense, this article aims to analyze the resonance of the assumptions of romantic philosophy in Gilka Machado's poetry, in dialogue with the work of Schelling (1996) and Collot (2013), investigating how the author works in her poems a new form of poetic reason that combines an ethics of desire as an unceasing creative movement and an aesthetic of nature as a poetic *locus*, in order to build a landscape-body.

KEYWORDS: Landscape-body; Poetry; Nature; Gilka Machado.

*Doutoranda em Letras Vernáculas com ênfase em Literatura Brasileira pela UFRJ.

INTRODUÇÃO

Segundo Georges Bataille, em *O Erotismo* (2014), o desejo erótico seria o gesto direcionado à supressão do limite que nos faz seres descontínuos e limitados – um movimento interior de busca por integração, representando uma possibilidade de experiência de transcendência corporal: “o erotismo do homem difere da sexualidade animal justamente por colocar em questão a vida interior. O erotismo é, na consciência do homem, o que nele coloca o ser em questão” (BATAILLE, 1987, p. 53). É nesse sentido que a poeta Gilka Machado (1893-1980), importante escritora carioca do início do século XX, articula em seus poemas a temática do erotismo com a da criação literária dando vazão a um universo poético singular. Em ambos os campos, a corporeidade configura-se como uma abertura para a realização poética ao mesmo tempo em que remete para a assimilação do corpo com elementos de uma paisagem natural. Desse modo, a experiência erótico-amorosa celebra a possibilidade de reconciliação com as origens telúricas do ser humano que se manifestam na própria natureza viva dos amantes.

A obra poética de Gilka Machado inaugurou-se em 1915 com o lançamento de *Cristais Partidos*, publicando, ainda, posteriormente, *Estados de Alma* (1917), *Poesias 1915/1917* (1918), *Mulher Nua* (1922), *O Grande Amor e Meu Glorioso Pecado*, em 1928, e *Carne e Alma*, em 1931. Em 1932, foi publicada em Cochabamba, Bolívia, a antologia *Sonetos y Poemas de Gilka Machado* com prefácio de Antônio Capdeville. No ano seguinte, a escritora foi eleita “a maior poetisa do Brasil”, por concurso da revista “O Malho”, do Rio de Janeiro. Lançaram-se, nos anos seguintes, os livros *Sublimação*, em 1938, *Meu rosto* em 1947, *Velha Poesia* em 1968 e sua obra completa é organizada e editada pela filha, Eros Volússia, sob o título de *Poesias Completas*, em 1978. Em 1977, Jorge Amado lançou a candidatura de Gilka Machado para ser a primeira mulher a ocupar uma cadeira na Academia Brasileira de Letras. A escritora, porém, declinou do convite, devido ao veto à participação de mulheres escritoras no estatuto interno da instituição, o qual só foi alterado em 1977, com a nomeação de Rachel de Queiroz para a cadeira de nº 5 no lugar do acadêmico Cândido Mota Filho. Em 1979, Gilka recebeu o prêmio Machado de Assis da Academia Brasileira de Letras.

Em artigo denominado “Gilka, a antecessora”, publicado no caderno B do *Jornal do Brasil* em 18 de dezembro de 1980, o exímio observador Carlos Drummond de Andrade afirma que Gilka Machado foi “a primeira mulher nua da poesia brasileira” (DRUMMOND, 1980, p. 07), em referência tanto à evidência de ter sido a primeira mulher (de que se tem notícia) a escrever poesia sobre a libido feminina no Brasil, quanto ao título de um de seus livros *Mulher Nua*, vindo a público em 1922 – o mesmo ano da Semana de Arte Moderna paulista. Segundo Drummond, a autora sofre o castigo do conservadorismo do seu tempo, afetando a sua recepção pela crítica.

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 outros. 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. (DRUMMOND, 1980, p. 07)

Não por acaso, leitor de Gilka, Drummond possui ele mesmo um belíssimo livro de poesia erótica, intitulado *O Amor Natural*, publicado postumamente em 1992, contando com 40 poemas, dentre os quais “A língua lambe” homenageia a poeta antecessora fazendo alusão ao poema “Lépida e Leve”, presente em *Sublimação*, de 1938. De acordo com o autor de *Alguma poesia*, o erotismo funcionaria na obra da escritora como processo de integração do sujeito lírico às forças naturais, o que a aproximaria da filosofia tântrica, que prega a liberdade do ser através do corpo e que encontra na realização erótica uma forma 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” (DRUMMOND, 1980, p. 07). O poeta aponta, ainda, que nos poemas gilkianos os sentidos operam em sincronia e o refino da imaginação cria 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 preocupação de ordem social, chegando a uma espécie de anarquismo romântico”. (DRUMMOND, 1980, p. 07).

A partir dessas reflexões do mestre mineiro, propomos a análise da construção e transformação de um corpo-paisagem em dois poemas da autora, por meio do uso da metaforização telúrica, como recurso linguístico e forma de raciocínio – processo por meio do qual a natureza é apresentada simultaneamente como um modo de subjetivação e uma forma de habitar o mundo.

A POIESIS ROMÂNTICA E O PENSAMENTO-PAISAGEM

A palavra *poiesis* é de origem grega, um substantivo que se forma do verbo *poiein*, e se liga, segundo o crítico Manuel Antônio de Castro (2006), a uma essência do agir, um fazer surgir ou figurar a partir do nada, conceito que, conforme assinala o autor, foi ligado à Terra e à *physis* e que, hoje, tomamos por criação. Esse vocábulo se liga fundamentalmente a outro, *techné*, que pode ser traduzido por conhecimento e pressupõe um saber que é impulsionado pelo agir e que os gregos chamaram de *he sophia*: “A *techné* também vai estar ligada à *poiesis*, mas ela se decide pela essência do agir. É, pois, uma *techné* num sentido elevado. Ela se denominou *techné poietiké*. O adjetivo *poietiké* se substantivou e tornou-se simplesmente *Poética*” (CASTRO, 2006, grifo nosso). É nesse sentido que Aristóteles em sua *Poética*, ao analisar o fazer poético, à luz da metafísica, parece restringir o sentido original da palavra, enquanto ímpeto do agir, para um conhecimento (*techné*) que se liga à *praxis*, em oposição à *techné poietiké*, conforme se anuncia logo no início do livro: “Poesia é imitação. Espécies de poesia imitativa classificadas segundo o meio da imitação I. Falemos da poesia - dela mesma e das suas espécies, da efetividade de cada uma delas, da composição que se deve dar aos mitos, se quisermos que o poema resulte perfeito (...)” (ARISTÓTELES, 2003, p. 103).

