

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

ANDREA JAMILLY RODRIGUES LEITÃO

**A POÉTICA DO CORPO NA OBRA *LINHA-D'ÁGUA*,
DE OLGA SAVARY**

BELÉM

2014

ANDREA JAMILLY RODRIGUES LEITÃO

**A POÉTICA DO CORPO NA OBRA *LINHA-D'ÁGUA*,
DE OLGA SAVARY**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará, como exigência para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Antônio Máximo Ferraz.

BELÉM

2014

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

L533f	Leitão, Andréa Jamilly Rodrigues A poética do corpo na obra <i>Linha-d'Água</i> , de Olga Savary / Andréa Jamilly Rodrigues Leitão; Orientador, Prof. Dr. Antônio Máximo Ferraz. – Belém: UFPA, 2014. 146 p. Orientador: Prof. Dr. Antônio Máximo Ferraz Mestrado (Dissertação) – Universidade da Federal do Pará, Instituto de Letras e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Letras, Belém, 2014. 1. <i>Corpos – Recriação poética</i> . 2. <i>Amor</i> . 3. <i>Reconciliação</i> . 4. <i>Ecofeminismo</i> . I. Ferraz, Antônio Máximo, <i>orient.</i> II. Título. CDD 22. ed. 869.1
-------	---

Índice de Catálogo Sistemático

Corpos – Recriação poética

ANDREA JAMILLY RODRIGUES LEITÃO

**A POÉTICA DO CORPO NA OBRA *LINHA-D'ÁGUA*,
DE OLGA SAVARY**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará, como exigência para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Data de aprovação:

Banca Examinadora:

Professor Doutor Antônio Máximo von Sohsten Gomes Ferraz
Universidade Federal do Pará
Orientador

Professora Doutora Lilia Silvestre Chaves
Universidade Federal do Pará
Membro Titular

Professora Doutora Angela Maria Guida
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Membro Titular

Professora Doutora Izabela Guimarães Guerra Leal
Universidade Federal do Pará
Membro Suplente

A todos os corpos amantes.

AGRADECIMENTOS

Às nascentes do ser que me ofertaram a possibilidade de existir.

À minha família, o corpo-sangue, em especial minha mãe Ana Lucidéa, meu pai José Cláudio, minha irmã Adriana Kamilly e minha avó Lucidéa Rodrigues, pelo amor, pela compreensão e pelo incentivo sem limites.

Às amigas de longa data, Millene, Yvila, Bárbara e Anais.

À amizade realizada durante o meu percurso acadêmico, em especial Thiago Azevedo, Valdiney Valente, Adrine Motley, Rafaella Fernandez, Alex Moreira, Salim Santos, Felipe Cruz e todos da minha turma.

Ao professor Antônio Máximo Ferraz, por acolher esta proposta de pesquisa, e a todos os integrantes do Núcleo Interdisciplinar Kairós (NIK), que contribuíram significativamente para o meu crescimento pessoal e acadêmico, inserindo-me na matéria vertente das questões.

À Olga Savary pelo diálogo e pelo rico material disponibilizado.

Às professoras Lilia Chaves e Izabela Leal pela leitura atenta durante a Banca de Qualificação e pelas suas contribuições inestimáveis que me despertaram para outras possibilidades interpretativas deste trabalho.

À professora Angela Guida por aceitar gentilmente o convite para participar da Banca de Defesa.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPA, que participaram direta ou indiretamente da realização deste trabalho.

A morada do homem, o extraordinário.

Fragmento 119, de Heráclito.

*And I, and Silence, some strange Race
Wrecked, solitary, here –*

“I felt a Funeral, in my Brain”, de Emily Dickinson.

inquestionável na concha das mãos e dessedentar-se
jorro sobre cabelos ombros seios
e o mais desfluir aos membros tensos
e fazê-los dóceis doces dulçurosos
linfa e ninfa acopladas ao vento
e refluir sereno o amor ameno
o que surge por si e transparece
como a luz da manhã nascente
a água é um hino ao corpo
deixá-lo desnudo absorver o absoluto
deixar-se dançar solo ao passo das gotas canto
e mover a um ritmo líquido o perfil
auto-testemunha do instante aflorente
lembrar-se de mar e céu flamantes
ao longe de um dia à fantasia de outro
aspirar fundo o aroma convergente
de árvores flores circundantes
e antes que a tarde caia suas frondes
respirar a sol pleno o molhado ar
plenitude

“Canto das águas”, de Affonso Ávila.

SUMÁRIO

RESUMO	8
ABSTRACT	9
1 INTRODUÇÃO	10
2 A AVIDEZ DOS CORPOS NA UNIDADE RECONCILIADA DO AMOR	21
2.1 A SUPERAÇÃO DAS “EMPERTIGADAS METAFÍSICAS”.....	22
2.2 A “CONSTRUÇÃO” DA MODERNIDADE: ENTRE A CIÊNCIA E A TÉCNICA.....	29
2.3 UMA ODE À RECONCILIAÇÃO: A NATUREZA VIVA DOS AMANTES.....	41
3 REPENSANDO AS FRONTEIRAS ENTRE A NATUREZA E O HOMEM: OS LIMITES DO ECOFEMINISMO	58
3.1 O FEMINISMO E A CRÍTICA FEMINISTA.....	61
3.2 AS INTERCONEXÕES ENTRE A NATUREZA E A MULHER: A RECEPÇÃO ECOFEMINISTA.....	72
3.3 NO NAUFRÁGIO DAS FORMAS HUMANAS: A EXPERIÊNCIA ORIGINÁRIA DO CORPO.....	82
4 NO RITMO-IMAGEM DAS ÁGUAS: A FIGURAÇÃO POÉTICA DO CORPO DOS AMANTES	95
4.1 “DO PAPEL O OUTRO NOME A IMPRIMIR NOSSAS PALAVRAS: LINHA- D’ÁGUA”.....	97
4.2 “EM TUA ÁGUA SIM ESTÁ MEU TEMPO, MEU COMEÇO”.....	109
4.3 “E TE AMO MORTO OU VIVO”.....	118
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	135
REFERÊNCIAS	138

RESUMO

A presente dissertação constitui uma interpretação do corpo e de suas inter-relações com o erotismo e com o amor, a partir de um diálogo com a obra *Linha-d'Água* (1987), de Olga Savary (1933). A hipótese de pesquisa, aqui articulada, compreende a transfiguração poética do corpo sob o elemento simbólico da água como a encenação poético-ontológica do princípio da unidade entre o ser humano e a natureza. Por meio de uma abordagem hermenêutica (RICOEUR, 1990), vislumbra-se nos poemas a abertura para a articulação textual de um ser-no-mundo, que diz respeito a uma nova experiência do homem com a existência. A obra opera a recriação poética dos corpos na manifestação das águas, de modo que a comunhão amorosa instaura uma aproximação do ser humano com a sua origem, como uma possibilidade de reconciliação com a natureza (PAZ, 1994). Para compor este diálogo, contrapõe-se à leitura que, à luz do ecofeminismo, compreende esta operação poética como a expressão de subjetividades relacionada a questões de gênero ou de papéis sociais (SOARES, 1999). Sob a vigência do erotismo, os corpos humanos desnudados são assimilados a uma doação da natureza, entendida como o desvelamento da *phýsis* grega (HEIDEGGER, 1999). Os versos de *Linha-d'Água* articulam um movimento de ruptura com o legado conceitual da metafísica platônica, que estabeleceu uma cisão entre o homem e a sua condição carnal, o homem e o real, aprofundada durante a modernidade. Em meio à dinâmica cíclica e incessante da *phýsis*, o ser humano reconhece na própria liquidez do seu corpo o retorno ao fundamento primordial; por outro, assume a sua condição de estar lançado no fluir temporal incessante. Na obra da escritora paraense, recoloca-se o horizonte humano, por via da poética corporal, em reconciliação com o élan originário da natureza e, ao mesmo tempo, com a própria natureza viva dos amantes.

Palavras-chave: Corpo. Água. Reconciliação. Olga Savary. *Linha-d'Água*.

ABSTRACT

This paper is an interpretation of the body and its interrelationships with eroticism and love, from a dialogue with the book *Linha-d'Água* (1987), by Olga Savary (1933). The hypothesis this research articulates the poetic transfiguration of the body under the symbolic element of water as a poetic-ontological staging of the principle of unity between man and nature. Through a hermeneutic approach (RICOEUR, 1990), it is perceived in the poems a opening for textual articulation of a being in the world (being-there), with respect to the dynamics of human existence. The work of art operates a poetic recreation of bodies in the prevailing presence of the water, so that the loving communion establishes an approximation of the human being with its origin as a possibility of reconciliation with nature (PAZ, 1994). To compose this dialogue, we oppose a ecofeminism reading, which understands this operation as a poetic expression of subjectivities related to issues of gender or social roles (SOARES, 1999). Through the erotic impetus, human bodies are compared to a donation of nature, understood as unveiling of what the Greeks called *phýsis* (HEIDEGGER, 1999). The verses of *Linha-d'Água* articulate a movement that breaks with the conceptual legacy of Platonic metaphysics, which established a division, that has deepened in the modernity, between man and his carnal condition, between man and the reality. Amid the incessant cyclical dynamics of *phýsis*, Man must recognize itself in the liquidity of your body the return to primordial basis; on the other hand, he also must assume its condition of being released on the incessant temporal flow. In Savary's work, the human horizon is reinserted, through bodily experience, in reconciliation with that original impulse of nature and, at the same time, with the own living nature of lovers.

Key-words: Body. Water. Reconciliation. Olga Savary. *Linha-d'Água*.

1 INTRODUÇÃO

*Tudo o que sei
aprendi da água, ela diz.
E arde sem saber.*

Olga Savary

A presente dissertação pretende instaurar novos diálogos com a poética de Olga Savary (1933), sobretudo com a obra intitulada *Linha-d'Água* (1987), que contém, no seu conjunto literário, o total de dezessete poemas. Com o objetivo de contribuir para a expansão da fortuna crítica da rica e premiada produção literária da escritora e tradutora¹, este trabalho possui o propósito de identificar o papel da transfiguração poética do corpo à luz do movimento dinâmico do elemento da água, de modo a lançar um novo olhar acerca do corpo e suas inter-relações com a sexualidade e com a experiência amorosa. Pretende-se, também, interpretar de que modo a construção metafórica presente nos poemas alude ao princípio da unidade originária entre o homem e a natureza, mas sem perder de vista o diálogo com as outras obras da escritora.

Dentro do universo literário da escritora, a obra a ser interpretada foi escolhida por compartilhar “da sua obsessiva procura de integrar à sua poética a sensualidade e os movimentos da natureza, [em que] a presença ecológica [...] se torna bem mais forte, quase primitiva” (LUIZ, 1987). Sendo assim, este trabalho se justifica pela possibilidade de dimensionar o modo pelo qual a “presença ecológica” se manifesta na escritura dos poemas da *Linha-d'Água*, especificamente em relação à transfiguração poética do corpo, cuja união erótica dos amantes é capaz de reintegrar o ser humano ao domínio do mundo natural, a uma instância originária onde vigora a plena unidade entre ambos. O movimento das águas transmuta-se no envolvimento sinuoso dos corpos, levando à plenitude a comunhão amorosa, e, por outro lado, eclode fecundamente na própria construção da poesia. A linha-d'água evoca tanto os contornos dos corpos amantes quanto o traço verbal da escrita, isto é, a fluidez da criação poética. A água compõe a vigência maior de coesão na obra, como já anuncia a sua

¹ Somente de poemas Olga Savary contabiliza treze livros publicados. Além de *Linha-d'Água*, são eles: *Espelho Provisório* (1970), *Sumidouro* (1977), *Altaonda* (1979), *Magma* (1982), *Hai-kais* (1986), *Berço Esplêndido* (1987), *Retratos* (1989), *Rudá* (1994), *Éden Hades: poesia* (1994), *Morte de Moema* (1996), *Anima Animalis: voz de bichos brasileiros* (1996), *Repertório Selvagem – obra reunida* (1998). Publicou, também, *Natureza viva: uma seleta dos melhores poemas de Olga Savary* (1982) e uma obra de contos intitulada *O olhar dourado do abismo* (1997). Por outro lado, organizou antologias poéticas, como *Carne viva – I Antologia brasileira de poesia erótica* (1984) e *Poesia do Grão-Pará* (2001). Como tradutora, debruçou-se sobre a obra de diversos autores. Destacam-se, entre eles, Octavio Paz, Pablo Neruda, Bashô e os clássicos japoneses do haikai no Brasil.

epígrafe com a inscrição presente na lápide de John Keats: “Aqui jaz aquele que sempre teve seu nome inscrito na água”.

Os corpos eróticos manifestam-se a partir do entrelaçamento entre o ser humano e o elemento regente da água, que constitui a própria natureza eclodindo. Neste trabalho, a natureza é vista como o vigor originário da *phýsis* grega (HEIDEGGER, 1999). Ou seja, o movimento orgânico, cíclico e incessante do surgimento das coisas, que estão em permanente transformação, incluindo-se a existência do homem. O rico simbolismo do elemento da água remete à potência de fecundação e de regeneração, à fonte de vida, à origem da Criação. Na matriz judaico-cristã, acolhe tanto a vida quanto a morte, tal é a imagem do dilúvio. No âmbito da filosofia, Tales de Mileto considera a água o elemento originário de todas as coisas: o “princípio da natureza úmida e é continente de todas as coisas; por isso supuseram que a água é princípio de tudo e afirmaram que a terra está deitada sobre ela”². Em síntese, José Cavalcante de Souza afirma que, no pensamento do filósofo grego, a “água seria a *physis*, que, no vocabulário da época, abrangia tanto a acepção de ‘fonte originária’ quanto a de ‘processo de surgimento e de desenvolvimento’, correspondendo perfeitamente à ‘*gênese*” (SOUZA, 1999, p. 15, grifo do autor). A construção metafórica dos poemas, ao transfigurar a forma humana sob a água e seus variantes – mar, rio, ilha, igarapé, igapó, açude, sumidouro –, opera o retorno à “fonte originária”, à “*gênese*”, ao *élan* vital de “surgimento” e “desenvolvimento”, isto é, a reintegração à dinâmica da *phýsis* – que, nos termos de Octavio Paz (1994), corresponde à possibilidade de reconciliação com a natureza.

A poética corporal de Olga Savary aponta para a necessidade de um deslocamento das relações do homem com o mundo, de repensar os limites entre o humano e a natureza e, assim, de reconsiderar as possibilidades de compô-los em uma unidade reconciliada e de conferir um novo sentido à existência. Em *Linha-d’Água*, celebra-se a vida vertente que habita em cada corpo e os reúne amorosamente no seio reconciliado da Mãe-Terra. O amor e a água dispõem-se na mesma confluência tal como ilustram os seguintes versos de “Iraruca” que perpassam, como uma espécie de *leitmotiv*, a sua obra poética: “Amor é o que eu chamo mar,/ é o que eu chamo água” (SAVARY, 1987, p. 28). Na estrofe final do poema “Nome”, existe uma construção semelhante que também correlaciona o amor e a água: “A isso eu chamo amor/ e te chamo mar/ e te chamo água” (SAVARY, 1987, p. 29).

Além disso, em alguns dos poemas da obra, há a incorporação de vocábulos indígenas, os quais recuperam a memória de uma convivência harmônica e divinatória com a natureza.

² SIMPLÍCIO. *Física*, 23, 22 (DK 11 A 13). O trecho citado acima conta com a tradução de Wilson Regis (SOUZA, 1999, p. 41).

No prefácio à obra em questão, Felipe Furtado (1987, p. 12) muito bem pondera que a “intenção [da obra] era, pois, resgatar: na dimensão da água, o fundamento de uma unidade cósmica, na intitulação de vários de seus poemas, em que prefere corresponder-se com o Tupi, a língua original da Ilha de Vera Cruz, da Terra de Santa Cruz, do Brasil”. De berço amazônico, a escritora nasceu no município paraense de Monte Alegre. Mas, encontra-se, principalmente, radicada no manancial da vida. Seu projeto poético põe-se à escuta da existência na precisão das imagens e das referências indígenas.

Em linhas gerais, o percurso interpretativo do corpo na obra de Olga Savary desenvolve-se em duas frentes de diálogo: primeiro com as obras *O Banquete* e *Fedro*, de Platão, bem como com a obra *A dupla chama: amor e erotismo* (1994), de Octavio Paz, a fim de compor reflexões acerca do aspecto negativo do corpo e da experiência amorosa ao longo dos desdobramentos da tradição metafísica. Segundo com o estudo *A paixão emancipatória: vozes femininas da liberação do erotismo na poesia brasileira* (1999), desenvolvido por Angélica Soares, no qual observa à luz do ecofeminismo a transfiguração poética do corpo em elementos da natureza como o pleno exercício das subjetividades, instaurando uma nova ordem “ecológica”. Soares organiza, anos antes, uma edição denominada *Ecologia e literatura* (1992), cujo capítulo de sua autoria “Nas águas do erótico/ecológico (Rompimento das margens na poesia feminina contemporânea)” é um esboço ampliado dos seus trabalhos posteriores. Optou-se por abordar mais detidamente a crítica desta pesquisadora, tendo em vista que se constitui como um trabalho representativo dentro dos estudos acerca da obra de Olga Savary e que, ainda, detém-se sobre a temática do corpo – o que muito interessa a esta pesquisa. Além deste estudo, outras referências sobre a poética da escritora compuseram este trabalho, tais como: Felipe Fortuna (1987), Nelly Novaes Coelho (1993), Marleine de Toledo (2009, 2011), Cláudia Pastore (2009).

O método empregado neste trabalho é o da hermenêutica, no que tange aos estudos desenvolvidos por Paul Ricoeur (1913-2005), em específico o ensaio intitulado “A função hermenêutica do distanciamento”, que compõe a obra *Interpretação e ideologias* (1990). O pensador francês rompe com a tradição romântica e historicista de Wilhelm Dilthey (1833-1911) e a tendência estruturalista, cujas linhas interpretativas concentram-se, respectivamente, na reconstrução da expressão de genialidade do autor e na análise das meras objetivações estruturais da obra. A problematização hermenêutica proposta por Ricoeur transcende o primado da subjetividade ao depreender-se da figura até então ilustre do autor no âmbito da interpretação de uma obra de arte. Então, desfaz-se do intento de buscar a experiência de

ordem psíquica³ ou sócio-histórica vivida pelo escritor para que se pudesse elucidar, com total clareza, a expressão de vida revelada por cada obra: “A arte para Dilthey é a expressão mais pura da vida” (PALMER, 1997, p. 127). O filósofo francês escapa à conjuntura pertencente ao estruturalismo, visto que esta corrente crítica se limita apenas ao exame intrínseco do texto e desconsidera por completo a sua inter-relação com o mundo.

A tarefa da hermenêutica é a de reconstruir a dinâmica interna do texto e, ainda, restabelecer a referência ao domínio da realidade, bem como a possibilidade de a obra projetar-se na configuração de um mundo no espaço da escritura. Ricoeur defende, à luz de uma teoria ontológica da compreensão, a noção de “mundo do texto” e o empenho de interpretação consiste em desvendá-lo dentro de um horizonte possível de significação. Em outras palavras, toda obra de arte opera a proposição de mundo, revelado diante do texto, no próprio tecer da linguagem. A “coisa do texto”⁴ constitui o mundo que o texto desdobra diante de si. A força manifestativa da linguagem é capaz de restituir, em absoluto, a dimensão fundadora ao universo literário. A experiência com a linguagem possibilita reconstruir o mundo em diferentes vigências e matizes. Cada obra literária configura a sua própria *poiēsis* criativa, a sua própria interpretação sobre o mundo, constituindo-se como a irrupção de uma realidade inaugural que é a do texto. Em diálogo com a hermenêutica de Paul Ricoeur (1990), a obra *Linha-d'Água* projeta uma nova experiência do homem com o mundo. Pois, ao transfigurar o corpo dos amantes em consonância com o movimento das águas, encena a possibilidade de recuperação do vínculo originário entre o ser humano e a natureza.

A natureza peculiar do texto escrito literário permite-lhe libertar-se e transcender o primado da subjetividade⁵, especificamente em relação ao movimento de restrição à intencionalidade e às vivências do autor sob um viés psicológico – no caso da teoria crítica feminista, a abordagem considera a mulher no papel de sujeito da enunciação –, a fim de abrir caminhos férteis e ilimitados de leituras que jamais se esgotam. Pois, não se trata de “encontrar subjacente ao texto, a intenção perdida, mas expor, face ao texto, o ‘mundo’ que ele abre e descobre” (RICOEUR, 19--., p. 53).

³ Para Dilthey, a captação ou compreensão da realidade “*surge de las actitudes vitales, de la experiencia de la vida, de la estructura de nuestra totalidad psíquica*” (“surge das atitudes vitais, da experiência da vida, da estrutura da nossa totalidade psíquica”) (DILTHEY, 1944, p. 119, tradução nossa).

⁴ O teórico francês faz alusão à Hans-Georg Gadamer, na sua obra *Verdade e Método: elementos de uma hermenêutica filosófica* (1960).

⁵ José Manuel Morgado Heleno (2001, p. 169) articula que o rompimento com o elemento do autor como categoria primordial da compreensão constitui uma “questão essencial que o [Ricoeur] afasta da concepção romântica da hermenêutica e lhe possibilita valorizar a escrita acentuando o hiato entre os pares falar-ouvir e escrever-ler”. Na passagem para o registro escrito, instala-se um distanciamento decisivo entre aquele que escreve e aquele que lê, uma vez que já não existe uma situação comum, um diálogo face a face, a saber, uma simultaneidade entre o momento de produção e o de recepção.

Para o pensador francês, é

pela ficção, pela poesia, [que] abrem-se novas possibilidades de ser-no-mundo na realidade quotidiana. Ficção e poesia visam ao ser, mas não sob o modo do ser-dado, mas sob a maneira do poder-ser. Sendo assim, a realidade quotidiana se metamorfoseia em favor daquilo que poderíamos chamar de variações imaginativas que a literatura opera sobre o real (RICOEUR, 1990, p. 57).

A obra de arte projeta novas dimensões do “poder-ser”, ou melhor, novas possibilidades de realização do ser-no-mundo⁶, as quais instauram novos sentidos e modos figurativos à dinâmica da existência do homem em meio à realidade circundante. Heidegger elabora uma interpretação ontológica do mundo, diante da qual o vínculo do homem e do seu “ser para com o mundo é, essencialmente, ocupação” (HEIDEGGER, 2012, p. 103). O ser humano sempre assume uma relação com o mundo, em virtude de que o “ocupa”, o desvela e, assim, funda a sua existência. Esta se dá simplesmente no estado de imersão no mundo. Com efeito, o operar da obra jamais pode ser reduzida à dimensão retórica ou ideológica referente à mera produção de discursos ligados a um sujeito autor, bem como às construções identitárias circunscritas a conjunturas sócio-históricas diversas. O ser-no-mundo da obra *Linha-d'Água* inscreve nos corpos a possibilidade de reconciliação do ser humano com a natureza e, ainda, com a natureza da sua corporeidade no ritmo das águas.

Este trabalho compreende a figuração poética do corpo a partir da noção de figurar, do latim *figūra*, modelar, formar, em sentidos absoluto e figurado, que atravessa não apenas a plasmação dos corpos, mas o próprio plano de construção da poesia. A ficção, no sentido de *figere*, modelar de figuras pelo oleiro (*figulus*), também perpassa o ato de moldar, fabricar formas. Como diz o verso de Fernando Pessoa, “o poeta é um fingidor”. Isto é, aquele que *finge*, arquiteta os sentidos. De outro lado, o termo poético⁷ constitui-se como a essência do agir criativo, no qual se constitui, por excelência, o operar da arte. A experiência da criação poética engendra a configuração de imagens e metáforas, as quais despertam novas dimensões e horizontes de significação acerca da existência do ser humano, doando-se na abertura extraordinária fundada pelo mundo de cada obra literária.

No primeiro capítulo, a discussão centra-se na visão negativa a respeito do corpo e do enlace sexual tecida nos diálogos platônicos. Em sua filosofia, Platão distinguiu a existência do mundo inteligível como o portador da verdade, da razão e do bem; por outro lado, o mundo sensível, como cópia imperfeita do primeiro, seria o reduto do erro, da ignorância e do vício.

⁶ Ricoeur empresta este termo de Martin Heidegger, da obra *Ser e Tempo* (1927).

⁷ O termo poético refere-se ao sentido originário de *poiesis*, que, etimologicamente, significa um “produzir que dá forma, um fabricar que engendra, uma criação que organiza, ordena e instaura uma realidade nova, um ser” (NUNES, 2003, p. 20). Isto é, diz respeito ao próprio processo de construção de sentidos de uma obra de arte.

Toda manifestação corpórea é relegada à marca de morbidade e de efemeridade. Nos poemas de Olga Savary é possível perceber a superação da tradição metafísica e de suas dicotomizações, na medida em que recolocam a imagem-questão do corpo e suas inter-relações com a sexualidade e a experiência amorosa. Conforme ressalta Marleine de Toledo (2011, p. 210): “Na lírica amorosa da poeta brasileira, de fato, não existe o dualismo corpo e alma. É a pessoa indivisa que se entrega à paixão”.

Em um segundo momento, discute-se o legado conceitual da metafísica platônica que estabeleceu uma cisão entre o homem e o real, a natureza e a cultura, aprofundada durante a modernidade. O homem moderno, representado pela imagem do cientista, ocupou-se em escapar das malhas da natureza e legitimar a subjetividade humana como a medida das coisas, diante da sua capacidade exacerbada de racionalização vinculada ao *cogito* cartesiano, bem como do império instrumental formado pela técnica e pela ciência. Como desdobramento, apresenta-se o corpo enquanto simples veículo de reprodução, de adestramento da vida da espécie e controle da sociedade, sob a ótica do biopoder (FOUCAULT, 1999).

Pretende-se mostrar que na obra *Linha-d'Água*, ao transmutar poeticamente a corporeidade sob o signo originário das águas, esta é assimilada a uma experiência ontológica e primordial. Na vigência do erotismo (*eros*), a unidade harmônica entre a dimensão humana dos corpos amantes e a dimensão natural da água incorpora o homem às origens e à fonte originária do ser – da qual ambos provêm –, assim como à manifestação concreta do seu ser-no-mundo. Se, por um lado, há que se reconhecer o corpo do ser humano como *hūmus*⁸; por outro, há que se assumir a sua condição de estar lançado no devir temporal incessante. A metamorfose das formas humanas sob o ritmo da *phýsis* torna-se uma possibilidade de conjugar-se plenamente com o movimento de vir a ser constante da vida.

As imagens construídas pela escritora paraense revelam o erotismo e a corporeidade assimilados plenamente à dinâmica da natureza. É possível identificar uma determinada recorrência ou um traço comum desta temática no campo da poesia brasileira contemporânea – o que interessa, em específico, ao âmbito deste trabalho. Assim, julgou-se pertinente realizar um percurso por acontecimentos verbais de diferentes poetas, de modo a divisar as possibilidades criativas que esta temática pode adquirir – logicamente, resguardando as devidas proporções. Para enriquecer esta discussão e trazer à baila novas figurações corpóreas, foram dispostos em regime de diálogo com a poética de Olga Savary o fragmento 2, de Safo de Lesbos, os poemas “Meu amor, como sofro a volúpia da terra”, de Gilka

⁸ O termo latino *hūmus* significa “terra” e relaciona-se etimologicamente com a palavra homem. As referências etimológicas citadas neste trabalho podem ser conferidas no estudo feito por José Pedro Machado (1995).

Machado, “Dez chamamentos ao amigo”, de Hilda Hilst, e “Inquietude” e “Na ardência do deserto”, de Dulcinéa Paraense.

No segundo capítulo, parte-se para a compreensão da transfiguração poética dos corpos a partir do estudo já citado de Angélica Soares, divisando os limites e as lacunas da corrente crítica do ecofeminismo. A pesquisadora detém-se, também, na sua fundamentação teórica nas obras de Gilka Machado e de Adélia Prado. Antes de se abordar o ecofeminismo, é necessário compreender o movimento feminista em toda a sua complexidade. Para viabilizar o estudo foi preciso fazer um recorte teórico, no qual se trazem à baila reflexões sobre a questão das mulheres por parte de autores como Virginia Woolf (1990), Simone de Beauvoir (1967, 1970) e Michelle Perrot (2003, 2005). No plano pertencente à crítica feminista, reúne-se o pensamento teórico de Elaine Showalter (1979, 1994), Hélène Cixous (1976), Julia Kristeva (1981), Jonathan Culler (1997). No Brasil, destacam-se as teorizações de pesquisadoras como Nelly Novaes Coelho (1993), Lúcia Osana Zolin (2003), Heloísa Buarque de Hollanda (2003) e Rita Terezinha Schmidt (2006). Mas há algumas ressalvas em relação à crítica feminista presentes nos discursos teóricos de Leyla Perrone-Moisés (2000), Alfredo Bosi (2002) e Benjamin Abdala Júnior (2006).

No geral, a pluralidade apresentada nas discussões que embasam o viés interpretativo da crítica feminista converge em um ponto central: a afirmação de uma identidade feminina, quer dizer, da “diferença feminina” no processo de construção de novos sentidos e novas inserções no cenário crítico-literário. Dentro de uma complexa rede discursiva, a questão envolvendo a identidade e a alteridade ou diferença ocupa o cerne do processo de introdução de novos atores sociais, encarnando os mais variados apelos, sobretudo relacionados a gênero, raça, classe social e sexualidade. Neste caso, a emergência do movimento feminista – é preciso lembrar – insere-se, para alguns, no chamado pós-estruturalismo (CULLER, 1997) ou, como querem outros, no pós-modernismo (HOLLANDA, 1994).

Na sua proposta de trabalho interpretativo, Angélica Soares emprega o termo ecológico apropriando-se da ecosofia de Félix Guattari na sua obra intitulada *As Três Ecologias* (1989). A pesquisadora atribui à recriação poética dos corpos dos amantes no dinamismo da natureza o apelo a novos sentidos e arranjos identitários, os quais envolvam a ruptura com a exploração excessiva do homem sobre os recursos naturais, bem como a afirmação e o fortalecimento das subjetividades ditas minoritárias – no caso, a feminina –, “silenciadas” pelos discursos hegemônicos:

Não somente as espécies desaparecem, mas também as palavras, as frases, os gestos de solidariedade humana. Tudo é feito no sentido de esmagar sob uma capa de

silêncio as lutas de emancipação das mulheres e dos novos proletários que constituem os desempregados, os ‘marginalizados’, os imigrantes (GUATTARI, 2001, p. 35).

Na poesia brasileira contemporânea de autoria feminina, a transfiguração do corpo expõe o rompimento com a velha ordem e, em contrapartida, a ressingularização da identidade sociopolítica, da manifestação erótica e da realização literária das mulheres. Para Angélica Soares (1999, p. 15), a escrita do corpo ganha importância por viabilizar a “inscrição de uma identidade feminina plural, conscientemente afastada da visão essencialista já cristalizada no mundo ocidental e da qual a própria mulher tem dificuldade de se livrar”. A pesquisadora apropria-se, especialmente, da noção de erotismo proposta por Georges Bataille (1987), o qual defende o *élan* erótico como uma forma legítima de transgressão e violação dos interditos. É imprescindível lembrar que existe uma recorrência significativa de leituras de cunho feminista acerca da obra de Olga Savary, por deter-se de modo acentuado na efervescência desse corpo feminino emancipado e “transgressivo” que participa ativamente do centro dos debates sobre assuntos considerados tabus – tais como, a sexualidade e o erotismo⁹ – e se entrega fervorosamente à atividade de escritura.

No caso específico das mulheres escritoras, parece haver um confundir-se generalizado entre a pessoa que escreve e a sua respectiva identidade de gênero. Por que a obra literária de uma mulher precisa necessariamente resvalar em uma escrita feminina? Oportuno seja lembrar, neste momento, as palavras de Benedito Nunes referidas a Olga Savary, na qualidade de sua aluna, ao comentar alguns de seus poemas:

Se você quer realmente dedicar-se à poesia, não seja poetisa; procure ser poeta. Explico-me. A poetisa é sempre aquela que escreve versos porque não tem nada para fazer. Poeta é qualquer pessoa, homem ou mulher, sem distinção de estado civil, que faz de sua vida uma adesão completa à poesia. Aderir à poesia significa entregar-se ao esforço de criar. E criar é doação espiritual ilimitada: um ato de amor através do Verbo (manuscrito/arquivo pessoal da autora e datado de Belém, 12.05.1953) (NUNES *apud* COELHO, 2002, p. 527, grifo do autor).

Não se trata de elevar o aspecto do gênero à condição indispensável no que se refere ao gesto de criação, mas de simplesmente tornar a “sua vida uma adesão completa à poesia”, “entregar-se ao esforço de criar”, ao engendrar das questões e do mundo, “doados” no acontecer de cada obra. Diante disso, a hipótese de pesquisa, aqui articulada, envereda por um outro caminho interpretativo, no qual se reconhece o papel da transfiguração poética do corpo sob o elemento da água não como a expressão de subjetividades relacionadas a questões de gêneros ou de papéis sociais – à luz de uma teoria crítica ecofeminista –, mas a encenação

⁹ É digno de nota que, com a publicação da obra *Magma* (1982), Olga Savary “é reconhecida pela crítica como o primeiro livro integralmente em temática erótica escrito por mulher no Brasil” (TOLEDO, 2009, p. 65).

poético-ontológica do princípio da unidade entre o ser humano e a natureza, do ser-no-mundo plenamente reconciliado com o vigor que o reconduz ao espaço ecológico¹⁰ em que desde sempre habita, tornar a ser o que simplesmente já se é, uma vez que reconhece e ressalta o seu próprio corpo enquanto *hūmus*, levando-o a uma experiência primordial e originária.

Na poética de Olga Savary, o influxo das águas configura a entrega “desaguada” dos amantes, o desnudamento dos corpos para além dos seus contornos ou limites em direção à fusão, ao mesmo tempo que evoca o fundamento primitivo e originário da vida, a dinâmica da existência nas suas mais diversas dimensões e manifestações. Como se pode inferir nos seguintes versos do poema intitulado “Signo”, de *Linha-d’Água*: “Se a outro pertencia, pertença agora a este/ signo: da liquidez, do aguaceiro. E a ele/ me entrego desaguada, sem medir margens,/ unindo a toda esta água do teu signo/ minha água primitiva e desatada” (SAVARY, 1987, p. 26). O elemento da água manifesta duas acepções básicas: o enlace das origens e a dinâmica amorosa. Na orelha da obra em questão, Antônio Houaiss emprega uma densidade poética de imagens para ilustrar a pluralidade de sentidos da água, tais como o princípio originário e, ainda, como o fruir carnal dos amantes: “água de chuarada escorrendo sobre basalto lavado sol ofuscante com revérberos argêntos e cintilâncias e ecos primevos, água erótica transfigurada, água prima”.

Ao longo deste capítulo, destaca-se de que modo os poemas desvinculam-se da abordagem metodológica pertencente à teoria crítica feminista. Na obra de Olga Savary, as formas humanas líquidas não se atêm à representação de suas individualidades. Os poemas recuperam, em sua plenitude, a dimensão fundante do ser no movimento de retorno à unidade primordial que reúne as “diferenças” em uma única identidade¹¹. Outro aspecto importante que se apresenta neste capítulo é, além da derrubada da questão vinculada à problemática dos gêneros, o rompimento com a noção de uma subjetividade, isto é, de um autor como a fonte do discurso, ocupando o centro do processo criativo.

No terceiro capítulo, realiza-se uma leitura mais minuciosa a respeito dos poemas da obra *Linha-d’Água*. Com a finalidade de corresponder à dimensão ambígua e multifacetada do signo poético das águas transmutado na figuração do corpo – tendo, afinal, a junção corpo-água como o fio condutor –, foram divisados três blocos ou encaminhamentos interpretativos. O primeiro detém-se nas conformações do elemento da água que perpassa como *modus operandi* tanto a figuração dos corpos quanto do próprio ato de escritura, observando a fecundidade do encontro erótico-carnal dos amantes em correlação com a envergadura

¹⁰ Compreende-se o radical eco- a partir do sentido do grego *oikos*, que significa casa, habitação.

¹¹ Compreende-se no sentido etimológico de *idem*, que significa o mesmo, ao mesmo tempo, simultaneamente.

criativa da criação artística. Em outras palavras, a relação intrínseca entre o erotismo (*eros*) e o poético (*poiesis*), como acontecimentos ligados à manifestação do corpo. Entendendo-os sob o viés explorado por Octavio Paz (1994, p. 12), em que “o primeiro é uma poética corporal e a segunda uma erótica verbal”. A leitura focaliza, em especial, os seguintes poemas: “Linha-d’Água”, “Catêretê”, “Só na poesia?” e “Iraruca”.

