

## O COGITO CORPORAL: DA METAFORIZAÇÃO TELÚRICA NA POESIA DE GILKA MACHADO<sup>1</sup>

SUZANE MORAIS DA VEIGA SILVEIRA (DOUTORANDA)  
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)  
Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil  
(suzanemveiga@yahoo.com.br)

RESUMO: O presente artigo tem por objetivo analisar o uso do recurso estilístico de metaforização telúrica na poesia de Gilka Machado, a fim de investigar a concepção de paisagem na obra da autora, por meio da qual ela associa a ideia de potência da natureza a uma vivência corpóreo-linguística. Desse modo, partimos do conceito de “pensamento-paisagem” de Michel Collot, em *Poética e filosofia da paisagem* (2013), para realizar o estudo de uma lógica do corpo na poética giliana, ou *cogito* corporal, na qual a metaforização telúrica funciona como modo de subjetivação pela inter-relação dos elementos da paisagem e a voz poética. Assim, Gilka propõe uma poesia dos sentidos, um pensamento-corpo-paisagem, cuja subjetividade se desloca para fora de si, voltada ao outro.

Palavras-chave: Metaforização telúrica. *Cogito* corporal. Gilka Machado. Poesia.

Artigo recebido em: 30 maio 2020.  
Aceito em: 27 jun. 2020.

---

<sup>1</sup> Pesquisa de tese em andamento com financiamento do CNPq.

THE BODY *COGITO*: ON TELLURIC METAPHORIZATION  
IN GILKA MACHADO'S POETRY

**ABSTRACT:** This article aims to analyze the use of the stylistic resource of telluric metaphorization in Gilka Machado's poetry, in order to investigate the concept of landscape in the author's work, through which she associates the idea of nature's power to a bodily-linguistic experience. Hence, we take the concept of "landscape thought" by Michel Collot, in *Landscape philosophy and poetics* (2013), to conduct the study of a logic of the body in Gilkian poetics, or body *cogito*, in which telluric metaphorization works as a mode of subjectivation by means of the interrelation of landscape's elements and poetic voice. Thus, Gilka offers a poetry of the senses, a body-thought landscape, whose subjectivity moves out of itself, towards the other.

**Keywords:** Telluric metaphorization. Body cogito. Gilka Machado. Poetry.

*Meu amor, como sofro a volúpia da terra,  
atravessada pelas raízes!*  
Gilka Machado

Estudar a literatura produzida no período que se convencionou denominar de "pré-modernismo" no Brasil pela historiografia tradicional – conhecido também por sincretismo, transição ou mesmo *belle époque* – é enveredar por terreno espinhoso e acidentado. É, sobretudo, desafiar-se constantemente não só pela dificuldade de remontar uma época envolvida pelas brumas do tempo, mas, principalmente, pelo apagamento que o nevoeiro espesso do conservadorismo impôs a figuras importantes de nossa história literária. Fato é que bem antes de Nelson Rodrigues escandalizar a *high society* carioca com as suas peças trágicas de base freudiana contra a evidente hipocrisia da moral burguesa, como em "Toda nudez será castigada" (1965), outra escritora arrepiou os cabelos e os bigodes bem-comportados da sociedade fluminense do início do século XX com versos repletos de sensualidade, inconformismo e, por vezes, deboche: Gilka da Costa Melo Machado (1893-

1980). Com o seu livro *Cristais partidos*, publicado em 1915, a poeta apresenta a denúncia à “ronda da velha sociedade/ -- a messalina hedionda que, da vida no eterno carnaval,/ se exhibe fantasiada de vestal!” (MACHADO, 1991, p. 24). Cenário este que seria representado teatralmente anos mais tarde por Nelson, autoproclamado fã da escritora – de quem alegou ter sofrido forte influência – sendo leitor assíduo de sua obra (CASTRO, 2001, p. 52).

De fato, 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. 7), 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 (como no título da famosa peça rodrigueana), 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. 7)

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”, que se encontra no livro *O grande amor*, de 1928, reunido na coletânea *Poesia completa*, de 1991. 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. 7). 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. 7).