Ora, podemos inferir, desse modo, que a maneira com que a obra aristotélica em questão foi lida pela tradição clássica, como um conjunto de prescrições em vez de uma descrição analítica, fez com que a arte fosse considerada a execução “perfeita” de determinadas regras e não a pulsação de um agir. Como consequência, desviou-se do sentido original da *techné poietiké* como ato criativo, a partir da *poiesis*, para um conjunto de procedimentos ou normas anteriores ao poema que o restringem no intuito de “fazer poesia”, estabelecendo uma unidade orgânica da obra de arte: “Este aspecto *técnico* é o que predominou no entendimento da *Poética*. Esta inversão e simplificação esqueceu e silenciou a *poiesis*, a

essência do agir, o ethos, he sophia: a sabedoria (...) esquecimento fatal para a trajetória do entendimento da arte no ocidente metafísico” (CASTRO, 2006, p. 46, grifos do autor). No primeiro Romantismo alemão, porém, a *poiesis* é retomada em seu sentido original, como liberdade criadora que não se permite condicionar por qualquer tipo de princípio ou normatividade reguladora, dando início a uma nova visão sobre o fenômeno literário. Segundo afirma o professor e crítico Márcio Scheel no livro *Poética do Romantismo: Novalis e o fragmento literário* (2010), a geração dos irmãos Schlegel, de Novalis, de Tieck, dentre outros, o *Frühromantik*, grupo conhecido como “o círculo de Iena” (pois se conheceram na universidade de Iena e de Berlim) e em torno da revista “Athenaeum”, foi um momento privilegiado para a reflexão sobre o produto estético, em que, pela primeira vez, as instâncias da criação literária, da crítica e da filosofia, antes desvinculadas pela tradição clássica, se aproximaram no âmbito do fragmento literário e da crítica criativa.

August Wilhelm Schlegel, jornalista, poeta, tradutor e crítico, responsável por aquela que seria uma das mais importantes traduções de Shakespeare para o alemão, além de ter traduzido, também, Calderón, Petrarca, Lope de Vega e Camões; Schleiermacher, teólogo, filósofo e pedagogo, desenvolveu o conceito de hermenêutica como método de interpretação crítica; Schelling, teólogo e filósofo; Novalis, poeta, romancista, crítico e teórico do romantismo alemão; Friedrich Schlegel, teórico, romancista e pensador do mesmo romantismo; Hölderlin, poeta, crítico e tradutor; Ludwig Tieck, poeta, romancista, crítico, tradutor de, entre outros, *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, e editor, são apenas alguns dos nomes apontados por Wilhelm Dilthey, em um estudo publicado na tradução brasileira dos *Hinos à Noite*, de Novalis, que determinaram os caminhos do pensamento filosófico, crítico e estético do primeiro romantismo alemão (SCHEEL, 2009, p. 39).

Podemos perceber, contudo, como, na história da filosofia ocidental, o Romantismo é, por vezes, analisado fora do contexto de sua deflagração e reduzido em sua importância como corte epistemológico, fenomenológico e ontológico, enquanto contraponto ao racionalismo exacerbado do Iluminismo. Conforme indica Scheel (2009), a filosofia de Kant deixou, para seus sucessores, um problema: como conciliar os dualismos entre razão teórica (conhecimento) e razão prática (moral), entendimento e sensibilidade, coisa-em-si e fenômeno, sujeito e objeto? O pensamento pós-kantiano teve, pois, como objetivo tentar restabelecer uma unidade na filosofia, revendo os antagonismos na obra do filósofo, conforme fizeram Fichte, com a sua teoria da auto-posição do Eu (em *Doutrina da Ciência*), e Schelling com a sua proposta de interpenetração entre espírito e natureza. Ambos os pensamentos tiveram grande impacto para uma nova concepção em relação à criatividade e à literatura, uma vez que alçaram a imaginação à instância de pensamento (Fichte) e deram um novo valor à experiência estética (Schelling). Desse modo, a relação entre o movimento romântico e a potencialidade da razão é ambígua – ao mesmo tempo em que se reconhece a importância da razão para formular perguntas, ela é frágil para dar conta das muitas questões que permeiam o ser. Logo, se a razão não é suficiente para perscrutar a complexidade da existência humana, o que será? A resposta parece vir com a filosofia e a estética do primeiro Romantismo alemão.

Para preencher as lacunas deixadas pelas luzes da razão, é preciso recorrer ao sonho, ao mito, à imaginação, ao fragmento, e não mais à resposta completa, supostamente orgânica – a resposta à crise

da razão foi escrita de forma fragmentada, valorizando-se a aproximação entre crítica e criação e a abordagem de outras dimensões do ser humano para além da racionalidade do *cogito* cartesiano. Assim, os românticos formularam a ideia de que “o mundo precisa ser romantizado” e que isso só é possível quando o artista dá “ao comum um sentido elevado, ao costumeiro um aspecto misterioso, ao conhecido a dignidade do desconhecido, ao finito um brilho infinito” (NOVALIS, 2001, p. 142). Romantizar o mundo, pois, é recriá-lo a partir de uma arte que se desdobra em pensamento e de uma consciência criadora que se desdobra em arte. Para Márcio Scheel (2010), o legado do primeiro Romantismo alemão para a modernidade se baseia na formulação de uma liberdade criadora, a *poiésis*, que mina os modelos estabelecidos de representação do mundo em favor de uma consciência criativa e uma escrita inaugural.

A partir desse viés de leitura, o presente estudo visa analisar a poesia de Gilka Machado enquanto obra poiética que se abre continuamente em direção ao outro, em constante devir, e que parece realizar esteticamente muitos dos ideais românticos, principalmente em relação à concepção de uma linguagem criadora e de uma escrita criativa e reflexiva. Com isso, levantamos a hipótese de que a escrita da autora alia o agir criativo da *poiesis* romântica à germinação ininterrupta da natureza, relacionando de modo equitativo e complementar sujeito e objeto, ser humano e natureza, interior e exterior, e condicionalidade e incondicionalidade: “A inteligência teórica – diz Schelling – contempla o mundo, a inteligência prática ordena o mundo, a inteligência estética cria o mundo” (TORRES FILHO, 1979, p. X). Nesse sentido, a obra giliana se aproxima fundamentalmente da teoria de Schelling em sua *Filosofia da arte*, cuja concepção a respeito de uma horizontalidade da subjetividade que se autodesdobra servirá de base para a análise, que se seguirá, de dois poemas de Gilka Machado, nos quais procuraremos desvendar uma estética da natureza como prolongamento ou deslocamento do “eu” poético no texto giliano. Aliada à *poiesis* está presente também nos poemas de Gilka o sentido de uma força primordial unitiva entre Homem e Cosmos, que se revela na obra da autora enquanto uma ética do desejo que aponta na direção de uma ultrapassagem do sujeito – uma energia que se estabelece em todas as coisas como “vontades indefinidas” e “ânsias fundadoras” (MACHADO, 1990).

Desse modo, a mediação entre espírito e natureza se dá através da imaginação erótica dos sentidos que comunicam as potencialidades gnesiológicas dos seres (não só o humano) em uma vivência corpóreo-linguística. Corpo do ente e corpo da linguagem encerram uma experiência de extremidade e de contato que leva à morada do Ser, apresentando uma ética que advém do termo grego *ethos* como possibilidade de tornar o espaço do mundo habitável para o Homem. O desejo, assim, entendido em sua dupla concepção histórica, enquanto impulso de um querer incessante e morada de um corpo no mundo, se conjuga à natureza como potência de desdobramento, alteridade (movimento em direção ao outro) e vida. Portanto, no âmbito de estabelecimento de uma nova forma de racionalidade, uma nova sensibilidade poética que forma, junto à natureza, um *cogito* corporal, há na poesia giliana a produção do que o escritor Michel Collot (2013) denomina de “pensamento-paisagem”: uma relação em que o eu poético se encontra descentralizado, em condição contínua de abertura ao mundo, um sujeito que não está sediado em si mesmo, cuja constituição mesma é relacional – o que lhe possibilita produzir um pensamento partilhado e habitar a paisagem através da constante troca entre dentro e fora e da reciprocidade entre observador e ambiente.