O segundo, por sua vez, aborda o movimento das águas como o retorno às origens e ao fundamento primordial da existência com base na filosofia de Tales de Mileto. Nos poemas “Rio quente”, “Signo” e “Çaiçuçaua”, os corpos constituem-se como o reduto de uma experiência iniciática e originária, reconciliados com o movimento da natureza acontecendo. Por fim, o terceiro remete às questões que envolvem a estrutura ontológica do ser-no-mundo de já estar lançado em um devir temporal incessante e a condição de finitude do homem enquanto um ser-para-a-morte (HEIDEGGER, 2012). Os poemas em destaque são “Maíua”, “Ser” e “Liberdade condicional”. O signo regente da água interliga-se diretamente com a dimensão da temporalidade e o estado de contingência, nos quais os seres humanos estão fatalmente inseridos. Em relação à corporeidade dos amantes, mais do que a afirmação de suas subjetividades, os corpos constituem-se na unidade entre a vida e a morte, o limite e o não limite, o movimento e o repouso na tensão dialeticamente ambígua de Eros, assim como a abertura do e para o ser que se manifesta no movimento da *phýsis*, no ritmo das águas.

A poesia de Olga Savary remonta às suas possibilidades inaugurais e criativas de realizar-se, seja pela dimensão originária da corporeidade, seja pela fecundidade da própria arte. A obra literária alude à imagem de um corpo verbal que se manifesta em um movimento instaurador de sentido no espaço da *poiesis*. A partir de uma dimensão erótica, a linguagem é o próprio corpo, em cujo tecido a escritura imprime suas marcas. A palavra é a instância onde vigora a fertilidade do gesto criador, constituindo-se como a semente na qual a fertilidade promove o germinar do poético, o desabrochar do corpo-mundo na vivacidade plena da poesia, no vigor da unidade da criação. Neste sentido, a arte engendra as potencialidades criativas e genuínas da existência humana, reconstruindo e renovando os sentidos sempre moventes da realidade, sem jamais esgotá-la. Mesmo porque a realização poética encontra-se regida sob o movimento intermitente e incondicionado do elemento da água, o qual não se deixa estagnar, fixar ou delimitar pelas “garras”, pelas margens do registro escrito, como está no trecho a seguir do poema “Cateretê”, de *Linha-d’Água*: “Poesia: fera absoluta,/ escorregadia enguia,/água, bicho sem pêlo/ onde poder agarrar” (SAVARY, 1987, p. 34).

Em suma, a dicção poética de Olga Savary encena os corpos confundidos dos amantes na unidade reconciliada do encontro amoroso, elaborada em meio ao fluxo vital do elemento

da água que orienta o “gerir [d]o mundo no meu verso”¹². A figuração do corpo presente nos poemas de *Linha-d’Água* manifesta, metaforicamente, uma estrutura de realização do ser-no-mundo, da condição do homem no mundo que habita, sob a mobilidade e a inconstância do signo das águas.

¹² Verso do poema “A palavra e a terra”, que integra a seção intitulada *Origem*, da obra *Lição de coisas* (1962), de Carlos Drummond de Andrade (2012, p. 12).

2 A AVIDEZ DOS CORPOS NA UNIDADE RECONCILIADA DO AMOR

É a ti que persigo, ávida vida

Olga Savary

O corpo humano e o acontecimento amoroso constituem tessituras impregnadas por muitos discursos e representações que tentam compreendê-los, mas, por serem questões complexas, jamais podem ser simplesmente esgotados na formulação de conceitos ou atributos. Pois, quanto mais se discute a respeito da experiência corporal humana de um modo geral, no intuito sempre vão de defini-la, em meio às ambiguidades e tensões inerentes ao percurso de realização do homem no mundo, mais distante se faz seu sentido originário e intrínseco.

Na conjuntura de uma sociedade enraizada em uma cultura patriarcal e na tradição judaico-cristã, discutir temáticas que abordem o corpo torna-se uma tarefa delicada e que exige certa cautela, sobretudo em relação ao gozo sexual e ao erotismo. O desprezo e até a condenação das coisas terrenas advém, no âmbito do pensamento filosófico, da metafísica platônica, especificamente no que tange aos diálogos *O Banquete* e *Fedro* – o que valoriza é a contemplação das formas eternas, imutáveis e inteligíveis. Pois, como sublinha Octavio Paz (1994, p. 184), “o eros platônico busca a desencarnação”. O amor somente se plenifica e, ao mesmo tempo, legitima-se em uma dimensão suprassensível em direção à procura do bem e da verdade. Contudo, essas barreiras impostas por essa tradição precisam ser repensadas, para além dos preconceitos e dos discursos prévios, uma vez que o corpo diz respeito à realização legítima do homem no mundo. Além disso, o legado conceitual da metafísica platônica acarretou uma verdadeira cisão entre o homem e a natureza, aprofundada durante a modernidade pela emergência da técnica e pelo subjetivismo de índole científica.

Na poética de Olga Savary, a experenciação do erotismo ocorre sob uma nova dimensão poética, constituindo-se a partir da conexão e do entrelaçamento entre o humano e elementos como a água e a terra, que figuram a própria natureza se manifestando. A natureza, no âmbito deste trabalho, é vista como o vigor originário da *phýsis* grega (HEIDEGGER, 1999), ou seja, o movimento cíclico e incessante do surgimento da totalidade das coisas, incluindo-se a dinâmica da existência do homem. Instaura-se, pela via amorosa, uma aproximação do ser humano com a sua origem, a sua raiz telúrica, o seu *élan* vital, como uma possibilidade de reconciliação com a natureza, tal como pontua Paz em seu estudo.

A construção metafórica, incorporada ao vigor da *phýsis*, encena o encontro amoroso entre os corpos, cuja união carnal se gesta a partir de uma força originária, de uma energia

vital, sob as emanções do espírito de Eros, que os envolve em uma unidade, conduzindo-os à livre fruição e à plenificação do ato erótico. Os poemas de Olga Savary enriquecem significativamente as dimensões do acontecimento amoroso, consumado na comunhão silenciosa dos corpos, bem como da própria da criação poética, configurada na envergadura fecunda da arte.

2.1 A SUPERAÇÃO DAS “EMPERTIGADAS METAFÍSICAS”

E acreditaram-se libertos do corpo e desta terra, esses ingratos. Mas, a quem deviam o espasmo e o deleite do seu arrebatamento? Ao corpo e a esta terra.

Friedrich Nietzsche

A metafísica platônica fornece um primeiro modelo de distanciamento entre o homem e o real, que se torna paradigmático. A sua postura epistemológica deixa resquícios profundos no processo de formação da cultura ocidental, contribuindo para o processo de repulsa e aniquilamento do corpo e do ato carnal. A valorização da contemplação das formas essenciais, eternas e inteligíveis da alma – da supostamente verdadeira realidade –, em detrimento do arrebatamento das paixões que acometem a dimensão sensível do corpo, revela a negação do assim chamado “mundo sensível”. Isto se nota no diálogo *Fedro*, em que o corpo é visto como “cárcere da morte”¹³, mero invólucro fadado à transitoriedade e à finitude das coisas. Octavio Paz (1994, p. 183) comenta que

A condenação do amor carnal como um pecado contra o espírito não é cristã e sim platônica. Para Platão a forma é idéia, essência. O corpo é uma presença no sentido real da palavra: a manifestação sensível da essência. É a imitação, a cópia de um arquétipo divino, a idéia eterna. Por isso, em *Fedro* e em *O banquete*, o amor mais elevado é a contemplação roubada da forma que é essência. O abraço carnal entranha uma degradação da forma em substância e da idéia em sensação.

Há um movimento de divisão hierárquica – de caráter dicotômico, por excelência –, no qual o plano terreno e concreto está situado em um patamar inferior, constituindo-se como mera projeção de uma realidade transcendental, imortal e imutável. O legado conceitual da metafísica platônica acarretou a formação de uma série de dualismos e estruturas opositivas, tais como: alma/corpo, espírito/matéria, abstrato/concreto, ideal/real, essência/aparência, natureza/cultura, sujeito/objeto Estes, por seu turno, instauram um divórcio decisivo entre o homem e a realidade vigente na totalidade das coisas, principalmente em relação às suas

¹³ PLATÃO. *Fedro*, 250 c. Neste trabalho, as edições das obras empregadas contam com a tradução de Carlos Alberto Nunes (1975, 2000, 2001, 2011).

próprias possibilidades corpóreas de realização. Entre elas, estão a sexualidade e a experiência amorosa.

No diálogo platônico *O Banquete*, o amor é constituído como o “anseio de imortalidade”¹⁴, uma vez que, por meio do ato de procriação, o homem vence a sua condição finita, perpetuando-se e, assim, participando da eternidade que se projeta em um porvir. O caminho do amor perfaz-se para além do plano material, cujo alcance se permite somente a partir da “contemplanção gradativa e regular das coisas belas”¹⁵, ou melhor, de um processo gradual de purificação que guia até o instante culminante da aparição e da tomada de conhecimento do Belo em si mesmo, à luz de uma ascese erótica no percorrer “degraus”.¹⁶ No discurso de Diotima a Sócrates, a plena redenção amorosa acontece acima de toda e qualquer manifestação de natureza sensível, contingente e ambígua:

Que idéia faríamos, continuou, da ventura de quem se elevasse até essa visão do Belo em si mesmo, simples, puro e sem mistura, e contemplasse não a beleza maculada pela carne, por cores e mil outras futilidades percíveis, porém a Beleza divina em si mesma, sob sua forma inconfundível? (PLATÃO, *O Banquete*, 211 e).

No tecer da sua argumentação, a sábia de Mantinéia defende que o amor conduz à contemplanção das formas etéreas, sublimes e límpidas, no sentido de que opera a revelação de uma virtude verdadeira, una e eterna – a “Beleza divina”. Esta se atinge apenas no momento em que se estabelece a superação dos simulacros produzidos pela “mácula” da carne, a saber, da esfera terrena, a qual, em função de ser regida pela instância do tempo, jamais cessa de acontecer e, por assim dizer, torna-se fatalmente corruptível, sob um horizonte efêmero de contínuas transformações. Para além da desordem, do erro e da ignorância¹⁷ que perfazem a dimensão corporal, a atividade soberana da alma dirige à intelecção do belo e do bem em si mesmo, em que somente se alcança plenamente a ordem do conhecimento por amor à verdade. Esta visão paradoxal, “desordenada” e “caótica” aplicada à dimensão do corpo pode ser esclarecida pelo seu caráter indomável e irreduzível ao domínio da racionalidade, como ilustram os seguintes versos que integram a obra *Da noite* (1992), de Hilda Hilst:

O que é a carne? O que é este Isso
Que recobre o osso
Este novelo liso e convulso

¹⁴ *Idem. O Banquete*, 207 a.

¹⁵ *Ibidem*, 210 e.

¹⁶ *Ibidem*, 211 c.

¹⁷ “Assim constituída, [a alma] dirige-se para o que lhe assemelha, para o invisível, divino, imortal e inteligível, onde, ao chegar, vive feliz, liberta do erro, da ignorância, do medo, dos amores selvagens e dos outros males da condição humana, passando, tal como se diz dos iniciados, a viver o resto do tempo na companhia dos deuses” (*Idem. Fédon*, 81 a).

Esta desordem de prazer e atrito
Este caos de dor sobre o pastoso.

(HILST, 2004, p. 34).

Octavio Paz (1994, p. 184) também aponta uma contradição na concepção platônica de erotismo: “sem o corpo e o desejo que provoca no amante, não há ascensão rumo aos arquétipos”. Ora, não seria o corpo necessariamente o abrigo da alma, a via fundamental que possibilita a “ascensão”, na medida em que é responsável pelo transporte às esferas atemporais dos “arquétipos”? Eis o paradoxo instalado.

Na esteira desta discussão, é importante fazer menção à epígrafe da obra *Magma* (1982), da escritora paraense. Trata-se de um trecho do poema intitulado “Arte de amar”, de Manuel Bandeira, o qual integra a obra *Belo belo* (1948). Segue abaixo, na íntegra:

Se queres sentir a felicidade de amar, esquece a tua alma.
A alma é que estraga o amor.
Só em Deus ela pode encontrar satisfação.
Não noutra alma.
Só em Deus — ou fora do mundo.

As almas são incomunicáveis.

Deixa o teu corpo entender-se com outro corpo.
Porque os corpos se entendem, mas as almas não.

(BANDEIRA, 2009, p. 191).

Há uma clara referência à teoria platônica, pois, para o filósofo grego, o amor apenas acontece, isto é, conhece a sua “satisfação” no diálogo das almas em uma esfera supracorpuscular, como enfatiza o seguinte verso: “Só em Deus – ou fora do mundo”. O poema de Bandeira impele a uma superação da tradição metafísica, ou mesmo de um viés judaico-cristão, a ponto de dizer que “a alma é que estraga o amor”, ou ainda, “as almas são incomunicáveis”. Então, a “felicidade de amar” vigora em uma dimensão eminentemente física e concreta: “Deixa teu corpo entender-se com outro corpo/ Porque os corpos se entendem, mas as almas não”. A experiência amorosa manifesta-se no entendimento e no intercâmbio mútuo dos corpos, na realização carnal dos amantes, conectados sob o ardor do desejo sexual.

A poética da escritora Olga Savary subverte a estrutura do pensamento metafísico e apropria-se, em termos absolutamente humanos, da virtude extraviada¹⁸ pela tradição platônica. Em outras palavras, celebra o retorno fenomênico à imanência e ao núcleo fundamental das coisas, ao existir con-creto¹⁹, à manifestação do corpo, dimensionado pelos sentidos mais primitivos e viscerais, como se pode conferir no poema sugestivamente intitulado “Cerne”, da obra *Sumidouro* (1977):

Nada a ver com a fonte
mas com a sede

Nada a ver com o repasto
mas com a fome

Nada a ver com o plantio
mas com a semente

Recife – Olinda/Pernambuco, 11 setembro 1974

(SAVARY, 1998, p. 139).

Há um destaque notável aos processos e fenômenos diretamente relacionados à manutenção da vida, os quais se realizam na própria raiz do homem, na própria dimensão física do seu corpo, tais como: a “sede”, a “fome” e, o princípio primordial da fecundação, a “semente”, a qual remonta etimologicamente ao termo latino *semen*, sêmen. Nesse movimento em direção ao íntimo das coisas em si mesmas, o homem aceita a carnalidade como a sua condição fundamental de realização, sendo esta, sim, a sua verdadeira realidade. O amor e o erotismo, como experiências intrínsecas ao percurso existencial do ser humano, manifestam-se *a priori* pela via sensível do corpo, na sua potência “de carne e osso, laborioso, lascivo”²⁰. O espetáculo erótico encena-se nos corpos amantes, de modo que o erotismo torne-se uma “forma de conhecimento do corpo. Do nosso corpo, do corpo do outro, um conhecimento adquirido através do corpo” (ALBERONI, 1993, p. 218).

¹⁸ Aqui, remete-se ao discurso eloquente de Zaratustra e à sua exaltação da dimensão terrena, corpórea e, também, do que chamou de Além-Homem: “Restitui, como eu, à terra, a virtude extraviada. Sim; restitui-a ao corpo e à vida, para que dê à terra seu sentido, um sentido humano” (NIETZSCHE, 2011, p. 110).

¹⁹ Vocábulo entendido no sentido latino de crescer (*crescere*) com, junto (*cum*-).

²⁰ O poema “Do desejo”, de Hilda Hilst, celebra o envolvimento eminentemente erótico-carnal dos amantes, desfazendo-se dos anseios metafísicos ou, em outros termos, do movimento ascensional em direção ao que está em uma dimensão extraterrena e, por extensão, inatingível: “Hoje, de carne e osso, laborioso, lascivo/ Tomas-me o corpo. E que descanso me dás/ Depois das lidas. Sonhei penhascos/ Quando havia o jardim aqui ao lado./ Pensei subidas onde não havia rastros./ Extasiada, fodo contigo/ Ao invés de ganir diante do Nada” (HILST, 2004, p. 17).

Na tessitura de sua palavra poética, os corpos dos amantes se reconhecem *sendo* – em uma dimensão eminentemente temporal – em meio ao movimento orgânico cíclico e incessante, transfigurando-se nas forças vitais do meio natural. O corpo do homem surge prioritariamente sob o esplendor do movimento orgânico, da explosão do vigor físico, de algo que está potencialmente em curso e em atividade. No poema “Ar”, também da obra *Sumidouro*, a imagem do corpo é tecida a partir da seguinte construção metafórica:

É da liberdade destes ventos
que me faço.

Pássaro-meu corpo
(máquina de viver),
bebe o mel feroz do ar
nunca o sossego.

(SAVARY, 1998, p. 128).

Em linhas gerais, o diálogo *Fedro* apresenta o discurso de Sócrates a respeito da natureza da alma, a partir da imagem de uma parrelha de cavalos alados. O corcel de caráter nobre e virtuoso mantém as suas asas divinas intactas e em perfeitas condições, o que lhe permite o acesso absoluto às alturas e a estados etéreos do além-céu. Por outro lado, o de caráter ordinário e nocivo perde o seu modo de ser alado; decaindo, rebaixando-se em direção à superfície terrena, onde assume inexoravelmente a matéria “pesada”, opaca e perecível de um corpo. Deste modo,

A virtude natural da asa consiste em levar o que é pesado para as alturas onde habita a geração dos deuses, sendo ela, de tudo o que se relaciona com o corpo, o que em mais alto grau participa do divino. Ora, o divino é belo, sábio, bom e tudo o mais do mesmo gênero, pois é isso o que alimenta e faz crescer as asas da alma; ao passo que o feio, o mal e tudo o mais que se opõe àquelas qualidades a fazem murchar e perecer (PLATÃO, *Fedro*, 246 e).

Retomando o poema da escritora paraense, é o próprio corpo que ganha asas – mediante a correlação com o elemento do pássaro –, entregando-se à “liberdade” irrestrita dos ares e incorporando não o “sossego”, a leveza ou a quietude plena de realidades supracelestes, mas o “mel feroz do ar”, o líquido fecundo da vida, a força indomável e implacável da natureza. Já a referência ao corpo como “máquina de viver” está associada não ao sentido habitual de funcionalidade ou de mecanicidade do comportamento humano, porém à organicidade do movimento corporal, movido por uma corrente rítmica e incessante de energia, que o anima, o nutre e lhe confere grandeza no instaurar de novas possibilidades de existência. Afinal, “se o corpo pode simbolizar a existência, é porque a realiza e é sua

atualidade. Ele secunda seu duplo movimento de sístole e de diástole” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 227).

O corpo constitui-se como a morada do ser humano, o espaço da experiência. É acontecimento, aprendizagem e, por extensão, o conhecimento vivo e vigorando. Por meio da sua percepção corpórea eminentemente sensorial, o homem experencia o mundo ao seu redor, encarna o poder das coisas existindo na concretude da realidade, inicia-se nos desígnios misteriosos da vida, realiza descobertas e traça percursos. O filósofo francês Maurice Merleau-Ponty (1999, p. 278) examina a relevância do papel do corpo na efetivação da relação do homem com o mundo, do vínculo que constrói com a realidade, em virtude de que “está sempre conosco e porque nós somos corpo. Da mesma maneira, será preciso despertar a experiência do mundo tal como ele nos aparece enquanto estamos no mundo por nosso corpo, enquanto percebemos o mundo com nosso corpo”.

No poema “Sur”, da obra *Altaonda* (1979), dedicado ao escritor Jorge Luis Borges, o contato visual do homem com a realidade exterior conduz à apreensão física da paisagem geográfica. Esta se situa para além do espaço unicamente das memórias, incorporando a própria materialidade do corpo – que não somente se faz presente, mas, sobretudo, experimenta a vida no desvelar dos sentidos, seja pelo sentir tátil da “espuma” e do “vento gelado”, seja pela escuta do “canto dos pássaros” –, de tal modo que “habita”, se entranha no vigor da carne:

Só vi de longe
sem entrar
o mar de Mãe del Plata,
de longe vi toda a costa
até Miramar, fustigada
pelo aroma dos pinheiros

– isso bastou
para que a espuma,
o vento gelado
e o canto dos pássaros
habitassem minha pele.

Mar del Plata – Miramar/Argentina, dezembro de 1971

(SAVARY, 1998, p. 156).

No plano da realização artística, a instância da poesia opera a possibilidade de experimentar, de dialogar e, ao mesmo tempo, de agir sobre o mundo, de convocar e transfigurar realidades, mediado pelo corpo que escreve. Ou melhor: pelo corpo que, por meio

da experiência vivida e revivida, vigora no processo de escritura. Neste sentido, “o poeta é, antes de mais nada, um homem que sente na própria carne e até aos ossos a necessidade experimentar (e não apenas observar) o universo, modificando este, obrigando-o a reagir às palavras com que o poeta ataca, celebra ou lamenta” (FAUSTINO, 1976, p. 31).

Dentro da poética savaryana, a experiência corporal está marcada eminentemente pela ambiguidade, a contingência, a instabilidade e a fluidez das formas humanas, o que se justifica pelo movimento incessante que rege não somente a manifestação sensível do corpo, mas a vida de um modo geral. Há uma assimilação mútua da realização do homem com o vigor contingente das coisas, como se pode inferir nos seguintes versos do poema “Aviso”, da obra *Espelho provisório* (1970, p. 28), “sou inconstante como a nuvem/ sou mutável como o vento”. No devir ininterrupto e no estado natural de impermanência das coisas que perfazem a dinâmica da existência, o amor acompanha o desígnio do corpo, humanizando-se. Neste sentido, o amor adquire uma feição plenamente humana, consumando-se no envolvimento carnal dos amantes. De modo que, como está no poema “Ser”, da obra *Linha-d’Água*, “terei amado o que és/ – não o sonhado –,/ ó mais que amor” (SAVARY, 1987, p. 31). Pela sua natureza errante, inscreve-se sob a insígnia da “incerteza”, da indefinição, do fugidio, da inquietude e do inacabado:

Amo esta incerteza com que me sagras
e o belo horror do abismo: amor,
sempre o terror do ter, não tendo.

(SAVARY, 1987, p. 20).

No trecho acima do poema “Maíua” – termo de origem tupi, que significa “bicho do fundo do rio, boto encantado” –, pode-se notar que o sentimento amoroso se realiza na abertura de um “abismo” de perplexidades para o que não pode ser sublimado ou racionalizado, cujas profundezas se alargam pelo desconhecido que compõe a unidade complexa, múltipla e dissonante da vida. Dubiedade a qual se transpõe para o próprio plano textual, a partir da construção do paradoxo “belo horror” e da contradição do “ter, não tendo”. Pois, na dimensão do corpo e, por conseguinte, do amor nada é absoluto e irrevogável²¹, mas um jogo constituído de forças contrárias e reversíveis, entre encontros e desencontros, êxtase e perda, prazer e dor, Eros e Thánatos, possibilidades sempre moventes em contínuos

²¹ Como está no poema “Comentário”, da obra *Espelho provisório*: “Amor é amar absurdo:/ a coisa provisória,/ o amor abrumado,/ falta de paz” (SAVARY, 1970, p. 81).

desdobramentos, como se apresenta no trecho do poema “Cateretê” – termo de origem tupi que significa “o que é muito bom”:

Cada dia uma conquista,
caça que me é amor,
sempre uma possibilidade,
nunca uma afirmação.

(SAVARY, 1987, p. 34).

Marleine de Toledo (2009, p. 163), que se debruçou significativamente sobre o conjunto da obra da escritora, assegura que “numa metafísica heterodoxa e não-convencional, Savary alcança e explicita a essência do amor, como sentimento contraditório”. Como se verá adiante, a sua poesia contempla o reconhecimento da experiência erótico-amorosa na e pela manifestação ambígua e perecível do corpo, sob um viés que rompe com as empertigadas metafísicas²², a saber, o idealismo transcendental do pensamento platônico. Na medida em que evoca a condição do homem cumprindo o seu destino humano em meio ao devir temporal, ao movimento cíclico e contingente da totalidade das coisas, o amor, em sua dimensão corporal, constitui a própria dinâmica da vida, do “mundo” acontecendo:

O amor humano, quer dizer, o verdadeiro amor, não nega o corpo nem o mundo. Tampouco aspira a outro e nem se vê como caminhando em direção a uma eternidade para além da mudança e do tempo. O amor é amor não *a* este mundo, mas sim *deste* mundo; está atado à terra pela força da gravidade do corpo, que é prazer e morte (PAZ, 1994, p. 185, grifo do autor).

2.2 A “CONSTRUÇÃO” DA MODERNIDADE: ENTRE A TÉCNICA E A CIÊNCIA

*Foi o que viram os teus olhos humanos
Esquecidos...
Enganados...*

Cecília Meireles

O legado conceitual da metafísica platônica acarretou uma verdadeira fissura dicotômica entre o homem e a totalidade das coisas, aprofundada durante a fundamentação da modernidade sob o reduto da técnica e do subjetivismo de ordem científica. No seu empenho de instrumentalizar o real e tornar-se “a medida de todas as coisas” tal como enuncia o famoso excerto do sofista Protágoras, o homem se supõe fora da *phýsis*, convertida em mero

²² Expressão retirada do poema “Em uso”, da obra *Magma*: “Não acredito em empertigadas metafísicas/ mas numa alta sensualidade posta em uso” (*Idem*, 1998, p. 196).

objeto. Esta é uma postura paradoxal, pois o termo metafísica remonta ao homem que se acha “dentro” da natureza, jamais fora dela: o prefixo *metá* significa originariamente não “além”, mas “entre”, ou seja, “dentro” da *phýsis*. No processo de incorporação do pensamento grego pelos romanos, houve um empobrecimento da experiência helênica de construção da realidade, tendo em vista que toda tradução já comporta uma determinada interpretação e posicionamento acerca do significado das coisas. *Phýsis* foi traduzida simplesmente por natureza, e esta é apenas uma das possibilidades de realização da rica e densa evocação contida no vocábulo de origem grega.

Segundo Martin Heidegger (1999, p. 45), *phýsis* evoca “o vigor reinante, que brota, e o perdurar, regido e impregnado por ele”. O vigor imperante de que fala o autor remete ao acontecer de algo que se encontra recolhido no seio do mistério, sob uma dimensão cíclica. Constitui-se, portanto, como um surgir incessante²³. O radical *phy-*, que está na origem de *phýsis*, gerou várias palavras. Entre elas estão *phyo* (fazer nascer), *phao* (brilhar), *phaino* (aparecer), *phos* (luz). O fragmento 123 de Heráclito diz *phýsis krýptesthai phílei*, e pode ser traduzido como “surgimento já tende ao encobrimento” (HERÁCLITO, 1993, p. 91). Assim, o termo *phýsis* é a fonte propulsora da dinâmica de (des)velamento, constitui-se como a origem daquilo que se manifesta e, simultaneamente, se retrai, permanece oculto, velando-se. Há sempre a dimensão autovelante em todo desvelar da *phýsis*, assegurando a possibilidade do surgir incessante que jamais se esgota nas realizações. É um vir a ser contínuo e cíclico que ilumina, que se deixa fulgurar no esplendor da manifestação da totalidade do ser, sem se mostrar por completo, resguardando-se no abrigo silencioso e encoberto da *phýsis*. Da escuridão se vislumbra a luz, da semente brota o fruto, do negrume da *Tellus Mater* – dispensadora da Vida e da Morte – eclode o homem na clareira do mundo e, por fim, retornando a ela. Assim, configura-se a circularidade poética da existência.

A Antiguidade estava essencialmente habitada por deuses e seres mitológicos que encarnavam em si o vigor dos elementos da natureza, a eles conferindo um existir pleno. Assim, conforme Octavio Paz (1994, p. 193), “rios, árvores, colinas, bosques, mares, tudo estava animado, tudo se comunicava e transformava-se ao comunicar-se”. No advento do cristianismo, a assimilação da divindade à realidade concreta da natureza foi abolida, por ser considerada uma manifestação pagã, visto que os princípios cristãos se baseiam na transferência da instância do divino – que antes residia vivo entre e com os homens – para uma dimensão absoluta, incorpórea e eterna. O cristianismo “dessacralizou a natureza e traçou

²³ No pensamento originário de Heráclito, *phýsis* é o surgir incessante no sentido de “provir do que se acha escondido, velado e abrigado” (HEIDEGGER, 1998, p. 101).

uma linha divisória entre o mundo natural e o humano” (PAZ, 1994, p. 193). Em outros termos, contribuiu para asseverar o divórcio entre o mundo suprassensível e o mundo sensível, entre a possibilidade de redenção e a dimensão do corpo. A mentalidade cristã perpetuou questões metafísicas, as quais dizem respeito à exaltação de um plano divino absoluto e transcendental, bem como à visão negativa em relação ao desejo carnal, compreendido enquanto pecado ou danação. Inclusive, um importante pensador no mundo medieval que foi Santo Agostinho aliou, em seus estudos, a vertente filosófica do neoplatonismo às doutrinas do cristianismo, originando o que se pode denominar de uma metafísica cristã. Respeitando as devidas peculiaridades de cada pensamento, Octavio Paz (1994, p. 184) afirma que “ambos coincidem em sua vontade de romper com este mundo e subir ao outro. O platônico pela escala da contemplação, o cristianismo pelo amor a uma divindade que, mistério inefável, encarnou num corpo”.

Essa cisão acentuou-se paulatinamente com o passar do tempo, alcançando a sua máxima desagregação a partir da Idade Moderna, cujo modelo subjetivista converteu o homem em sujeito central do conhecimento, à luz do *cogito*²⁴ cartesiano, e a natureza objetivamente em seu objeto apenas. A perspectiva antropocêntrica colocou-se em uma posição supostamente privilegiada no propósito de abarcar o real em sua totalidade, no entanto fragmentando-o nos diversos campos científicos. Todo o empenho humano esteve em instituir, no auge da sua pretensão, definições, delimitações e representações sobre questões que atravessam o homem e a sua experiência no mundo, acreditando esgotá-las em teorias conceituais universalizantes. No entanto, o ser humano não pode se situar fora ou além da natureza, como se tão simplesmente pudesse se dispor fora do real, transcendendo a sua condição de finitude. Na verdade, desde sempre se configura como doação da *phýsis*, está “dentro” dela, é sua parte integrante. Há uma força maior e constante que rege e, ao mesmo tempo, instaura a vida cósmica do universo, cingindo o próprio existir humano.

A emergência científica e tecnológica, suscitada no período histórico do Renascimento por ocasião das Grandes Navegações – que, por sua vez, foram financiadas pela economia mercantilista, embrião do sistema econômico capitalista –, determina uma nova dinâmica do homem em relação com o mundo, em que ele se constitui como um sujeito autônomo capaz de definir a realidade exclusivamente pelo conhecimento lógico-racional e de instrumentalizar as forças naturais para fins práticos. Nos termos do filósofo Francis Bacon, saber é poder.

²⁴ Remete-se à expressão latina *cogito, ergo sum*, que significa penso, logo existo. A propósito dessa expressão, René Descartes (1996, p. 38) a empregou como uma verdade absoluta “tão firme e tão certa que todas as mais extravagantes suposições dos cépticos não eram capazes de a abalar, julguei que podia admiti-la sem escrupulo como o primeiro princípio da filosofia que buscava”.

Esta assertiva imperou como uma das bases epistemológicas percursoras da chamada ciência moderna. Os avanços na esfera do conhecimento científico, do arsenal da técnica e dos meios de produção estão intimamente associados a uma ideologia da modernização e do progresso. É o que destaca Max Weber no seu ensaio intitulado “A ciência como vocação”, escrito por volta de 1802:

A intelectualização e a racionalização geral não significam, pois, um maior conhecimento geral das condições da vida, mas algo de muito diverso: o saber ou a crença em que, se alguém simplesmente quisesse, poderia, em qualquer momento, experimentar que, em princípio, não há poderes ocultos e imprevisíveis, que nela interfiram; que, pelo contrário, todas as coisas podem – em princípio – ser dominadas mediante o cálculo. Quer isto dizer: o desencantamento do mundo (WEBER, 2005, p. 13)²⁵.

O vigor mitopoético de fundar de sentido o mundo, com seus “poderes ocultos e imprevisíveis”, é logo derruído pelo desenvolvimento crescente das investigações científicas, sob os princípios determinantes da “intelectualização” e da “racionalidade geral”. Em virtude disso, a compreensão passa a se fundamentar no “cálculo” preciso e na matematização dos dados da realidade. À luz da personalidade emblemática de Immanuel Kant, os ideais iluministas – os quais obtiveram o seu apogeu em meados do século XVIII, conhecido como o Século das Luzes ou da Ilustração –, impulsionaram a superação do estado primitivo e ingenuamente natural do pensamento mítico a partir do que se denominou de razão humana universal²⁶. O projeto iluminista-civilizatório contribuiu para o “desencantamento do mundo”, ou seja, a dessacralização nos modos de apreender a realidade e a racionalização das instâncias humanas. Como apontam Adorno e Horkheimer anos mais tarde, na sua importante obra intitulada *Dialética do esclarecimento* (1985, p. 19), “o programa de esclarecimento era o desencantamento do mundo. Sua meta era dissolver os mitos e substituir a imaginação pelo saber”.

Na esteira do pensamento de Max Weber, o “desencantamento do mundo” decorre de um processo severo de racionalização rumo à formação de um movimento “esclarecido” pelo qual se empreende a tentativa de domínio não somente em relação à natureza e às possibilidades de vida, mas que se estende também sobre a conduta emancipatória dos homens. Estes, investidos na posição de sujeito do conhecimento, assenhoram-se dos desígnios do mundo como se fosse a sua propriedade com a finalidade maior de satisfazer os

²⁵ Disponível em: http://www.lusosofia.net/textos/weber_a_ciencia_como_vocacao.pdf. Acesso em: 7 fev. 2014.

²⁶ Em seu texto “Resposta à pergunta: que é o iluminismo?” (1784), o filósofo prussiano destaca a relevância de servir-se da suprema razão que move cada homem, a fim de vencer a “menoridade” e, então, adquirir a independência e o discernimento intelectual: “*Sapere aude!* Tem a coragem de te servires do teu próprio entendimento! Eis a palavra de ordem do Iluminismo” (KANT, 2002, p. 11).

seus interesses pessoais, sob a égide dos valores iluministas e profundamente humanistas de liberdade, igualdade e fraternidade. O procedimento do fazer científico concebe um distanciamento, ou melhor, uma fissura entre o homem e a natureza – o seu objeto. A primazia da racionalidade acaba por colonizar todas as áreas referentes à produção intelectual, sustentando-se na envergadura do instrumental do pensamento humano, sobretudo no que tange ao desenvolvimento de metodologias e procedimentos dentro do campo da ciência.

O conhecimento torna-se, por excelência, instrumento de poder, de dominação e de manipulação, cujo rígido controle seja no plano teórico-conceitual, seja no da experiência de maneira geral atinge dimensões alarmantes a ponto de isolar o sujeito em sua própria individualidade: “o mito converteu-se em esclarecimento, e a natureza em mera objetividade. O preço que os homens pagam pelo aumento do seu poder é a alienação daquilo sobre o que exercem o poder” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 24). O paradoxo da razão iluminista reside justamente no fato de que, ao mesmo tempo, que propõe de forma totalitária e universalista o esclarecimento, as “luzes” e a emancipação do ser humano, regride em direção aos grilhões da “alienação”, da ignorância e da mais completa barbárie.

Durante o século XIX, ocorre uma intensificação do processo de cientificidade sobre os fenômenos da realidade, mediante a hegemonia da ideologia positivista, cujos pressupostos fincados principalmente no pensamento de Augusto Comte estão assimilados à ciência, à ordem hierárquica e ao progresso material. Fato este que, no contexto europeu, favoreceu a ascensão e a consolidação do poder político da burguesia. O projeto de intervenção sobre a realidade natural é operacionalizado por meio da técnica, sob o ditar da subjetividade humana no comando das coisas. Conforme acentua Sergio Paulo Rouanet (1993, p. 63), “atrás da técnica está a metafísica do sujeito”. Entorpecido pela ganância, o homem deixa de perceber que a natureza, mais do que apenas a reserva energética que alimenta tanto a produção e a reprodução quanto o consumo de bens materiais, manifesta-se como uma vigência maior e primordial em relação à sua condição de realização, limitado que é pela sua finitude:

À medida que a técnica domina a natureza e dela nos separa, cresce nosso estado indefeso diante de seus ataques. Ela era uma deusa doadora, como todas as divindades, de vida e de morte; hoje é um conjunto de forças, um depósito de energia que podemos dominar, canalizar e explorar. Deixamos de temê-la e acreditávamos que era nossa servidora. De repente, sem nenhum aviso, mostra-nos seu outro rosto, o da morte (PAZ, 1994, p. 145-146).