A partir dessas reflexões do mestre mineiro, propomos uma análise da construção e transformação de uma paisagem romântica em dois poemas da autora, através do uso da metáforização 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. Examinemos melhor a questão. 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*, segundo Neto (1998), 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”.

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 gilciano 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 gilciana. 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 a perscrutar uma relação bilateral entre o ser humano e o cosmos, de forma não-dualista e não-hierarquizante. 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 (2015), 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.

Sigamos, pois, a trilha que nos leva ao poema “Enamoradas”, presente no livro *Sublimação*, publicado em 1938. O título freudiano 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 há uma sedução da natureza para com a voz poética – a qual adquire elementos humanos como boca, lábios, fala – cujo diálogo se dá 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 o encontro com a paisagem não se dão 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, ectoplasmática, 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 portavoza 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 “paio, 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, atribui 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 despoja com as bestas. De modo recíproco, a natureza também “canta” nos versos da poeta assim como ela vegeta no seu cerne.

Na última parte do poema, temos a confirmação da identificação do feminino como uma força pulsional da natureza (fêmea) e com 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 orgástico 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, 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. (1987, 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, ectoplásmica, 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* (1995), 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” trata-se de um texto orgânico dotado de uma totalidade significativa, o qual apresenta um corpo que é atravessado por intensidades e que, paradoxalmente, não para 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 o retermos 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 figura 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 grilhões 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 continuo, agrilhoar as ideias,/ dos preceitos sociais nas torpes ferropias; (...) 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).

Gilka Machado tematiza 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 isso, critica um pensamento que está no cerne da lógica formal da modernidade ocidental, que dividiu o mundo em contradições ou antinomias em nome de um *logos* da dominação da natureza. 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 diria 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 gilkianos marcam o desejo pela palavra nua, despida de proibições linguísticas ou sociais. É, sobretudo, uma poesia dos sentidos e da natureza de onde emergem um pensamento-paisagem, uma voz poética feminina e um saber que advém da sensação-percepção, o *cogito* corporal.

## REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. 6. ed. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.
- CASTRO, Ruy. *O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*. Trad. Ida Alves et al. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2013.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs – v. 1*. 1. ed. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 1995.
- 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.
- MACHADO, Gilka. *Poesias completas*. Apresentação e organização Eros Volússia Machado. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial: FUNARJ, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Poesia completa*. Org. Jamyle Rkain. - Prefácio Maria Lúcia Dal Farra. São Paulo: V. de Moura (Selo Demônio Negro), 2017.
- NETO, Henrique D. O expressionismo na obra de Augusto dos Anjos. *Revista Anuario de Literatura*, São Paulo, n. 6, UFSC, 1998, p. 117-130.
- ORTONY, Andrew. *Metaphor and thought*. 2. ed. Cambridge, England: Cambridge University Press, 1979.
- SADLIER, Darlene. O *locus eroticus* na poesia de Gilka Machado. Trad. Marília Simari Crozara (UFU). *Cadernos do I Congresso Internacional de Cultura Lusófona Contemporânea – A Mulher na literatura e outras artes*, 2012, p. 65-69.

SUZANE MORAIS DA VEIGA SILVEIRA é doutoranda em Literatura Brasileira pelo programa de pós-graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e formada em Letras (Português-Inglês) pela faculdade de formação de professores da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ-FFP). É pesquisadora (Bolsista CNPq) no projeto de pesquisa "Cultura entre fronteiras: poética feminista e política da imaginação na literatura de mulheres das Américas", e integrante do Núcleo Interdisciplinar de Estudos da Mulher na Literatura (NIELM-UFRJ), sob orientação da Profa. Dra. Anélia Pietrani. Dentre suas publicações estão "A ressubjetivação da mulher e a desconstrução do mito do homem moderno em *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*, de Elvira Vigna" (*Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea*, 2017); "De histéricas a ninfomaníacas: imagens da mulher e da sexualidade feminina na ficção brasileira da Belle Époque" (*Graphos*, 2019), em parceria com o prof. Gilberto Araújo; e o capítulo do livro "A dialética do corpo feminino na poesia de Gilka Machado" (*Escritas do corpo feminino: diálogos interdisciplinares*, 2018).