Ao evocar um “pensamento-paisagem”, eu gostaria de fazer com que se compreenda uma relação de duplo sentido e recíproca entre o homem e o cosmos. A justaposição dos dois termos tenta transpor uma forma habitual de poesia e uma das possibilidades propostas ao pensamento por uma língua como o chinês, que evitando as articulações sintáticas, permite enunciados suscetíveis de múltiplos entendimentos. No sintagma (...), *paisagem e pensamento* entram em uma relação de aposição, aberto a várias interpretações: permite, ao mesmo tempo, sugerir que a paisagem provoca o pensar e que o pensamento se desdobra como paisagem. (COLLOT, 2013, p. 12, grifos do autor)

POTÊNCIA TELÚRICA E VIVÊNCIA CORPÓREO-LINGUÍSTICA: EXERCÍCIO ERÓTICO, REFLEXÃO ESTÉTICA E FAZER POÉTICO

Friedrich Schelling, em sua filosofia da natureza, inverte a objetividade exteriorizada da natureza, concebendo-a como dotada de vida própria auto-producente. Essa mudança de paradigma epistemológico revolucionou todo o legado da filosofia clássica a partir de Descartes, Spinoza, Kant e Fichte, os quais conceberam a natureza como objeto do conhecimento, sob o olhar da metafísica, deixando de lado a sua realidade. Cabe aqui, pois, o questionamento levantado por Arturo Leyte em sua introdução à edição espanhola da obra do autor alemão *Escritos sobre filosofia de la naturaleza* (1996): “Mas, em lugar de pensar em uma redução da filosofia, se pode pensar em uma extensão da mesma graças à natureza (...) E se em lugar de pensar a natureza a partir da filosofia pensamos a filosofia a partir da natureza? (p. 11, tradução nossa)¹. Assim, conforme aponta o crítico galego, a filosofia da natureza não deve ser pensada como um recorte da filosofia moderna dita “racional”, centrada no Eu e que teria relegado à natureza uma posição de objeto e oposição como Não-eu, mas como toda a filosofia que existe. Isso posto, compreendemos que, para Schelling, a oposição mesma entre sujeito e objeto, ou eu e natureza, se desfaz uma vez que ambos são originados através de uma força primordial, o incondicionado, presente de forma autoconsciente no ser humano e inconsciente na natureza condicionada – energia denominada por Schelling como absoluto ou Natureza.

Se a filosofia do Eu reduz a filosofia a uma face, o intento por fazer da filosofia da natureza toda a filosofia não consiste em estabelecer a limitação contrária e ficar com a outra face, mas em compreender que tudo, tanto o Eu ou a consciência como aquilo que a filosofia chama de Não-eu ou objeto, tanto tudo isso como a própria filosofia, encontram sua origem em algo anterior ao que Schelling, ordenando os resultados de sua própria tradição, vai chamar de “absoluto” e que em grande medida, por poder receber outro nome, não receberia o de Eu ou sujeito e nem de Não-eu ou objeto, mas o de “natureza”. Mas então, se estaria reconhecendo que “natureza” não significa simplesmente aquilo que como objeto se opõe a um sujeito, mas o incondicionado mesmo, do qual resulta derivável tanto o sujeito como o objeto. É verdade que Schelling não identifica de entrada o que ele chama de “absoluto” com o que chamará de “natureza”, mas se o absoluto tivesse que receber um nome... (SCHELLING, 1996, p. 12, tradução nossa)²

1 Pero en lugar de pensar en una reducción de la filosofía se puede pensar en una extensión de la misma gracias a la naturaleza (...) ¿y si en lugar de pensar la naturaleza desde la filosofía pensamos la filosofía desde la naturaleza? (SCHELLING, 1996, p. 11).

2 Si la filosofía del Yo reduce la filosofía a una cara, el intento por hacer de la filosofía de la naturaleza toda la filosofía no consiste en establecer la limitación contraria y quedarse con la otra cara, sino en comprender que todo, tanto el Yo o la conciencia como lo que la

De acordo com Tiago Macedo Alves de Brito em “Aproximações entre natureza, ciência e arte em Friedrich Joseph Von Schelling” (2016), o eu e a natureza partilham, na filosofia da natureza de Schelling, a mesma consciência primordial criadora e criativa, uma força original que apresenta no Homem seu último estágio de evolução: “Para Schelling, em sua origem a natureza e a consciência seriam uma só unidade incondicionada e, em seu devir, a natureza objetiva e inconsciente se reproduziria, tornando-se uma subjetividade consciente” (p. 5-6). Nesse mesmo sentido, Torres Filho (1979), sugere que a tese de Schelling contrapõe-se à do seu mestre, Fichte, o qual pregava a existência do Eu absoluto em oposição à natureza (Não-Eu), um limite criado por ele mesmo à atividade infinita do Eu. Ao divergir de Fichte, Schelling torna-se um cientista especulativo e um filósofo da natureza, cuja tese central sobre o mundo como um organismo recai sobre o conceito de força originária, que relaciona a natureza ao espírito. Assim, ele se propôs a demonstrar como as ciências da natureza se ocupavam de fenômenos que tinham em sua origem a mesma força, que ele também denominou de “atividade pura”. A natureza, então, poderia ser compreendida em sua própria atividade, que possibilita sua reprodução e sua evolução.

Conforme aponta Torres Filho (1979), essa elaboração de Schelling já tinha sido exposta por Fichte, mas em relação ao eu, que teria a capacidade de se autoproduzir. A natureza de Schelling seria, pois, semelhante ao eu de Fichte: “uma aspiração infinita, uma tendência à dispersão, à qual se contrapõe uma tendência oposta. Todo o processo da realidade se cumpriria segundo um sistema dialético de oposições que, depois de sintetizadas, engendrariam novas contradições, e assim sucessivamente” (TORRES FILHO, 1979, p. IX). Na mesma linha de pensamento, Brito (2016), afirma que a filosofia da natureza de Schelling, ou a sua física especulativa, traz à tona a materialidade da natureza e critica o pensamento que pensa a si mesmo independentemente do mundo: ele quer inserir o ser humano na intrincada cadeia de desenvolvimento da própria natureza.

O desenvolvimento histórico da filosofia da natureza de Schelling tem a sua origem na Grécia antiga, nos filósofos jônicos e em Platão. Passa pela ideia medieval de alma do mundo, de Giordano Bruno (1548-1600), pela *natura naturans* de Baruch Spinoza (1632-1677), pela harmonia que rege o mundo, de Leibniz e, pela filosofia crítica, de Kant, mais especificamente pela constituição da matéria e pelo todo orgânico da terceira crítica (GONÇALVES, 2010). Na perspectiva de entender a transformação da matéria em organismo, Schelling recorre às ciências de seu tempo, sobretudo à química de Antoine Lavoisier (1743-1784), no que se refere às relações entre a água e a atmosfera e aos processos de combustão e oxidação; e à teoria de Luigi Galvani (1737-1798) sobre a condução de eletricidade nos corpos orgânicos, cuja tese central remete ao conceito de fluido elétrico, agindo como princípio vital que amalgama o corpo ao espírito. Essa tese influenciou também Humboldt (GONÇALVES, 2010, p. 9-10). Mesmo que as suas maiores referências tenham sido a física e a química, Schelling flertou com as teorias do médico e biólogo Carl Friedrich Kielmeyer (1765-1844). Segundo Gonçalves (2010), a visão sintética de Schelling dos fenômenos

filosofía llama No-yo u objeto, tanto todo eso como la propia filosofía, encuentran su origen en algo anterior a lo que Schelling, recogiendo los resultados de su propia tradición, va a llamar «absoluto» y que en gran medida, de poder recibir otro nombre, no recibiría el del Yo o sujeto ni el del No-yo o objeto, sino el de «naturaleza». Pero entonces, se estaría reconociendo que «naturaleza» no significa simplemente lo que como objeto se opone a un sujeto, sino lo incondicionado mismo, de lo que resulta derivable tanto el sujeto como el objeto. Es verdad que Schelling no identifica de entrada lo que él llama «absoluto» con lo que llamará «naturaleza», pero si lo absoluto hubiera de recibir un nombre... (SCHELLING, 1996, p. 12)

naturais se deve muito à anatomia comparada do cientista, em que as três forças – sensibilidade, irritabilidade e reprodução – se interagem no desenvolvimento da matéria orgânica (p. 07).