A consciência tecnocrata do sujeito positivista fomenta a radical funcionalização das instâncias da vida desde a burocratização das instituições sociais até a reificação do próprio ser humano, cujo ápice materializa-se nas experiências totalitárias representadas no século

XX pelo nazismo e fascismo, com as suas verdadeiras máquinas de morte. Os esforços voltam-se para a máxima potencialização e beneficiamento da matéria-prima, compondo um mero “conjunto de forças” e “depósito de energia” a fim de movimentar um círculo efetivo de produção de acordo com o raciocínio burguês de “dominar, canalizar e explorar”. Deste modo, a natureza ocupa o rele papel inerte e passivo de “servidora”. Há um apagamento do sentido originário de matéria, *mater*, mãe – “deusa doadora”.

No ensaio intitulado “A questão da técnica” (1953), o filósofo alemão evidencia os procedimentos científicos envolvidos na fabricação e no processamento científico dos recursos naturais, em termos quantitativos, sob uma escala capitalista-industrial:

o descobrimento que domina a técnica moderna possui, como característica, o pôr, no sentido de explorar. Esta exploração se dá e acontece num múltiplo movimento: a energia escondida na natureza é extraída, o extraído vê-se transformado, o transformado, estocado, o estocado, distribuído, o distribuído, reprocessado (HEIDEGGER, 2006, p. 20).

O “descobrimento” de que fala Heidegger aponta um modo ou possibilidade de realização do homem no mundo. Na sua urgência de operar a instrumentalização desses recursos naturais, isto é, de “explorá-los” no sentido de obter produtos rentáveis e comercializáveis dentro de um determinado sistema de produção, o homem na posição de sujeito absoluto acaba por se constituir como uma verdadeira ameaça para a sua essência: “a possibilidade ameaçadora de se poder vetar ao homem voltar-se para um descobrimento mais originário e fazer assim a experiência de uma verdade mais inaugural” (HEIDEGGER, 2006, p. 31). Neste sentido, o filósofo alemão afirma que desde a metafísica tradicional a humanidade vive em uma época radicalmente marcada pelo esquecimento da questão inaugural e fundante do ser²⁷.

Mais adiante no seu texto, especificamente na mesma página, Heidegger cita o hino “Patmos” (1802-1803), do poeta Friedrich Hölderlin, o qual elabora o seguinte: “Ora, onde mora o perigo/ é lá que também cresce/ o que salva”. Diante desse correlativo entre o perigo e a salvação evocado pelo poema, o filósofo encaminha um possível direcionamento, tendo em vista que somente na medida em que a ameaça existe concretamente e se reconhece como tal é que se pode buscar alternativas para alcançar a plena redenção. Uma delas consiste no questionar, ou melhor, no pensar poético inaugural que ilumina os sentidos para além dos automatismos e das distorções do pensamento humano: “quanto mais nos avizinhamos do perigo, com maior clareza começarão a brilhar os caminhos para o que salva, tanto mais

²⁷ Na obra *Ser e tempo* (1927), o filósofo desenvolve seus estudos filosóficos a partir da “questão [do ser] aqui evocada [que] caiu no esquecimento” (HEIDEGGER, 2012, p. 37).

questões haveremos de questionar. Pois questionar é a piedade do pensamento” (HEIDEGGER, 2006, p. 38). A tarefa “piedosa” do pensamento habita justamente o movimento de contornar o “perigo” e divisar os “caminhos para o que salva”, no sentido de se livrar dos hábitos mecanizados no que diz respeito ao dizer e ao pensar, desvelando percursos autênticos, criativos e, sobretudo, questionadores para cumprir cada existência.

Na era truculenta do mundo tecnificado, torna-se uma emergência não somente lançar-se ao questionar, a se colocar apenas na posição meditativa de reflexão, mas recuperar o sentido primordial do ser, retornar às suas origens, como uma possibilidade de restaurar a situação de “desencantamento do mundo” e de insulamento do homem: “Acreditávamos que éramos os donos da terra e os senhores da natureza; agora estamos inermes diante dela. Para recobrar a força espiritual devemos antes recobrar a humildade” (PAZ, 1994, p. 147). Na sua desmedida arrogância e pretensão, os homens impuseram-se como “donos da terra” e “senhores da natureza” sem se dar conta que se encontram “inermes diante dela”, tal é a manifestação misteriosa e indelével da vida que se doa. Para “recobrar a força espiritual” e, por extensão, o *élan* das origens é preciso “antes recobrar a humildade”. A humildade de fala o escritor mexicano origina-se etimologicamente do vocábulo latino *hūmus*. Desfazendo-se da soberba “iluminada” e esclarecida que o faz intitular-se arbitrariamente o “dono”, “senhor de tudo” e, assim, “roubas-te de ti mesmo” – ou, nas palavras de Heidegger, da sua “verdade mais inaugural” –, a postura humilde por si só direciona o ser humano a experienciar o sentido da existência e o “florescimento” de suas raízes telúricas, a tornar-se plenamente integrado à *phýsis*, como está referido nos belos versos do Cântico XX, da obra *Cânticos* (1927), de Cecília Meireles:

Não digas que és dono.
Sempre que disseres
Roubas-te a ti mesmo.
Tu, que és senhor de tudo...
[...]
Inutiliza o gesto possuidor das mãos.
Sê a árvore que floresce
Que frutifica
E se dispersa no chão.

(MEIRELES, 1986, não paginado).

O poético pode tornar a ser a via legítima de operar a “piedade do pensamento” e de reconquistar a humildade frente ao “desencantamento do mundo” e ao esvaziamento de sentido. É necessário encantá-lo novamente a partir do momento que a envergadura da poesia

se manifestar como abertura para o questionar e alento para se recobrar a dignidade da vida e do próprio ser humano. A obra literária de Olga Savary problematiza metaforicamente a discussão que se teceu até aqui a respeito dos avanços da técnica e os seus desdobramentos, sobretudo na relação “esclarecida” do homem para com a natureza. Como se pode compreender no poema intitulado “Écloga”, da obra *Sumidouro*:

Tantos metais na cidade,
monóxido de carbono,
gás neon, não te poluem.

Raízes e folhas vivem
ao teu corpo aderidas
e a água é teu disfarce,
tua sócia e sócia, ilha.

Para uma tal realza agreste
reinventas com teu corpo,
na cidade, a floresta.

Rio de Janeiro, 1973

(SAVARY, 1998, p. 137).

Na primeira estrofe, identifica-se a disposição de elementos pertencentes ao processo de urbanização e de industrialização das grandes metrópoles, intimamente relacionados com o crescente desenvolvimento técnico-científico, tais como: “metais”, “monóxido de carbono” e “gás neon”. Embora estes recursos sejam considerados, em certa medida, o resultado do dito progresso dentro de um projeto positivista, também são responsáveis pela severa poluição e descaracterização do espaço natural. A imagem da cidade, de um modo geral, “tem sido e continua ser, cada vez mais, uma síntese excepcional da sociedade” (IANNI, 2003, p. 123). Sob este aspecto, é possível afirmar que a organização espacial das metrópoles urbanas arquiteteta-se em consonância com o imperativo das relações socioeconômicas. No reduto tecnológico-instrumental financiado pelo poder capitalista, as cidades instauram uma nova paisagem que substitui a natural, na medida em que se revestem do cinzento opaco das construções suntuosas erigidas sob o domínio do concreto. O tempo da técnica é o da velocidade, da urgência do conhecimento científico aplicado ao sistema da indústria e do beneficiamento máximo dos recursos naturais; o da natureza, por outro lado, é o do movimento cíclico das estações regido pelo ritmo natural da maturação, tal como está aludido no poema “Çaiçuçaua”, de *Linha-d’Água*: “e eu em fogo vou bebendo/ todos os teus rios/ com uma insaciável sede/ que te segue às estações/ no dia aceso” (SAVARY, 1987, p. 27).

No âmbito dos gêneros literários, o termo “écloga” – que dá título ao poema – remonta a um poema pastoral com cenas bucólicas, geralmente apresentando-se em forma de diálogo. Um exemplo clássico é a obra intitulada *Éclogas* do poeta Virgílio. O que se apresenta ao longo do poema de Olga Savary é um redimensionamento deste gênero clássico ao inseri-lo em um novo contexto: o urbano. No seu registro poético, surgem imagens como a “realeza agreste”, a saber, a cidade que “reinventa-se” e transmuta-se em uma “floresta” com seu corpo telúrico de “raízes e folhas”, de modo que é suplantada pelo vigor originário da natureza para além dos vestígios dos agentes poluidores. Além disso, torna-se uma “ilha” invadida pelas águas, que agora são mais do que o seu “disfarce”, mas são a sua “sócia e sócia” – no jogo verbal em que há uma aproximação entre as sonoridades destes vocábulos subjaz a plena associação, a reconciliação da cidade insulada com o elemento “primitivo” da água. Não apenas o corpo dos amantes se transfigura em meio aos elementos da natureza, mas igualmente o corpo das cidades se insere nesta dinâmica figurativa.

Recuando ao início do século XX, o poema “Ode triunfal”²⁸, de Álvaro de Campos, em um movimento inverso, alude aos maquinários à luz de uma “Natureza tropical”, da qual brota “frutos de ferro e útil da árvore-fábrica cosmopolita!”. A natureza é, aqui, absorvida pela efervescência frenética e febril dos motores, dos corpos elétricos²⁹, das correias de transmissão, dos êmbolos, condicionada ao funcionamento de uma eficiente engrenagem de produção. O poema de Campos insere-se na linhagem poética de Walt Whitman e dos poetas futuristas, uma vez que, de acordo com Octavio Paz (1996, p. 212), o poeta americano “acreditava realmente no homem e nas máquinas; melhor dizendo, acreditava que o *homem natural* não era incompatível com as máquinas. Seu panteísmo abarcava também a indústria”. No *Manifesto técnico da literatura futurista* (1912), F. T. Marinetti defende, em outras coisas, uma escritura célere e dinâmica, uma sequência ininterrupta de imagens e “substituir a psicologia do homem, agora exaurida, pela obsessão lírica da matéria” com o propósito maior de “dar, em literatura, a vida do motor” (TELES, 1985, p. 97). O poeta italiano glorifica a velocidade por meio da potência dos motores e dos automóveis. No afã excitante de suas sensações, o sujeito funde-se com a dinâmica dos maquinismos e dos processos elétricos – à semelhança de um processo de despersonalização, ou melhor, de desintegração da “psicologia do homem” –, sob a encenação de uma “flora negra e artificial” dos centros urbanos:

²⁸ Este poema é datado de junho de 1914, em Londres, e publicado no primeiro número da revista *Orpheu*, em março de 1915. Aqui, a referência ao contexto londrino é bastante significativa, uma vez que é onde se dá pioneiramente a Revolução Industrial em meados do século XVIII.

²⁹ Referência ao célebre poema de Walt Whitman intitulado “Eu canto o corpo elétrico” (1855), cujo canto de louvor à eletricidade perpassa a experiência dinâmica do mundo moderno e a realidade física dos corpos (WHITMAN, 2005, p. 173-183).

Ah, poder exprimir-me todo como um motor se exprime!
 Ser completo como uma máquina!
 Poder ir na vida triunfante como um automóvel último-modelo!
 Poder ao menos penetrar-me fisicamente de tudo isto,
 Rasgar-me todo, abrir-me completamente, tornar-se passento
 A todos os perfumes de óleos e calores e carvões
 Desta flora estupenda, negra, artificial e insaciável!

(CAMPOS, 1986, p. 306).

No entanto, é necessário fazer uma ressalva: se, por um lado, “Ode triunfal” celebra o advento da modernidade, os avanços tecnológicos e os seus automatismos no fomento do progresso; por outro, aponta os riscos iminentes presentes no âmbito social, no que tange à violência, às guerras, à miséria física e moral, às corrupções políticas e aos escândalos financeiros, bem como na esfera ecológica, especialmente em relação ao quadro mecanizado da metrópole, à utilização excessiva dos recursos naturais e aos desequilíbrios ambientais. Ao lado das grandes realizações materiais, acentuam-se as mazelas socioculturais. No plano histórico, o ano de publicação deste poema do poeta português remonta ao acontecimento da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), no qual “não apenas a paz, a estabilidade social e a economia, como também as instituições políticas e os valores intelectuais da sociedade liberal burguesa do século XIX entram em decadência ou colapso” (HOBSBAWN, 1995, p. 112). Essa ânsia desenfreada de controle e de poder sobre a natureza é bem ilustrada no trecho a seguir do poema “Construção”, de Olga Savary, que compõe a obra *Espelho provisório*:

Êles constroem o mundo
 êles divididos mas tão fortes
 êles são o mundo
 e não se importam.

Êles levantam os castelos de agora
 castelões provisórios no alto de suas torres

(SAVARY, 1970, p. 80).

O sentimento de soberba que domina o homem dispõe-se de modo incisivo a ponto de se considerar a materialização do “mundo” e, ainda, do seu próprio insulamento na autossuficiência de suas “construções” e edificações epistemológicas – sugerido a partir da metáfora contida nos versos finais “levantam os castelos de agora” e “castelões provisórios no alto de suas torres”. Os adjetivos “agora” e “provisórios” demarcam o caráter transitório e efêmero da experiência humana diante da amplitude imensurável do mundo. A *hybris* do

sujeito moderno ou, nas palavras do filósofo Heidegger, o “perigo” ao qual incorre reside primordialmente no ato de esquecimento do ser – “não se importam” – e no movimento de cisão – “divididos mas tão fortes” – para com as suas raízes originárias. Pois, “o homem que vive entre arranha-céus e máquinas não pode sentir-se integrado no ritmo cósmico e nos ciclos naturais” (ROSENFELD, 1993, p. 145). Com efeito, “eles constroem o mundo” com as ferramentas viabilizadas pelo poderio tecnológico-científico, apoderando-se da via natural como sua legítima criação ou patrimônio, sob uma relação material de posse, e não como se fossem, na verdade, criaturas provenientes fundamentalmente na dimensão dadivosa do ser que se manifesta na *phýsis*, na natureza, na Mãe-Terra.

O controle sobre os recursos naturais expandiu-se igualmente para o regime de domesticação da subjetividade humana. Quanto à seara das técnicas de poder e de seus mecanismos reguladores investidos pelos aparelhos institucionais em relação à existência de um modo geral, Michel Foucault (1999, p. 151) observa a organização do que denominou de “bio-poder” em duas direções: por um lado, desenvolveu-se a partir do século XVII e centrou-se no corpo enquanto máquina, ou seja, na “administração dos corpos” e na disciplinarização de suas funções, ordenando-os de acordo com os paradigmas sociais vigentes:

no seu adestramento, na ampliação de suas aptidões, na extorsão de suas forças, no crescimento paralelo de sua utilidade e docilidade, na sua integração em sistemas de controle eficazes e econômicos – tudo isso assegurado por procedimentos de poder que caracterizam as *disciplinas: anátomo-política do corpo humano*.

Por outro lado, em meados da metade do século XVIII, a ciência da anatomia pautou-se na legislação sobre o corpo-espécie e na “gestão calculista” sobre a vida, ou melhor, as relações de fecundação engendradas pelos seres vivos, a partir da manutenção dos processos biológicos – o corpo como veículo de reprodução e o sexo, por sua vez, como princípio de regulação da população e da vida em sociedade:

a proliferação, os nascimentos e a mortalidade, o nível de saúde, a duração da vida, a longevidade, com todas as condições que podem fazê-los variar; tais processos são assumidos mediante toda uma série de intervenções e *controles reguladores: uma bio-política da população* (FOUCAULT, 1999, p. 152, grifo do autor).

Se, no viés platônico, era visto como sinônimo de “cárcere da morte”, o reduto da mácula e da ignorância; no desenvolvimento do sistema capitalista e das tecnologias de normatização das coletividades, o corpo é entendido dentro de uma teia complexa de dispositivos de adestramento da existência nas suas mais diversas potencialidades de realização. No contexto da modernidade, a corporeidade mais uma vez ganha conotações pejorativas e subalternas, ora relegada a um simples maquinário biológico-material a serviço

da instrumentalização da vida, ora coisificada sob a lógica de exploração da força de trabalho dos sujeitos no bojo da sociedade industrial capitalista: “O corpo se vê de novo escarnecido e repellido como algo inferior e escravizado, e, ao mesmo tempo, desejado como o proibido, reificado, alienado” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 217).

Em relação à banalização do corpo e do próprio erotismo, Octavio Paz (1994, p. 142) comenta que “a sociedade capitalista democrática aplicou as leis impessoais do mercado e a técnica da produção em massa na vida erótica”. Na dinâmica da economia de consumo e na representação de matriz industrial acerca da liberdade erótica dos amantes, “a modernidade dessacralizou o corpo e a publicidade o utilizou como um instrumento de propaganda” (PAZ, 1994, p. 143). Para além dos dogmas e dos interditos impostos pela cultura ocidental, o envolvimento sexual “liberado” dos corpos toma a proporção de uma simples transação monetária ou de um passatempo à luz da prostituição e da pornografia. Em virtude disso, a dimensão do erotismo sofreu um profundo processo de pauperização, no qual as relações humanas tornam-se comerciais e, por assim dizer, descartáveis, sob o signo da instantaneidade que rege o mundo moderno:

A permissão sexual degradou Eros, corrompeu a imaginação humana, ressecou a sensibilidade e fez da liberdade sexual a máscara da escravidão dos corpos. Não estou pedindo a volta da odiosa moral das proibições e castigos: ênfase, isso sim, que os poderes do dinheiro e a moral do lucro fizeram da liberdade de amar uma servidão (PAZ, 1994, p. 144).

Diante dessa permissividade de que fala Paz, a liberdade alcançada na esfera sexual investe-se de uma “máscara da escravidão dos corpos”, ou melhor, de uma “servidão” que os sujeita tal como um objeto de fabricação aos desígnios dos “poderes do dinheiro”, da “moral do lucro” e dos valores de troca – os quais tomaram conta de todos os campos relacionados à afetividade. O “confisco” do erotismo e do amor, bem como o aniquilamento da noção de pessoa – e pode-se dizer paralelamente o do corpo –, “ambos se completam e abrem uma perspectiva sobre o possível futuro de nossas sociedades – a barbárie tecnológica” (PAZ, 1994, p. 149). Além disso, instaura-se uma atmosfera de vulgarização, cujos domínios arrefecem a capacidade de o homem manifestar autenticamente a sua realização amorosa e, ao mesmo tempo, de recriá-la. Octavio Paz frisa que a imaginação humana precisa concentrar a sua criatividade no sentido de “redescobrir não o mais longínquo e sim o mais íntimo e diário: o mistério que é cada um de nós” (PAZ, 1994, p. 154). Em outras palavras, voltar-se para a questão irredutível que sempre convoca o homem, em tempos de esquecimento do ser, a se lançar na potência inexaurível da vida. Afinal, diz o escritor mexicano: “para reinventar o amor, como pedia o poeta, temos de inventar outra vez o homem” (PAZ, 1994, p. 154).

A poética de Olga Savary jamais se confunde com a mera obscenidade ou a banalização do elemento do corpo como simples instrumento de prazer a serviço da satisfação de um impulso de ordem fisiológica. Do mesmo modo que, na época reprodutibilidade técnica da obra de arte, rompe com a dissolução da aura³⁰ do livro, disposto agora como mero produto ou objeto de consumo, que aponta para um processo de secularização e uma tendência massificadora da literatura. Pelo contrário, remete à dignidade humana nas suas possibilidades inaugurais e criativas de realizar-se amorosamente, seja pela dimensão corporal, seja pelo engendrar da própria arte, como se revela no poema “Uroboros”, da obra *Magma*:

Amada presa ao amor
como a cabeça à cauda,
a esfera ao seu redor.

(SAVARY, 1998, p. 198).

A partir da imagem simbólica do uroboro – de uma serpente³¹ que abocanha a sua cauda –, os amantes entrelaçados, “presos” um ao outro da “cabeça à cauda” integram uma unidade cúmplice e inconfundível, para além dos limites que os divisam, de modo a encenar a experiência de fusão amorosa. O retorno ao mitopoético redescobre o movimento de reconciliação em direção à totalidade e à plenitude da “esfera ao seu redor”, na qual os corpos amantes se encontram consagrados sob a circularidade da vida e a fecundidade inesgotável da envergadura artística, doando-se sem cessar em uma conjunção erótica perfeita.

2.3 UMA ODE À RECONCILIAÇÃO: A NATUREZA VIVA DOS AMANTES

*Disse o nome do amor como por engano.
Ainda assim
meu corpo ficou cheio como um rio
da terra o coração habitando.*

Olga Savary

No seio da natureza – entendida em sentido originário, evocado pela palavra grega – repousa o acontecer pleno da experiência amorosa, sob as emanções de Eros, na medida em que conduz o ser humano às origens e ao reencontro de uma unidade. A experenciação não

³⁰ O termo *aura* é compreendido, aqui, no sentido empregado por Walter Benjamin (1994, p. 170), como “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja”.

³¹ O fragmento 16, de Safo de Lesbos, relaciona a imagem da serpente à de Eros, sob uma dimensão essencialmente carnal: “Eros me arrebatou,/ ele, que põe quebrantos no corpo,/ dociamargo, invencível serpente” (LESBOS, 2003, p. 51).

somente do amor, mas também da sexualidade na dinâmica da *phýsis* proporciona a reconciliação do homem com o mundo natural, em que aquele reconhece o seu corpo como *hūmus*, “terra”, de onde germina a vida e o operar de suas transformações cíclicas, isto é, se compreende *sendo* no movimento orgânico e incessante da *phýsis* – realidade vigente na totalidade das coisas –, transfigurando-se nas forças vitais da natureza:

A idéia de parentesco dos homens com o universo aparece na origem da concepção do amor. É uma crença que começa com os primeiros poetas, permeia a poesia romântica e chega até nós. A semelhança, o parentesco entre a montanha e a mulher ou entre a árvore e o homem, são eixos do sentimento amoroso. O amor pode ser agora, como foi no passado, uma via de reconciliação com a natureza. Não podemos nos transformar em fontes ou árvores, em pássaros ou touros, mas podemos nos reconhecer em todos eles (PAZ, 1994, p. 193).

A reconciliação humana com a natureza não ocorre simplesmente em um sentido romântico associado à idealização nostálgica de um idílio, mas no momento em que se vê reintegrado ao princípio fundante da *phýsis* – enquanto força propulsora do surgimento de todas as coisas e que, por assim dizer, é responsável pelo advento da vida na sua pluralidade de realizações. O vocábulo reconciliação remonta etimologicamente ao termo latino *concilium*, cujo significado se refere à convocação de uma assembleia ou reunião a fim de fazer um acordo conjunto entre as partes dissonantes e inconciliáveis. Assim, o ato de reconciliar-se somente é possível no estabelecimento de uma unidade que tenciona e reúne a diversidade, o que corresponde ao “reconhecimento” da comum pertença entre a natureza e o homem – até então apartados pelo domínio da técnica e da ciência. Se o ser humano se descobre como parte integrante da dinâmica da *phýsis*, advém-lhe também a possibilidade de “reconhecer” a sua própria corporeidade enraizada em um vir a ser contínuo.

A linguagem, capaz de conferir identidade às diferenças, constitui-se como essa via privilegiada de reconciliação. Nas disposições poéticas, o corpo humano nasce, cresce, vive e morre, mas permanece sempre *sendo* no vigor de suas raízes telúricas, como ilustram os versos de “A metafísica do corpo”, de Carlos Drummond de Andrade, da obra *Corpo*: “e tudo mais que o corpo/ resume de outra vida, mais florente,/ em que todos fomos terra, seiva e amor” (ANDRADE, 2011, p. 18). A ancestralidade da vida perdura, continua “florescendo” e se renova ciclicamente na humanidade de cada homem. Olga Savary também insinua essa ancestralidade no poema “Sumidouro”, da obra homônima: “fartura de água/ na árvore da vida,/ na terra me tens/ com os pés bem plantados” (SAVARY, 1998, p. 142). Ao se incorporar à *phýsis*, a construção metafórica dos seus poemas aponta para a possibilidade de encarnar o movimento pleno da existência, a saber, a condição de realização do ser humano em permanente mutação. No tecido literário, há a celebração do erótico na “fartura de água”

e, sobretudo, do espetáculo da vida que habita em cada corpo, uma vez que a experiência amorosa revela-se no entrelaçamento dos sexos. Pode-se pontuar que o estilo da escritora é marcado pelo que Angélica Soares (1999, p. 62) denominou de “corporificação do amor”.

É importante ressaltar que o elemento da água possui seu notório destaque não somente na obra estudada em questão, mas participa de um modo geral do projeto ético-literário da escritora paraense. Na sua poética, o envolvimento sinuoso dos corpos transmuta-se na fluidez do movimento das águas, levando à plenitude a comunhão amorosa, e, por outro lado, ilumina seminalmente a construção da poesia. Além de compor uma metáfora sexual, a água encena o manancial originário, a seiva que alimenta a vida. No poema “Sensorial”, da obra *Magma*, fulgura a potência eminentemente vital das águas na intimidade do ser humano:

Íntima da água eu sou
por força, mar, igarapé, rio, açude,
pela água meu amor incestuoso.

(SAVARY, 1998, p. 167).

O elemento regente da água é configurado em suas variantes: “mar”, “igarapé”, “rio”, “açude”. Amor que acontece na dimensão sensório-carnal dirigido às próprias origens e, por assim dizer, torna-se “incestuoso”. Ao mesmo tempo que remonta aos primórdios da existência e à condição ontológica do homem em constante fluir, a água remonta também à dinâmica erótica do envolvimento dos corpos. Em relação a este último aspecto, o amor e a água materializam-se na plenitude da experiência corpórea dos amantes, como se apresenta no poema “Nome III”, também de *Magma*: “Paixão é o nome deste pasto e desta fome/ que nos consome e nos labora, amor/ o nome onde deságua e de onde escorres” (SAVARY, 1998, p. 194). A vigência de Eros engendra-se no imperativo do corpo, como uma “fome” a qual “consome” e “labora”, cultiva o fecundo “pasto” amoroso. A natureza reveste-se na constituição da forma viva e “sensória” do homem, o fulgor da vida se derrama e “deságua” na figuração dos corpos dos amantes. Deste modo, a poética da escritora opera a reconciliação não apenas com a natureza – conforme aponta Octavio Paz –, mas principalmente com a natureza do corpo.

O poema “Acomodação do desejo I” ilustra, em termos significativos, de que modo o elemento da água e o vigor dos corpos conectam-se na experiência poética de Olga Savary. Integrante da obra *Magma* – cujo título evoca a lava, matéria orgânica em plena efervescência e em estado de irrupção –, no entanto é o elemento da água que se constitui como o símbolo básico da sua poesia eminentemente erótica. Segue abaixo o poema:

Quando abro o corpo à loucura, à correnteza,
reconheço o mar em teu alto búzio
vindo a galope enquanto cavalgas lento
meu corredor de águas.

A boca perdendo a vida sem tua seiva,
os dedos perdendo tempo enquanto
para o amado a amada se abre em flor e fruto
(não vês que esta mulher te faz mais belo?).

A vida no corpo alegre de existir,
fiquei à espreita dos grandes cataclismos:
daí beber na festa do teu corpo
que me galga esse castelo de águas.

(SAVARY, 1998, p. 190).

O poema, em sua totalidade, encena a união sexual com singular plasticidade e imensa riqueza metafórica. Como está aludida no primeiro verso, a cópula configura-se no limiar de uma autêntica experiência, no sentido grego de “colocar-se para fora” (*ex-*) dos limites (*péras*), de deixar-se levar pela “correnteza”, por uma força irresistível, uma energia vital que pulsa e arrasta consigo os amantes. Às avessas da alegoria da caverna de Platão, o processo de conhecimento dos corpos amantes acontece na abertura abissal para o caótico, o vertiginoso, a ebriedade, o incondicionado, o extra-ordinário, o desejo irracional, a entrega dionisíaca, a explosão do transe erótico e o furor arrebatador das paixões. Tal como se constitui no poema “Acomodação do desejo III”, da mesma obra: “Deito-me com quem é livre à beira dos abismos/ e estou perto do meu desejo” (SAVARY, 1998, p. 192). A própria transgressão erótica conduz ao experimentar do “sentimento de liberdade que exige a plenitude da realização sexual” (BATAILLE, 1987, p. 100).

Na poética corporal de Olga Savary – em especial a da citada obra –, o mar remete à instância masculina, a qual se presentifica primeiramente por meio da escuta do “teu alto búzio”. Se, por um lado, o “búzio” remete ao princípio masculino; por outro, converge para o *élan* originário intemporal, a uma “arquetípica memória/ (que outra coisa senão a concha senão o mar?)”³². Outro elemento masculino, sugerido no poema, é o cavalo com seu ímpeto bravio de animal feroz e selvagem, “vindo a galope”, livre, sem rédeas, em direção à satisfação do seu desejo, conjugando-se com a dinamicidade do mar, “no seu vai-e-vem pulsante”³³. A associação entre o mar e o cavalo na sua condição de mobilidade faz-se

³² Referência aos versos do poema “Arraial do Cabo”, de *Espelho provisório* (*Idem*, 1970, p. 117).

³³ Verso do poema “Mar I”, da obra *Magma* (*Idem*, 1998, p. 176).

presente no poema “Água-forte”, de *Altaonda*, dedicado a Pablo Neruda: “Não sei muita coisa do mar mas acho/ que ele é um cavalo posto a pique,/ galopando submerso ou emergindo às vezes/ com as crinas coroadas de guizos” (SAVARY, 1998, p. 158).

À luz do passo vertiginoso do animal, o amante percorre o “corredor”, o “castelo” de águas, ou seja, deságua, inunda com o seu líquido escumoso o abrigo telúrico da mulher. No poema “Mar II”, que também compõe *Magma*, a referência ao sexo masculino está vinculada, mais uma vez, de modo explícito, à imagem do mar e do cavalo, ao passo que o sexo feminino se associa à imagem da areia, alternando-se nas posições eróticas – ora dominador, ora dominado –, como se destaca no seguinte trecho:

Mar é o nome do meu macho,
meu cavalo e cavaleiro
que arremete, força, chicoteia
a fêmea que ele chama de rainha,
areia

(SAVARY, 1998, p. 177).

O trote impetuoso e compassado do animal, do “macho”, compara-se ao movimento abundante, intermitente e “indefinido” das ondas, que dão vida ao ato erótico e à construção da poesia, como dizem os versos iniciais do poema “Tranquilidade na tarde”, da obra *Espelho provisório*: “Ah, derramar-me líquida sôbre o mar/ – ser onda indefinidamente” (SAVARY, 1970, p. 25). Marleine de Toledo (2009, p. 71) afirma que “todo o livro parece ter sido construído como o movimento das águas do mar, quebrando na areia da praia. O turbilhão das águas, borbulhando pleno de energia, movimento e barulho intensos, até o encontro com a terra”. O elemento da água configura, aqui, o esplendor da criação e da manifestação da dinâmica da vida nas suas mais diversas dimensões e manifestações, em que o ser humano experencia o (re)nascimento de sua sexualidade no vigor do seu próprio corpo.

A seiva, como o sêmen, a semente, o alimento orgânico da vida que proporciona à terra-mulher germinar plenamente em “flor” e “fruto”, a saber, no vigor imperante da *arkhé*, das suas origens telúricas; realizando, pois, o seu percurso até o *télos*, no sentido de levar o seu corpo à plenitude, à entrega absoluta ao êxtase, ao gozo, à livre fruição do desejo carnal, à consumação do ato sexual no acontecer do jogo amoroso e, sobretudo, à inscrição no vigor da matéria poética. Como está no poema “Nome II”, de *Magma*, “o fruto teu que degluto,/ que de semente me serve/ à poesia” (SAVARY, 1998, p. 184).

Esta experiência realiza, de forma legítima, a cerimônia de iniciação, o rito de passagem, instaurado no e pelo corpo, para um novo modo de ser, operando uma significativa

transformação e, assim, tornando o homem “belo”. Segundo Martin Heidegger (2010, p. 141), a beleza “é um modo como a verdade vigora enquanto desvelamento”³⁴. Beleza que diz respeito ao próprio de cada um deixando-se revelar na intensidade do diálogo amoroso. Por essa razão, Marleine de Toledo (2009, p. 67) conclui que “a poesia de *Magma* aparece como a metáfora do autoconhecimento, do processo em que os amantes se descobrem mutuamente quando se vêem reciprocamente refletidos e perfeitamente identificados”. O ato sexual constitui-se mais do que simplesmente da soma de dois corpos envolvidos pelo ardor caótico do desejo, mas a comunhão entre duas existências que se autodesvelam na plenitude do amor, cujas diferenças estão reunidas em uma unidade, pois, como afirma Octavio Paz (1994, p. 118), “no amor tudo é dois e tudo tende a ser um”.

A referência à “festa” sugere o corpo como a possibilidade concreta de operar a unidade, a fusão em uma só carne, visto que realiza a “entrada no grande todo coletivo: o eu se converte em nós” (PAZ, 1994, p. 182). Então, acontece o retorno à totalidade originária, a um estado primordial, antes da Queda proposta pela tradição judaico-cristã, antes da condenação do corpo que dela advém. Na conjunção dos corpos, da terra e da água, há a (e) fusão de “grandes cataclismos”, da explosão dos sentidos, da própria vida que eclode e habita no seio fecundo do corpo telúrico. O rito carnal conduz à unidade e à consagração do êxtase, da volúpia, da “festa do teu corpo”, da “vida no corpo alegre de existir”.

De um modo geral, o que se observa na poética de Olga Savary é o movimento figurativo de incorporação do ser amado aos elementos naturais, tal como se exhibe no poema intitulado “Presença”, da obra *Espelho provisório*: “estás no que finjo,/ nas pedras, nas nuvens,/ nas flôres estás” (SAVARY, 1970, p. 50). O poema “Sem escolha”, que integra a obra *Repertório selvagem* (1998)³⁵, ilustra bem a reconciliação do homem com a dinâmica da natureza no instante amoroso, por meio de suas alusões e construções metafóricas tecidas ao longo dos seus sete dísticos:

Qualquer imagem por mais que a olhe
o que eu vou ver é sempre tua imagem.

O cheiro do mar, dos frutos e das folhagens
e da terra seriam só teu cheiro.

Tua bela e modulada voz mais que tua

³⁴ Não a verdade no sentido platônico, mas sua apreensão grega enquanto *alétheia* (desvelamento). Isto é, algo que se manifesta a partir da obscuridade do ser, mas que ainda assim nela se mantém resguardado.

³⁵ *Repertório selvagem* também dá título à obra poética reunida de Olga Savary, que conta com o conjunto dos seus doze livros de poemas.

é a perfeição do vento desfazendo areias.

Mistério é o teu mistério erodindo dunas
e criando lagos onde nada havia.

A vida há de passar sem que tu passes
e eu não passarei porque contigo fico,

ó meu amor feito de horror e calma,
único aplacamento de tua inquieta amada

que te odeia e te adora e te rasga o ventre,
tua amada feita de dança e maré cheia.

(SAVARY, 1998, p. 332).

Neste diálogo instaurado com um “tu”, a percepção de sua “imagem” beira a obsessão, em que acaba por se confundir com a paisagem e os seus fenômenos naturais, sobretudo no que tange à figuração das manifestações sensórias: “Qualquer imagem por mais que a olhe/ o que eu vou ver é sempre tua imagem” (visão); “o cheiro do mar dos frutos e das folhagens/ e da terra seria só teu cheiro” (olfato); “tua bela e modulada voz mais que tua/ é a perfeição do vento desfazendo areias” (audição); “mistério é o teu mistério erodindo dunas/ e criando lagos onde nada havia”. Sendo incorporado à dinâmica incessante da *phýsis*, ainda que a vida fatalmente “passe” em meio ao devir natural das coisas, “tu” permanecerá no vigor da realização cíclica, una e irredutível da natureza – a sua *arkhé* (origem). A origem não é um início, porque o que inicia, acaba. Origem é o que não cessa de se doar e se fazer presente no fluxo constante da *phýsis*.

Por outro lado, a experiência amorosa em uma dimensão eminentemente humana constitui-se por forças ambivalentes e contraditórias, as quais oscilam entre momentos de “horror” e de “inquietação” e momentos de “calma” e de “acoplamento”. Eis o “dociamargo” de que fala Safo. O ímpeto sôfrego e intranquilo, intrínseco ao ser amante, o qual “te odeia e te adora e te rasga o ventre” corresponde à profusão de uma carnalidade visceral e às inconstâncias da vida. O que suscitam os versos do poema “Nome”, da obra *Hai-kais* (1986): “E este amor doido,/ amor de fera ferida,/ é esse amor, meu amor,/ o próprio nome da vida” (SAVARY, 1998, p. 206). À luz de uma ciranda amorosa, o corpo da amada movimenta-se no compasso harmônico de uma “dança” e, ao mesmo tempo, explode sob o ritmo frenético de uma ressaca de “maré cheia”.

As imagens plasmadas por Olga Savary manifestam o erotismo e a corporeidade assimilados à dimensão da natureza. A recorrência deste tema na poesia aponta para a

demarcação de uma possível linhagem poética de cunho erótico a que pertencem essas escritoras³⁶. Para ampliar esta discussão e remetê-la a suas origens, há que se remontar novamente ao mundo grego. A manifestação de poesia erótica mais distante no tempo, em termos ocidentais, é a da escritora Safo de Lesbos, que viveu por volta do século VII a. C. Na verdade, a poesia de Safo confunde-se com o próprio nascimento da lírica no Ocidente. Veja-se como exemplo o fragmento 2, no qual o deparar-se com o ser amado produz sensações paradoxalmente arrebatadoras, que se alternam entre o êxtase e o assombro, o pulsar da vida e o derradeiro da morte:

Parece-me ser igual dos deuses
aquele homem que, à tua frente
sentado, tua voz deliciosa, de perto,
escuta, inclinando o rosto,

e teu riso luminoso que acorda desejos – ah! eu juro,
o coração no peito estremece de pavor,
no instante em que te vejo: dizer não posso mais
uma só palavra;

a língua dilacera;
escorre-me sob a pele uma chama furtiva;
os olhos não vêem, os ouvidos
zumbem;

um frio suor me recobre, um frêmito do corpo
se apodera, mais verde do que as ervas eu fico;
que estou a um passo da morte,
parece [

Mas [

(LESBOS, 2003, p. 21).

A presença “divina” e radiante do amado é capaz de despertar sintomas físicos ambivalentes, ou melhor, “acordar desejos”, os quais culminam na manifestação dos sentidos corpóreos, como se pode identificar ao longo da tessitura poética dos versos: “voz deliciosa”, “ouvidos/ zumbem” (audição); “riso luminoso”, “olhos não vêem” (visão); “o coração no

³⁶ Apenas para citar um exemplo paradigmático, a esta linhagem poética já pertence o famoso texto bíblico “Cântico dos cânticos”, do Rei Salomão. Nesta passagem, as efusões sensoriais, bem como as metáforas envolvendo frutas e flores constroem uma atmosfera essencialmente erótica na comunhão dos corpos amantes, tal como nos seguintes versos: “Como o lírio em meio dos espinhos/ É no meio das meninas minha amada./ Tal a maçã, nos lenhos do arvoredo./ Assim é meu amado entre os rapazes./ Sob sua sombra me sentei, tive desejo./ E me fôí doce na garganta o fruto seu” (SALOMÃO, 2000, p. 39).

peito estremece de pavor”, “frio suor me recobre”, “escorre-me sob a pele uma chama furtiva”, “frêmito do corpo” (tato); “dizer não posso mais/ uma só palavra”, “língua se dilacera” (fala). A experiência amorosa faz do corpo um espetáculo no qual se põe em cena o confrontar de disposições antagônicas. As palavras se desencontram. Apenas os corpos enunciam, no vigor indizível de seus gestos tomados por uma profunda inquietude, a “chama” erótica que os consome.

No “frêmito do corpo” e de sua embriaguez, as palpitações da vida germinam no campo fértil de cada existência, de modo que “mais verde do que as ervas eu fico”. Na referência comparativa que reúne o homem e o “verde” da natureza, o corpo releva-se sendo no colorido viçoso das “ervas”, como o lugar privilegiado onde acontece o fulgor da vida e – por ser cultivado em um devir temporal – também a morte. Para a Décima Musa, como assim a chamou o filósofo Platão, a unidade amorosa engendra paradoxalmente o “dociamargo”, realizando-se na dobra entre a palavra e o silêncio, o quente e o frio, a sombra e a luz, o delírio carnal e a serenidade, a entrega e o receio, a divindade e a carnalidade, a existência e a finitude, Eros e Thánatos.

Dentro da poesia erótica brasileira, destaca-se o pioneirismo de Gilka Machado (1893-1980). No conjunto da extensa obra³⁷ da poeta carioca, elege-se o poema intitulado “Meu amor, como sofro a volúpia da terra”, que integra a seção “O grande amor”, pertencente ao livro *Meu pecado glorioso*, de 1928. Pelo seu título já se pode inferir o ser amante integrado às forças telúricas da natureza. Abaixo, um trecho do poema:

Meu amor, como sofro a volúpia da terra,
atravessada pelas raízes!...

És minha árvore linda,
aos céus abrindo as asas de esperança,
na gloriosa ascensão da mocidade.

Ninguém compreenderá a delícia secreta
das nossas núpcias profundas.

Quanto mais avultares,
mais subires,
mais mergulhares em mim.

Aguardei-te longos anos,
com a mesma avidez da gleba
pela semente...

³⁷ Entre os principais títulos estão: *Cristais perdidos* (1915), *Estados de alma* (1917), *Mulher nua* (1922), *Sublimação* (1938), *Velha poesia* (1968).

Tive-te em minhas entranhas,
 transfigurei-te:
 és folha, és flor, és fruto, és agasalho, és sombra...
 Mas vem do meu querer invisível e obscuro,
 quanto prodigalizas ao desejo
 dos que te gozam pela rama.

(MACHADO, 1991, p. 308).

Vislumbra-se, no poema, a exaltação da “volúpia da terra” que se irradia e se potencializa ao se ver “atravessada pelas raízes”. O ser, possivelmente masculino, que é referido pelo pronome pessoal “tu”, metaforiza-se no elemento da “árvore”. Em um “jogo dialético entre elevação e penetração” como aponta Angélica Soares (1999, p. 112), quanto mais as copas “avultam” e “sobem” em direção ao firmamento, mais “mergulharás em mim”, em uma dimensão eminentemente terrena e corpórea, na qual se realiza de modo pleno “a delícia secreta/ das nossas núpcias profundas”.

À semelhança da atividade fecunda de sementeira “com a mesma avidez da gleba/ pela semente”, a posse concreta nas próprias “entranhas” opera o movimento de “transfiguração” do amante, como se pode perceber no seguinte verso: “és folha, és flor, és fruto, és agasalho, és sombra...”. O êxtase feminino, que brota do seu “querer invisível e obscuro”, vigora sob a profusão da “volúpia da terra” e do *élan* seminal do “desejo/ dos que te gozam pela rama”. No plano de correspondência Terra-Mulher, Mircea Eliade (2001, p. 136) revela que “a mulher é assimilada à gleba, as sementes ao *semen virile* e o trabalho agrícola à união conjugal”. A figuração erótica manifesta-se em meio ao vigor do seio telúrico, a partir de uma cadeia metafórica que envolve a árvore, a gleba, o fruto e a semente, unindo-os sob o enlace da “união conjugal”. No plano figurativo, a seiva que alimenta os sulcos da árvore – como o sêmen – e as raízes ou a semente que fecundam voluptuosamente a gleba – como a gestação orgânica da vida – proporcionam à terra-mulher germinar plenamente em “folha”, “rama”, “flor” e “fruto” – ou em “ervas”, como alude o fragmento poético de Safo –, no sentido de que conduz o seu corpo à consumação do ato amoroso.

Hilda Hilst também possui uma vasta produção literária e, para marcar os dez anos de sua morte, interpretar-se-á o poema “Dez chamamentos ao amigo”, da obra *Júbilo memória noviciado da paixão*, que apresenta igualmente o diálogo amoroso metaforizado nos elementos naturais da terra e da água, respectivamente incorporados à mulher e ao homem, referido no título como “amigo”:

Se te pareço noturna e imperfeita
 Olha-me de novo. Porque esta noite
 Olhei-me a mim, como se tu me olhasses.
 E era como se a água
 Desejasse

Escapar de sua casa que é o rio
 E deslizando apenas, nem tocar a margem.

Te olhei. E há tanto tempo
 Entendo que sou terra. Há tanto tempo
 Espero
 Que o teu corpo de água mais fraterno
 Se estenda sobre o meu.

(HILST, 1980, p. 48).

Neste trecho do poema da escritora paulista, a amada reluta diante da indiferença do ser amante – “se te pareço noturna e imperfeita” –, de modo que o convoca a lançar sobre ela um olhar mais acurado. À semelhança de como ela se contempla, na paixão das águas do amante que “desejam escapar”, fluir do seu corpo – “sua casa que é o rio”. Aquelas, porém, “deslizam” sem jamais “tocar a margem” feminina. No vigor da cena erótica, a presença vital do “amigo” para a amada corresponde, em outra dimensão, à da água para a manutenção da terra, deixando o seu rastro úmido, abrindo sulcos e fertilizando-a no movimento “fraterno” de submergir o seio telúrico, o qual conclama o espriar-se líquido do amado: “Que o teu corpo de água mais fraterno/ Se estenda sobre o meu”.

O entrelaçamento mútuo dos elementos da natureza e dos seres humanos, sinalizados poeticamente nas expressões “teu corpo de água” e “entendo que sou terra”, implica a experiência amorosa como um ato fundamental de cultivo, de plantio, de maturação³⁸ e de fecundidade, no vigor do que o poema de Gilka Machado nomeou de “volúpia da terra”. Inclusive, a imagem da mulher está vinculada, em uma dimensão essencialmente mística, à instância da terra, uma vez que “a fecundidade feminina tem um modelo cósmico: o da *Terra Mater*, da Mãe universal” (ELIADE, 2001, p. 121).

O poema “É tempo de parar as confidências”, o qual intitula as cinco elegias que abrem a obra *Roteiro do silêncio* (1959), já trazia essa inter-relação profunda entre o ser humano e as potências fecundas da natureza. Segue o trecho final:

³⁸ Apenas para lembrar de uma outra grande poeta cuja obra também possui matizes eróticos, cita-se os versos do poema “A maçã no escuro”, de Adélia Prado, integrante da obra *O coração disparado* (1978): “me põe inocente e ofertada,/ madura pra olfato e dentes,/ em carne de amor, a fruta” (PRADO, 1991, p. 182-183). Como se vê, a mulher é assimilada à própria terra, na imagem da fruta. O título do poema remete, de imediato, ao romance homônimo de Clarice Lispector, *A maçã no escuro*, de 1961.

Paisagem, tu me alimentas
 De verde, de sol, de amor.
 E numa tarde tranquila,
 Nos longes, seja onde for
 Lembra-te um pouco de mim:
 Que eu morra olhando para as alturas.
 E que a chuva no meu rosto
 Faça crescer tenro caule
 De flor. (Ainda que obscura)

(HILST, 1980, p. 254).

O ser humano eclode em fértil con-sumação – levado ao sumo – “de verde, de sol, de amor”. E, por assim dizer, encarna a dinâmica da *phýsis*, da qual é doação e parte integrante, e que rege a totalidade de sua existência. Em uma dimensão eminentemente cíclica, o negrume telúrico, fertilizado pela precipitação da “chuva no meu rosto”, aponta para a possibilidade de irradiar e de fazer nascer a vida que rebenta em “tenro caule/ De flor”. Por outro lado, evoca a finitude (“Que eu *morra* olhando para as alturas”) ou, dito com outras palavras, o já estar lançado de modo inexorável no devir temporal, que se plenifica no movimento de recolhimento junto ao seio originário. Assim, a “paisagem” ou a natureza tornam-se mais do que simplesmente a extensão servil do ser humano, visto que ambos compartilham da mesma “obscura” origem. A natureza e o homem reconciliam-se em uma unidade, conjugando-se à luz da dinâmica incessante e cíclica de tudo que existe.

No panorama da poesia paraense, salienta-se o poema “Inquietude”, de Dulcinéa Paraense (1918), cuja leitura evoca a experiência erótico-amorosa do homem em harmonia com elementos do mundo natural. Embora o erotismo não seja a marca principal da sua poética. Na sua juventude, publicou alguns de seus poemas em revistas literárias, porém nunca chegou a reuni-los em uma obra. Somente anos mais tarde, Lilia Silvestre Chaves editou uma coletânea de poemas da escritora no livro intitulado *Dulcinéa Paraense: a flor da pele* (2011), dividindo-os por ordem temática em cinco facetas: *Semeadura de versos e de sonhos*, *Estrela de vidro*, *Sete cenas brasileiras*, *Momentos íntimos*, *Momentos*, *Mística* e *Flor revelada*. O poema “Inquietude” – pertencente à primeira seção – foi lançado originalmente na revista *A Semana* (Ano 10, n. 1016), em 1938, com o título “A voz da noite”. Além dessa mudança, a versão do ano de 1941 apresenta pequenas alterações na construção de seus versos, inclusive a inserção de versos inteiros. Segue abaixo, na íntegra:

Eu existi como a mulher que tinha a carne como um grito.
 Como a mulher que, sem saber, foi alguém para

inúmeros destinos.

Pelas noites brancas eu me erguia
e ia beijar todas as sombras.

O meus lábios se abriam
para beber a cacimba que escorria do céu
e eu sentia o borbulhar de espumas nos ouvidos: era o mar.

Todos os ventos frios me envolviam
e eu tinha a alegria das folhas balançando...

Senti teus pés machucando as distâncias.
Senti tua voz ecoando nas distâncias.
Senti teu gesto apalpando as distâncias.

E por isso vivi como a mulher que tinha a carne como um grito!

Belém, 1941

(PARAENSE, 2011, p. 29).

O texto poético manifesta o despertar da sexualidade feminina por meio dos sentidos, das sensações, sugeridos a partir da repetição reiterada do verbo sentir ao longo do poema. Esta sensibilidade se encontra inflamada “na carne como um grito”, cujo gesto demasiado visceral evoca o corpo extático e, logo, inquieto, que pulsa. A mulher manifesta a sua autonomia e o domínio sobre o seu corpo e suas vontades, mediante a liberação dos desejos carnis, os quais lhe permitem viver plenamente sua sexualidade. O sexo feminino configura-se como “alguém para inúmeros destinos”, uma vez que há uma abertura de possibilidades para realizar-se enquanto mulher.

Ao longo da tessitura do poema, a atmosfera de volúpia e sensualidade é construída a partir da escolha de vocábulos que giram em torno de um campo semântico-sensorial comum, tais como: “noites”, “beijar”, “lábios”, “envolviam”, “apalpando”. Na segunda estrofe, a expressão “noites brancas” evoca uma noite iluminada em meio às fulgurações da lua, projetando a sombra do corpo da mulher, a saber, o seu lado adormecido, reprimido, obscuro e secreto, para brilhar na aurora de um novo nascimento, de um novo modo de ser, de uma nova sexualidade, de uma nova realização de mulher.

O simbolismo lunar evoca, por meio do devir cósmico – a permuta entre as quatro fases cíclicas da Lua –, a possibilidade autêntica de (re)nascimento, de contínua transfiguração e metamorfose, em virtude de que “a Lua desaparece periodicamente, *morre*, para renascer três noites depois mais tarde” (ELIADE, 2001, p. 155, grifo do autor). A noite é,

por sua vez, essencialmente cosmogônica, ou seja, uma potência criadora, a qual instaura o surgimento inaugural de novas realidades – e, por isso, a alusão ao primeiro título do poema, “A voz da noite”, é deveras significativo. Deste modo, a brancura da noite constitui simbolicamente o movimento de regeneração, o novo germinar do ser feminino.

Na estrofe seguinte, os versos sugerem o acontecer da chuva, o sêmen do céu, que se derrama sobre o corpo da Terra-Mãe, fertilizando-a. Outra vez a referência ao elemento da “chuva”, cuja relevância repousa no seu intenso potencial amoroso de fertilização. Como se pode identificar nos versos do poema “Trato”, de *Espelho provisório*: “Quisera desabar sôbre ti/ como chuva forte. [...] Só sei amar assim/ – e é assim que te lavro, deserto” (SAVARY, 1970, p. 87). Há também a evocação das espumas³⁹ do mar, como o lugar de nascimentos e de transformações. Ou, ainda, para suscitar a imagem contida no poema “Cançãozinha de ninar”, da obra *Vaga Música* (1942), de Cecília Meireles: “Água, que pareces um ramo de flores,/ o nome dos humanos amores/ mora na espuma do mar...” (MEIRELES, 1977, p. 164). O elemento da água contempla o esplendor da criação e da manifestação da dinâmica dos “humanos amores” e da vida, em que a mulher experencia plenamente o (re)nascimento da sua sexualidade. No quarto verso, destaca-se a presença de outros elementos do mundo natural, como o vento e a folha. O primeiro, enquanto agente que promove a polinização, envolve livremente o corpo telúrico da mulher, fertilizando-a. Por outro lado, as “folhas balançando” constituem o adubo, a seiva, o alimento fundamental, os quais provêm a vitalidade da dimensão “desértica” ou árida da terra, à luz da atividade fecunda da sementeira.

No paralelismo sintático da penúltima estrofe, há a projeção do amante. As expressões “pés”, “voz” e “gesto” constroem a imagem-presença do ser amado, o qual se afasta, alargando as “distâncias”. Não mais sob o controle do ser masculino, surge o manifestar de uma nova mulher que sente o seu vigor, o seu poder incrustado na própria carne, no próprio corpo, de modo que o último verso do poema reafirma, veementemente, a experenciação plena de sua sexualidade a partir da utilização do sinal de exclamação.

No poema “Na ardência do deserto” – integrante, por sua vez, da seção *Momentos* –, a paisagem desértica, como o lugar autêntico das tentações e das revelações, aflora a sexualidade da mulher, a partir das sensações evocadas pelas elevadas temperaturas, pelo “fogo original”⁴⁰, no qual se desdobra, sob uma circularidade, o amor e o erotismo. A luz,

³⁹ A espuma alude à imagem do nascer mítico de Vênus, ou Afrodite, a deusa do amor e mãe de Eros.

⁴⁰ Termo o qual Octavio Paz emprega para se referir à sexualidade humana, como manifestação primordial da realização erótico-amorosa: “Pelo corpo o amor é erotismo e assim se comunica com as forças mais vastas e ocultas da vida. Ambos, o amor e o erotismo – dupla chama – se alimentam do fogo original: a sexualidade” (PAZ, 1994, p. 185).

agora, proveniente do Sol é fonte e doação fértil da vida. A exuberância que emana do livre aberto da superfície arenosa configura-se como a “terra-mulher” em sua completa nudez, cujas pirâmides constituem metaforicamente seios que conclamam “carícias”, a aproximação, o contato efetivo com o céu, o elemento masculino, como se pode ver no citado poema:

A luz, que os olhos me penetra, arde.
Aqui, a terra-mulher se espreguiça, se alteia nua. As
pirâmides são seios. E enquanto seus vértices apontam
para o céu incolor, suplicando carícias, [...]

(PARAENSE, 2011, p. 93).

Segundo Octavio Paz, o amor é a dimensão que proporciona ao homem o seu reconhecimento nas forças vitais da natureza. A mulher transmuta-se no espaço natural do deserto, no qual se fulgura a possibilidade de exercer a sua sexualidade plenamente no vigor de sua *arkhé*, das suas origens telúricas, “do húmus violado/ [a partir do qual] nasceu a melhor palpitação para tua carne viva”⁴¹. Na medida em que assume os seus “inúmeros destinos”, a mulher-terra torna-se “esfinge”, iniciando-se no indecifrável do seu sexo, no mistério da vida que se doa como possibilidades inaugurais e criativas de realizar-se autenticamente:

transfiro para mim os seus desejos e, lânguida, sonho-
me ser esfinge, enigma, desperta.

(PARAENSE, 2011, p. 93).

No primeiro poema de Dulcinéa Paraense, “Inquietude”, a mulher irrompe da escuridão da noite, do que está oculto, secreto, recôndito para o esplendor luminoso do seu despertar, do seu renascimento para uma nova realização da sexualidade. Enquanto no poema “Na ardência do deserto”, o sexo feminino manifesta-se plenamente no clarão do espaço desértico, ao mesmo tempo em que revela o esplendor de sua sexualidade por meio das pulsões carnis, mantendo-se resguardada sob o desígnio do desconhecido, no recôndito acolhimento constituído pelo corpo telúrico da mulher-esfinge.

Como se observa nos poemas interpretados acima, a sexualidade do ser humano é ritualmente “assimilada aos fenômenos cósmicos (chuvas, sementeira) e aos atos divinos (hierogamia Céu-Terra)” (ELIADE, 2001, p. 139), incorporando-se às suas origens em consonância com a dinâmica da *phýsis*, com a sacralidade da *arkhé*, da morada originária, do

⁴¹ Poema intitulado “Símbolo”, pertencente à seção *Mística* (PARAENSE, 2011, p. 125).

seu corpo telúrico. A riqueza da escritura poética desses poemas reside na reconfiguração do corpo e do erotismo perante o vigor imperante dos elementos que compõem as forças da natureza. Ou, para recordar os versos já citados da escritora paraense, o corpo se inscreve na imagem do lavrar de um “pasto” amoroso, cujo tônus vital proporciona o retorno do homem ao lugar em que desde sempre já está: a terra. Assim, colocam-se em oposição aos registros dicotômicos da metafísica platônica e os seus desdobramentos – alma/corpo, sujeito/objeto ou cultura/natureza –, bem como ao império racional-tecnológico constituído no bojo da utopia iluminista, os quais desembocaram na questão fundamental do esquecimento do ser. Em suma, a experiência amorosa encena-se em meio à reconciliação com a natureza dos corpos, transfigurando-se na hierogamia ritual, ou melhor, no diálogo erótico dos amantes: Céu e Terra, mar e areia, água e terra, árvore e gleba, semente e fruto, homem e mulher.

Retomando a obra *Linha-d'Água*, as construções metafóricas de seus poemas tecem uma nova experiência do homem, em que este não dispõe mais a sua subjetividade como o fundamento e o centro do mundo ao exercer a posição soberana de controle sobre a natureza. Pois, ao transfigurar o corpo dos amantes no movimento regenerador⁴² do elemento da água em uma espécie de dilúvio amoroso, a poesia da escritora paraense manifesta a possibilidade de renascer, mediante a dinâmica de recuperação, isto é, de redescobrir a unidade originária entre o ser humano e a natureza. Opera-se o retorno a um estado primordial e desfaz-se a condição de exilado do homem, algo que Octavio Paz (1994, p. 196) aponta a respeito das relações entre amor e poesia:

Ao nascer, fomos arrancados da totalidade; no amor sentimos voltar à totalidade original. Por isso as imagens poéticas transformam a pessoa amada em natureza – montanha, água, nuvem, estrela, selva, mar, onda – e, por sua vez, a natureza fala como se fosse mulher. Reconciliação com a totalidade que é o mundo.

Sendo redimensionada ao elemento preponderante da água e seus variantes, a experiência amorosa plenifica-se no movimento incondicionado das águas, a saber, no enlace sinuoso dos corpos dos amantes. Se, por um lado, encena o envolvimento erótico-carnal; por outro, ressalta na dissolução das formas corpóreas a condição “fluída”, ambígua e perecível do homem, cumprindo o seu destino humano em meio ao devir e à medida inexorável do tempo, ao movimento contingente e incessante da “totalidade que é o mundo”, que é a marcha da existência.

⁴² Para Eliade (2001, p. 110), “o contato com a água comporta sempre uma regeneração: por um lado, porque a dissolução é seguida de um ‘novo nascimento’; por outro lado, porque a imersão fertiliza e multiplica o potencial da vida”. Ambíguas como o ser humano, a água agrega tanto as possibilidades destruidoras quanto as criadoras.

A figuração da experiência corporal de Olga Savary revela, metaforicamente, uma estrutura de realização do ser-no-mundo, a saber, a condição ontológica do homem no mundo – a hermenêutica do texto como projeção de mundo para empregar os termos Paul Ricoeur. Assimilar o corpo dos amantes ao movimento ininterrupto das águas, os conduz à apropriação da “vivacidade pura, o ritmo do tempo” (PAZ, 1994, p. 196). Evoca não uma dimensão supraterrena, imutável e atemporal – sob um viés platônico –, e, sim, lança-se no enalço da “ávida vida”, da manifestação concreta, factual e transitória do ser humano. Segundo Bachelard (1989, p. 6-7), “já em sua profundidade, o ser humano tem o destino da água que corre. A água é realmente o elemento transitório. [...] O ser votado à água é um ser em vertigem. Morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona constantemente”. Assim, o homem é e está sempre *sendo* em um constante vir a ser, a partir do princípio natural que rege o curso da existência, do fluxo contínuo e cíclico do acontecer da *phýsis*. Aludem a isto os seguintes versos do poema “Quarto de nuvens”, da obra *Sumidouro*:

Não falo mais do céu fora de alcance;
falo do que os pés alcançam,
falo da terra que me cabe,
da terra que me cobre
e que me basta.

(SAVARY, 1998, p. 141).

3 REPENSANDO AS FRONTEIRAS ENTRE A NATUREZA E O HOMEM: OS LIMITES DO ECOFEMINISMO

*A terra o sol o vento o mar
São a minha biografia e são meu rosto*

Sophia de Mello Breyner Andresen

O presente capítulo parte do posicionamento crítico de Angélica Soares a respeito da obra *Linha-d'Água* com o intento de reconsiderar os liames entre a natureza e o homem para além de como se apresenta dentro dos pressupostos teóricos do ecofeminismo. Nesta vertente crítica, a discussão volta-se para a opressão falocêntrica que recai numa relação especular tanto em relação à natureza quanto às mulheres. Sob a chave das três ecologias, teorizadas por Félix Guattari, a pesquisadora interpreta a operação poética de transfiguração dos corpos como o manifestar de um novo arranjo para além do jugo autoritário do patriarcado seja na esfera social, seja no plano das subjetividades. Assim, os recursos naturais e o corpo feminino rompem com a velha ordem de subjugação e projetam novas possibilidades de agenciamentos ao se interpenetrarem livremente nas metáforas presentes nos poemas.

Como já foi discutido no capítulo anterior, o pensamento platônico compreende o corpo negativamente como doença, ou melhor, como “cárcere da morte”. Neste capítulo, salienta-se uma nova apropriação adquirida pela manifestação corpórea, como representação de um campo legítimo de afirmação da identidade do ser humano. Na modernidade, o sujeito caracteriza-se em absoluto pela noção de *cogito*, pelo ideal iluminista-burguês de um indivíduo racionalmente “esclarecido” e autossuficiente, cujo caráter universal, centralizado e homogeneizante converge para o controle radical do mundo e da conduta dos homens. No entanto, diante do colapso da soberania do Homem Ocidental e dos seus discursos legitimadores⁴³, há a explosão da diferença, da pluralidade e do heterogêneo dentro do debate teórico contemporâneo convencionalmente associado ao pós-modernismo e ao pós-estruturalismo ou desconstrutivismo (CULLER, 1997)⁴⁴. Os corpos materializam o propósito e a causa de suas lutas, de modo que reivindicam a autonomia e o exercício integral de suas

⁴³ Na obra *O pós-moderno* [*La condition postmoderne*, 1979], Jean-François Lyotard define o pós-moderno a partir de um cenário de crise em relação às metanarrativas, as quais se constituem como dispositivos discursivos ou “jogos de linguagens” empregados na legitimação das relações de poder. Como consta numa espécie de prefácio à obra: “o pós-moderno, enquanto condição da cultura nesta era [pós-industrial] caracteriza-se exatamente pela incredulidade perante o metadiscurso filosófico-metafísico, com suas pretensões atemporais e universalizantes” (BARBOSA, 1988, p. VIII).

⁴⁴ Não se trata, aqui, de se fixar a modelos ou correntes teóricas, mas tão-somente de se lançar sobre questões que suscitam e, ao mesmo tempo, enriquecem a discussão em torno do ecofeminismo.

subjetividades até então marginalizadas e assujeitadas por paradigmas dominantes excludentes. Como ressalta o filósofo e também crítico literário Terry Eagleton em *As ilusões do pós-modernismo*: “O sujeito pós-moderno, diferentemente de seu ancestral cartesiano, é aquele cujo corpo se integra na sua identidade” (EAGLETON, 1998, p. 72). A corporeidade torna-se, por excelência, um campo de inscrição dos discursos⁴⁵ e vetor das ideologias referentes aos mais variados aspectos, tais como gênero, raça, sexualidade e classe, incorporando a dimensão social da subjetividade.

No âmbito do ecofeminismo, as oposições irreduzíveis entre a humanidade e a natureza, os gêneros masculino e feminino – desdobramentos da matriz dicotômica da metafísica – estão diretamente emparelhadas aos valores ditos patriarcais, nos quais o homem se coloca no ponto mais elevado da hierarquia e relega os demais a posições marginais e inferiores. Tendo esta problemática como panorama, o ecofeminismo “mostra como a cultura ocidental tem progressivamente promovido um sistema desigual e tendencioso que valoriza os homens acima das mulheres, a cultura acima da natureza e a mente acima do corpo” (DI CIOMMO, 1999, p. 185). A emergência da “diferença” múltipla e individual concernente à subjetividade feminina opera, além da denúncia a respeito da existência de outras formas de repressão, o movimento de deslocamento, desconstrução e descentralização dos discursos hegemônicos tradicionalmente articulados sob a chave masculina e, ao mesmo tempo, apela ao engendrar de novos sentidos e construções identitárias possíveis: “Se as novas teorias antitotalizadoras falam de uma crise da representação, o feminismo fala exatamente da necessidade de uma *luta pela significação*” (HOLLANDA, 2003, p. 16, grifo do autor)⁴⁶.

A “luta pela significação” promovida pelo feminismo perpassa justamente a construção da diferença ou, em outros termos, daquilo que rompe com as estruturas dominantes com o intuito de afirmar a sua individualidade. Sob este aspecto, Valeska Wallerstein considera o pensamento feminista como fundamentalmente um pensamento da diferença, mediante a possibilidade de combater as posturas totalizantes e o processo de apagamento de suas subjetividades. Pois, acima de tudo, “é necessário, para estes grupos, batalharem por uma identidade da *diferente*, uma identidade que dê visibilidade para as mulheres, que na modernidade foram simplesmente esquecidas” (WALLERSTEIN, 2004,

⁴⁵ Em entrevista a Baukje Prins e Irene Costera Meijer (2002, p. 163), traduzida para o português e publicada na *Revista Estudos Feministas*, Judith Butler atesta que os “discursos, na verdade, habitam corpos. Eles se acomodam em corpos; os corpos na verdade carregam discursos como parte de seu próprio sangue”.

⁴⁶ A expressão “luta pela interpretação”, introduzida por Heloísa Buarque de Hollanda, pertence a Jean Franco no seu ensaio intitulado “Si me permiten hablar: la lucha por el poder interpretativo”. Segue a referência no original: “*Espero haber aclarado porque el género abarca algo más que ‘problemas de mujeres’, y porque es un elemento imprescindible para todo estudio que pretenda tomar cuenta la complejidad de las luchas por el poder interpretativo de los excluidos y los marginados*” (FRANCO, 1992, p. 118).

grifo do autor). A autora chega a dizer que o grande esquecimento que se estendeu sobre a modernidade foi certamente o das mulheres⁴⁷. Valeska Wallerstein vislumbra o feminino como um movimento plural e, em posição contrária, defende que muitas das questões vinculadas à pós-modernidade já haviam sido antecipadas pelas conquistas das mulheres, tais como as quebras das certezas categóricas e o abalo às identidades rígidas.

O corpo da mulher esteve associado ao processo de afirmação da sua identidade como sujeito. Esboça-se, portanto, uma política do corpo, na qual este deixa de ser propriedade do grande patriarca a fim de exercer um importante papel no processo de plena emancipação da mulher. Do plano eminentemente político, as reivindicações feministas expandem-se para o plano do exercício da crítica literária, contribuindo para o movimento crítico de revisão do cânone e a consolidação de ferramentas analítico-investigativas a respeito das manifestações da mulher – a “luta pela significação”. Na introdução à obra “Feminismo em tempos pós-modernos”, Heloísa Buarque de Hollanda discute que, no espaço destinado ao exercício crítico contemporâneo, o movimento feminista conquista a sua legitimidade no campo dos estudos literários, na medida em que

O pensamento feminista de ponta é marcado pela exigência de uma abordagem teórica e metodológica em que a questão da mulher, como todas as questões de sentido, seja, de forma sistemática, particularizada, especificada e localizada historicamente, opondo-se a toda e qualquer perspectiva essencialista ou ontológica (HOLLANDA, 1994, p. 9).

Este trabalho parte de um viés interpretativo que diverge do apresentado pela pesquisadora na citação acima, uma vez que não interessa compreender a transfiguração poética dos corpos amantes – especialmente na profusão do movimento das águas – na obra de Olga Savary de acordo com um entendimento “particularizado”, “especificado” e “localizado historicamente” voltado à afirmação da identidade feminina. Na verdade, trata-se de uma abertura para o ser em contraposição ao seu esquecimento abordado por Heidegger – este, sim, o verdadeiro condutor do ato de subjugação sobre a natureza e as mulheres – e, ainda, uma articulação textual de um ser-no-mundo, que diz respeito à dinâmica da existência do ser humano (RICOEUR, 1990). Os poemas da escritora paraense encenam os corpos amantes enquanto pura efervescência do *hūmus*, o sumo primordial da vida, cujo tônus essencialmente carnal proporciona uma via de reconciliação entre o homem e a natureza

⁴⁷ Neste ponto, a autora confronta diretamente o posicionamento de Martin Heidegger já abordado no capítulo anterior. De acordo com as suas próprias palavras: “Heidegger afirma que o ser foi esquecido pela metafísica ocidental e que isso não tenha sido problematizado pela filosofia é um escândalo; mas talvez o grande esquecimento da modernidade tenha sido o das mulheres” (WALLERSTEIN, 2004). Disponível: <http://www.tanianavarros-wain.com.br/labrys/labrys5/textos/valeskafeminismo.htm>. Acesso em: 10 mar. 2014.

(*phýsis*), sob a unidade das origens que reúne em si a diversidade das diferenças, das possibilidades de ser.

3.1 O FEMINISMO E A CRÍTICA FEMINISTA

Não há, para a mulher, outra saída senão a de trabalhar pela sua libertação.

Simone de Beauvoir

Antes de adentrar propriamente nos pressupostos teórico-metodológicos da crítica feminista no debate literário, é preciso realizar um preâmbulo a respeito da postura assumidamente política do movimento feminista e das suas principais referências. Seguindo uma linha cronológica, o estudo pioneiro de estirpe feminista, que foi publicado ainda no século XVIII, intitula-se *A vindication of the rights of women* (1792), de Mary Wollstonecraft. Em um momento de grande ebulição por mudanças radicais e aos avanços conquistados no campo da cidadania pela Revolução Americana (1776) e a Revolução Francesa (1789), a autora inglesa reivindica igualmente a emancipação político-econômica para a mulher e a garantia do seu amplo acesso a uma formação educacional que se equiparasse com a dos homens.

Em seguida, destaca-se a obra *Um teto todo seu* (1928), de Virginia Woolf. Nela a autora parte da temática central em torno das mulheres e a ficção, tecendo uma reflexão aprofundada acerca da condição feminina que, por ser limitada e circunscrita ao espaço doméstico, não oferecia circunstâncias propícias para a experiência de criação ou, simplesmente, para a atividade de escritura. Embora figure um elemento importante dentro da tradição literária, a mulher apresenta-se de modo insignificante para os rumos da história. Dito de outra maneira, é necessário articular, em termos concretos, a sua passagem do papel de musa inspiradora ao de autora. As obras literárias de Virginia Woolf também problematizaram a condição feminina, entre as mais conhecidas estão os romances *Mrs. Dalloway* (1925), *Rumo ao farol* (1927), *Orlando* (1928), *As ondas* (1931).

A romancista e também crítica literária inglesa defende que para a mulher levar à plenitude as suas possibilidades inventivas “é necessário ganhar quinhentas por ano e ter um quarto com fechadura na porta se vocês quiserem escrever ficção ou poesia” (WOOLF, 1990, p. 128). Em outras palavras, garantir primordialmente a independência financeira e a liberdade intelectual, sob o esteio de um “teto todo seu”, tornam-se elementos indispensáveis

para o exercício pleno da sua atividade de criação. Ao longo do seu estudo, menciona as principais representantes da chamada Era Vitoriana e os seus respectivos romances que, apesar de suas experiências cerceadas, se lançaram abertamente na dimensão pública da palavra: *Orgulho e preconceito* (1813), de Jane Austen; *O morro dos ventos uivantes* (1847), de Emily Brontë; *Jane Ayre* (1847) e *Villete* (1853), de Charlotte Brontë; *Middlemarch* (1872), de George Eliot (pseudônimo de Mary Ann Evans).