Schelling acreditava que a natureza possuía não somente as características do “eu”, mas também era tão real quanto ele, pois, segundo o crítico alemão, a natureza objetiva é que fornece o material à consciência, e esta, por sua vez, o reproduz de modo transfigurado pela arte, a qual, por sua vez, unificaria a natureza com o espírito e o objeto com o sujeito: “A arte seria o apogeu da consciência, na medida em que nela se reconciliam a natureza e o espírito” (BRITO, 2016, p. 6). Na criação artística, assim, a consciência se torna, pela primeira vez, autoconsciência, realizando todas as suas potencialidades, uma vez que se torna livre das abstrações puramente filosóficas. Segundo Brito, o autor alemão alia a sua filosofia da natureza ao idealismo transcendental pelo qual foi influenciado em sua formação; ambos tomados separadamente forneceria apenas verdades parciais mas, uma vez unidos como partes de um mosaico, poderiam produzir a realidade. Subjacente à unidade entre o espírito e a natureza encontra-se uma razão, una e infinita, que abrangeria tanto a coisa em si quanto os fenômenos postos ao conhecimento. Nela não haveria distinção entre sujeito e objeto, pois o seu princípio seria a identidade absoluta. Esta razão, em sua totalidade e unidade originária – o absoluto, incondicionado (ou Natureza) – se autoproduz, condicionando todas as suas diferenças ao se manifestar ora como natureza ora como sujeito.

Ao manifestar-se como natureza ou como espírito, o absoluto, contudo, nada perde de si mesmo e o que caracteriza cada uma de suas potencialidades é a sua direta participação na totalidade unitária. Não há, portanto, uma relação de produção entre sujeito e objeto, natureza e espírito, ou seja, a consciência não é produzida a partir da realidade objetiva externa, ou vice-versa. Sujeito e objeto, espírito e natureza seriam, portanto, condicionados que têm seu fundamento último no absoluto incondicionado, único, indiferente e idêntico. Por essa razão, nem a natureza nem o espírito constituem seres peculiares, totalmente distintos um do outro: são ao mesmo tempo sujeito e objeto. Na natureza existiria um princípio vital, responsável por ela estar continuamente tentando sair de sua passividade; no espírito, por outro lado, manifestar-se-ia um princípio natural, que o impede de se constituir como um ser puro, voltado apenas para si mesmo (TORRES FILHO, 1979, p. XI).

Na poesia de Gilka Machado, esse princípio vital incondicionado, apontado por Torres Filho na filosofia da natureza de Schelling, é partilhado por todos os seres (humanos ou não), o que coloca tanto natureza quanto eu poético como sujeito e objeto, em estado de reciprocidade. Assim, nos poemas gilquianos o desejo é a manifestação da força primordial unitiva que, na natureza, age como princípio vital e que é partilhada pelo sujeito poético como um princípio natural ou corporal (sensório) o qual o impele a sair de si, reportando-se à natureza e desejando juntar-se a ela. Podemos perceber esse dinamismo no poema sem título “Na plena solidão de um amplo descampado” que figura no livro *Estados de Alma*, publicado originalmente em 1917. É possível observar que elementos naturais de uma paisagem animada e um “eu” poético feminino comungam uma cena erótica, em um ambiente que mescla delírio e sensação:

Na plena solidão de um amplo descampado
penso em ti e que tu pensas em mim suponho;
tenho toda a feição de um arbusto isolado,
abstrato o olhar, entregue à delícia de um sonho.

O vento, sob o céu de brumas carregado,
passa, ora langoroso, ora forte, medonho!
e tanto penso em ti, ó meu ausente amado,
que te sinto no vento e a ele, feliz, me exponho!

Com carícias brutas e com carícias mansas,
cuido que tu me vens, julgo-me apenas tua,
— sou árvore a oscilar, meus cabelos são franças.

E não podes saber do meu gozo violento
quando me fico, assim, neste ermo, toda nua,
completamente exposta à volúpia do vento!
(MACHADO, 1991, p. 164)

O verso inicial da primeira estrofe descreve um local despovoado, vasto e isolado, um “amplo descampado”, onde a solidão é plena. Percebemos aqui a antítese principal que encerra um problema que se desenvolverá ao longo do poema, como na maioria dos textos de Gilka, pois, apesar da aparente paisagem erma e devastada, a solidão do lugar se mostra rica e produtiva, preenchendo o imaginário da subjetividade do poema e estimulando-a a pensar. Nos três versos seguintes, vemos que essa oposição se coaduna com outra, mais profunda: a imobilidade do corpo, qual “arbusto isolado”, é inversamente proporcional à fruição livre do pensamento que é revelada apenas pelo seu olhar absorto, denunciando a delícia de um sonho.

É interessante observar a minuciosa escolha de palavras utilizada pela autora (uma de suas marcas mais características como poeta), uma vez que, ao usar o vocábulo “abstrato” – em vez de distraído ou pensativo, por exemplo – algumas reflexões podem ser trazidas para a leitura do texto: 1) A primeira diz respeito à personificação do arbusto que “sonha”; 2) A segunda observação aponta o valor dado à palavra “abstrato” como característica de uma paisagem sensível e sentida; 3) A terceira nota remete ao traço marcante de um pensar não-representacional ou digamos, não-realista, que está ligado ao “olhar abstrato” do eu poético (e da poeta) em relação a um pretense mundo concreto exterior e outro subjetivo interior que lhe seria rival. Na verdade, essa dicotomia é levada a ser desconstruída, uma vez que as instâncias dentro e fora, sujeito e objeto, eu e outro, ser humano e natureza são intrinsecamente correspondentes e intercambiantes; 4) A qualidade de “abstrato” aliada à palavra “sonho” também parece apontar no sentido da própria tessitura da poesia de Gilka, a qual apresenta ressonâncias da corrente artística expressionista, que teve influência considerável sobre os poetas brasileiros do início do século XX, como Augusto dos Anjos. É mister ressaltar que na *belle époque*, antes que os artistas atingissem a ideia de abstração completa, como hoje a conhecemos, o termo “abstrato” foi utilizado para se referir às escolas de vanguarda como o expressionismo, o cubismo e o futurismo que, ainda que fossem em certa medida figurativos, buscavam sintetizar os elementos da realidade exterior, resultando em obras que

fugiam à simples imitação daquilo que era “concreto”³.