Para Virginia Woolf (1990, p. 85), as autoras precisam atuar por meio da sua escrita “sem ódio, sem amargura, sem medo, sem protestos, sem pregações”. Caso contrário, expor seus sentimentos de raiva e de indignação em relação à subordinação ao universo hegemonicamente masculino, ou seja, pôr-se tão diretamente em suas obras as torna “deformadas” diante de seus reais propósitos. Nas suas próprias palavras, “seus livros serão deturpados e distorcidos. Ela escreverá com ódio, quando deveria escrever com tranqüilidade. Escreverá de maneira tola quando deveria escrever com sabedoria. Escreverá sobre si mesma quando deveria escrever sobre suas personagens” (WOOLF, 1990, p. 87). Deveriam se preocupar, acima de tudo, em “pensar as coisas em si mesmas” para além de todo o discurso ressentido, de modo que o seu gesto criativo se voltaria positivamente para a construção de um novo espaço literário, no qual manifestaria o seu talento de forma integral.

Outra referência capital para o movimento feminista intitula-se *O segundo sexo* (1949), de Simone de Beauvoir. Em linhas gerais, esta obra detém-se predominantemente na seguinte questão: “O que é ser uma mulher?”. Diante da supremacia hegemônica do universo masculino, a escritora francesa desenha a imagem feminina interligada ao inessencial, ao negativo, à carência, à falta, à inferioridade, à submissão, à passividade: “O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro” (BEAUVOIR, 1970, p. 10). A condição marginal de “outro” ou, ainda, de “segundo sexo” relegada à mulher explica-se pelo fato de o “sujeito” homem ocupar o centro e, por assim dizer, representar a referência “absoluta” pela qual exerce a sua dominação sem que haja espaço possível para a reciprocidade.

A mulher se configura na medida em que se opõe e se reconhece pelo olhar masculino, como ele a define e lhe imputa os modos fixos de ser. O conjunto de condicionamentos a que a mulher está sujeita resume-se na famosa e indispensável frase de Simone de Beauvoir: “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher” (BEAUVOIR, 1967, p. 9). Não há uma propriedade, substância ou essência inerente aos seres humanos, mas, na verdade, existem as conformações específicas pertencentes aos gêneros. Estes se constituem como constructos discursivos de natureza sociocultural que se estendem genericamente sobre a representação

dos corpos, naturalizando-se ao alicerçar-se na diferença anatômico-biológica existente entre homens e mulheres.

No seu célebre artigo intitulado “Gênero: uma categoria útil de análise histórica” (1986), Joan Scott realiza um exame profundo acerca das concepções e das abordagens da categoria do gênero e chega à conclusão, em duas assertivas, de que “o gênero é um elemento constitutivo de relações sociais baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos, e o gênero é um primeiro modo de dar significado às relações de poder” (SCOTT, 1986, p. 1067, tradução nossa)⁴⁸. Judith Butler (2003) chama esse processo de essencialização em torno das categorias definidoras do masculino e do feminino de “metafísica da substância”, a saber, a produção de discursos e de formas já previamente moldadas, os quais regem as respectivas realizações corpóreas e identitárias dos indivíduos. A construção de sujeitos com base nos gêneros masculino e feminino – com funções, comportamentos e campos de ação específicos – corrobora com as relações estruturais de “poder” e de dominação sexual, uma vez que essa estrutura binária atribui “naturalmente” determinados valores, papéis e prerrogativas às suas experiências existenciais dentro de uma conjuntura social.

O destino feminino é regido pelo casamento, pela família, pela maternidade, pelas instituições tradicionais que circunscrevem o seu papel na ordem da obediência, do respeito, da disciplina⁴⁹ e da subserviência. A mulher está sempre sob a tutela de um *pater familias*: primeiro, o seu pai; em seguida, o seu esposo. No âmbito matrimonial, o homem coloca-se na posição de possuidor ou de proprietário, de modo que o “corpo da mulher é um objeto que se compra; para ela, representa um capital que se acha autorizada a explorar” (BEAUVOIR, 1967, p. 170). A rigidez das instituições é tamanha a ponto de a possibilidade feminina de emancipação tornar-se uma verdadeira ameaça à moral patriarcal e às forças conservadoras, daí a existência de formas negativas – principalmente no interior do imaginário cristão – que assimilam a imagem feminina à traição, à sedução, à volúpia e à perfídia.

Para libertar-se do domínio masculino, Simone de Beauvoir argumenta, sob a chave existencialista, que o sujeito feminino precisa projetar-se em uma transcendência como uma possibilidade de cumprir autenticamente a sua existência e de superar as restrições em direção a “outras liberdades” em um “futuro indefinidamente aberto”:

⁴⁸ Segue no original: “*gender is a constitutive element of social relationships based on perceived differences between the sexes, and gender is a primary way of signifying relationships of power*”.

⁴⁹ Michel Foucault vê na disciplina um instrumento eficiente de controle, manipulação, vigilância e domesticação, de modo a tornar os “corpos dóceis”. Nas palavras do autor: “Forma-se então uma política das coerções que são um trabalho sobre o corpo, uma manipulação calculada de seus elementos, de seus gestos, de seus comportamentos. O corpo humano entra numa maquinaria de poder que o esquadriha, o desarticula e o recompõe [...] A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos ‘dóceis’” (FOUCAULT, 2008, p. 119).

Todo sujeito coloca-se concretamente através de projetos como uma transcendência; só alcança sua liberdade pela sua constante superação em vista de outras liberdades; não há outra justificação da existência presente senão sua expansão para um futuro indefinidamente aberto (BEAUVOIR, 1970, p. 23).

A conquista da lucidez e a tomada de consciência por parte da mulher instalam-se em meio a um processo de aprendizagem, no qual ela não somente reconhece o seu estado de opressão e de inferioridade, assim como a “transcende” protestando por “liberdade” e igualdade de condições. Para Pierre Bourdieu (1999, p. 54), essa tomada de consciência promovida pelo movimento feminista convoca uma “ruptura da relação de cumplicidade que as vítimas da dominação simbólica têm com os dominantes”. A “ruptura” definitiva somente é possível a partir do momento que as mulheres se afirmam enquanto sujeitos de sua ação e conduzem à sua emancipação, nos termos de uma verdadeira revolução sexual⁵⁰. Assim, tornaria possível reivindicar o seu livre acesso à instrução, ao sufrágio, à independência financeira, à tecnologia da contracepção, à transformação radical da estrutura familiar e, sobretudo, ao comando do seu corpo.

Se, antes, o corpo feminino constituía-se como a propriedade privada atrelada ao jugo autoritário de seu esposo; para o movimento feminista, representa concretamente a autoafirmação da identidade da mulher, da sua luta efetiva “pelo conhecimento e pela *autonomia de seu corpo*, grande bandeira do feminismo contemporâneo” (PERROT, 2003, p. 23, grifo do autor). A liberação das interdições e das censuras que pairam sobre o seu corpo possibilitam-lhe, também, o acesso público à palavra, de modo a vencer o silêncio e, ao mesmo tempo, se lançar sem quaisquer restrições ou cerceamentos à criatividade e à reflexividade da produção crítico-literária. Na sua obra *As mulheres ou os silêncios da história*, a historiadora Michelle Perrot comenta que o uso da palavra compõe um “símbolo do poder e forma o acesso à esfera pública da qual as mulheres são excluídas” (PERROT, 2005, p. 326). A participação mais efetiva da mulher seja no cenário político, seja no literário prepara o campo para uma mobilização concreta em prol do exercício de seus direitos e uma ação coletiva de resistência, a fim de confrontar e desmascarar os mecanismos históricos envolvidos na divisão arbitrária dos sexos. O que contribui potencialmente para o enfraquecimento do poderio absoluto do patriarcalismo.

No plano da crítica literária, o movimento feminista propõe um pensar diferencial acerca da literatura realizada por mulheres, sob uma ótica intrinsecamente feminina ou, na

⁵⁰ No seu importante estudo, Kate Millet (1970, p. 10) reconhece que a revolução sexual seria, em um primeiro momento, capaz de romper “com a instituição patriarcal, abolindo tanto a ideologia da supremacia do macho como a tradição que a perpetua através do papel, condição e temperamento atribuídos a cada um dos dois sexos”.

concepção de Jonathan Culler (1997), “ler como uma mulher”⁵¹. A crítica de estirpe feminista, surgida no final dos anos 1960 e início da década dos anos 1970, impõe-se como uma forma de desestabilização das convenções literárias excludentes e das construções ideológico-discursivas responsáveis pelos estereótipos sociais, as quais reverberam e certificam o eixo hegemônico e unívoco do paradigma masculino. Com efeito, é mister construir um quadro de referência feminista com o objetivo de legitimar e ampliar um espaço potencial de discussão, de pensamento crítico e de produção intelectual sobre os estudos envolvendo a experiência da mulher. É possível discernir duas tendências majoritárias: a francesa volta a sua atenção para as ligações entre corpo e textualidade, de modo a divisar uma “escritura feminina” (*écriture féminine*), sob uma orientação notadamente psicanalítica; ao passo que a angloamericana – da qual a brasileira notoriamente se filia – prioriza, entre outros fatores, as problematizações de ordem sociohistórica em relação às práticas culturais da mulher no âmbito da produção literária e à denúncia da ideologia patriarcal que permeia a noção de gênero, a formação do cânone e a consolidação da crítica literária tradicional.

A importância do ensaio “A crítica feminista no território selvagem” (1981), de Elaine Showalter, reside justamente no fato de reivindicar uma “área teórica sólida”, genuinamente centrada na mulher e nos seus escritos literários, para ratificar o arcabouço conceitual e metodológico da crítica feminista, a qual “deve encontrar seu próprio assunto, seu próprio sistema, sua própria teoria, e sua própria voz” (SHOWALTER, 1994, p. 29). Isto é, afirmar a legitimidade do “território selvagem” – representado pela crítica feminista – com o seu pluralismo e a marca subversiva da diferença na forma de problematizações e de impasses em um ambiente inteiramente dominado por uma “teoria crítica masculina”. Em um texto anterior, intitulado “*Towards feminist poetics*” (1979), Showalter caracteriza duas modalidades pertencentes à crítica feminista. A primeira concerne à mulher enquanto leitora de uma literatura produzida por homens – “*woman as reader*”⁵² –, cuja experiência possibilita-lhe ler de acordo com as suas aspirações. Assim, opera-se um deslocamento significativo na representação tradicional dos estereótipos femininos e na mentalidade crítica centrada em um viés masculinizante.

⁵¹ Para o autor, a operação de ler como uma mulher “não significa repetir uma identidade ou uma experiência que é dada, mas assumir um papel que ela constrói com referência à sua identidade como mulher, que é também uma construção” (CULLER, 1997, p. 77).

⁵² Segue a citação no original: “*The first type is concerned with woman as reader – with woman as the consumer of male produced literature, and with the way in which the hypothesis of a female reader changes our apprehension of a given text, awakening us to the significance of its sexual codes*” (SHOWALTER, 1979, p. 25). Segue a tradução: “O primeiro tipo preocupado com a mulher enquanto leitora – com a mulher enquanto consumidora da literatura produzida por homens e de que maneira a hipótese de uma leitora feminina muda nossa apreensão de um determinado texto, despertando-nos para a significação de seus códigos sexuais”.

A crítica norte-americana define a segunda modalidade que a crítica feminista pode assumir como uma oposição à “crítica feminista revisionista”, assentada em modelos já existentes na longa tradição crítico-literária androcêntrica, o que denominou de “ginocrítica” (*gynocritics*). Em outros termos, uma prática crítica voltada para a construção de uma tradição feminina, na qual o foco de investigação está direcionado predominantemente ao

estudo da mulher como escritora, e seus tópicos são a história, os estilos, os temas, os gêneros e as estruturas dos escritos das mulheres; a psicodinâmica da criatividade feminina; a trajetória da carreira feminina individual ou coletiva; e a evolução e as leis de uma tradição literária de mulheres (SHOWALTER, 1994, p. 29).

O empreendimento da ginocrítica preocupa-se em refletir a respeito da experiência e da identidade literária feminina, enquanto escritora – “*woman as writer*”. Além disso, engendra a abertura de um território para as mulheres dentro da tradição literária ao situá-las em relação aos modos de produção, às estratégias de leitura e à historiografia tradicional das obras. A partir do momento que incorpora a produção literária de autoria feminina – até então ignorada –, a conquista da ginocrítica encontra-se no gesto de revisão crítica do cânone em razão de “fornecer-nos outra perspectiva da história literária” (SHOWALTER, 1994, p. 51). Sob este aspecto, na sua obra intitulada *A literature of their own* (1977) – do qual o ensaio em questão constitui um desdobramento –, Elaine Showalter realiza um denso mapeamento sobre as figuras “menores” e esquecidas, compondo uma tradição feminina temático-formal das obras de escritoras inglesas, mais especificamente as do século XIX. Em síntese, a autora atribui à crítica feminista o papel de reconhecer a legitimidade da experiência feminina tanto pela atividade de leitura quanto pela da escritura.

Na esteira francesa da crítica feminista – notadamente de tendência psicanalítica –, é importante acentuar a posição de Hélène Cixous contida no seu ensaio “*The laugh of the Medusa*” (1976), publicado originalmente com o título de “*Le rire de la Méduse*”, de 1975. A autora detém-se no que chamou de “escritura feminina” (*écriture féminine*), não obstante reconheça a impossibilidade de defini-la em termos conceituais. Trata-se, ante de mais nada, de um imperativo dirigido ao sexo feminino, uma vez que “a mulher deve escrever a si mesma: deve escrever sobre mulheres e trazê-las à escrita, da qual elas foram expulsas tão violentamente quanto o foram de seus corpos” (CIXOUS, 1976, p. 875, tradução nossa)⁵³. Por inscrever a sua feminilidade, a mulher marca textualmente a sua diferença, a saber, aquilo

⁵³ A fonte consultada constitui uma tradução para o inglês do original em francês: “*Woman must write her self: must write about women and bring women to writing, from which they have been driven away as violently as from their bodies*”.

que foi marginalizado pela ordem simbólica patriarcal. Com efeito, a instância da escrita⁵⁴ é compreendida, aqui, como a possibilidade de mudança e de transformação concreta das estruturas socioculturais, calcadas na repressão sistemática lançada à experiência das mulheres. A partir dessa escritura genuinamente feminina, que transgride e supera o discurso governado pelo sistema falocêntrico, surge uma “Nova Mulher” e, para tanto, uma nova possibilidade de escrita: “Ela deve escrever a si mesma, porque isso é a invenção de uma nova escrita insurgente que, quando o momento da sua libertação chegar, lhe permitirá cumprir as rupturas e transformações indispensáveis na sua história” (CIXOUS, 1976, p. 880, tradução nossa)⁵⁵.

Para Hélène Cixous, o corpo constitui-se como uma textualidade, vigência de sentidos que precisa ser ouvido e conduzido à escrita. Como uma voz proveniente das camadas mais profundas da sua psique, a crítica francesa defende que a mulher está presente fisicamente na sua escrita, de modo que a sua obra representa um reflexo da sua identidade. Retoma a figura mitológica da Medusa – algo bem caro à crítica psicanalítica⁵⁶ – para ilustrar a “força” e a potência libidinal da feminilidade. Como esclarece Toril Moi, a Medusa representa, para além da idealização do ser feminino pela tradição patriarcal, o “monstro mulher [que] é aquela mulher que não renuncia a ter a sua própria personalidade, que atua segundo a sua iniciativa, que tem uma história para contar – em resumo, uma mulher que rejeita o papel submisso que o machismo lhe atribuiu” (MOI, 1988, p. 69, tradução nossa)⁵⁷.

Ao contrário da posição enfatizada por Hélène Cixous, Julia Kristeva em seu ensaio “*Women’s time*” (1981), publicado originalmente em 1979 sob o título “*Le temps des femmes*”, questiona a dimensão feminina de uma escritura, cuja problemática existência estaria relacionada mais à marginalidade social do que propriamente às diferenças sexuais ou simbólicas. Neste ensaio, a autora de origem búlgara demarca o feminismo em três gerações ou fases: a primeira “igualitarista”, marcada pelo movimento político de acesso ao sufrágio, a

⁵⁴ Como coloca Virginia Woolf (2012, p. 29), “a escrita de uma mulher é sempre feminina; não pode deixar de ser feminina; nos melhores casos, é extremamente feminina: o único problema é definir o que queremos dizer com ‘feminina’”. A escritora inglesa toca em um ponto delicado: o que é ou o que se entende por “feminino”, afinal. Na ausência de respostas satisfatórias, o feminino acaba sendo atravessado, em geral, pelos desígnios do gênero feminino.

⁵⁵ Segue o original: “*She must write herself, because this is the invention of a new insurgent writing which, when the moment of her liberation has come, will allow her to carry out the indispensable ruptures and transformations in her history*”.

⁵⁶ No ensaio intitulado “A cabeça de Medusa” (1940), Freud afirma que a cabeça decapitada da Medusa associa-se ao “terror de castração”, como também constitui “representação dos órgãos genitais femininos” (FREUD, 2006, p. 289-290).

⁵⁷ Segue o original consultado, que constitui uma tradução do inglês para o espanhol: “*El monstruo mujer es aquella mujer que no renuncia a tener su propia personalidad, que actúa según su iniciativa, que tiene una historia que contar – en resumen, una mujer que rechaza el papel sumiso que el machismo le ha asignado*”.

direitos e condições iguais de trabalho e de salário entre homens e mulheres; a segunda está ligada ao marco temporal posterior ao maio de 1968, em que se recobra a especificidade e a diferença radical entre a identidade masculina e a identidade feminina, de modo a operar o reconhecimento sociocultural das mulheres; a terceira, por fim, propõe um repensar a identidade sexual com base na multiplicidade de diferenças e alteridades.

Julia Kristeva considera a “demanda de diferença” como uma possibilidade da mulher afirmar-se em sua individualidade subjetiva com o propósito de lutar contra o discurso falocêntrico dominante, visto que desconstrói as oposições binárias hierarquizantes – tal como a que se faz presente na dicotomia homem/mulher – provenientes do domínio da metafísica e, principalmente, goza de uma escritura mais aberta⁵⁸. Por outro lado, mais do que uma categoria uniforme, as mulheres necessitam se manifestar sob a potencialidade múltipla e heterogênea que as constitui enquanto sujeito para além dos estereótipos e dos papéis fixos:

feminismo será capaz de libertar a crença na Mulher, Seu poder, Sua escrita, de modo a canalizar essa demanda por diferença em cada elemento do feminino como um todo, e, por fim, trazer a singularidade de cada mulher, e, além disso, suas multiplicidades, suas linguagens plurais, para além do horizonte, para além da visão, para além da própria fé (KRISTEVA, 1981, p. 33, tradução nossa)⁵⁹.

No Brasil, a emergência do pensamento crítico feminista surge ao longo das décadas de 1970 e de 1980⁶⁰. No ensaio “O estranho horizonte da crítica feminista no Brasil” (1991), Heloísa Buarque de Hollanda realiza uma avaliação sobre os rumos da crítica feminista em território nacional. Para a pesquisadora, existe uma tendência dominante nos estudos críticos desenvolvidos, os quais se preocupam principalmente em retomar as obras de escritoras esquecidas pela tradição em um mergulho no certame da historiografia literária:

⁵⁸ Aqui, percebe-se que Julia Kristeva – e a crítica feminista francesa, de um modo geral – apresenta algumas aproximações com a proposta desconstrutivista de Jacques Derrida, especialmente no que diz respeito ao jogo da *différance* (diferência), a saber, a escritura como possibilidade de desestabilizar e descentralizar, com sua “força de deslocação”, os dualismos hierarquizantes tradicionais da história do Ocidente calcados no logocentrismo, de modo a romper com a noção de uma origem, essência ou fundamento irrefutável e a “procurar novos conceitos e novos modelos, uma *economia* que escape a esse sistema de oposições metafísicas” (DERRIDA, 1971, p. 37, grifo do autor).

⁵⁹ Segue o original na fonte consultada, que constitui uma tradução do francês para o inglês: “*feminism will be able to break free of its belief in Woman, Her power, Her writing, so as to channel this demand for difference into each and every element of the female whole, and, finally, to bring out the singularity of each woman, and beyond this, her multiplicities, her plural languages, beyond the horizon, beyond sight, beyond faith itself*”.

⁶⁰ Para uma visão mais apurada sobre a história do feminismo no Brasil, recomenda-se a leitura do artigo “Feminismo e literatura no Brasil” (2003), de Constância Lima Duarte. A autora pontua a existência de pelo menos quatro “ondas” ou momentos na história do feminismo brasileiro, os quais são: a aquisição das primeiras letras no início do século XIX; o surgimento de periódicos de feição feminista por volta de 1870; a luta pelo direito ao voto, ao ensino superior e à ampliação do campo de trabalho já no século XX; a partir dos anos de 1970 – e em meio aos posicionamentos contra a ditadura militar e aos mecanismos de censura – articula-se a revolução sexual feminina e a institucionalização acadêmica dos estudos sobre a mulher.

Voltando ao trabalho ‘arqueológico’ que vem sendo empreendido pelas mulheres, chama atenção a grande produtividade do trabalho de resgate do que foi perdido – ou ‘silenciado’ – na cultura feminina, e a revelação de inúmeras autoras, tendências e até mesmo de novos campos e objetos de investigação (HOLLANDA, 2003, p. 18).

Nesta “arqueologia” literária questiona-se a instância legitimadora e pretensamente neutra do cânone – que é regida pela hegemonia da ideologia falocêntrica – e, ao mesmo tempo, opera-se o “resgate” de autoras que foram omitidas e “silenciadas” por de fato fugir a esse paradigma. Instala-se, assim, um novo viés teórico-metodológico de estudo que aborda a questão da mulher de forma sistemática, especificada e historicamente situada, deslocando-se das distinções incutidas pela visão crítica masculina e explorando leituras alternativas. É nesta direção que Jonathan Culler (1997, p. 36) observa, na sua introdução à obra, a relevância da crítica feminista que foi a “que teve maior efeito sobre o cânone literário do que qualquer outro movimento crítico, e que comprovadamente foi uma das mais poderosas forças de renovação da crítica contemporânea”.

Nelly Novaes Coelho lança a obra intitulada *A literatura feminina no Brasil contemporânea* (1993), na qual traça um panorama geral sobre a presença da mulher no campo da criação tanto de poesia quanto de ficção. No âmbito da literatura e da crítica, a partir dos anos 70 surge o aumento do interesse não somente pela produção literária das mulheres, mas também a da literatura infantil e a da negritude. A explosão da voz feminina está diretamente vinculada ao processo que Culler apontou como a “renovação da crítica contemporânea” e do contexto cultural mais amplo: “a inegável emergência do *diferente*; das vozes divergentes; a descoberta da alteridade ou do Outro, via de regra, sufocadas ou oprimidas pelo sistema de valores dominantes” (COELHO, 1993, p. 11, grifo do autor). Olga Savary aparece em destaque no ano de 1970, juntamente com a escritora Teresa Tenório, com as obras poéticas *Espelho provisório*, *Sumidouro*, *Altaonda*, *Magma* e *Hai-kais*.

Em “Refutações ao feminismo: (des)compassos da cultura letrada brasileira” (2006), Rita Terezinha Schmidt denuncia o estado de descrédito e de depreciação nos círculos letrados do país em relação aos estudos críticos feministas, na medida em que tenta desqualificar os seus avanços no campo da produção intelectual, assim como os acusam de “mimetismo teórico”, a saber, a tendência brasileira de transplantar modismos e de endossar teorias estrangeiras. Por essas colocações desfavoráveis, a crítica feminista não conseguiu adquirir o status acadêmico se comparado com a situação vivida nos países centrais, embora muitas de suas realizações tenham sido efetivadas por eventos com o tema “Mulher e a

literatura”, promovidos pela ANPOLL e a ABRALIC ou, ainda, publicações de periódicos científicos como *Revista Estudos Feministas* e *Cadernos Pagu*, por exemplo.

A pesquisadora problematiza as posições de autores que se colocam no papel de questionadores da legitimidade do arcabouço teórico pertencente à crítica feminista. O primeiro é Alfredo Bosi em cujo texto “Os estudos literários na era dos extremos” – que integra a obra *Literatura e resistência* (2002) – refere-se à literatura e à crítica feminista, bem como à literatura e à crítica de minorias étnicas a partir do que denominou de “hiper-mimetismo”. Nas palavras do autor, “há um discurso entre acadêmico e mercadológico que valoriza esses vários subconjuntos *exclusivamente em função dos seus conteúdos*” (BOSI, 2002, p. 251, grifo do autor). Estas vertentes demonstrariam um apego excessivo ao “conteudismo” ideológico e à “exposição nua e crua do assunto” ou da contingência do contexto sociológico, o que acaba por empobrecer a dimensão estética do texto literário e, por assim dizer, o alcance geral do fenômeno artístico. Para Rita Schmidt, o crítico paulista reforça as hierarquias valorativas entre uma alta literatura – canônica, universal e “isenta de marcas ideológicas” – e uma baixa literatura, ou melhor, de uma sub-literatura – minoritária, particularista e departamentarizada. Com base em um julgamento generalista e altamente conservador de que esta estaria “colocando em risco a própria sobrevivência da literatura” (SCHMIDT, 2006, p. 788).

É na esteira desse pensamento que se explica o título escolhido para o ensaio de Leyla Perrone-Moisés: “Em defesa da literatura” (2000). A autora argumenta que, na explosão do pós-estruturalismo francês e da conduta revisionista dos teóricos norte-americanos, “constituíram-se, assim, vários grupos, cada qual aspirando à precedência e disputando os destroços da velha literatura para usá-los *exclusivamente* a seu favor” (PERRONE-MOISÉS, 2000, p. 12, grifo do autor). Numa colocação que se assemelha à de Alfredo Bosi – inclusive na construção verbal –, Leyla Perrone-Moisés defende que o estatuto literário encontra-se “destroçado” ou, para mencionar outro termo empregado por ela, “balcanizado” pelos diferentes interesses e as demandas ideológicas destes grupos sociais emergentes, os quais geram “novas disciplinas particularistas” e propostas unilaterais rotuladas genericamente dentro do que se intitula estudos culturais.

No ensaio “A literatura, a diferença e a condição intelectual” (2006), Benjamin Abdala Júnior articula, no bojo da construção de um comunitarismo cultural, a noção de “diferença” na contramão do movimento de “insulamentos de correntes críticas que identificam a diferença com uma espécie de guetização. [...] Logo, uma perspectiva avessa aos particularismos fechados” (ABDALA JÚNIOR, 2006, p. 19). Apesar de não a citar

explicitamente, a crítica feminista está englobada no que intitulou, em termos reducionistas, de “guetização” e de “particularismo fechado”. Seguindo a mesma linha de argumentação, o despontar da “diferença” associada à inserção histórica de novos atores sociais e de novas forças culturais corrobora com uma preocupação constante da crítica tradicional em salvaguardar a “velha literatura” e os discursos canônicos que a sustentam diante da ameaça iminente de desestabilização desse quadro de referências até então absolutas e inquestionáveis. Em resumo, a pesquisadora vinculada à UFRGS “constata nos discursos dos três críticos brasileiros é uma parcialidade tendenciosa no trato das noções de particularismo e de diferença com relação a contextos culturais com uma história nacional por trás” (SCHMIDT, 2006, p. 790). Pode-se, então, assegurar que estes discursos tomam as feições de uma retórica que milita em prol de um virtuosismo literário e rechaça todo e qualquer relativismo cultural.

Rita Schmidt rebate alguns posicionamentos presentes no ensaio referido de Heloísa Buarque de Hollanda, tais como: a afirmação de que a discussão teórica feminista apresenta “sinais de confinamento e declínio da área” e, também, a colocação de que os estudos historiográficos de tendência arqueológica da crítica feminista têm privilegiado o exame de “gêneros menores”. Na verdade, a modalidade predominante da crítica feminista no Brasil se integra no que denominou de “feminismo cultural”, isto é, “com sua ideologia voltada à supervalorização de características femininas através de temas como memória feminina, corpo feminino, poética feminina, escrita feminina, história literária de mulheres, tradição feminina” (SCHMIDT, 2006, p. 793-794).

Porém, em um ponto as duas autoras são unânimes: “No mínimo, percebe-se uma séria dificuldade em se estabelecer o lugar de uma fala feminista na discussão do campo cultural onde se inserem as pesquisadoras” (HOLLANDA, 2003, p. 21). Com a finalidade de garantir acima de tudo a sua “autoridade intelectual”, a crítica feminista precisa potencializar as suas produções ainda “tímidas” no cenário acadêmico, na medida em que assumir de fato o “lugar de uma fala feminista” durante a análise da literatura da autoria das mulheres e se inserir de modo mais efetivo no debate cultural brasileiro. Nas palavras de Rita Terezinha Schmidt (2006, p. 794),

é importante caminhar para além de leituras sociológicas de caráter descritivo de um texto literário para se construir um ato crítico de enfrentamento literário/ideológico/político sobre a natureza da experiência social brasileira e de questionamento das estruturas dominantes da alta cultura literária. Não acredito que a crítica feminista possa causar impacto nos estudos literários se não investir em um trabalho consistente de crítica textual/histórica/antropológica/cultural, entendendo o cultural não como instância isolada, mas como lugar de práticas simbólicas onde

ganham forma os mecanismos sociais que produzem sujeitos e subjetividades e que, portanto, está imbricado na organização e funcionamento material da sociedade.

Com efeito, no momento em que a crítica feminista tomar para si o papel eminentemente político de ser uma consciência alerta sobre as questões socioculturais passará a constituir um verdadeiro “ato crítico de enfrentamento” e de “questionamento” dos discursos hegemônicos que ditam os dispositivos formadores das estruturas identitárias e, em outra dimensão, do cânone literário. Em síntese, os pressupostos da crítica feminista direcionam o seu olhar analítico-investigativo para o que até então foi silenciado e, assim, contribui para uma maior “visibilidade da mulher como produtora de um discurso que se quer novo, um discurso dissonante em relação àquele arraigado milenarmente na consciência e no inconsciente coletivos, inserindo-a na historiografia literária” (ZOLIN, 2003, p. 254). A mulher ao conquistar a autonomia sobre o processo de construção de sua subjetividade, o seu corpo e o seu engendrar na cena erótica alcança, ao mesmo tempo, a legitimidade da sua inscrição no campo da escritura e da criação artística. Neste sentido, a literatura de autoria feminina instaura novas dimensões e horizontes de sentido a respeito da sexualidade, da identidade e da própria realização literária das mulheres.

3.2 AS INTERCONEXÕES ENTRE A NATUREZA E A MULHER: A RECEPÇÃO ECOFEMINISTA

Ecological feminism tells us that it is no accident that this world is dominated by men.

Val Plumwood

O ecofeminismo surge no início da década de 70, na França, introduzido por Françoise D'Eaubonne na sua obra intitulada *Le féminisme ou la mort* (1974). Para a escritora e militante francesa, o ecofeminismo consiste – como o próprio nome já sugere – no compartilhamento das imagens ecológicas com as questões levantadas pelo movimento feminista, sintetizando forças em comum contra o modelo de dominação institucionalizado pelo sistema patriarcal. É desnecessário lembrar que a associação entre a natureza e a mulher não é de todo gratuita, em virtude de esta ser muitas vezes assimilada à dimensão genuinamente feminina e, por extensão, à função biológico-reprodutora daquela ou, para utilizar uma imagem recorrente, da “Mãe-Terra”. Em linhas gerais, Regina Di Ciommo (1999, p. 103) esclarece que a “ancestral identificação da natureza com a mãe que nos alimenta, em muitas culturas, liga a história das mulheres à história do meio ambiente e à mudança ambiental, no que pode ser um parentesco natural entre o feminismo e a ecologia”.

Embora a vertente teórica do ecofeminismo concentre uma heterogeneidade de tendências críticas, todas compartilham “uma convicção geral de que há importantes conexões entre a opressão das mulheres e a destruição e o mal uso da natureza não-humana dentro de culturas dominadas pelo masculino” (ARMBRUSTER, 1998, p. 97, tradução nossa)⁶¹. Sob este aspecto, pode-se afirmar que esta teoria crítica se insere em um contexto de reivindicação de manifestações que se oponham às formas de exploração predatória sobre o seio da natureza e também de repressão às mulheres perante uma conjuntura eminentemente senhorial e despótica. Com o advento do patriarcado, Simone de Beauvoir salienta que todo o potencial místico presente na conjugação entre a natureza e a mulher foi corrompido pelo estabelecimento da noção de posse ou de propriedade que recaiu mutuamente sobre elas. Diz a autora: “apesar das fecundas virtudes que a penetram, o homem permanece o senhor, como é o senhor da terra fértil; ela destina-se a ser dominada, possuída, explorada, como o é também a Natureza, cuja mágica fertilidade ela encarna” (BEAUVOIR, 1970, p. 93).

Como já se abordou no capítulo anterior, a natureza deixou de ser concebida como um organismo vital para tornar-se simplesmente uma fonte de reservas, um objeto sobre o qual o sujeito moderno detém o domínio cabal, empregando para tal o seu arsenal tecnicista e cientificista. Em *Feminism and the mastery of nature* (1993), Val Plumwood inicia o seu estudo dizendo que a supervalorização da razão instrumental autoriza, por um lado, o estado de dominação antropocêntrica sobre a natureza, sob a promessa do progresso e do desenvolvimento técnico-científico. Por outro, serve à hegemonia masculina na sua faceta de deliberada subordinação sobre as mulheres. A tradição racionalista ocidental, que vigora desde o seu berço na filosofia grega⁶², produz e firma os seus alicerces num vasto quadro de subjugação na forma antagônica de dualismos: humano/ não humano, homem/natureza,

⁶¹ Segue o trecho no original: “*ecofeminist writers do share a general conviction that there are important connections between the oppression of women and the destruction and misuse nonhuman nature within male-dominated cultures*”.

⁶² Os dualismos apenas reforçam a lógica da dominação na relação entre “superior” e “inferior”, o que se faz presente no universo grego. Val Plumwood (1993, p. 46-47) cita uma passagem da *Política*, de Aristóteles, na qual o filósofo justifica a partir de um viés “racional” o fenômeno da escravidão a partir de uma cadeia de hierarquias, tais como: a dominação humana sobre a natureza, a dominação masculina sobre as mulheres, o primado da razão sobre o corpo e suas paixões. Os pares razão/natureza constitui base do processo de hierarquização, na medida em que legitima a inferioridade não somente dirigida à manifestação corpórea e às mulheres, mas também a outras raças ou culturas (“bárbaros”). Segue o trecho a que a teórica faz menção: “a alma domina o corpo com a prepotência de um senhor, e a inteligência domina os desejos com a autoridade de um estadista ou rei; estes exemplos evidenciam que para o corpo é natural e conveniente ser governado pela alma, e para a parte emocional ser governada pela inteligência [...] As mesmas considerações se aplicam aos animais em relação ao homem: a natureza dos animais domésticos é superior à dos animais selvagens, e portanto para todos os primeiros é melhor ser dominados pelo homem, pois esta condição lhes dá segurança. Entre os sexos também, o macho é por natureza superior e a fêmea inferior; aquele domina e esta é dominada; o mesmo princípio se aplica necessariamente a todos a todo o gênero humano” (ARISTÓTELES, *Política*, I, 1254 b). A edição empregada conta com a tradução de Mário da Gama Kury (1997).

cultura/natureza, masculino/feminino, superior/inferior, razão/paixão, inteligência/emoção, sujeito/objeto, doméstico/selvagem, civilizado/primitivo, mente/corpo, produção/reprodução. O dualismo constitui-se como um conceito central para a compreensão da problemática da dominação, como a autora pontua na sua introdução à obra: “a estrutura lógica do dualismo constitui uma base importante para a conexão entre as formas de opressão” (PLUMWOOD, 1993, p. 2, tradução nossa)⁶³. Pois, as construções dualísticas legitimam-se a partir de um discurso de naturalização construído sobre um sistema desigual de hierarquias. Estas demarcam linhas divisórias de oposição e de exclusão radical da “diferença”, do polo “inferior” e, logo, mais frágil em relação ao paradigma dominante.

Val Plumwood enfatiza que algumas vertentes da crítica ecofeminista defendem que a habitual assimilação entre a mulher e a natureza advém da própria condição de “outro”, de passividade e de inferioridade a que foram convencionalmente submetidas. O plano de exploração mecânica em relação aos recursos da natureza correlaciona-se, sob uma mesma matriz, com a dimensão social da exploração do homem sobre o homem, como é o caso da opressão que se estende ao sujeito feminino, mas que também contempla as minorias envolvendo raça, classe social e processos histórico-culturais de colonização. Para a pesquisadora australiana, o papel principal do ecofeminismo consiste em justamente escapar às armadilhas ou distorções representadas pelos binarismos e, acima de tudo, articular “a reconstrução do relacionamento e identidade em termos de um conceito não-hierárquico da diferença” (PLUMWOOD, 1993, p. 60, tradução nossa)⁶⁴. Nesse movimento de profundo questionamento e de reelaboração dos sentidos vigentes, o ecofeminismo torna-se uma possibilidade de crítica ao dualismo, à herança do racionalismo filosófico, à dominação humana sobre a natureza e à masculinidade da cultura.⁶⁵

Na esteira do pensamento ecofeminista, alia-se à questão ambiental a insurreição feminina contra a subjugação e a posição de inferioridade a que o império androcêntrico relega aos desígnios da mulher: o seu corpo, a sua sexualidade, a sua educação, a sua atuação nas esferas públicas, apenas para citar alguns exemplos. Em face dessa situação compartilhada de privação e de controle tanto em relação à administração dos recursos naturais quanto à expressão social do ser feminino, o ecofeminismo mobiliza os seus esforços a fim de promover subversões nos paradigmas vigentes e quebras com as estruturas ou os

⁶³ Segue no original: “*the logical structure of dualism forms a major basis for the connection between forms of oppression*”.

⁶⁴ Segue no original: “*the reconstruction of relationship and identity in terms of a non-hierarchical concept of difference*”.

⁶⁵ A expressão (“*masculinised culture*”) foi emprestada de Val Plumwood (*op. cit.*, p. 39).

discursos opressivos vinculados ao que Karen Warren (2000, p. 47) denominou de “lógica da dominação”⁶⁶ – principalmente, os que desempenham a importante tarefa de manutenção dos dualismos e das hierarquizações valorativas –, sob a égide absoluta do exercício do poder masculino.

As interconexões recíprocas entre os motivos ecológicos e o ser feminino operam a legitimação e a revalorização de ambos. A partir do momento em que instalam uma nova ordem, essas construções metafóricas apontam para “movimentos práticos de busca de mudanças sociais relacionadas às lutas feministas e trabalhos teóricos e críticos voltados para o reconhecimento e a valorização da diversidade biológica e cultural mantenedora da vida e para o desafio das relações de dominação” (SOARES, 2009, p. 3). Deste modo, o movimento de “mudanças sociais” e de ruptura – sobretudo, no que diz respeito a tais “relações de dominação” – realiza-se em duas linhas predominantes: por um lado, no reatar dos laços desfeitos entre a humanidade e a natureza; por outro, no manifestar da autoafirmação da identidade feminina sobre a autoridade patriarcal.

Contudo, é preciso manter-se vigilante a respeito das manobras críticas operadas pelo ecofeminismo para que não se deixe conduzir a essencialismos ou a posições extremistas, “invertendo os pratos da balança, ressaltando uma natureza feminina ‘mais’ positiva do que a masculina” (DI CIOMMO, 1999, p. 180). Pois, o bojo teórico-metodológico pertencendo à crítica ecofeminista pode acabar compondo uma outra relação de dualismo ao invés do seu verdadeiro intuito que é naturalmente desfazê-la, assim como corroborando com as hierarquizações provenientes das “diferenças” dos mais diversos grupos socioculturais minoritários, em detrimento da dimensão humana – e natural – que os abrange sob uma instância maior, como esclarece Karla Armbruster (1998, p. 98):

Dentro do ecofeminismo, um foco não problematizado na conexão das mulheres com a natureza pode realmente reforçar as ideologias ‘mestre’ do dualismo e da hierarquia através da construção de mais um dualismo: uma oposição simples entre a unidade com a natureza perceptível como própria das mulheres e a alienação da natureza própria da cultura associada ao masculino. Por outro lado, uma ênfase desequilibrada nas diferenças de gênero, raça, espécie, ou outros aspectos da identidade pode negar a complexidade das identidades humanas e naturais e levar à hierarquização das opressões com base na importância ou causalidade (tradução nossa)⁶⁷.

⁶⁶ Para a autora, a lógica da dominação constitui uma “estrutura lógica de argumentação que ‘justifica’ a dominação e subordinação” (WARREN, 2000, p. 47, tradução nossa). Segue o trecho no original: “*a logic of domination, that is, a logical structure of argumentation that ‘justifies’ domination and subordination*”.

⁶⁷ Segue no original: “*Within ecofeminism, an unproblematic focus on women’s connection with nature can actually reinforce the ‘master’ ideologies of dualism and hierarchy by constructing yet another dualism: an uncomplicated opposition between women’s perceived unity with nature and male-associated culture’s alienation from it. On the other hand, an unbalanced emphasis on differences in gender, race, species, or other*

Muitas vezes, a busca pela igualdade entre os gêneros implica a aderência aos paradigmas dominantes. O ecofeminismo precisa, então, colocar-se na posição crítica de questionar, nas bases, os valores culturais fixados pela tradição no sentido de superar os dualismos de toda espécie para não reproduzir o modelo e as categorias ocidentais de estruturação da realidade e, assim, interromper a perpetuação das estruturas de poder e de submissão. No seu estudo, Val Plumwood (1993, p. 39-40) já havia alertado para estes fatores e, mais, a necessidade da construção do feminismo crítico ecológico (“*critical ecological feminism*”) ou, ainda como ela chama, da terceira onda de feminismo (“*third wave or stage of feminism*”) – tal como se refere ao ecofeminismo –, de modo a se lançar em direção a uma cultura da diversidade, da multiculturalidade e da integração que reconhece a diferença em sua mais profunda complexidade humana. Fundamentalmente, inserir-se no campo político dos movimentos sociais no propósito comum de varrer os mais variados sistemas de opressão sobre os sujeitos e os bens naturais, principalmente os ligados às construções dualísticas cultura/natureza e masculino/feminino: “Tal feminismo ecológico anti-dualista também deve ser entendido, então, como um projeto de integração com relação a outras lutas de libertação” (PLUMWOOD, 1993, p. 40)⁶⁸.

Retomando o estudo proposto por Angélica Soares, a sua obra intitulada *A paixão emancipatória: vozes femininas da liberação do erotismo na poesia brasileira* (1999) lança, sob uma recepção ecofeminista, uma nova perspectiva sobre três poetas: Gilka Machado, Olga Savary e Adélia Prado. Porém, dialoga com a produção poética de diversas escritoras nacionais, tais como: Hilda Hilst, Lya Luft, Alice Ruiz, Myriam Fraga, Helena Parente Cunha, Neide Archanjo, Marly Oliveira, entre outras. Em relação à recriação poética dos corpos, a pesquisadora comenta que o envolvimento carnal dos seres humanos metamorfoseia-se paralelamente no dinamismo dos fenômenos vitais do mundo natural, em que a mútua correspondência instaura uma real conexão e sincronia no diálogo entre as suas manifestações:

Perfeitamente inseridos na dinâmica *natural*, os corpos dos amantes se conectam e se complementam, na entrega plena e recíproca. Pela integração entre o ser humano e a Natureza, a linguagem dos corpos não é apenas deles, mas do mar, do animal, da flor, do fruto... em expressão desreprimida e desrepressora (SOARES, 1999, p. 63, grifo do autor).

aspects of identity can deny the complexity of human and natural identities and lead to the hierarchical ranking of oppressions on the basis of importance or causality”.

⁶⁸ Segue no original: “*Such an anti-dualist ecological feminism must also be understood then as an integrative project with respect to other liberation struggles”.*

Angélica Soares reconhece a importante interação instaurada entre o corpo do homem e os elementos da natureza, atribuindo a esta relação o papel de afirmação e fortalecimento das subjetividades – especificamente, em sua “expressão desreprimida e desrepressora” –, cuja abordagem estabelece um diálogo entre a ecologia e as questões de gênero. Para tanto, emprega como pressuposto teórico da sua linha investigativa o pensamento de Félix Guattari na sua obra intitulada *As três ecologias*. O pensador francês defende o que denominou de ecosofia, a saber, uma articulação de natureza ético-política, na qual o inter-relacionamento das instâncias ecológicas do ambiental, do social e do subjetivo proporciona novos “territórios existenciais”, de modo que, para além de um mero espaço geográfico, “sejam eles concernentes às maneiras íntimas de ser, ao corpo, ao meio ambiente ou aos grandes conjuntos contextuais relativos à etnia, à nação ou mesmo aos direitos gerais da humanidade” (GATTARI, 2001, p. 37). Somando-se ao debate em torno das questões ecológicas, estes territórios remontam a novas experiências humanas e modos de ser, os quais solicitam a transformação nos comportamentos e nas relações entre os sujeitos e, também, com o meio ambiente. Nas palavras de Gattari (2001, p. 9), uma “revolução política, social e cultural reorientando os objetivos da produção de bens materiais e imateriais” com o intuito principal de gerar um novo equilíbrio global, uma nova ética ambiental.

Os territórios existenciais sinalizam o movimento de apropriação de posições e práticas sociais, de representações e realizações corpóreas, de agenciamentos e “dispositivos de produção da subjetividade, indo no sentido de uma re-singularização individual e/ou coletiva” (GATTARI, 2001, p. 15). Com efeito, os territórios estão intimamente atrelados ao domínio da construção da subjetivação seja individual, seja coletiva. Sob a filosofia de Deleuze e Gattari (1997, p. 224), o fenômeno da desterritorialização opera o abandono desses territórios humanos como uma “operação de linha de fuga” para que, em seguida, o processo reconstrutor da reterritorialização possa articular novos arranjos identitários, expressões criativas e funções sociais à luz de um *continuum* concomitante e indissociável.

No panorama da poesia brasileira contemporânea de autoria feminina, a transfiguração dos corpos na dinâmica do mundo natural manifesta o operar de uma nova identidade, de uma nova sexualidade e, ao mesmo tempo, de uma nova realização literária, “na qual se recria a liberação do desejo, a figurização da mulher como sujeito da cena erótica” (SOARES, 2000, p. 123). O surgimento de novos “territórios”, de subjetividades emergentes e, por consequência, de novas forças culturais articula um movimento de deslocamento e uma virada decisiva no âmbito de uma hegemonia de matriz essencialmente falocêntrica e mecanicista, uma vez que demanda a construção de novas disposições de ordem ético-político-ambiental.

Pois, segundo o filósofo francês, é “nesse contexto de ruptura, de descentramento, de multiplicação dos antagonismos e de processos de singularização que surgem as novas problemáticas ecológicas” (GATTARI, 2001, p. 14).

As “linhas de fratura” articuladas pela luta feminista tecem “novas problemáticas ecológicas”, as quais se reterritorializam em novos processos de subjetivação feminina e, assim, promovem a ressingularização da experiência das mulheres, proporcionando o rompimento com o seu desígnio histórico de subjugação, sujeição e passividade em meio à realidade na qual estão inseridas. Na esteira da ecosofia proposta pelo filósofo Félix Gattari, a abordagem de Angélica Soares articula o advento feminista à conformação de novos territórios, “que marquem a diferença feminina, sem a hierarquização que só tem impedido uma realização erótica mais plena” (SOARES, 1999, p. 64).

A mulher ao transgredir as “hierarquizações” e insurgir-se contra o poderio tirânico masculino conquista a autonomia sobre o seu corpo e a sua participação ativa seja pela via erótica, seja pela literária. E, simultaneamente, constrói um espaço significativo de ressingularização e de inscrição da sua própria experiência, como uma possibilidade de legitimar a “diferença feminina”. Como acentua a autora, “a voz feminina da liberação do desejo, ao romper com valores já cristalizados pela ideologia masculina e ao desmarcar fronteiras fixadas pelo patriarcalismo e pela moral sexual cristã, encontra-se com o pensamento guattariano” (SOARES, 1999, p. 56). Assim sendo, o transfigurar do corpo feminino em consonância com os elementos naturais revela a emergência de mudança⁶⁹ e de reorganização dos modos de ser “cristalizados”, cujas implicações articulam um desvencilhamento das estruturas hierárquicas e dos estereótipos socialmente impostos às mulheres e da exploração desmedida sobre a Mãe-Terra. Na medida em que “as imagens do corpo, em harmonia com a Natureza e livre para o gozo, contrapõem-se aos mecanismos repressores da subjetividade e conseqüentemente aos da socialidade” (SOARES, 1999, p. 58). Assim, o discurso ecofeminista engendra não somente o exercício de “liberação” da subjetividade feminina, mas igualmente da relação “harmoniosa” do homem com a natureza, contribuindo conjuntamente para a instalação de uma nova “socialidade”, de um novo equilíbrio de ordem global nas esferas ético-políticas.

Por outro lado, Angélica Soares apropria-se dos pressupostos de Georges Bataille,

⁶⁹ Sob o viés do ecofemismo, diz a autora que “*central to the ecofeminist agenda is the goal of individual, social, and ideological change – specifically, change that will improve the cultural standing of women and nature*” (“Central para a agenda ecofeminista é o objetivo de mudança individual, social e ideológica – especificamente, mudança que irá melhorar o nível cultural das mulheres e da natureza”) (ARMBRUSTER, 1998, p. 101, tradução nossa).

especialmente os presentes na sua obra *O erotismo* (1957), a fim de refletir a respeito da dimensão transgressiva da experiência humana. O escritor francês vislumbra a essência do erotismo dentro da encenação de um trânsito incessante entre o agir transgressivo e a superação dos interditos. De acordo com o escritor francês, “o interdito e a transgressão respondem a esses dois movimentos contraditórios: o interdito intimida, mas a fascinação introduz a transgressão” (BATAILLE, 1987, p. 64). Toda interdição impõe um limite, uma restrição, um obstáculo, um impedimento, uma impossibilidade. O fascínio que incorre sobre o interdito, ao “intimidar”, conduz necessariamente ao ato pelo qual se possa transgredi-lo. José Paulo Paes (2006, p. 17) resume essa dinâmica aludida por Bataille como um “jogo dialético entre a consciência do interdito e o empenho de transgredi-lo [que] configura a mecânica do prazer erótico”.

O mundo ocidental marcado radicalmente por uma tradição judaico-cristã e uma cultura patriarcal funda o seu próprio conjunto de tabus e proibições. Inclusive, a noção de pecado surge nesse bojo. Em relação ao prazer erótico e à sexualidade feminina, muitos são os mecanismos que normatizam as suas manifestações, sob a insígnia da submissão, da passividade e da impotência. A importância do erotismo reside justamente na experiência de suscitar o fascínio de romper com os limites demarcados e, por conseguinte, de superar as interdições. Bataille (1987, p. 17) observa que “toda a concretização erótica tem por princípio uma destruição da estrutura do ser fechado” e descontínuo, seja diante dos interditos prescritos, seja diante da finitude humana. Este processo de “destruição” opera uma fissura, ou melhor, uma abertura ilimitada para a plenificação do impulso desejante, da realização erótico-carnal. O corpo, enquanto *locus* da opressão, ao ser encaminhado a uma experiência de liberação erótica lhe é facultado a possibilidade de transgredir as normas vigentes. Com efeito, o movimento de transgressão produz a consagração do êxtase e da volúpia ou, nas palavras do filósofo, “a experiência leva à transgressão realizada, à transgressão bem-sucedida que, sustentando o interdito, sustenta-o *para dele tirar prazer*” (BATAILLE, 1987, p. 36, grifo do autor).

Para ilustrar o viés argumentativo adotado por Angélica Soares, traz-se especificamente a sua leitura interpretativa dos poemas pertencentes às três escritoras estudadas. Na ordem de aparecimento na obra, a primeira é a poeta Gilka Machado que, no contexto brasileiro, aparece como um marco tanto cronológico quanto poético na liberação do desejo erótico da mulher. Destaca-se o seguinte trecho do poema “Ânsia de azul”, da obra *Cristais partidos*, que compõe a epígrafe do ensaio da pesquisadora:

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

(MACHADO, 1991, p. 24).

A abertura para a realização da experiência erótico-carnal da mulher “em plena liberdade” proporciona, em outro plano, o seu agenciamento na instância poético-literária. Pois, como acentua a autora, “a liberação do corpo feminino vem agenciando uma liberação da linguagem” (SOARES, 1999, p. 103). O “pioneirismo” de Gilka Machado está em resistir e, ao mesmo tempo, conquistar espaços contra o “jogo atroz dos homens e da ronda/ da velha Sociendade”. A ruptura com o paradigma masculino e suas convenções também se apresenta no poema “Ser mulher”, da mesma obra: “Ser mulher, e, oh! atroz, tantálica tristeza!/ ficar na vida qual uma águia inerte, presa/ nos pesados grilhões dos preceitos sociais!” (MACHADO, 1991, p. 106). Conforme a autora, há nos seus versos a crítica social à condição de “águia inerte” da mulher, uma vez que se encontra “presa aos grilhões dos preceitos sociais”; e, além disso, a “opção poética pela imagem rara, como forma de melhor simbolizar a impossibilidade de realização feminina, na referência mítica a Tântalo” (SOARES, 1999, p. 96).

A pesquisadora se detém em alguns poemas da obra *Meu pecado glorioso*, que como o título já sinaliza se, por um lado, há a vitória “gloriosa” do ser feminino; por outro, há um discurso ideológico que remonta à repressão contido no termo “pecado”, sob um chave eminentemente cristã-espiritual. Tal é o exemplo do poema “Mal assomou à minha ansiosa vista”⁷⁰, que alude às múltiplas faces de realização da mulher no verso: “aguardam-te em meu ser mulheres várias”. Porém, no verso seguinte, como frisa Angélica Soares (1999, p. 105), existem “traços da submissão” no modo como a mulher se doa ao seu amante: “para *teu* gozo, para *teu* festim”. Sob este aspecto, é possível afirmar que na poética de Gilka Machado a questão feminina oscila entre dois polos contraditórios, isto é, entre a liberdade transgressora e as suas pontencialidades reprimidas. No entanto, a autora defende que a obra “em muitos momentos aponta para uma nova mulher, capaz de sobrepor a transgressão à proibição, a fim de uma vivência real do erotismo e socialmente justa” (SOARES, 1999, p. 116).

No conjunto da obra de Olga Savary, Angélica Soares elege o poema “Nome II”, de *Magma*, como o figurar poético da inscrição efetiva da mulher na encenação erótica:

Diria que amor não posso
 dar-te de nome, arredia

⁷⁰ Este poema é o segundo da presente obra (MACHADO, 1991, p. 266).

é o que chamas de posse
 à obsessão que te mostra
 ao vale das minhas coxas
 e maior é o apetite
 com que te morde as entranhas
 este fruto que se abre
 e ele sim é que te come,
 que te come por inteiro
 mesmo não sendo repasto
 o fruto teu que degluto,
 que de semente serve
 à poesia.

(SAVARY, 1998, p. 184).

A união sexual é metamorfozada ao longo do poema a partir de um campo semântico que remonta ao ato de comer, tais como: “apetite”, “morde”, “fruto”, “come”, “como”, “repasto”, “degluto”, “semente”. A mulher manifesta-se “arredia” ao movimento de “posse”, daí a manifestação da sua participação ativa na encenação erótico-amorosa. Sob o erotismo em consonância com a dinâmica dos elementos naturais, o fruto feminino “se abre” aos desejos e dispõe da posição de quem exerce efetivamente a ação, satisfazendo o seu “apetite” ao “deglutir” o “fruto” do ser amado: “este fruto que se abre/ e ele sim é que te come,/ que te come por inteiro”. De acordo com Angélica Soares (1999, p. 41), é este fato que “imprime ao verso uma dicção contestadora da percepção deformada passividade feminina, já cristalizada por imposição do paradigma masculino, segundo o qual a mulher é possuída pelo homem”. Ora, o amor a que “não posso dar-te de nome”⁷¹ não é senão o movimento recíproco de “comer” e de ser fecundado pela “semente [que também] serve à poesia” ou, simplesmente, de dar e receber para além de uma disputa de egos e interesses?

Além disso, o exercício erótico “em plena liberdade” da mulher paralelamente “semeia” e pro-cria de modo fecundo a sua realização poética, legitimando-se no campo da criação literária. Aqui, se percebe claramente a articulação das imagens ecológicas com o escopo teórico da crítica feminista, cujo “discurso erótico/ecológico feminino, como temos visto, é sobretudo o da revalorização da mulher, pois esta se lança nos versos, com frequência, como agente da cena amorosa, participando da promoção do prazer e dele também usufruindo” (SOARES, 1999, p. 82).

⁷¹ Como diz o poema “Nome I”, de *Repertório selvagem*: “Os vários nomes, amor, por que te chamam,/ por nenhum deles pude/ te chamar” (SAVARY, 1998, p. 324).

O poema “Festa do corpo de Deus”⁷², de Adélia Prado, pertencente à obra *Terra de Santa Cruz* (1981), por sua vez, estabelece o romper das dicotomias e dos maniqueísmos metafísicos⁷³ ao trazer para as tramas do seu verbo poético “suspenso no madeiro/ o corpo humano de Deus” ou, ainda, no verso “Jesus tem um par de nádegas!”, operando a humanização da instância divina e assimilando o caráter sagrado à experiência da carne: “o que dizes é amor./ amor do corpo, amor”. A inversão nos valores também se dá no domínio da realização erótica feminina, em que o “crime” consiste “em fotografar uma mulher gozando/ e dizer: eis a face do pecado”.

Outro fator que chama atenção à pesquisadora é a indicação do termo “festa”, que se refere à “marca da transgressão, da ultrapassagem da situação aterradora, na qual se situa o místico” (SOARES, 1999, p. 127). O arrebatamento místico conduz à superação das interdições e dos limites repressores ligados à religiosidade cristã. Como resume Angélica Soares (1999, p. 128), “eis a mensagem adeliana, que ultrapassa o estreitamento da moral sexual cristã, baseada no maniqueísmo e ocupada em ocultar a dimensão erótica do exercício religioso”. Embora Adélia Prado transponha o “estreitamento da moral sexual cristão”, os seus poemas continuam essencialmente enraizados e circunscritos nos signos marcantes do cristianismo.

3.3 NO NAUFRÁGIO DAS FORMAS HUMANAS: A EXPERIÊNCIA ORIGINÁRIA DO CORPO

*rostro de mar, de pan, de roca y fuente,
manantial que disuelve nuestros rostros
en el rostro sin nombre, el ser sin rostro,
indecible presencia de presencias...*

Octavio Paz

Respeitando a legitimidade dos pressupostos teórico-metodológicos da crítica ecofeminista no campo dos estudos literários, a hipótese de pesquisa, aqui articulada, envereda por um outro caminho interpretativo, no qual se reconhece o papel da transfiguração poética do corpo sob o elemento simbólico da água como a encenação poético-ontológica do princípio da unidade entre o ser humano e a natureza, do vigor que o reconduz às suas raízes

⁷² Por conta da sua longa extensão, serão citados entre aspas apenas trechos deste poema (PRADO, *op. cit.*, p. 279).

⁷³ No poema “O amor no éter”, da mesma obra, desfaz-se a oposição corpo/alma em meio à carnalidade da experiência amorosa: “Pensas em mim, teu meio-riso secreto/ atravessa mar e montanha./ me sobressalta em arrepios./ o amor sobre o natural./ O corpo é leve como a alma./ os minerais voam como borboletas” (*Ibidem*, p. 251).

telúricas, à sua habitação, ao espaço eco-lógico, em que desde sempre esteve, tornar a ser o que simplesmente já se é, na medida em que reconhece e ressalta o seu próprio corpo enquanto *hūmus*; levando-o, assim, a uma experiência primordial e originária, como dizem os versos do poema “Ária”, de *Magma*: “o que havia era a fúria no toque,/ nos corpos um elo desconhecido,/ arquetípico e anterior” (SAVARY, 1998, p. 183). A poesia “desconhecida” que emana dos corpos opera aberturas, descobertas e revelações em meio ao cintilar de uma realidade “arquetípica e anterior” – a vigência do amor.

Para além do plano simplista dos gêneros, o feminino não se restringe à mulher⁷⁴, isto é, a uma determinada função social exercida pelo corpo ou que se inscreve na e pela instância da escritura; mas, acima de tudo, opera no vigor dos arquétipos como uma força propulsora e fértil da Mãe-Terra, da natureza eclodindo, ou melhor, do princípio manifestativo da vida, que potencialmente gesta, irradia e reúne em si a riqueza das diferenças humanas em suas inesgotáveis possibilidades de ser. Pois,

o feminino é o que recolhe no ventre poético a possibilidade de possibilitar diferenças, é pujança de criação que não escolhe sexo, mas irriga a terra (corpo de homem e de mulher) com excessividade de luz, fecundando o mistério do que vem a ser. [...] De modo que nem um e nem outro – homem e mulher – são depositários absolutos de tal originariedade, e sim maneiras diferentes de nascerem com a nascividade que os fertilizam (PESSANHA, 2011, p. 124).

Nesse movimento de retorno à dimensão fecunda do “ventre poético” da existência e à “pujança de criação” das origens telúricas de tudo que “vem a ser”, lança-se aqui a tarefa fundamental de recolocar o primado da questão do ser, em seu sentido originário. O que implica dizer que há o propósito de superação do âmbito essencialmente dicotômico das categorias tradicionais de gênero masculino e feminino, homem e mulher. Com efeito, trata-se de questionar as “verdades eternas” da metafísica, fundamentada na chamada ontologia antiga, que acaba por instaurar o esquecimento do sentido do ser e, a partir desse posicionamento, abrir-se então para o ser como a “concretude” que desde sempre se abriga no próprio homem, bem como em tudo que existe. Daí a pertinência da interrogação feita por Martin Heidegger: “Será que ela simplesmente existe, sendo apenas ofício de uma especulação solta no ar sobre as universalidades mais universais, *ou será de todas a questão mais principial e concreta?*” (HEIDEGGER, 2012, p. 44, grifo do autor).

A ontologia tradicional promoveu tal esquecimento ao não reconhecer o que o filósofo chamou de diferença ontológica do ser com relação ao ente. Esqueceu a dimensão fundante do

⁷⁴ Até porque, como está no poema “Mulher”, de *Retratos* (1989), não se pode definir em termos “reais” a essência do que é ser mulher: “Pela noite, pela tarde, pelo dia/ ninguém jamais saberá onde estiveste/ não dupla, múltipla e una, onde estás/ menos real que pressen-/ tida.” (SAVARY, 1998, p. 245).

ser que desdobra a partir de si – como uma proveniência originária – o ente, e jamais o inverso. Porém, a distorção metafísica encontra-se no fato de sobrepor dicotomicamente ao ser a esfera do ente. Este se refere a tudo que de alguma forma “é”, caracterizado por um atributo que lhe confere um caráter estático e até mesmo atemporal. O ser, por seu turno, reside no domínio do inviolável, não pode ser cabalmente definido ou esgotado no plano limitado das entificações, ainda que o Homem Ocidental – instituído na supremacia da sua autoconsciência de *cogito* – tenha se sobreposto como sujeito absoluto que desfere rótulos e papéis sobre as coisas e os seres, constituindo-se como a origem exclusiva do seu discurso. Na sua mais profunda obscuridade, o ser não se deixa reduzir a identidades, conceitos ou significados estanques; pelo contrário, está sempre *sendo*, jogado no e pelo fluir do tempo. A temporalidade como questão encaminha-se apenas ao ser humano, em virtude de que diz respeito à sua possibilidade de “ser-no-mundo”, vale dizer, à sua condição de realização no mundo e à dinâmica da sua experiência existencial.

Neste sentido, o elemento da água manifesta a vigência incessante do ser, o já estar lançado à dimensão temporal e, ao mesmo tempo, a gênese, a “fonte de vida, a origem da energia se formando”⁷⁵ nos corpos pulsantes. Como está aludido nos versos do poema “Çaiçuçaua” – do Tupi: amor, amado –, que integra a obra em questão de Olga Savary, “em tua água sim está meu tempo,/ meu começo” (SAVARY, 1987, p. 27). O movimento de imersão no ritmo das águas impulsiona a diluição das formas humanas, sobretudo no seu aspecto referente ao campo das subjetividades ou individualidades. No influxo das águas, os seres amantes são reintegrados à unidade primordial, ao sumidouro das origens. Diz Octavio Paz que, para reinventar, o amor é preciso reinventar também o homem. Trazendo este pensamento para pensar a poética de Olga Savary, trata-se de reinventar o erotismo e a experiência amorosa, a partir da operação poética de transfiguração dos corpos sob o signo das águas, recolocando imagetivamente os seres humanos em reconciliação com seu *élan vital* originário. Como pode se depreender dos versos do poema “Gesta”, da obra *Retratos*:

Onde começa e acaba
estando em tudo e em nada
estar na origem: água.

(SAVARY, 1998, p. 244).

No projeto literário da escritora, convoca-se a celebração das origens, do fundamento primitivo e originário que está “em tudo e em nada”. Em sua poesia, comparecem os

⁷⁵ Trecho do poema homônimo que inicia *Linha-d'Água* (*Idem*, 1987, p. 17).

elementos naturais fundamentais – o ar, a terra, o fogo e, especialmente, a água –, os quais regem a dinâmica da existência nas suas mais diversas dimensões e manifestações. Para dar encaminhamento a este viés interpretativo, trazem-se pontualmente para o proscênio da discussão os poemas “Terra” e “Projeto”, integrantes da obra *Sumidouro* e o poema “Desejo absoluto”, da obra *Espelho provisório*, cuja leitura poderá enriquecer e convocar novos diálogos com outros poemas do conjunto da produção poética da escritora paraense. Destaca-se, primeiramente, o poema intitulado “Terra”:

em golfadas envolve-me toda,
apagando as marcas individuais,

devora-me até que eu
não respire mais.

Rio de Janeiro, 1972

(SAVARY, 1998, p. 129)

Relativo ao movimento de impelir líquidos em um jorro, o termo “golfadas” remonta à união da água com a terra que, por sua vez, dá origem a uma massa. Segundo Gaston Bachelard (1989, p. 109), “a massa proporciona uma experiência inicial da matéria”. No viés da tradição judaico-cristã, pode ser comparada à formação do elemento do barro, o qual constitui a matéria-prima, por excelência, do homem. Como já foi visto, este articula-se etimologicamente com o termo *hūmus*, “terra”. O título já sinaliza as raízes telúricas do ser humano. Em seu papel emoliente, a água constitui-se como um elemento de ligação e de apropriação, no sentido de que “envolve-me toda” para além das delimitações e das entificações. O ato de apagamento conduz à dissolução das formas humanas, especificamente no que tange às “marcas individuais” e, por assim dizer, subjetivas, vinculadas a questões identitárias de gênero, em direção à possibilidade de alcançar o fulgor do ser humano. O sujeito assinalado pelo pronome pessoal “eu” é, em sua plenitude, “devorado” até que “não respire mais”, submergindo às suas origens e *sendo* simplesmente o que já se é: terra. Tal como se apresenta nos versos que compõem a obra *Magma*, que também dá título ao poema em questão: “Pele de terra, minha morada” (SAVARY, 1998, p. 185). Em relação à comunhão dos amantes, Marleine de Toledo (2009, p. 46) sublinha que o “dístico final é manifestação contundente do mito Eros-Tânatos”. Isto é, da encenação do amor enquanto um jogo entre vida e morte, sob a metáfora da terra.

No plano da criação poética, destitui-se a noção de autoria ou de um sujeito criador, uma vez que, como está no poema “David”, “o poeta nas palavras/ põe essa força de nada:/ sua funda é o poema” (SAVARY, 1998, p. 139). Há a irrupção de um vigor criativo e misterioso da vida, essa “força de nada” anterior à subjetividade que cria. Em conformidade com Martin Heidegger (2003, p. 14), “em sua essência, a linguagem não é expressão e nem atividade do homem. A linguagem fala. O que buscamos no poema é o falar da linguagem”. O poema, então, não é o fim, o instrumento de um exercício subjetivo, mas é desde sempre a “funda”, o apelo que vige no “falar da linguagem” e o percurso que se lança em direção às palavras no movimento de desvelá-las em sua nudez.⁷⁶ Sua matéria criativa é o “nada”, superando a imposição de atributos e as instâncias de enunciação concernentes a discursos individualizados, sob a tutela de um determinado autor.

No poema “A carta”, o qual pertence à obra *Espelho provisório* – a primeira da escritora –, há a encenação da essência original da palavra e do exercício de criação, contrapondo-se à cultura da banalização da fala e, sobretudo, ao viés subjetivista da linguagem. Segue abaixo, na íntegra:

Perdem-se, num longo sono de espera
Olhos cansados de mil anos perdem-se.

As palavras circulam pela praça, vêm
nos jornais, nos telegramas, na memória.
Mas perto
o silêncio empeirou-se à tôda volta.

As palavras esperadas, onde?
As palavras não existem.
O que existe é só a espera delas.

Na estrada, a lua envelhecendo.
E os olhos fincam a noite para ver
além da noite ruínas de um mistério:
o silêncio.

Belém, set. 1952

(SAVARY, 1970, p. 23).

Diante da efervescência das palavras que “circulam pela praça, vêm/ nos jornais, nos telegramas, na memória”, os sentidos embotam-se e os “olhos cansados” habitam-se ao

⁷⁶ Numa verdadeira ode à palavra, dizem os versos do poema “Pátria”, de Sophia de Mello Breyner Andresen, da obra *Livro sexto* (1962): “E pela limpidez das tão amadas/ Palavras sempre ditas com paixão/ Pela cor e pelo peso das palavras/ Pelo concreto silêncio limpo das palavras/ Donde se erguem as coisas nomeadas/ Pela nudez das palavras deslumbradas” (ANDRESEN, 2006, p. 57).

ordinário e ao corriqueiro. O silêncio “empoeirou-se à tôda volta”. No entanto, o instante da criação acontece no irromper inaugural da palavra sob o advento de uma fala silenciosa preñe de significados e de onde se erguem as coisas que serão nomeadas, de modo que o “momento é de *espera* e não de ação” (COELHO, 1993, p. 140, grifo do autor). Em outras palavras, não advém da “ação” de um sujeito criador, mas da “espera” de uma força desconhecida ou, como está no poema, de uma grande “noite” de onde eclodem as “ruínas de um mistério”, a saber, a vastidão do silêncio que se doa como abertura criativa inesgotável para o que está “além de mim”.⁷⁷

Sendo assim, rompe-se com uma visão subjetivista da linguagem, centrada no “eu” de um sujeito autor. A expectativa encontra-se no âmbito do que o excede, do que não se pode controlar ou deter racionalmente. O homem somente alcança a criação à medida que se desapossa da posição de fonte ou proveniência única do seu discurso e exercita a sua capacidade de auscultar⁷⁸, como uma apreensão do que se revela “silenciosamente”, em sua limpidez. Para utilizar as palavras de Heidegger, a ação originária da criação é proveniente da escuta e, ao mesmo tempo, do co-responder ao apelo da “fala da linguagem”.

Cada manifestar verbal funda novamente o sentido das palavras, isto é, o “nascimento a mais da palavra”⁷⁹ – por isso, elas não “existem” de fato –, dando-lhes um fulgor sempre original e novo, tal como o movimento natural de florescimento, como estão nos versos do poema “Contraponto”, também de *Espelho provisório*: “onde florescem as rosas/ florescem as mãos (também verdes)” (SAVARY, 1970, p. 51). Assim, o processo de escritura presentificado pelo termo “mãos” remete a uma *poiesis* primordial, a uma energia vital incessante, a partir da qual as palavras acontecem na simplicidade do “florescer”. Palavra que precisa ser fecundada e maturada, ou melhor, “esperada”, germinando do seio fecundo da *phýsis*, do agir criativo (*poieîn*) da realidade dirigindo-se ao homem.

⁷⁷ Trecho do poema “Quero apenas”, da mesma obra: “Além de mim/ – e entre mim e meu mistério –/ quero apenas silêncio,/ cúmplice do meu verso,/ tecendo a teia do vestígio/ com cuidado de aranha” (SAVARY, 1970, p. 33).

⁷⁸ De acordo com o fragmento 19, de Heráclito: “Não sabendo auscultar, não sabem falar” (HERÁCLITO, 1993, p. 63).

⁷⁹ Verso do poema “Estou atrás”, de Ana Cristina Cesar, publicado na obra *Inéditos e dispersos* (1985), o qual figura o ato da escrita, pela via do “despojamento”, como o “nascimento” inaugural da palavra. Segue o poema na íntegra: “do despojamento mais inteiro/ da simplicidade mais erma/ da palavra mais recém nascida/ do inteiro mais despojado/ do ermo mais simples/ do nascimento a mais da palavra” (CESAR, 2013, p. 164).

Por outro lado, o poema “Projeto”, o penúltimo da obra *Sumidouro*, constrói ao longo de seus três versos, com uma concisão digna dos haicais⁸⁰, a imagem clara e acurada do cerne originário da existência. Segue abaixo:

de ser: respirar
como uma erva respira
útil e clara como cartilha de infância.

Rio de Janeiro, 1976

(SAVARY, 1998, p. 142)

O que é a existência senão um pro-jetar⁸¹ criativo a partir do ser que vige em cada homem. O verbo “respirar” – associado ao elemento do ar – corresponde ao sopro de vida, ao vigor primordial do percurso existencial. A comparação sinalizada textualmente pelo advérbio “como” direciona ao movimento de plenificação da unidade, de integração do ser humano que “respira” com a natureza, ou seja, com as suas origens – no poema aparece como a realidade eminentemente orgânica da “erva”. Tal como está aludido no poema “Fogo”, da mesma obra: “sou um ser marcado, natureza” (SAVARY, 1998, p. 128). Os domínios ligados ao homem e ao mundo natural se inter-relacionam intimamente em seus múltiplos movimentos e dimensões.