Ainda na primeira estrofe do poema, a aproximação estabelecida entre a voz poética e o arbusto fica nítida, sendo a sua relação de contiguidade e reciprocidade. A ligação mesma entre ambos chega a tal ponto de indistinção que parecem partilhar a mesma consciência, a qual no sujeito lírico é pensamento e no arbusto é sonho, bem como o mesmo corpo. De fato, o último verso da primeira estrofe “abstrato o olhar, entregue à delícia de um sonho” poderia se referir tanto ao “eu” poético quanto ao arbusto. O sentimento-paisagem que abre o poema, de uma plena solidão aliada à sensação de imobilidade e pequenez, revela uma subjetividade construída de modo indissociável com o espaço. À extensão esmagadora do local é associada a qualidade de pequena estatura de um arbusto, que por sua vez é animado pela emoção humana.

Sendo assim, a metaforização telúrica evocada no poema serve como modo de subjetivação pela inter-relação dos elementos da paisagem, onde os componentes naturais se humanizam (o arbusto e a árvore são um corpo de mulher, o vento é o corpo masculino) e o “eu” poético se vegetaliza (se torna a árvore). Ao contrário do que afirma o *cogito* cartesiano pela máxima “penso, logo existo” centrado em uma interioridade absoluta na forma de um Eu x um Não-Eu (mundo), o poema de Gilka sugere uma equação diferente, um *cogito* corporal: “sinto, logo existo”. Essa existência-corpo-pensamento, entretanto, é construída para e com o fora: “penso em ti”. O sujeito poético gilkaiano é essencialmente ex-cêntrico, fora de si. Uma poesia dos sentidos que sente a natureza, dirige-se para o outro e gera um pensamento a partir do corpo.

Essa relação íntima entre ser humano e paisagem revela um sentimento de solidariedade que aponta na direção do substrato romântico evidenciado por Drummond na obra gilkaiana. Nessa perspectiva, a metáfora não se pode reduzir ao seu efeito de ornamentação, porque ela é, antes, uma forma de raciocínio, sendo indissociável da linguagem que, por sua vez, é fundamentalmente metafórica. A função essencial da metáfora residiria, assim, na expressão da imaginação. Para Coleridge, o conceito mesmo de metáfora pode ser definido como *imagination in action* (ORTONY, 1979, p. 74). A esse respeito, o teórico francês Michel Collot afirma que, além de um produto da imaginação poética, a metáfora está intimamente ligada ao percurso de uma paisagem: “se nossas línguas trazem, assim, a marca do espaço, é porque este nos fala e nos dá a pensar. (...) Se o pensamento não pode se dispensar do suporte das metáforas, é porque ele próprio nasce do transporte da consciência do mundo” (2013, p. 35).

De igual modo, a natureza na poesia de Gilka não é concebida como objeto de uma representação ou mero cenário pictórico, compreendendo aquilo que Collot denomina *la pensée-paysage* em seu livro *Poética e Filosofia da paisagem* (2013). Ao justapor os dois termos em um único sintagma, pensamento-paisagem, o pesquisador francês cria um conceito polissêmico que sugere tanto a interpretação da paisagem como provocadora do pensamento quanto o pensamento como desdobramento da paisagem. (COLLOT, 2013, p. 12). Logo, a essa relação de aposição linguística corresponde outra teórica: o uso do hífen para ligar as duas palavras institui uma terceira via de percepção e entendimento, que visa

³ Podemos encontrar essa relação entre o expressionismo e a poesia brasileira do início do século XX no livro *Texto/Contexto* (1969) ou no texto “A costela de prata de A. dos Anjos” de Anatol Rosenfeld, presente em Augusto dos Anjos. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996, p. 186-190, na qual compara os poemas de Augusto dos Anjos com outros de poetas expressionistas alemães. O pesquisador Henrique Duarte Neto também aponta essa relação no ensaio “O Expressionismo na obra de Augusto dos Anjos” (1998) In: *Revista Anuario de Literatura*, SP: UFSC. Em Gilka, parece-nos que a estética expressionista é usada como procedimento artístico para compor vários de seus poemas, alguns inteiramente dedicados a cores, sons, toques, cheiros e perfumes, bem como a busca pela apreensão de suas sensações, como se quisessem captar linguisticamente a emoção e a percepção da coisa em si – podemos citar como exemplo alguns poemas de *Cristais Partidos*, como: “Perfume”, “Sândalo”, “Incenso”, “Odor dos Manacás”, “Olhos verdes”, “Versos verdes”, “Bailado das ondas”, “Estival”, “Rosas”, dentre outros.

perscrutar uma relação bilateral entre o ser humano e o cosmos, de forma não-dualista e não-hierarquizante (*Idem*). Ainda segundo o professor de literatura da Universidade Paris 3, para se entender a noção de paisagem, é preciso compreendê-la enquanto um fenômeno, que surge como produto da interação entre o mundo e um ponto de vista, que envolve pelo menos três componentes: um local, um olhar e uma imagem. (COLLOT, 2013, p. 17-18).

Esse *olhar* perceptivo de que nos fala Collot aparece no horizonte do poema quando a experiência da paisagem da primeira estrofe se anima e a ela são acrescentados novos elementos que dão outra dinâmica à descrição da cena. Assim, à primeira imagem de ambiente apresentada, o “amplo descampado” (que poderíamos traduzir como um terreno baldio, extenso e aberto) é adicionada uma primeira forma vegetal, um arbusto, para, na segunda estrofe, serem adicionados aos signos de terra os de ar: “O vento, sob o céu de brumas carregado”. Percebe-se, assim, a verticalidade que ganha o espaço e o movimento que aos poucos a paisagem, que antes era de imobilidade, passa a ganhar com a aparição do vento que passa “ora langoroso, ora forte, medonho!” sob um céu encoberto e misterioso, que remete a uma atmosfera de sonho. É interessante observar que a intensidade do vento parece acompanhar a progressão do pensamento do sujeito lírico, uma vez que a conjunção “e” junto ao advérbio “tanto” presente no terceiro verso da segunda estrofe “**e tanto penso em ti**, ó meu ausente amado” acrescenta a ideia de aumento de gradação àquela apresentada no segundo verso da primeira estrofe “**penso em ti** e que tu pensas em mim suponho”.

Na terceira estrofe, há a transposição do amado ausente para o vento que oferece carícias brutas e mansas, sendo acompanhado de outra transfiguração: a imagem vegetal isolada e imobilizada do arbusto é substituída pela de árvore oscilante. Podemos perceber nessa expressão a formulação do que Michel Collot denomina de “paisagem romântica”, quando a relação íntima e patética com a paisagem, investida pela afetividade e imaginação, interioriza-se totalmente (2015, p. 64). Além disso, as descrições iniciais de solidão, isolamento e amplitude são os cenários evocatórios, *par excellence*, que convidam ao devaneio e à divagação poética e “não interpõem qualquer tela entre o indivíduo e a natureza, nem qualquer obstáculo ao impulso de sua imaginação” (COLLOT, 2013, p. 65). O travessão que acompanha o início do verso “– sou árvore a oscilar, meus cabelos são franças” pode denotar tanto a presença de um aposto, como uma informação adicional ou explicação, quanto pode se tratar de uma fala do eu lírico.

Ao seguirmos a segunda interpretação do uso do travessão, podemos conceber a materialização da voz poética como estabelecimento de um íntimo e polissêmico diálogo com um *tu*. Com efeito, a quem se dirige o verbo flexionado na segunda pessoa do singular no verso inicial da última estrofe, “E não *podes* saber do meu gozo violento”? Ao amado ausente, ao vento ou ao leitor? A interlocução ambígua instaurada parece apontar na direção de outra: se interpretarmos o poema como metalinguístico, o gozo violento experimentado pela voz poética seria o próprio prazer do texto de que nos fala Roland Barthes, sendo a abordagem da linguagem literária envolta em metáforas erótico-espaciais?

Outros poemas de Gilka nos dão a pista de que essa relação foi muito utilizada pela escritora de *Cristais Partidos*. No livro *Sublimação*, o poema “Fecundação” termina com a seguinte passagem “Tem teu mórbido olhar/ penetrações supremas/ e sinto, por senti-lo, tal prazer, / há nos meus poros tal palpitação, / que me vem a ilusão/ de que se vai abrir/ todo o meu corpo/ em poemas” (MACHADO, 1991, p. 358), aproximando o exercício erótico do espaço do corpo e do fazer poético – uma marca da escrita da autora. A última estrofe do poema “Na plena solidão de um amplo descampado” oferece um modo

de abertura do sujeito lírico (e do poema) ao mundo, que parece ser mais um estado do corpo do que um estado de alma – percepção que nos leva a desvendar a ironia do título, *Estados de Alma*, do livro do qual retiramos o poema, uma vez que os textos nele presentes abordam muito mais sensações e êxtases corporais do que espirituais. É, de fato, com todo o seu corpo, toda nua e *completamente exposta*, que a subjetividade feminina do poema se une eroticamente à carne do mundo, remetendo-nos à indicação batailliana da abertura para a continuidade, no erotismo, sendo o êxtase o estado, por excelência, do estar fora de si.

UM CORPO-PAISAGEM: A ANALOGIA NARRATIVA EM “ENAMORADAS”

Sigamos, pois, a travessia que nos leva ao poema “Enamoradas”, presente no livro *Sublimação*, publicado em 1938. O título já prenuncia a mudança na abordagem da autora quanto à relação com a paisagem, que se torna muito mais carnal, ou material. A forma do desejo que antes era descrita como um “estado de alma e de corpo”, agora se revela uma força pulsional selvagem (de vida e de morte) que é comungada pela paisagem. No poema, o corpo da natureza e o corpo do eu lírico são atravessados pela sensualidade das palavras e da paisagem. Do mesmo modo, os poemas de Gilka que, inicialmente se apresentam no formato de soneto (apesar de tematicamente sempre fugirem à rigidez dessa estrutura), vão progressivamente abandonando a métrica e ganhando formas variadas, como veremos nesse texto marcado pela sinestesia.

Na primeira parte do poema, a contemplação da natureza desperta na voz poética o desejo de se espriar e se encontrar intimamente com os elementos externos de uma paisagem natural. Nota-se, dessa maneira, que na primeira estrofe a voz poética é seduzida pela natureza – a qual adquire elementos humanos como boca, lábios, fala – e se entabula um diálogo na “abismal profundidade” desta voz, que tem os sentidos obliterados pela atração vegetal:

A natureza me ama, a natureza
Me procura e me atrai
Escuto o apelo
De seus múltiplos lábios de corola,
Sua boca de flor, cheirosa e fresca,
Embriaga-me a audição
Com a formosura
Das líricas palavras que profere
À abismal profundidade de mim mesma.

Desejo de migração
Dos elementos vitais
Às fontes primitivas;
Ânsia de desagregamento
Dos átomos
Pela atração irresistível das origens...
- Diante da natureza,
Assisto à fuga

De toda eu para ela:
Sinto que o azul me absorve,
Que a água tem sede de mim,
Que a terra de mim tem fome,
E paio, ectoplásmica, desfeita
Em ar,
Em água,
Em pó,
Misturada às coisas,
Integrada no infinito.
(MACHADO, 1991, p. 318)

A vontade do sujeito poético de se integrar aos elementos da terra, ao cosmos e mesmo a uma energia mística primordial da natureza (ou “às fontes primitivas”) é expressa no corpo pelo apelo aos sentidos do tato (lábios de corola), da audição (escuto o apelo), da visão (o azul me absorve) e do olfato (cheirosa e fresca). Assim, no poema “Enamoradas” podemos identificar a manifestação do erotismo enquanto reencontro com um desejo que mistura pulsão de vida e fruição estética, cuja intensidade a voz poética reconhece em todas as coisas (elementos da natureza, perfumes, odores, etc.) – uma identificação com a natureza enquanto linguagem poética. É interessante observar que no primeiro poema que analisamos, “Na plena solidão de um amplo descampado”, o contato erótico do “eu” poético com a paisagem aponta para um êxtase transcendental pelo corpo que, embora explicitamente carnal, possui ainda um lirismo espiritual de ressonância romântica.

Em “Enamoradas” a saída de si do sujeito e encontro com a paisagem não se dá pela comunhão do espírito com a natureza, mas por uma desagregação físico-química, cuja linguagem não deixa dúvidas da materialidade dessa imagem: a subjetividade poética se dissipa em átomos, é absorvida pela paisagem e paira, ectoplásmica, combinada aos elementos da natureza. É mister ressaltar, mais uma vez, que a “flutuação” espiritual romântica do “eu” para a natureza (e vice-versa) do poema de Estados de alma dá lugar a uma união biológica que tem como matriz o ectoplasma que é a parte externa do citoplasma que, por sua vez, pode ser definido como uma massa transparente que une os componentes da célula. Com a exceção dos vírus, todos os organismos vivos possuem células e todas as células – sejam elas animais, sejam vegetais ou mesmo minerais – partilham de três características vitais: ectoplasma, citoplasma e material genético. Assim, o “eu” de “Enamoradas” partilha a unidade mais fundamental da vida com as coisas do mundo.

Na segunda parte do poema, a potência criativa sentida no corpo é repassada de forma metalinguística, pela voz poética, à própria constituição do poema em que há a simbiose deste com a paisagem, como se este fosse porta-voz de uma força incontrolável. O olhar cinematográfico do poema percorre a composição dessa subjetividade que apresenta todos os elementos considerados fundamentais da constituição da natureza pelos filósofos pré-socráticos: ar, água, terra (e fogo). Esse último componente não aparece de forma explícita no poema, mas uma palavra o denuncia “ectoplásmica” no verso “pairo, ectoplásmica, desfeita”. O plasma não é considerado matéria e sim energia. Logo, a energia pulsional sexual, ou libido, que perpassa todo o poema, responsável pelo desejo de desagregação e integração do “eu” do poema, é o componente de fogo da natureza da subjetividade poética de “Enamoradas”. Esse é o “princípio fêmea”, muito bem observado por Drummond em seu texto sobre a obra de Gilka, cujo

conceito é muito antigo e aparece em várias culturas orientais, como o hinduísmo e o budismo, referindo-se à busca da origem de todas as coisas, ou seja, a energia que se move em tudo. Conforme apontado pelo grande poeta de Itabira, a poesia giliana associa essa energia do fogo à energia sexual, como o componente fundamental da própria vida.

Desse modo, temos em “Enamoradas” uma subjetividade volatilizada em energia que se move desde o menor grau de divisão da matéria, o átomo, expandindo-se por todo o planeta até se integrar ao infinito, que no poema dá a impressão de cosmos, universo. À ação sempre renovadora da natureza é aliada a capacidade originária da linguagem, gerando a nascitividade sempre fecunda da poesia.