Além disso, o ser humano inscreve-se no intuito de desvelar-se ou manifestar-se, em sua profundidade, à luz de uma lição compartilhada pela “cartilha da infância”, lançando-se “útil e claramente” à simplicidade, à inocência, à pureza e à nudez natural; bem como, reconciliando-se com um estado primordial, o paraíso perdido do Éden. A epígrafe desta obra de Olga Savary, inclusive, exhibe uma referência pertencente a Charles Baudelaire: “*La poésie c’est l’enfance retrouvée*”.⁸² Deste modo, essa “infância redescoberta” de que fala o poeta francês, eis a abertura para a possibilidade de “redescobrir” o extra-ordinário, o fascínio diante daquilo que surge como novo, a poesia original pela qual se opera o despontar inaugural da vida.

Em relação à experiência amorosa e ao engendrar da cena erótica, os corpos despojam-se dos contornos subjetivos e das representações sócioidentitárias, de modo que os

⁸⁰ É importante destacar que Olga Savary lançou a obra intitulada *Hai-Kais*, que conta com várias produções nesse estilo poético de origem japonesa. Para Marleine de Toledo (2009, p. 153), os hai-kais são a “poesia da essência, da simplicidade, do equilíbrio, da harmonia, da sobriedade”.

⁸¹ Vocábulo entendido no sentido do vocábulo latino de lançar (*jectare*) para diante de (*pro-*).

⁸² No ensaio intitulado *Pintor da vida moderna*, uma reflexão a respeito da obra do artista Constantin Guys e publicado postumamente em 1869, Charles Baudelaire afirma que “o gênio é somente a *infância redescoberta sem limites*” (BAUDELAIRE, 2006, p. 856, grifo do autor).

amantes constituem tão somente duas existências, ou melhor, duas vigências que conclamam a reciprocidade dos seus enlaces e a conjunção carnal plena:

Criar o amado
sem a injustiça da forma
sem o egoísmo do nome.

(SAVARY, 1970, p. 30).

Como se pode observar na leitura do poema “Desejo absoluto”, não há afirmação de subjetividades relacionadas ao gênero na poesia de Olga Savary, como quer a reflexão crítica de Angélica Soares. Rejeita-se a diferença, o relativo, a individualidade, os quais remetem especificamente aos “nomes” e às “formas” do ser amado, pois justamente “amar é desnudar-se dos nomes”.⁸³ Os adjetivos “injustiça” e “egoísmo” caracterizam o plano das definições e das de-limitações referentes às construções identitárias que estabelecem por conta própria invólucros sobre os homens. Na cultura ocidental, há um imperativo “egoísta” e narcisista – no sentido de conceber o “eu” humano como referência única e exclusiva – de ocupar o vazio com o volume das designações, de preencher a ausência com a presença das determinações. Daí o questionamento do filósofo alemão que abre a sua obra *Introdução à metafísica*: “Por que há simplesmente o ente e não antes o Nada?” (HEIDEGGER, 1999, p. 33). A dimensão “anterior” e irrestrita do Nada é substituída pela carga atributiva dos entes.

Na verdade, o “desejo” erótico-amoroso remonta à potência libertadora e à envergadura “absoluta” do ser humano que abrange e reúne os amantes em uma unidade primordial. A manifestação amorosa confunde-se com a procura pelo “nada” absoluto de cada ser e pelo que é irredutível às categorizações, assim como se apresenta no poema “Introdução a repertório selvagem”, que integra a obra *Repertório selvagem*: “Nada mais rigoroso que a paixão/ pois, obstinada como é, busca-se/ na busca do absoluto” (SAVARY, 1998, p. 323). O itinerário da paixão em direção à “busca do absoluto” conduz os amantes ao momento de “pasma” diante do “outro”, mas também do que se revela “mesmo” e, afinal, “um” – o ser em cada humanidade:

O amor nos suspende, nos arranca de nós mesmos e nos lança no pasmo por excelência: outro corpo, outros olhos, outro ser. E só nesse corpo que não é nosso e nessa vida irremediavelmente alheia podemos ser nós mesmos. E não há outro, e não há dois. O instante da alienação mais completa é o da plena reconquista de nosso ser (PAZ, 1982, p. 162).

⁸³ Verso do famoso poema “Piedra de sol”, pertencente à obra *Libertad bajo palabra* (1935-1957), de Octavio Paz (1989, p. 95, tradução nossa). Segue no original: “amar es desnudarse de los nombres”.

O amor vigora no movimento de abertura para um espaço de intenso confronto entre o “alheio” e o “nós mesmos” em direção à “suspensão” das formas humanas – “não há outro, e não há dois” – e ao desvelamento das diferenças, convergindo-as na partilha de uma unidade irrestrita e indivisível. O instante de entrega dos amantes é, nas palavras do autor mexicano, também o da “alienação mais completa”, da renúncia ao “eu”, do abandono recíproco das disposições subjetivas a fim de que se opere, então, a “plena reconquista de nosso ser”, a realidade primordial e “absoluta”. De certo modo, assemelha-se ao posicionamento de Georges Bataille a respeito da experiência erótica quando compreende que “o sentido último do erotismo é a fusão, a supressão do limite” (BATAILLE, 1987, p. 121). Há a “supressão” e o desnudamento dos “limites” das individualidades isoladas rumo à dinâmica de “fusão” dos amantes. O que torna possível, em outra dimensão, a integração e o entrelaçamento mútuo dos seres humanos com as forças da natureza.

Na poética da escritora paraense, as instâncias do amor e da água realizam-se na mesma confluência, como dizem os versos do poema “Iraruca”, de *Linha-d’Água*: “Amor é o que eu chamo mar,/ é o que eu chamo água” (SAVARY, 1987, p. 28). O poema “Signo”, da mesma obra, contempla a “entrega desaguada” dos amantes, a qual articula a reconciliação do homem com a sua “água primitiva e desatada” – o retorno às suas nascentes – ou, ainda, com a sua condição transitória de realização à luz do devir da água. Sob a ondulação dos corpos confundidos, as formas humanas diluem-se “sem medir margens” e transbordam os limites, compondo um manancial originário “nas infinitas águas de um sem-fim de ninguéns”⁸⁴. Para usar a metáfora presente no poema “Sétima camoniana”, de *Sumidouro*, no “naufragar” dos corpos, estes se encontram nus e caeiramente despidos das vestes que constituem no plano metafórico as máscaras, as entificações, os pré-conceitos, os estereótipos, os pessoalismos, tudo o que é alheio e afasta da realização fundante e inaugural do ser, da “vida”:

Por sinal do naufrágio que passei,
em lugar dos vestidos, pus a vida.

(SAVARY, 1998, p. 136).

Na poesia de Olga Savary, não há uma preocupação ostensiva com a ação de transgredir as interdições repressivas e as imposições atreladas aos papéis sociais femininos – em uma linha batailliana –, os quais ressoam ao longo dos versos dos poemas “Ânsia de azul” e “Ser mulher”, de Gilka Machado; ou com o engendrar criativo de imagens como as que

⁸⁴ Verso do canto “VIII”, da obra *Cantares do sem nome e de partidas*, de Hilda Hilst (1995, não paginado).

estão contidas no poema “Festa do corpo de Deus”, de Adélia Prado, que, apesar de ultrapassarem as ambivalências metafísicas, continuam impregnadas dos signos cristãos. Pelo contrário, a obra *Linha-d’Água* instaura, em sua magnitude, a explosão da vida, da energia erótica e da liberdade⁸⁵ que nutre a paixão “absoluta” dos corpos amantes. Na densidade límpida e na plasticidade do signo das águas, o amor que se manifesta na corporeidade funda-se no encontro, na entrega e na doação de cada existência individual em direção à “reconquista” da unidade que move o ser. Pois, de acordo com Manuel Antônio de Castro (2011, p. 317), “amar é realizar-se cada um na plenitude do sentido do que é”.

A dimensão do corpo, assimilada ao elemento preponderante da água, é celebrada poeticamente em toda a sua condição de devir e de ambiguidade, em meio à dinâmica incessante e contingente da totalidade das coisas. A metamorfose das formas humanas sob o ritmo das águas torna-se uma possibilidade de incorporar concretamente o movimento pleno da vida, conjugando-se com o princípio temporal da existência. Há um convite para lançar-se em direção ao abismo do “sou”, ou seja, à fenda que se abre diante da dimensão irreduzível do ser. Em virtude disso, não se pode domesticar ou subordinar a existência e reduzi-la meramente às feições humanas e aos seus atributos, visto que esta excede a realização do homem. É preciso reconhecer *humildemente* que a grandeza da existência prescinde e, ao mesmo tempo, abarca em si a totalidade dos seres humanos, tal como diz o verso final do poema “Vida?”, da obra *Sumidouro*: “A vida é que me aprendeu” (SAVARY, 1998, p. 138).

Com efeito, a figuração poética do corpo manifesta, metaforicamente, uma estrutura de realização do ser-no-mundo, a saber, a própria condição existencial do homem. Como sustenta Octavio Paz (1982, p. 180), “a poesia não é uma opinião nem uma interpretação da existência humana. Aquele que fornece o ritmo-imagem expressa simplesmente o que somos; é a revelação de nossa condição original, qualquer que seja o sentido imediato e concreto das palavras do poema”. Em outros termos, o poetizar não emite “opiniões” ou assertivas *sobre* algo. Alcança fundamentalmente “o que somos”, “revela” e recria o homem em sua condição de contingência e incompletude, doando-se em “ritmo-imagem”, em possibilidades inesgotáveis de configuração da vida. O trecho abaixo do poema “Memória”, da obra *Trajatória poética do ser* (1963-1966), de Hilda Hilst, celebra “o que somos”, o ser-homem, o ser-terra:

Ser terra
E cantar livremente

⁸⁵ Como diz o poema “Nome III”, de *Magma*, sob o enlace “desaguado” e o fluir indefinido das formas humanas, “esta [é] a nossa liberdade:/ só tu és tudo e tudo eu sou” (SAVARY, 1998, p. 194).

O que é finitude
E o que perdura.

(HILST, 1980, p. 166).

Sem que esteja presa a atribuições ou papéis sociais, bem como a processos de subjetivação ou individuação relativos à legitimação ou à afirmação de um determinado gênero, a poesia “canta livremente” a manifestação transitória e “finita” do corpo do ser humano, enquanto *hūmus*, “terra”. Aquele que “perdura”, mas simultaneamente está sempre *sendo* em um contínuo vir a ser, que rege o curso da existência. Eis o reapropriar-se da “memória” das raízes telúricas do homem, o despertar poético da condição “original” e primordial mencionada por Octavio Paz. Não somente a experiência poética, como também a experiência amorosa cumprem, cada uma a seu modo, o afã de reconciliação com as origens e a real abertura para as fontes do ser, redescobrimo-as em sua inteireza.

Como já foi dito, não convém se preocupar com a intenção do autor contida nos subterrâneos do texto, mas deixar vir à luz o mundo que ele desvela. Toda obra de arte opera a proposição de mundo, revelado diante do texto, no próprio tecer da linguagem, de maneira que projeta novas dimensões e possibilidades de realização do ser-no-mundo, as quais operam novos sentidos e modos figurativos à dinâmica da existência humana, e não simplesmente em relação àquele que se intitula o autor. Sentidos estes sempre moventes, tal como sinaliza os poemas de Olga Savary, cuja realização poética encontra-se regida sob o movimento intermitente e incondicionado da água. Este elemento não se deixa estagnar ou delimitar pelas “garras”, pelas margens do registro escrito, como sugere os seguintes versos do poema “Catêretê” – do Tupi: o que é muito bom –, da obra *Linha-d’Água*:

Poesia: fera absoluta,
escorregadia enguia,
água, bicho sem pêlo
onde poder agarrar.

(SAVARY, 1987, p. 34).

A obra de arte configura-se, então, como uma “fera absoluta”, como a vigência visceral e “escorregadia” da vida, gestando-se em suas infinitas possibilidades de manifestação. Sob este aspecto, o projeto literário de Olga Savary articula uma abertura poético-ontológica dos corpos amantes para uma realidade primordial e originária – anterior às segmentações e enquadramentos de toda ordem –, o desvelar de um “elo desconhecido”

que os irmana em uma unidade comum, sobre a qual a natureza e o homem comungam de uma mesma proveniência, sob o seio consagrado e o “ventre poético” da Mãe-Terra, *Gaia*.

Em suma, a poética corporal da obra *Linha-d'Água* alude não à veiculação de “bandeiras” ideológicas no plano da transgressão ou da legitimação da diferença; mas, sim, ao princípio da unidade originária entre homem e a natureza à luz da emersão nas águas. Com efeito, os poemas que integram esta obra, também em diálogo com os pertencentes a outras obras da escritora, desvinculam-se da abordagem teórico-metodológica da crítica ecofeminista, voltada principalmente para potencializar a plena inscrição das mulheres seja pela conquista da emancipação do seu corpo, seja pelo viés literário. Como muito sabiamente se depreende do poema de Hilda Hilst: “Antes de ser mulher sou inteira poeta”.⁸⁶ A dimensão ontológica da poesia opera no sentido de superar o discurso de caráter sexista, as “marcas individuais”, isto é, as construções subjetivas como aliadas na representação de uma chamada “voz feminina”. Por que a escrita da mulher precisa resvalar, na maioria das vezes, na especificidade do feminino, sob a designação de “poetisa”? Desfaz-se a lógica das hierarquizações associadas a gêneros ou a atributos circunstanciais em direção à “revelação de nossa condição original”. A recriação literária da linguagem dos corpos em consonância com as imagens ecológicas corresponde à integração do ser humano com o vigor das suas origens. Ou, como exprimem os versos da poeta portuguesa, esta mútua correlação encena uma “biografia”, em virtude de que se constitui como uma escrita da vida (*bios*), do corpo que transveste o próprio “rosto” em “terra”, “sol”, “vento” e “mar”.

Não se trata, aqui, de desapropriar a autenticidade das reivindicações da crítica ecofeminista, de colocar sob suspeita o laço de opressão que se estendeu sobre os recursos da natureza ou a sombra do esquecimento a que foram submetidas as mulheres, de acordo com a colocação de Valeska Wallerstein. Porém, tão somente entender estas questões em um novo prisma: reconhecer o esquecimento da questão do ser – este, sim, o “esquecer” na sua dimensão fundamental – como o responsável por corroborar com o exercício hegemônico de um poder que se autolegitima na definição de papéis e funções aos sujeitos, bem como no movimento de subjugação sobre as demais instâncias, naturalizando-se nos binarismos metafísicos de raízes aristotélico-platônicas, tais como: ente/ser, cultura/natureza, masculino/feminino, alma/corpo, sujeito/objeto, superior/inferior, universal/particular, razão/sensibilidade, inteligência/paixão, doméstico/selvagem, civilizado/primitivo. Assim, desconstruir os falsos dualismos e recuperar a referência “principal e concreta” do ser, em sua

⁸⁶ Verso do poema intitulado “Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio”, o qual pertence à obra *Júbilo memória noviciado da paixão* (HILST, 1980, p. 77).

plenitude, permite o movimento de retorno à unidade primordial. Esta agrega as “diferenças” em uma única identidade (*idem*), tornando a natureza e os seres humanos entre si genuinamente “um” para além da esfera ôntica dos atributos, das inscrições discursivas, das sobreposições arbitrárias ou das dicotomias hierarquizantes.

Na dinâmica cíclica e incessante da natureza, o amor nos poemas de Olga Savary proporciona o retorno do homem às suas raízes telúricas, na medida em que reconhece o seu próprio corpo enquanto *hūmus*, “ser terra”, transmutando-se no fluir vital das forças do mundo natural. O corpo surge, então, como casa, morada, uma vez que constitui nela o homem desde sempre habita. O elemento da água incorporado à corporeidade remonta metaforicamente à condição do ser humano na plenitude do que está *sendo*, ou seja, corresponde ao seu modo existencial de realização, suplantando o mero plano afirmativo das subjetividades, como defende a crítica de Angélica Soares e o escopo teórico do ecofeminismo. Na verdade, para além das categorizações genéricas, o feminino é antes compreendido como potência geradora e incessante do ser, doando-se como “pujança de criação” na diversidade de possibilidades da realização humana.

Sendo, então, a poesia o canto das origens, ou melhor, a revelação da condição fundamental do ser humano – como reflete Octavio Paz –, torna-se possível vislumbrar que a densidade metafórica dos poemas de *Linha-d’Água*, sob o “ritmo-imagem” das águas, proporciona o mergulho profundo nas torrentes do ser-originário e, por conseguinte, a reconciliação do homem com a natureza – a realidade vigente da *phýsis* – e com “o que somos”, de modo que os corpos dos amantes sem formas, rostos ou nomes se encontram plenamente imersos na unidade “absoluta” do acontecimento erótico-amoroso. O que será estudado com mais minúcia durante a interpretação dos poemas selecionados da obra em questão de Olga Savary, que segue no próximo capítulo.

4 NO RITMO-IMAGEM DAS ÁGUAS: A FIGURAÇÃO POÉTICA DO CORPO DOS AMANTES

*Tanta vida variegada
nesse corpo repousado
arrebata do mar*

Olga Savary

Eis que após estes dois capítulos de discussões e encaminhamentos chega-se à proposta de leitura dos poemas selecionados da obra *Linha-d'Água*. O propósito maior deste trabalho é o de engendrar possibilidades interpretativas acerca do papel da transfiguração poética dos corpos sob a plasticidade das águas na obra de Olga Savary. A água, como já se abordou, constitui um elemento-chave para compreender a riqueza metafórica dos poemas – principalmente, em relação à construção dos corpos –, visto que os perpassa integralmente como um elo fundamental de coesão, como diz o verso do poema “O arcabouço da vida”, de *Hai-kais*: “água do desejo, água da vida” (SAVARY, 1998, p. 216).

É importante atentar para o fato de que a água se configura na sua dimensão “multifacetada” de significados e apropriações, como Felipe Fortuna já anuncia no prefácio à obra: “É também vital, e quase sempre vinculada aos jogos de amor. Fundamento, origem e gênese, a água é uma totalidade, uma evidência da unidade do mundo” (FORTUNA, 1987, p. 11). A ambiguidade inerente ao elemento da água pode ser claramente conferida no poema intitulado “Do que se fala”:

Ao dizer mar
não é só de mar que estou falando.
Falo do falo; o mais, pretexto
quando é à água que me rendo
no mais alto ponto do orgasmo,
no auge mais auge a que chegar eu pude
em honra da água – mas água do corpo –
quando é à água que se alude.

(SAVARY, 1987, p. 18).

A água é “orgasmo”, natureza, origem, vida, renascimento, devir. Diante da sua grande versatilidade de sentidos, Marleine de Toledo destaca em seu estudo a tríplice simbologia referente ao elemento da água: *água-vida*, *água-regenerescência* e *água-purificação*. De acordo com as palavras da autora, “as significações simbólicas da água resumem-se, tradicionalmente, em três linhas de interpretação: ‘fonte de vida’, ‘meio de purificação’,

‘centro de regenerescência’” (TOLEDO, 2009, p. 85). Embora este elemento perpassasse a figuração de todo o conjunto poético da escritora paraense, a água adquire maiores proporções na tessitura da presente obra, como uma questão de caráter fundante.

Para compor uma abordagem mais acurada sobre os poemas da obra, foram divisados três blocos ou direções interpretativas a serem desenvolvidos a seguir, cujos “temas” – apesar desta delimitação – acabam coexistindo e interpenetrando-se. O primeiro apresentará os poemas que acentuam as instâncias do erotismo (*eros*) e da poesia (*poiesis*) igualmente como acontecimentos do corpo, de modo que, segundo Paz, o primeiro torna-se uma poética corporal e o segundo uma erótica verbal. Os corpos transbordam em poesia e a palavra manifesta-se na cópula das imagens. Sendo assim, a dimensão fecunda e “líquida” da vida, especificamente a presente na eroticidade do encontro carnal dos amantes, correlaciona-se com a envergadura criativa da criação artística, com a fluidez dos traços verbais, atravessando a indefinição das águas, a margem perigosa do silêncio.

No segundo bloco, por seu turno, o elemento das águas remonta ao apropriar-se das origens e do fundamento primordial da existência com base no pensamento filosófico de Tales de Mileto. Os corpos constituem-se como o movimento da natureza (*phýsis*) acontecendo. Em outras palavras, há o reconhecimento do corpo como *hūmus*, reduto de uma experiência iniciática e primordial. Sintomaticamente, em alguns poemas, há a incorporação de vocábulos de origem tupi, os quais retomam – sem cair em regionalismos – a convivência harmônica do homem com a natureza, com a existência e, de um modo geral, com o ser.⁸⁷

Por fim, no terceiro bloco, o movimento das águas encena o “ritmo-imagem” da estrutura ontológica do ser-no-mundo, da condição do homem de já estar lançado em um devir temporal incessante, *sendo* em sua dimensão finita e ambígua. Estes aspectos dizem respeito à sua realização corpórea, a qual se baliza a partir de dois fenômenos fulcrais: a vida e a morte. Afinal, no seu horizonte existencial, o ser humano constitui-se como um ser-para-a-morte. O homem é um ser destinado à morte, uma vez que desde sempre já está existencialmente imerso no transcórre resolutivo do tempo. Como “jorro de tempo”, vida e fazer poético estão intimamente imbricados. Pode-se citar Octavio Paz (1994, p. 180): “Como o próprio existir, como a vida, que ainda nos seus momentos de maior exaltação traz em si a imagem da morte, o dizer poético, jorro de tempo, é afirmação simultânea da morte e da vida”. Os poemas de Olga Savary articulam no plano metafórico a experiência liminar do

⁸⁷ O poema “Iniciação do poeta”, pertencente à obra *Trajatória poética do ser*, de Hilda Hilst, convoca a poesia “esquecida” presente nas raízes telúricas do homem, a sua “condição original”, e retoma a questão do ser: “Toma-me, terra generosa. [...] Unge-me a boca, a língua/ Para dizer a palavra esquecida e atingir o ser” (HILST, 1980, p. 180).

corpo humano na unidade dialética⁸⁸ entre a vida e a morte, a existência e a finitude, o movimento e a contingência, o limite e o não limite, o ser e não ser.

Os signos regentes da terra e da água interligam-se diretamente com a dimensão da temporalidade, como se pode notar nos versos iniciais do poema “Coração subterrâneo”, de *Magma*: “Tempo de terra e de água é este tempo/ do corpo” (SAVARY, 1998, p. 188). O “tempo do corpo” relaciona-se com o estado de transitoriedade e de contingência, no qual o ser humano está fatalmente lançado e, ainda, com a figuração dos limites que se inscrevem, na sua própria natureza, como uma marca da finitude. Então, a operação poética mobilizada na construção dos corpos presente nos poemas da escritora paraense surge, à luz do viés hermenêutico de Paul Ricoeur, como o encenar de uma estrutura de ser-no-mundo para além da expressão de genialidade do autor. Na medida em que toda obra de arte opera a proposição de mundo ou, nos termos de Ricoeur (1990, p. 56), “de um mundo [que é o do texto] tal como posso habitá-lo para nele projetar um de meus possíveis mais próprios”, *Linha-d’Água* “projeta”, em termos metafóricos, a possibilidade do ser humano em estado de reconciliação com a *arkhé*, o seio originário. Em relação à corporeidade dos amantes, os corpos constituem-se como a abertura poética do e para o ser que se manifesta no próprio ritmo das águas.

4.1 “DO PAPEL O OUTRO NOME A IMPRIMIR NOSSAS PALAVRAS: LINHA-D’ÁGUA”

*A água que me chama
me inventa em secreto mar*

Olga Savary

Desde o título da obra de Olga Savary, é possível perceber como um traço significativo da sua poética a assimilação da dimensão da escritura à fluidez do signo das águas e dos seus variantes, como diz o verso do poema “Jôgo da tarde”, de *Espelho provisório*: “Então leio teus versos como leio a água” (SAVARY, 1970, p. 105). A palavra é pura dinamicidade líquida e a água, o acontecer verbal, ambos se encontram plenamente atravessados. Neste sentido, Emmanuel Carneiro Leão (2007, p. 33) realiza uma importante reflexão, na qual estabelece um paralelo entre o rio e o advento da criação:

⁸⁸ Por ser um termo carregado de significações, compreende-se dialética (do grego *dialektiké*) como o agir livre e aberto do diálogo, em um contínuo movimento de ir e vir: “Caminho: para cima, para baixo, um e o mesmo” (HERÁCLITO, *op. cit.*, p. 75).

Se a arte de criar, poética, fosse um rio, a obra não seria nem a margem, nem o leito, mas a correnteza, e o criador seria o barco balançando na passagem das águas que demarcam as margens e estendem o leito para o curso e o percurso da criação.

Na metáfora da arte do criar (poético) projetada no balanço do rio, a obra constitui-se como “correnteza”, fluxo, trânsito e o artista à luz de um “barco” equilibra-se na superfície disforme e indecisa das águas, sob o vaivém das ondas. O fluir incessante das águas rege, em absoluto, as possibilidades de criar no momento em que faculta as “margens” ou limites da obra, bem como cava um “leito”, um curso de águas, em cuja fenda se opera “o curso e o percurso da criação”. Sendo a água um elemento proeminente que se encaminha às origens da existência, o movimento da escrita suplanta o plano das subjetividades, do “eu” individuado, desarticulando-se da noção de autoria. Pois, o artista é apenas uma embarcação que navega, lançado na imensidão irreduzível das águas. Os belos versos da “lição”, da obra *Corpo*, de Carlos Drummond de Andrade, advertem:

Tarde a vida me ensina
esta lição discreta:
a ode cristalina
é a que se faz sem poeta.

(ANDRADE, 2011, p. 85).

Assim, a “ode cristalina” das águas remonta à indistinção, ao frescor e à claridade, à lúcida transparência das palavras, à emergência do nada criativo e à abertura para o reduto silente e inesgotável do dizer poético. Se a imersão nas águas corresponde ao “pré-formal”, à “reintegração no modo indiferenciado da preexistência”, à dissolução e à abolição das formas; a emersão, por outro lado, “repete o gesto cosmogônico da manifestação formal”, o despontar da criação, a possibilidade de perscrutar novos significados (ELIADE, 2001, p. 65). Esta dinâmica pode ser observada na seguinte elaboração de Octavio Paz (1982, p. 179):

Por uma via que, a seu modo, também é negativa, o poeta chega à margem da linguagem. E essa margem se chama silêncio, página em branco. Um silêncio que é como um lago, uma superfície lisa e compacta. Dentro, submersas, as palavras aguardam. E é preciso descer, ir ao fundo, calar, esperar.

No ato da escritura, há o movimento em direção ao limite e à “margem da linguagem” – o silêncio. Aqui, o escritor mexicano emprega a imagem de um lago, diante do qual as palavras “submersas” vertem de um sumidouro originário, isto é, de uma fonte misteriosa que não cessa de jorrar e, por esse motivo, não podem ser apreendidas em sua totalidade. A ação primordial não é a do homem, mas é na verdade um “calar” e “esperar” pelas palavras que “aguardam” e emergem da profundidade muda das águas como criação, erupção de sentidos.

Dizem os versos de “Ciclos”, de *Sumidouro*: “O poema inventa o silêncio,/ o tempo é reinventado no poema./ Esperemos o que virá/ substituir a palavra silêncio.” (SAVARY, 1998, p. 136).

Sob a faceta plural do signo da água, a linha-d’água evoca tanto o traço verbal da escrita quanto os contornos dos corpos amantes. No poema “Linha-d’Água”, que dá início à obra homônima, a água constitui-se o elemento que gesta, como princípio gerador da fecundação, a dimensão da vida, a qual vige na experiência erótica – o “leito” amoroso – e também no fazer poético:

Fonte de vida, a origem
da energia se formando:
linha-d’água.

O desejo, hierarquia
de dual sensualidade:
linha-d’água.

Do papel o outro nome
a imprimir nossas palavras:
linha-d’água.

Leia-se mapa interior
do corpo, casta de magma,
onde se lê linha-d’água.

(SAVARY, 1987, p. 17).

A referência absoluta ao elemento da água como “fonte de vida” e pulsão originária da “energia se formando” associa-o essencialmente à noção de movimento, de nascimento e, ao mesmo tempo, ao manancial que conduz de modo seminal à abertura das mais variadas possibilidades de criação seja de obras de artes, seja da própria vida: “As águas simbolizam a soma universal das virtualidades: são *fons et origo*, o reservatório de todas as possibilidades de existência; precedem toda forma e sustentam toda criação” (ELIADE, 2001, p. 65). A água impulsiona o manifestar das formas, tal como uma eminente fonte geradora de vitalidade. O gesto de fiar, suscitado a partir da imagem da linha-d’água, tece na superfície informe da água a urdidura poética que compõe o tecido da existência.

A cadência das águas representada, sobretudo, pelo recurso estilístico do *enjambement* suplanta a pausa rítmica dos versos, deslizando-se em direção ao verso seguinte. A versificação irregular e assimétrica das sílabas poéticas corresponde à fluidez da “linha-d’água” e à sua pujança frenética. Essa poesia fluida e vital, essa poesia que escoia da fonte,

coaduna-se com a “liquidez [que] é, a nosso ver, o próprio desejo da linguagem. A linguagem quer fluir. Ela flui naturalmente” (BACHELARD, 1989, p. 194). O ritmo é marcado pela relação paralelística estabelecida pelo refrão. Além disso, as epístrofes que se repetem no último verso de cada estrofe “não só contribuem para a musicalidade do poema, mas também nos parecem querer lembrar que a experiência erótica nos conduz sempre às origens, ao vigor primordial de Eros, pelo qual se assegura a permanência das espécies e a harmonia cósmica” (SOARES, 1999, p. 118). Aqui, a autora reconhece que o erotismo metaforizado na dinâmica das águas celebra a reconciliação dos corpos com as “origens” e o “vigor primordial de Eros”, cuja manifestação alimenta com uma voracidade inesgotável a “permanência das espécies e a harmonia cósmica”.

A “energia” proveniente de Eros, enquanto força potencialmente criativa, impulsiona a dimensão erótica, assim como a dimensão do fazer poético. Para empregar a imagem de Safo, Eros constitui um “tecelão de mitos”⁸⁹, um artifício da linguagem. O “desejo” erótico encaminha-se para o estabelecimento de um jogo, no qual a “dual sensualidade” ora se encena na vitalidade do corpo verbal da escritura, ora na sintaxe dos corpos extáticos dos amantes. No obra de Olga Savary, estas dimensões se entrelaçam no corpo a corpo da criação, como se desprende da imagem contida nos seguintes versos do poema “Entre erótica e mística”, da obra *Hai-kais*: “Poesia, as palavras não só combato:/ durmo com elas” (SAVARY, 1998, p. 215). A experiência de criação não somente opera o “combate” para alcançar a palavra, mas também o copular fecundo no próprio corpo-verbo.

No plano poético, o “papel” que se transmuta no vigor da carne é tecido a partir do traçado vacilante e irregular da linha-d’água. A poesia acontece na linguagem fértil dos corpos amantes, transmutados na disposição das águas. O gesto de criar e a realização dos corpos confundem-se na unidade da criação. Neles, reside a possibilidade de o ser humano conhecer(-se) na tessitura indefinível das águas:

Onda após onda
palavra após palavra
nauto-me, navego-me, arrisco-me
nessa via por outros percorrida
despojado de haveres
nu, guiado
pela invisível chama da candeia
entre o rumor de fonemas
submersos no silêncio...

⁸⁹ Verso pertencente ao fragmento 19 (LESBOS, *op. cit.*, p. 53).

Eis-me aqui diante deste rio
Guardião do logos
logo pescador,

Dissolvendo-me no limo das palavras

(LOREIRO, 2014, p. 19).

No poema “A hora da poesia”, pertencente à obra *Artesão das águas* (1989), do também paraense João Jesus Paes Loureiro, vislumbra-se a abertura pela via das águas para buscar-se, “navegar-se”, “arriscar-se”, na medida em que se entrega “despojado de haveres”, no seu corpo desnudado em direção à “invisível chama da candeia” da poesia. Na imbricação intrínseca entre a escritura da palavra e as ondulações da água, o “rio” é o “guardião do logos”, da dimensão da linguagem para os gregos e o poeta, por seu turno, é o “pescador”, navegante que no manejo do seu “barco” atravessa o “rumor de fonemas”, o silencioso advento da criação no emergir das águas. Para Martin Heidegger, o poeta torna-se o vigia da morada da linguagem⁹⁰. Aquele que no cultuar do *lógos* e sendo por ele “guiado”, se “dissolve no limo das palavras”, se conjuga no verbo-água, se rende ao assinalar da linha-d’água a “imprimir nossas palavras”.

Retomando a última estrofe do poema de Olga Savary – “Leia-se mapa interior/ do corpo, casta de magma,/ onde se lê linha-d’água” –, nesta se apresenta uma advertência presente na forma imperativa do verbo “ler”: onde se lê linha-d’água leia-se corpo. Tal é a fusão entre eles. No plano erótico, a paixão que domina os amantes quando levada à plenitude na efervescência das águas – e, por assim dizer, “casta de magma” – se deixa ser explorada mais do que somente em sua superfície, adentrando no “mapa interior/ do corpo”. Isto é, diz respeito à geografia dos corpos sobre os quais se traça o itinerário para o reduto misterioso do ser que vige nas formas líquidas de cada realização humana, como exprimem os versos do poema “Altaonda”, da obra homônima: “Altaonda, diz teu silêncio/ um silêncio ao tumulto parecido,/ um mistério que é teu signo e mapa/ sumindo no fundo do mar” (SAVARY, 1998, p. 163). Para retomar os versos já citados do poema “Introdução a repertório selvagem”, a paixão realiza-se justamente na “busca do absoluto” das águas, do que excede à condição do homem.

⁹⁰ Em conhecida passagem da obra *Sobre o humanismo*, o filósofo alemão afirma que “a linguagem é a casa do Ser. Em sua habitação mora o homem. Os pensadores e poetas lhe servem de vigias. Sua vigília é con-sumar a manifestação do Ser, porquanto, por seu dizer, a tornam linguagem e a conservam na linguagem” (HEIDEGGER, 1995, p. 24-25).

O poema “Catêretê” – do tupi: o que é muito bom – revela não apenas a experiência amorosa, mas também a poética incorporada ao jogo dinamicamente ambíguo de Eros. Na simultaneidade de disposições contrárias e reversíveis, inscrevem-se as possibilidades de se desempenhar tanto o exercício de amar quanto o de escrever:

Cada dia uma conquista,
caça que me é amor,
sempre uma possibilidade,
nunca uma afirmação,

Poesia: fera absoluta,
escorregadia enguia,
água, bicho sem pêlo
onde poder agarrar

e onde se tem a mão.

(SAVARY, 1987, p. 34).

O amor associado à imagem da caça envolve, sob a dobra dos contrários, a “conquista” da plenitude dos amantes e, ao mesmo tempo, do que os torna cativo. O sentimento amoroso encerra o “dociamargo/ que atormenta”⁹¹, visto que instaura um universo de contradições que jamais se reduzem a meros dualismos dicotômicos. Em *O Banquete*, de Platão, Eros constitui uma instância que surge a partir da junção das forças antagônicas de Pobreza e de Expediente ou, dito de outro modo, repousa fundamentalmente no âmbito do *entre*, como assim define Diotima: “Um grande demônio [*daímon*], Sócrates; e, como tudo o que é demoníaco, elo intermediário entre os deuses e os mortais” (PLATÃO, *O Banquete*, 202 e). Nesse “intervalo”, Eros permite a conjugação entre o que é divino e o que é humano. Se, por um lado, remonta a um arrebatamento que excede aos amantes; por outro lado, são nestes que o amor se plenifica. Daí a sua natureza ambígua, por excelência.

Ao comentar o título do poema, Angélica Soares realiza uma reflexão interessante, tecendo indagações: “é viver a possibilidade de encontro? É deixar-se conduzir pelas forças antagônicas de Eros, que, por ser dáimon, manifesta-se inquieto, insatisfeito e misterioso? É saber-se que é da ‘possibilidade’ que se vive?” (SOARES, 1999, p. 122). Levando-se em conta o discurso de Diotima, a força motriz da experiência amorosa acontece na conformação de um *entre* em meio a uma ampla gama de “possibilidades”, ou seja, de poder-ser na grandeza “inquietada, insatisfeita e misteriosa” de Eros, ou melhor, do que vai ao “encontro” da

⁹¹ Versos do fragmento 19, de Safo (LESBOS, *op. cit.*, p. 53).

existência. O que é muito bom manifesta-se na abertura diante do que se dispõe livremente ao homem, correspondendo à sua condição de já estar-lançado⁹² nas possibilidades – enquanto doações da vigência do ser – para além da esfera da “afirmação” ou legitimação de qualquer espécie; neste caso, em relação ao campo da subjetividade feminina.