Natureza
Palpita em nossas células
O mutualismo de nossas vidas;
Cantas nos meus versos;
Vegeto nos teus cernes;
Quando nos defrontamos,
Um milagroso mimetismo
Nos unifica:
Cascateio com as linfas,
Vôo com os pássaros,
Espiralo com os perfumes,
Marejo com as ondas,
Medito com as montanhas
E espojo-me com as bestas.

Natureza sempre nova,
Que extraordinária simbiose
Entre meu sonho e teus verdes!
(MACHADO, 1991, p. 318-319)

A metaforização telúrica em “Enamoradas” assume a forma mais concreta da analogia, figura de linguagem que institui uma correspondência entre entidades distintas. No lugar da descrição romântica do primeiro poema da paisagem (solidão, amplo descampado, isolado, abstrato, ermo), nesse segundo texto temos um tom narrativo em que o sujeito lírico performatiza as atividades que, por analogia às ações humanas, atribuem-se a elementos naturais. Assim, o “eu” poético cascadeia com as águas (as linfas), voa com os pássaros, espirala com os perfumes, mareja com as ondas, medita com as montanhas e se espoja com as bestas. De modo recíproco, a natureza também.

Na última parte do poema, temos a confirmação da identificação do feminino como uma força pulsional da natureza (fêmea) e sua natureza animal ou pura energia psíquica (id). Podemos perceber também que em vez de evocar a imagem da mãe, comumente utilizada para acessar certa feminilidade estrutural do ser (como em Adélia Prado, por exemplo), a voz poética se refere à relação de si com a natureza como amante em um “enleio de fêmeas enamoradas”.

Amo-te como me amas;
Minha voz é o clarim
De tua formosura;

Só tu sabes chegar à minha carne
Pelos caminhos secretos
Da minha alma;
Só tu me possues inteira.

Que me valeria a existência
Sem os imortais momentos
Em que confundimos os seres,
Em que rolamos pelo infinito
Loucas de liberdade,
Num longo enleio
De fêmeas
Enamoradas?!...
(MACHADO, 1991, p. 319)

Estas últimas duas estrofes evidenciam mais claramente o autoerotismo presente no poema, o qual denota um prazer orgiástico da voz poética advindo da contemplação da natureza ou do seu próprio corpo feminino, uma vez que estes dois elementos se confundem. A poesia dá voz à beleza da natureza, um corpo-paisagem que pulsa na carne dessa subjetividade poética, cuja liberdade se dá pelos momentos “imortais” em que rolam no infinito do poema. Só a paisagem a possui por inteira. Em movimento simbiótico, a natureza fala ao “eu” poético através da linguagem vegetal do perfume com os seus lábios de flor cheirosa.

A natureza a invade por inteiro e encontra a natureza que nela já habita, provocando o processo de saída de si. Trata-se, pois, de um texto repleto de linhas de fuga, movimentos de expansão, multiplicidade e heterogeneidade, contrário, pois, a uma lógica binária e dicotômica do mundo e dos seres. O poema parece procurar um devir-planta e um devir-animal que signifiquem outras formas de criação literária e, que, nas palavras de Guattari em *Revolução Molecular: pulsações políticas do desejo* (1987), pretendam uma revolução molecular do próprio texto literário.

Uma prática micropolítica que só tomará sentido em relação a um gigantesco rizoma de revoluções moleculares, proliferando a partir de uma multidão de devires mutantes: devir mulher, devir criança, devir velho, devir animal, planta, cosmos, devir invisível... – tantas maneiras de inventar, de ‘maquinar’ novas sensibilidades, novas inteligências da existência, uma nova doçura (p. 15).

O próprio formato do texto parece evidenciar este aspecto uma vez que ele apresenta ondulações em sua composição visual que remetem a uma ideia de fluxo contínuo e não-linear, contendo versos curtos, com apenas uma palavra (e que muitas vezes guia o olhar para algo específico no poema), versos médios com duas a três palavras e versos longos com até cinco palavras. Interessante observar como os versos curtíssimos expõem uma visão minimalista dos elementos, como em: “E paio, ectoplás-mica, desfeita/ *Em ar,/ Em água,/ Em pó*”.

A imagem da árvore-raiz como o um que se duplica e multiplica utilizada por Deleuze e Guattari em *Mil Platôs- v. 1* (1995, p. 03) sob o nome de *rizoma*, apresenta o símbolo desta força que se estende sob a terra em configurações variadas e diferentes composições de matéria, e que, relacionada ao texto

literário, provoca a reflexão sobre os seus aspectos inovadores. Desse modo, podemos perceber como o poema “Enamoradas” é um texto orgânico dotado de uma totalidade significativa, o qual apresenta um corpo que é atravessado por intensidades e que, paradoxalmente, não pára de se desintegrar em partículas, células e plasma, num processo quase cirúrgico de se desmontar o corpo humano e integrá-lo no corpo da natureza e mesmo no do universo: “e paio, ectoplásmica, desfeita/ em ar,/ em água,/ em pó,/ misturada com as coisas,/ integrada no infinito.”

No movimento de expansão e contração deste poema rizomático, ao relê-lo sob este paradigma, temos na primeira estrofe o contato mais íntimo com a natureza em que ela se aproxima eroticamente da voz poética, personificada: “A natureza me ama, a natureza/ me procura e me atrai, escuto o seu apelo”. A mediação entre o “eu” e o “mundo” se dá pelo erotismo. No início da segunda estrofe se inicia o processo de desterritorialização da voz poética: “Desejo de migração/ dos elementos vitais/ às fontes primitivas”, o qual culmina em sua atomização e pulverização no espaço cósmico para logo em seguida ser dimensionada microscopicamente para o interior do corpo: “Natureza/ palpita em nossas células/ o mutualismo de nossas vidas”, e depois para os elementos da natureza: “cascateio com as linfas,/ vôo com os pássaros,/ marejo com as ondas,/ medito com as montanhas/ e espojo-me com as bestas”. Nas duas últimas estrofes, a voz poética se reterritorializa e segue no mesmo contato erótico da primeira estrofe: “Só tu sabes chegar à minha carne/ pelos caminhos secretos/ da minha alma;/ só tu me possues inteira”. Podemos ler estes dois versos como o êxtase carnal do contato da voz poética com a natureza: “Que me valeria a existência/ sem os imortais momentos/ em que confundimos os seres,/ em que rolamos pelo infinito/ loucas de liberdade,/ num longo enleio/ de fêmeas enamoradas?!” .

O trabalho minimalista da autora em “Enamoradas” parece apontar para a composição da arte da criação verbal como processo de recriação do mundo. De fato, o *ethos* da natureza parece evocar a paisagem como estratégia de habitar o mundo. A esse respeito, a pesquisadora da Universidade de Indiana (EUA), Darlene Sadlier, argumenta que Gilka compõe em sua poesia o que a teórica chama de *locus eroticus*, combinando as ideias de prazer e amor associadas ao *locus amoenus* dos poetas clássicos e renascentistas e a subjetividade dramática e subjetivada associada ao *locus horrendus* ou *locus terribilis* romântico. Para Sadlier, em Gilka está presente uma versão moderna do *carpe diem* dos arcadistas do século 18 e da natureza misteriosa e, por vezes, sombria dos poetas românticos. A especialista em literatura luso-brasileira conclui que a poeta Gilka Machado cria um *locus eroticus* como forma de fuga de uma sociedade opressora e hipócrita que cerceia a atividade intelectual da mulher e a expressão de seu desejo sexual: “Como os românticos, ela é atraída para a natureza como um lugar distante das vicissitudes do mundo moderno – mas com a importante diferença que não é ao tumulto da vida urbana que ela quer escapar, se não ao ‘jugo atroz dos homens e da ronda / da velha Sociedade’” (SADLIER, 2012, p. 69).

A estudiosa observa, de forma acertada, que os críticos de seu tempo se escandalizaram muito mais com o teor erótico dos versos de Gilka do que com as críticas sociais contumazes que ela produziu em diversos textos e que se encontravam mesclados nos mesmos volumes. Crítica social e expressão sexual têm o mesmo valor revolucionário em sua obra como forma de liberação da voz poética feminina. Podemos perceber esse aspecto em poemas como “Alerta, Miseráveis!” (1938), presente no livro *Sublimação*, que explicitamente denuncia a injustiça social ao referir-se àqueles “que sempre tudo nos roubaram / que planejam agora / um roubo mais/ audaz: / querem ainda esta migalha que nos resta, / a independência de morrer de fome / em paz” (MACHADO, 1991, p. 390). Em outro poema que fig-

ura em *Cristais Partidos* (1915) há o famoso poema “Ser Mulher” que molda a imagem angustiante de imobilidade social da mulher do início do século XX como uma “águia inerte”: “Ser mulher, e, oh! Atroz, tantálica tristeza!/ Ficar na vida qual águia inerte, presa/ nos pesados grillhões dos preceitos sociais!” (MACHADO, 1991, p. 106). Em outro poema, intitulado “Ânsia de azul”, surge a imagem da poeta emparedada: “De que vale viver/ trazendo, assim, emparedado o ser?/ Pensar e, de contínuo, agrilhoar as ideias,/ dos preceitos sociais nas torpes ferropéis; (...) Ai! Antes pedra ser, inseto, verme ou planta,/ do que existir trazendo a forma de mulher” (MACHADO, 1991, p. 26)

É também importante observar como a cidade aparece de modo enviesado na poesia giliana, quando, já em seu primeiro livro, *Cristais Partidos* (1915), Gilka falava de modo oblíquo do que consideramos mudanças urbanas (provavelmente da cidade do Rio de Janeiro em plena *belle époque* quando da reforma estrutural empreendida por Pereira Passos), como no poema “Estival”: “A selva é uma oficina,/ onde operando estão todos os elementos naturais;/ e, ao violento calor das forjas estivais,/ a cigarra buzina (...) A natureza reverbera,/ e o Sol que se destaca/ no azul fulmíneo,/ é uma placa de alumínio” (MACHADO, 1991, p. 28).

CONCLUSÃO

Gilka propõe uma cartografia do desejo em sua poesia, na qual esmiúça e mapeia o sentimento erótico em múltiplas direções, podendo este se apresentar tanto como a face solar ou noturna de Eros. Logo, a liberdade que a experiência erótica promove ao sujeito é associada à vivência contemplativa e extasiante do “eu” poético diante da linguagem; ele idealiza o encontro amoroso e o vivencia num plano onírico. Há uma transcendência espiritual no êxtase carnal do encontro amoroso vivenciado através da imaginação erótica, sendo a natureza o agente do desejo que convoca similitude e sublimidade.

Desse modo, é tematizada constantemente em seus poemas a reconciliação do sujeito poético com uma paisagem natural através do erotismo, como uma forma de religar o ser humano a entidades complementares e harmônicas. Com sua dicção poética singular que mistura um lirismo do prazer erótico a uma paisagem que passa pela descrição romântica e se atualiza na analogia narrativa pela metaforização telúrica, Gilka Machado conversa com o contemporâneo em sua busca pela construção de uma poética não-fálica que se afasta de concepções binárias de mundo, prima pelo contato erótico com a natureza e a liberação das intensidades poéticas anárquicas, como disse Drummond. Ao escandalizar a sociedade fluminense do início do século XX por usar a palavra “cio” em um de seus textos (“Noturno VIII” em *Cristais Partidos*), os poemas gilianos marcam o desejo pela palavra nua, despida das proibições linguísticas ou sociais. É, sobretudo, uma poesia dos sentidos de onde emergem uma estética da natureza, enquanto meio de subjetivação de um “eu” poético, e uma ética do desejo como forma de habitar o mundo.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. Poética. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. 7a. ed. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 2003.

- BATAILLE, Georges. O erotismo. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BRITO, Thiago Henriques. Aproximações entre natureza, ciência e arte em Friedrich Joseph Von Schelling. In: *Problemata – International Journal of Philosophy*, v. 07, n. 02, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/problemata/article/view/29188> Acesso em: 20 maio 2020.
- CASTRO, Manuel Antônio. A Poética da poiesis como questão, 2006. Disponível em: http://traves-siapoetica.blogspot.com/2006_09_01_archive.html. Acesso em: 12 maio 2020.
- COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*. Tradução Ida Alves et al. 1ª edição. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2013.
- DRUMMOND, Carlos Drummond de. *Gilka, a antecessora*. In: *Jornal do Brasil* (RJ), Rio de Janeiro, quinta-feira, 18 de dezembro de 1980, edição 00254, Caderno B, p. 07.
- GUATTARI, Félix. *Revolução Molecular: pulsações políticas do desejo*. São Paulo: Editora Brasil iense, 1987.
- MACHADO, Gilka. *Poesias Completas*. Apresentação e organização Eros Volúcia Machado. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial: FUNARJ, 1991.
- NETO, Henrique Duarte Neto. O expressionismo na obra de Augusto dos Anjos. In: *Revista Anuario de Literatura*. São Paulo, nº 6, UFSC, 1998, 117-130.
- NOVALIS (Friedrich von Hardenberg). *Pólen*. Fragmentos, diálogos, monólogo. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- ORTONY, Andrew. *Metaphor and thought*. 2nd ed. Cambridge, England: Cambridge University Press, 1979.
- ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969.
- ROSENFELD, Anatol. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996
- SADLIER, Darlene. O locus eroticus na poesia de Gilka Machado. Tradução de Marília Simari Crozara (UFU). In: *Cadernos do I Congresso Internacional de Cultura Lusófona Contemporânea – A Mulher na literatura e outras artes*, 2012.
- SCHEEL, Márcio. *Literatura aos pedaços: a fragmentação discursiva e a problemática da representação do Primeiro Romantismo alemão à modernidade e ao pós-modernismo*. Tese (Doutorado em Letras – área de Estudos Literários). Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2009. Disponível em: http://base.repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/102410/scheel_m_dr_arafcl.pdf Acesso em: 10 maio 2020.
- SCHELLING, Friedrich J. V. *Escritos sobre filosofia de la naturaleza. Del estudio preliminar, traducción y notas*: Arturo Leyte. Madrid: Alianza Editorial, 1996.
- TORRES FILHO, Rubens Rodrigues. Exposição da ideia universal da filosofia em geral e da filosofia da natureza como parte integrante da primeira. In: SCHELLING, Friedrich Von. *Obras escolhidas*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1979.

RECEBIDO EM 30/05/2020 | ACEITO EM 14/09/2020