De um modo geral, Eros compõe uma “grande força ou potência de atração que tudo une. É o deus que assegura a coesão interna cósmica, unindo os opostos entre si e integrando-os em uma mesma unidade significativa” (CAVALCANTI, 1997, p. 191). No poema “Nome”, da mesma obra, pode ser observado que a “caça” ou jogo amoroso impulsionado por Eros revela, paradoxalmente, em uma “unidade significativa”, as disposições dos amantes em ora ser “caçador”, ora entregar-se como “caça”⁹³ ou presa: “Procuo sorver-te/ em todas as tuas entradas/ e assim me encarcera/ em teu luxo de cheiros,/ cor e sons” (SAVARY, 1987, p. 29). Jamais como “anseio de imortalidade” – sob a chave platônica –, o amor plenifica-se no “sorver” da realização carnal dos amantes, que se deixa “encarcerar” em seus “cheiros”, “cor” e “sons” na celebração irredutível dos seus corpos eróticos. O que suscita o seguinte verso do famoso soneto de Luís de Camões: “É querer estar preso por vontade” (CAMÕES, 1979, p. 126).

Os amantes permutam-se nas posições eróticas de “caça” e de “caçador”. Estas não constituem tão-somente pares dicotômicas e autoexcludentes. Na verdade, se “caçam” mutuamente no vigor do intercâmbio amoroso:

Onde caça e caçador se entendem,
se estendem, se rendem,
se entregam, se integram,
arfando escorregam,
se interpenetram,
caça e caçador se caçam
se cansam, se abrasam,
maturando-se mergulham
e nos suores soçobram
e tombando, alados, se abrandam.

(SAVARY, 1998, p. 327).

No poema acima, intitulado “O dia da caça e do caçador”, pertencente à obra *Repertório selvagem*, a sequência abundante dos verbos desenha as ações exercidas por

⁹² Para Heidegger, o estar-lançado refere-se existencialmente ao “modo de ser de um ente que sempre é ele mesmo as suas possibilidades e isso de tal maneira que ele se compreende nessas e a partir delas (projeta-se para elas)” (HEIDEGGER, 2012, p. 246-247, grifo do autor).

⁹³ No poema “Ária”, de *Magma*, apresenta-se também a dinâmica da caça amorosa: “Sou caça sim mas também caçador solitário” (SAVARY, 1998, p. 183).

ambos. No jogo paronomástico entre as palavras, os seres humanos se “entendem” e se “estendem”, se “entregam” e se “integram”, “interpenetrando-se” no sorver dos abraços encharcados, no contorno úmido de seus próprios corpos “cansados” e “abrasados” pelo fogo-fátuo da paixão. Em pleno *élan* “maturado” da excitação, a nudez dos corpos banhados no “suor” de suas transpirações é levada à exaustão, “soçobra”, “tomba” e, por último, se “abrandam” no voo fugaz da volúpia, na redenção ébria do leito carnal – que é o palco da “caça” amorosa.

A experiência amorosa está intimamente ligada ao acontecimento poético. Se o amor é caça, a poesia também o é. Como “fera absoluta”, “escorregadia enguia”, “bicho sem pêlo”, a poesia se compreende indomável ou, para dispor da imagem de Emmanuel Carneiro Leão, como “correnteza”, rio errante. O esforço de inscrição poética reside no limbo silencioso que antecede o advento da criação, como sugerem os versos pertencentes ao poema “Insônia”, de *Espelho provisório*: “Quero um poema ainda não pensado,/ que inquiete as marés de silêncio da palavra/ ainda não escrita nem pronunciada/ que vergue o ferruginoso canto do oceano/ e reviva a ruína que são as poças d’água” (SAVARY, 1970, p. 20). Este momento de intensa inquietude às “marés de silêncio da palavra” torna-se um verdadeiro desafio lançado à “mão” – esta figurando metonimicamente a dimensão da criação – que cria e revela o que “ainda não foi escrito nem pronunciado”. O que corresponde à natureza ferrenha ou arredia do engendrar criativo que pulsa no “coração selvagem”⁹⁴ de cada existência.

Na reflexão metapoética operada no poema, o verbo assimilado ao elemento da água, ao “canto do oceano”, incorpora a tensão entre a permanência do seu traço e a instabilidade das formas fugidias que não se sustentam. Como se manifesta nos versos do poema “Fragilidade”, da obra *Retrato natural* (1949), de Cecília Meireles: “Teu nome nas águas/ tão fundas, tão grandes/ perde-se na espuma,/ castelo de instantes” (MEIRELES, 1977, p. 358). No poema “Uquiririnto” – do tupi: mudez, sem falar, silêncio –, da obra *Linha-d’Água*, a dimensão silenciosa do amor não se conjuga com a possibilidade de inscrever-se nas palavras, na medida em que a instantaneidade ou a “violência” arrebatadora do sentimento não se deixa capturar, em termos verbais, pela instância da escrita:

O amor é silente e violento
mas que disto não se fale:
amor e palavras pouco se combinam.

(SAVARY, 1987, p. 32).

⁹⁴ Referência aos versos do poema “Vida I”, de *Magma*: “Selvagem é o coração da terra/ e o meu” (*Idem*, 1998, p. 169).

A estrutura do poema “Só na poesia?” apresenta-se em forma de diálogo, isto é, em um jogo interlocutivo entre os amantes, iniciando em tom de questionamento, o que já aparece desde o seu título. Segue abaixo, na íntegra:

Eu te pareço bela ou bela
é só minha poesia quando
só assim me entrego?

Depois de derrubada, foi em mim
que te ergueste fortaleza
– fortaleza de água, de igapó
e igarapé (a que me comparas).

Então aposso-me do teu rio
que corre para minhas águas
e me carrega ao momento de entrega:
ensolarada.

(SAVARY, 1987, p. 30).

A beleza, referida na primeira estrofe, habita não somente o plano físico ou estético, mas se relaciona com o próprio, com a *poesia* original de cada um que se deixa descortinar no momento fulcral da entrega amorosa: “O ato pelo qual o homem se funda e se revela a si mesmo é a poesia” (PAZ, 1982, p. 189). Não diz respeito ao belo que paira na esfera inteligível do sublime – sob um viés platônico –, mas à experiência de busca pelo poético, no qual se constitui não somente o operar inaugural da arte, mas também se “funda” e “revela” a existência no “belo” dos corpos. Há encenado o conhecimento e a sabedoria que participam do figurar da poesia⁹⁵ e que, igualmente, perpassam a via legítima do corpo, conduzindo-o a um momento de revelação: a carne se faz palavra, reveste-se da “poesia (inexplicável) da vida”⁹⁶. Em um gesto de superação do viés judaico-cristão⁹⁷ e, por extensão, da própria metafísica, o Verbo é o corpo falando, não uma essência extracorpórea fora ou anterior à dimensão telúrica, da qual a carne fosse uma mera cópia decaída. A beleza e a poeticidade acontecem no próprio encontro silencioso e des-velador dos corpos amantes, assim como está nos seguintes versos de “Acomodação do desejo II”, de *Magma*: “Seus corpos:/ êxtase e terror

⁹⁵ Em contraposição à concepção estética de Platão, associada à noção de *mimesis*. A saber, a arte como mera criação de aparências, cópia imperfeita dos arquétipos incorpóreos e perenes. Deste modo, afirma que “todos os poetas, a começar por Homero, não passam de imitadores de simulacros de virtude e de tudo o mais que constitui objeto de suas composições, sem nunca atingirem a verdade” (PLATÃO. *República*, X, 600 e).

⁹⁶ Verso do poema “Lembrete”, de Carlos Drummond de Andrade, da sua obra poética *Corpo* (ANDRADE, 2011, p. 99).

⁹⁷ No livro de João (1, 1), está escrito o seguinte: “No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus” (BÍBLIA, 2010, p. 948).

dos deuses./ Que o comova o silêncio de seu corpo morno,/ o fragor mudo do seu corpo desabado./ E que ela se abra como se abre um urna/ que se abre não revelando o conteúdo” (SAVARY, 1998, p. 191).

Mais do que apenas a conjugação de palavras, a poesia de Savary acontece no encontro erótico das águas, no enlace ondulante dos corpos, na vida que vige potencialmente em cada homem, na abertura misteriosa para a unidade entre os seres. Nas palavras de Angélica Soares (1999, p. 121), a reunião das águas “conduz à pergunta que interroga sobre a entrega maior, do corpo à poesia”. A metáfora sexual, tecida ao longo do poema, revela a poesia operando, na medida em que possibilita o “comparar”, ou melhor, o transfigurar da materialidade dos corpos no movimento das águas em meio à pulsão erótica do envolvimento carnal. Octavio Paz (1994, p. 12) revela uma forte ligação entre o erotismo e a poesia, chegando a exprimir, por meio de sua genuína veia literária, que “o primeiro é uma poética corporal e a segunda uma erótica verbal”. O corpo constitui-se como a tessitura de um texto, como o espaço da criação e do lavrar dos sentidos; ao passo que a poesia se realiza no corpo da linguagem, na fecundidade do gesto criador, no movimento de cópula de sonoridades, de imagens e de metáforas. Neste sentido, o escritor mexicano defende a existência de uma instância inventiva e criativa que impulsiona tanto a fruição da pulsão sexual quanto a dimensão da criação: “O erotismo é sexualidade transfigurada: metáfora. A imaginação é o agente que move o ato erótico e o poético. É a potência que transfigura o sexo em cerimônia e rito e a linguagem em ritmo e metáfora” (PAZ, 1994, p. 12).

Na segunda estrofe, após ser “derrubada”, despida e deflorada na nudez do seu corpo, o ser feminino revela-se plenamente, à luz da atividade de sementeira. O “tu” da interlocução, com sua força e vigor, erige a sua “fortaleza”, o seu domínio na encenação erótica, o qual não se sustenta, uma vez que os corpos se encontram regidos sob o movimento intermitente e incessante do fluxo das águas: “fortaleza de água, de igapó/ e igarapé”. A união sexual instaura a abertura para o momento “ensolarado” e resplandecente, tal como se os amantes amanhecessem⁹⁸ na integração carnal de suas existências que se entregam ao êxtase, ao gozo, à livre fruição do desejo e, sobretudo, à consumação do ato sexual no acontecer do jogo amoroso, o qual os integra em uma plena coexistência, a partir da posse das águas do amante no movimento vertiginoso de reunião e de entrega: “Então aposso-me do teu rio/ que corre para minhas águas”. De acordo com Angélica Soares (1999, p. 121), as imagens apreendidas correspondem à “simultaneidade de posse e entrega, [que é] caracterizadora da experiência

⁹⁸ Como dizem os versos do poema “Consumo”, de *Magma*: “Desço até onde o amor te baste/ e me farte/ e amanheço” (SAVARY, 1998, p. 198, grifo nosso).

erótica”. Na reciprocidade do enleio erótico dos amantes vigora a unidade concreta dos seus corpos, tal como se percebe na seguinte passagem do poema “Coração subterrâneo”, da obra *Magma*: “Amando e se tornando amado, o corpo/ do outro é de repente nosso corpo” (SAVARY, 1998, p. 188). A encenação dos corpos sob a mobilidade das águas remonta à possibilidade de operar a reconciliação, a fusão em uma só carne, de modo que se realiza o retorno a uma totalidade originária, a um estado primordial.

O poema “Iraruca”, por sua vez, que integra a obra *Linha-d’Água*, significa na língua tupi “casa de mel”. Em alguns poemas, há a incorporação de vocábulos de origem indígena, os quais recuperam a memória de uma convivência harmônica com a natureza e com a nudez dos corpos, bem como com a poesia esquecida presente na fala do índio⁹⁹, cuja riqueza está plenamente integrada às potências fecundas da existência. Segue abaixo:

Destino é o nome que damos
à nossa comodidade
à covardia do não-risco
do não-pegar-as-coisas-com-os-dentes

Quanto a mim,
pátria é o que eu chamo poesia
e todas as sensualidades: vida.

Amor é o que chamo mar,
é o que chamo água.

(SAVARY, 1987, p. 28).

O poema faz referência à instância do destino como “comodidade”, “covardia do não-risco”, “do não-pegar-as-coisas-com-os-dentes” diante de uma fatalidade, de uma imposição alheia ou de um interdito. No entanto, a sua realização na existência – o percurso pelo que lhe foi destinado – manifesta-se de forma autêntica e criativa por via da poesia, a “pátria”, a identidade primordial da voz poética. O operar da poesia se inter-relaciona com a dimensão das “sensualidades”, cuja realização eclode do Eros criativo, do poder criador humano, da vida que pulsa no corpo. Como se pode perceber, na esteira do pensamento de Octavio Paz, a instância do poético fulgura entre as emanações do erotismo, de modo que compõem a unidade da criação.

Angélica Soares (1999, p. 117) aponta que a obra *Linha-d’Água* é composta de “poemas [que] falam de amor, vida e morte, mas, sobretudo, inscrevem a consciência erótica do

⁹⁹ Eis um trecho do poema “Miraiú” (do tupi: gente de flecha, índio): “Tanta poesia assim não me é difícil/ amar um índio, dono da terra, água” (*Idem*, 1987, p. 33).

literário – a do fazer poético enquanto atuação do vigor de Eros”. Essa consciência de que fala a autora conduz a uma entrega maior, a do corpo à poesia, ao mesmo tempo que desvela a poesia dos corpos. Em outras palavras, a escrita que se engendra no próprio corpo, legitimando-o na experiência de liberação quer pelo manifestar do poético, quer pelo rito erótico. A casa – aludida no título do poema – pode ser interpretada como metáfora do corpo, o espaço de consumação amorosa, a colmeia – “pátria” das abelhas –, onde o néctar dos amantes elabora fertilmente o “mel”, o sêmen, o espesso líquido-alimento da vida.

No trecho seguinte do poema “Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio”, o qual pertence à obra *Júbilo memória noviciado da paixão*, de Hilda Hilst, a dimensão da criação encontra-se plenamente integrada às manifestações da corporeidade:

A minha Casa é guardiã do meu corpo
E protetora de todas as minhas ardências.
E transmuta em palavra
Paixão e veemência.

(HILST, 1980, p. 78).

A “Casa” evoca a própria experiência do habitar, associada à imagem da morada do homem e também à do poeta¹⁰⁰. Por se constituir como um espaço primordial de recolha, a casa relaciona o “corpo” e suas “ardências” sob a sua égide. A flama amorosa, que brilha na carnalidade, poeticamente se “transmuta em palavra”, fundindo corpo e verbo em uma unidade. A explosão fecunda da corrente de vida, em especial a “paixão e veemência” presentes na eroticidade do encontro carnal dos amantes, correlaciona-se com a envergadura criativa da criação artística. Como uma ode consagrada aos amantes – aqui, nas personagens de Ariana e de Dionísio –, a poética que se tece é capaz de operar a reconciliação entre existência e obra de arte.

No poema de Olga Savary, a liquidez dos corpos presentifica a viscosidade do elemento do mel, cuja potência seminal se doa como vida, paixão, amor e poesia no corpo-casa-morada do homem. A correlação entre a água e o mel pode ser identificada nos seguintes versos do poema “Sumidouro”, de *Magma*: “e a primavera vindo onde a água/ é o mel feroz de pássaros em tua língua” (SAVARY, 1998, p. 199). Redimensionada pelos elementos do mar e da água – signos de fluidez, de liberdade e de força torrencial –, a experiência amorosa se plenifica no movimento incondicionado das águas, no enlace sinuoso dos corpos amantes. Se, por um

¹⁰⁰ No poema “Via espessa”, da obra *Amavisse* (1986), também de Hilda Hilst, vislumbra-se a morada do poeta a partir da mútua associação entre o espaço da casa e o elemento da água: “Mas o poeta mora/ A sós num corredor de luas, uma casa de águas” (HILST, 2004, p. 65).

lado, encena o envolvimento erótico; por outro, aponta para a condição “fluída”, ambígua e perecível do homem, cumprindo o seu destino humano no devir e na medida inexorável do tempo, ao movimento incessante e contingente da totalidade das coisas – o que constitui o curso da vida.

A arte arquiteta as potencialidades criativas e genuínas da existência humana, reconstruindo e renovando os sentidos sempre moventes da realidade, sem jamais esgotá-la na sua plenitude. A poética de Olga Savary celebra a dimensão poética do corpo em toda a sua condição de devir e de ambiguidade, em meio à dinâmica incessante e contingente da totalidade das coisas, que constitui o próprio princípio da existência. Por outro lado, no esplendor da carne inscreve-se de modo lúbrico o corpo-verbo ou, como diria Octavio Paz, a “poética corporal” dos amantes em direção à “orquestral harmonia de meu ser”¹⁰¹ em um jogo entre vozes e gestos, murmúrios e silêncios. Assim, a corporeidade é convocada ao palco de criação onde se encena uma obra de arte na confluência de palavras, de ritmos, de imagens, de afagos e de encontros.

4.2 “EM TUA ÁGUA SIM ESTÁ MEU TEMPO, MEU COMEÇO”

*Sobre nós a vida
A vida se derramando. Cíclica. Escorrendo.*

Hilda Hilst

Outra faceta importante do elemento da água na figuração dos corpos humanos na obra de Olga Savary é o movimento poético de incorporação em direção à natureza, a saber, à unidade de suas origens. A transfiguração dos corpos dos amantes no vigor cíclico da natureza e, sobretudo, das águas corresponde à sua assimilação às raízes profundas e límpidas do ser. Acolhendo a imagem de fonte e de energia, a “água é uma matéria que vemos nascer e crescer em toda parte. A fonte é um nascimento irresistível, um nascimento *contínuo*” (BACHELARD, 1989, p. 15, grifo do autor). A corporeidade não está a serviço da (re)construção ou da afirmação de subjetividades, como uma marca da diferenciação existente entre os sexos masculino e feminino, mas diz respeito à “vida variegada”, à morada que os agrega sob o mesmo fundo originário.

Para o filósofo Tales de Mileto, como já foi abordado, a água constitui a realidade vital e ilimitada de todas as coisas. Nessa íntima relação entre a água e a terra, desponta-se o

¹⁰¹ Referência ao poema “Tuas mãos são quentes”, pertencente à obra *Meu pecado Glorioso*, de Gilka Machado (*op. cit.*, p. 299).

corpo plenamente reconciliado com o seio “materno” da natureza, tal é a imagem contida nos seguintes versos do poema “Venha a nós o vosso reino”, de *Magma*:

A cor do barro primitivo em tua pele,
terra-mãe, vinho de frutos, fogo, água,
em ti se nasce e em ti se morre.

(SAVARY, 1998, p. 181).

Em uma referência bíblica¹⁰² explícita, a “cor do barro primitivo em tua pele”, nas suas entranhas, alude à reunião dos corpos humanos ao elo primordial que os conectam à “terra-mãe” enquanto o ventre que acolhe tanto o nascimento quanto a finitude, de modo que aqueles possam recobrir as suas origens telúricas: “em ti se nasce e em ti se morre”. A marca feminina da natureza é salientada pontualmente na expressão “terra-mãe”. Não o feminino como manifestação relacionada ao gênero, mas na correlação com uma imagética telúrica que se dispõe no sentido de *mater*, isto é, a “deusa doadora”, da qual provém a existência na sua riqueza de possibilidades: “O feminino é uma fonte de vida, pois está ligado ao princípio vital de tudo que existe” (CAVALCANTI, 1997, p. 211). No poema “Rio quente”, que remonta em termos geográficos à cidade de Caldas Novas, o rio goiano “invade o vale/ do corpo”, daqueles que se aventuram no mergulho em suas águas. Divisa-se a dinâmica da cópula rio-mulher¹⁰³ na transparência das piscinas naturais:

O quente rio goiano em Caldas Novas
de ardentes línguas nos invade o vale
do corpo.
Embora sob a luz aqui é uma festa
de sombra.
O sol arde lá fora e também dentro
do que pra nós é ninho e ameaça:
o poço.
Quase uma armadilha é o que é esta
natureza: tensa sociedade secreta,
cabala.
A gente se acha e se perde nas piscinas
embora possa ver nosso contorno
e ouça vagamente o vago som
dos pés
fingindo a voz da água: a água fala
vinda de onde estão os pés, o ventre,

¹⁰² No livro de Isaías (64, 8), está escrito assim: “E agora, Senhor, tu és nosso Pai, e nós não somos senão barro: e tu és o nosso Opífice, e todos nós somos obras das tuas mãos” (BÍBLIA, *op. cit.*, p. 645).

¹⁰³ Expressão utilizada por Marleine de Toledo ao comentar este poema (TOLEDO, 2009, p. 86).

a vulva, saciados pelos jatos
fartos.

(SAVARY, 1987, p. 23).

O ser humano – articulado ao pronome pessoal “nós” – encontra-se assimilada à dimensão da natureza, “fingindo a voz da água”. Na incursão pelo recanto do “poço”, os corpos, figurados em uma espécie de sequência gradativa nos elementos de “pés”, “ventre” e “vulva”, se abandonam ao ímpeto essencialmente erótico das águas do “rio quente”. À flor da pele, deixam-se ser “saciados pelos jatos/ fartos”, entorpecidos pela liquidez em abundância. Mas há o movimento contrário, no qual a natureza é personificada a partir da imagem que a relaciona, na vigência do feminino, a um grande “útero” materno e originário de onde vem à luz a vida que vige em cada carnalidade:

O poço de pedra finge útero
para o corpo poder sentir a vida
vinda em borbulhas do coração da terra.
Vulcão extinto ou rio subterrâneo,
seja o que for, a duelar o orgasmo
dos que se entregam a ele com paixão
de culto.

(SAVARY, 1987, p. 24).

O poço “finge” também ser um útero calcificado, o qual oferece um abrigo carnal para o gestar do que se doa como alimento¹⁰⁴ e, de um modo geral, das potencialidades seminais da vida. Erotismo e existência confundem-se no *élan* originário das forças da natureza. Ambos advêm imbricados “em borbulhas do coração da terra”, do seio acolhedor e misterioso da “terra-mãe”. A natureza adquire, pois, a intensidade solene das manifestações da ordem do sagrado, ares de uma “tensa sociedade secreta,/ cabala”. Sendo um espaço de abertura para o insondável das profundezas, a imagem do poço constrói-se a partir da trama de uma “armadilha” ou do jogo ambíguo entre a claridade do sol “que arde lá fora” e a “festa/ de sombra”¹⁰⁵ no seu interior, como “ninho” e “ameaça” ou, ainda, como “vulcão extinto” e “rio subterrâneo”. Um templo erguido no silêncio úmido das pedras¹⁰⁶, em cujo reduto os seres

¹⁰⁴ Em relação à imagem do poço, o livro *I-Ching* (2006, p. 151) afirma que “faz também alusão ao mundo vegetal que, por meio de suas fibras, extrai a água da terra. O poço do qual se retira a água sugere, também, a idéia de uma inesgotável dádiva de alimento”.

¹⁰⁵ O elemento da sombra indica uma “ameaça”, um assombro diante da finitude, tal como se figura nos versos iniciais do poema “Mineração da água”: “Antes/ rondei a casa das sombras, a morte” (SAVARY, 1987, p. 19).

¹⁰⁶ A imagem também contida nos seguintes versos do poema “Acomodação do desejo III”, cujo forjar poético manifesta a íntima relação entre o desejo inflamado, o clímax do gozo e a sensação de morrer – *la petite mort*, na expressão francesa: “Depois do silêncio úmido dos lugares de pedra,/ dos lugares de água, dos regatos perdidos,/

amantes podem “duelar” ou experienciar a efusão orgástica “dos que se entregam a ele com paixão/ de culto”. Mais do que uma simples imersão nas águas, opera-se uma consubstanciação, ou seja, uma comunhão ritualística que confunde entre si o frenesi dos corpos e a pujança das águas.

Nesse espelhamento que converge os corpos humanos e os elementos pertencentes à natureza, Claudia Pastore (2009, p. 60) ressalta que “é assim que, ludicamente, Olga Savary aproxima-se da natureza ora personificando-a, ora com ela interagindo em um movimento de recíproco desnudamento que caminha sempre através da dissolução ser/natureza à múltipla fusão”. Na operação poética mobilizada pela escritora paraense, o encontro da potência das águas com o ser dos amantes articula um mútuo “desnudamento”, entrelaçando-os mediante o processo de “dissolução ser/natureza” em direção à paixão, à entrega gratuita e à completa “fusão” em uma só unidade.

Em relação ao poema “Signo”, destaca-se a importância dos elementos naturais, tais como o ar, a terra e a água, os quais se encontram plenamente conjugados na tessitura da poética de Olga Savary. Estes contribuem para a encenação de uma convivência harmônica entre a natureza e o homem. Em especial, o erotismo estabelece a unidade entre eles, na medida em que se estão “fundidos” e incorporados à própria envergadura “desnudada” dos corpos dos amantes mergulhados na partilha amorosa. Há, porém, a predominância da substância da água, que insinua a compreensão das coisas por via de uma “cortina de [a]mar”¹⁰⁷. Diz o poema:

Há tanto tempo que me entendo tua,
exilada do meu elemento de origem: ar,
não mais terra, o meu de escolha
mas água, teu elemento, aquele
que é o do amor e do amar.

Se a outro pertencia, pertenço agora a este
signo: da liquidez, do aguaceiro. E a ele
me entrego desaguada, sem medir margens,
unindo a toda esta água do teu signo
minha água primitiva e desatada.

(SAVARY, 1987, p. 26).

lá onde morremos de um vago êxtase,/ de uma requintada barbárie estávamos morrendo,/ lá onde meus pés estavam na água/ e meu coração sob meus pés,/ se seguisses minhas pegadas/ e ao êxtase me seguisses/ até morrermos, uma tal morte/ seria digna de ser morrida” (*Idem*, 1998, p. 192).

¹⁰⁷ Como epígrafe à *Linha-d’Água*, há uma passagem da obra *A casa do incesto* (1949), de Anaïs Nin: “Minha primeira visão da terra foi através da água. Pertenço à raça de homens e mulheres que olham todas as coisas através desta cortina de mar” (*Idem*, 1987, p. 9).

O elemento da água, enquanto “aquele/ que é o do amor e do amar” por excelência, acaba por se sobrepujar sobre os demais com a sua imensidão líquida indomesticável, na sua vazão implacável, “sem medir margens”. A “líquidez”, o “aguaceiro” e a umidade constituem justamente características essenciais do elemento em questão. Na poética corporal da escritora paraense, a água encena com singular plasticidade o dinamismo e a envergadura da união carnal. A entrega visceral e “desaguada” desemboca na união dos corpos, os quais se transmutam, sob o vigor da encenação erótica, no movimento das águas. Estas, por sua vez, evocam o princípio originário da vida, o fundamento “primitivo” da criação. Segundo Felipe Fortuna (1987, p. 13), a rendição às águas “alude ao encontro e ao confronto: simultaneamente, ela é água e à água se confunde – com desmedida, com exagero torrencial. Água que a encaminha para o infinito; para a perdição; para a vastidão indomável”. No vaivém das águas, os corpos amantes se penetram e se perdem um no outro, transbordando os contornos individuais. Neste sentido, a fluidez da “vastidão indomável” das águas sugere uma nudez natural¹⁰⁸ e, ao mesmo tempo, a diluição das formas humanas, que se manifestam livres e “desatadas” no instante da união carnal, em direção à “fusão” e à plenificação do amor.

A experiência erótica dos amantes aponta sempre para a consumação de um elo originário, o qual reúne os seres humanos na unidade “do que somos”: o rebentar dadivoso da *phýsis*. Pela via erótico-amorosa há um enleio mútuo entre os seres humanos e o influxo das águas, como uma forma de reconciliação com as origens. Conforme as palavras de Marleine de Toledo (2009, p. 84), “o erotismo explode em *Linha-d’Água*, como, de resto, em toda a poesia savaryana, como vida, energia. A natureza é mais que natureza: é a natureza do corpo, a água do corpo, a água do orgasmo”. A natureza vigora na constituição carnal do homem em meio à potência erótica dos amantes, a vida se derrama no esplendor da figuração do corpo que é água. A assimilação entre corpo e água é plenamente mútua a ponto de a “mulher de água/ [constituir-se] que nem/ várzea alta, várzea baixa, várzea alagada”¹⁰⁹. A poética de Olga Savary conduz primordialmente o ser humano à reconciliação com as forças vitais da natureza – sobretudo, no arrebatamento das águas –, bem como com a natureza do seu próprio corpo.

Muito embora a água seja a substância preponderante na composição do poema, o “elemento de origem” refere-se também ao ar e o “de escolha”, à terra. Nos movimentos da paixão, há o trânsito entre a posse das águas do ser amado e o estar “exilado” do seu vigor originário. Em outra dimensão, a coexistência entre os signos da inconstância da água e da

¹⁰⁸ De acordo com Bachelard (*op. cit.*, p. 36), “a água evoca a nudez *natural*, a nudez que pode conservar uma inocência”.

¹⁰⁹ Versos do poema “Retrato”, de *Linha-d’Água* (SAVARY, 1987, p. 21).

permanência da terra manifesta a ambiguidade humana, como está no poema “Sonetos que não são”, da obra *Roteiro do silêncio*, de Hilda Hilst (1980, p. 257): “Aflição de ser água em meio à terra/ E ter a face conturbada e móvel./ E a um só tempo múltipla e imóvel”. Ser “conturbado e móvel”, “múltiplo e imóvel”, tais são as facetas complementares de realização da existência. Por ser o elemento atrativo “do amor e do amar”, a água é de fato capaz de difundir-se e abarcar irrestritamente os demais no seu úmido domínio. Como se manifesta no poema sintomaticamente intitulado “Mutante”, da obra *Altaonda*: “Entro na água e logo a terra/ torna-se uma memória antiga” (SAVARY, 1998, p. 157).

Deste modo, a corporeidade é percebida não como a performance de subjetividades que se constroem de acordo com as suas funções ou posições dentro de uma sociedade, mas fundamentalmente como fonte propulsora de vitalidade, doação gratuita da “terra-mãe”, do ser originário. A reconciliação com a dimensão do corpo reside no movimento essencial de reconhecer as suas origens telúricas que ultrapassam, em absoluto, os seus limites subjetivos, como se pode observar neste trecho do Cântico XXIV, de Cecília Meireles:

Não digas: Este que me deu corpo é meu Pai.
 Esta que me deu corpo é minha Mãe.
 Muito mais teu Pai e tua Mãe são os que te fizeram
 Em espírito.
 E esses foram sem número.
 Sem nome.
 De todos os tempos.
 Deixaram o rastro pelos caminhos de hoje.
 Todos os que já viveram.
 E andam fazendo-te dia a dia
 Os de hoje, os de amanhã.
 E os homens, e as coisas todas silenciosas.
 A tua extensão prolonga-se em todos os sentidos.
 O teu mundo não tem pólos.
 E tu és o próprio mundo.

(MEIRELES, 1986, não paginado).

O corpo não é apenas a materialização de um código genético-biológico que o liga a um determinado “Pai” e “Mãe” ou meramente de rótulos identitários que o circunscrevem a um gênero em específico. Na verdade, “muitos são os que te fizeram”, muitos são os “rastros” que semearam a sua tessitura existencial, sob uma totalidade transtemporal “sem número” e “sem nome”. A sua “extensão” expande-se para além dos seus contornos, de quaisquer polaridades ou demarcações mediante o acúmulo de carnalidades, de experiências, de temporalidades, de transformações, de renascimentos: “E tu és o próprio mundo”. Na obra

poética de Olga Savary, o corpo de águas articula-se com o irromper de mundos, com o oceano de possibilidades sempre abertas que constitui cada vida humana.

No poema “Çaiçuçaua” – do tupi: amor, amado –, por sua vez, a natureza apresenta-se a partir da figuração do “tempo de floresta”¹¹⁰, das estações do ano: verão, inverno, outono e primavera. Há em sua tessitura poética a encenação do devir cíclico, o qual rege as possibilidades de realização da existência e, sobretudo, da dinâmica amorosa. Em uma ode dedicada ao amor e ao ser amado, sobressaem-se no título do poema a exploração das sonoridades indígenas e a ressonância dos sons que se repetem, por via da aliteração da consoante fricativa sibilante [s], apoia a sugestão de sussurros amorosos:

Sempre o verão
e algum inverno
nesta cidade sem outono
e pouca primavera:

tudo isto te vê entrar
em mim todo inteiro
e eu em fogo vou bebendo
todos os teus rios

com uma insaciável sede
que te segue às estações
no dia aceso.

Em tua água sim está meu tempo,
meu começo. E depois nem poder ordenar:
te acalma, minha paixão.

(SAVARY, 1987, p. 27).

As estações no seu vir a ser contínuo remontam a um tempo cíclico, à própria manifestação do surgir incessante da *phýsis*, como a matriz da existência, em virtude de que “a vida/não cessa, é eterno continuar”¹¹¹. Inclusive, o verão sinaliza a força irradiadora que potencializa o fluir vital e a fecundidade. No entanto, a imagem da cidade “sem outono/ e pouca primavera” irrompe em meio à presença da natureza, como uma construção eminentemente humana que é tragada pelo acontecer fértil do mundo natural – onde há “sempre o verão/ e algum inverno”. Ambos compartilham de uma mesma unidade

¹¹⁰ Referência ao verso do poema “Diurno”, de *Espelho provisório*: “Tu serás meu num tempo de floresta/ e seremos como água cega avançando sem memória” (SAVARY, 1970, p. 22).

¹¹¹ Versos do poema “Signo”, de *Magma* (*Idem*, 1998, p. 170).

reconciliada, pois na poética de Olga Savary não há espaço para dicotomizações ou dualismos de qualquer ordem.

A temporalidade é regida não pela racionalidade da técnica e sua ruptura descontínua com os ritmos cósmicos e a urgência de instrumentalização dos recursos naturais. Mas, sim, pela percepção do todo orgânico e do momento necessário de espera que subsiste ao tempo largo da gestação, ao processo de maturação do ciclo das colheitas, colocando-se à escuta dos apelos da terra, da vida renovada que subjaz no subsolo. Se o destino do homem é implacável, a “terra-mãe” perdura iluminando as possibilidades de toda e qualquer manifestação da vida, ou seja, permanece “florindo” cíclica e incessantemente – independente da ação humana – e perpetuando-se a partir de um *élan* fecundo e inexaurível irradiado pela *phýsis*¹¹².

Por outro lado, o ato amoroso, assimilado à dimensão da natureza, compreende o movimento de cultivo, ou melhor, do ato de penetração: “tudo isto te vê entrar/ em mim todo inteiro”. A manutenção da fertilidade instala-se na possibilidade de irrigação dos sulcos e de circulação da seiva, de encontro em que se há de beber¹¹³ as águas do amado: “e eu em fogo vou bebendo/ todos os teus rios/ com uma insaciável sede”. Aqui, há a presença do elemento do fogo, como o contagiar-se pelo desejo carnal ou, para lembrar os versos de Safo, pela “chama furtiva” que se apossa do ser amante.

Na obra *Magma*, como o próprio título já indica, o fogo constitui um elemento imprescindível na conformação dos liames entre os amantes na cena erótica, uma vez que, “sobrevindo, há de distinguir e reunir todas as coisas” (HERÁCLITO, 1993, p. 75). A junção dos “rios” com a “ardência” do fogo, incorporados à vigência absoluta da paixão, dá-se a composição essencialmente líquida de uma “lava” amorosa, que ilustra a efervescência dos corpos, como está no poema “Lavra”, desta obra:

Nadar em teu corpo é como se num rio nadasse
a favor, contra a corrente, tudo é nado
– mas um nado que de ardente se mudasse em lava.

(SAVARY, 1998, p. 178).

¹¹² Dizem os versos de “Poemas Inconjuntos”, de Alberto Caiero: “QUANDO vier a Primavera,/ Se eu já estiver morto,/ As flores florirão da mesma maneira/ E as árvores não serão menos verdes que na Primavera passada./ A realidade não precisa de mim” (CAEIRO, 1986, p. 236). Isto é, não se pode reduzir o vigor da natureza presente no permutar das estações – no caso, da “primavera” – meramente ao afã de controle da subjetividade humana, pois deveras a “realidade não precisa de mim”.

¹¹³ O movimento de “beber” correlaciona-se com o ato de comungar da vida que vige no amado, como uma necessidade de cunho carnal, manifestada em “sede” ou, ainda, em “fome”, diz os versos de “Mineração da água”, também de *Linha-d’Água*: “Amor, assim subverto a vida/ que bebo de tuas entranhas/ quando a fome se faz pasto/ de tudo quanto é fome” (SAVARY, 1987, p. 19).

Segundo Bachelard (1989, p. 102), os elementos da água e do fogo constituem o que chamou de “casamento dos contrários”, visto que “proporcionam talvez a única contradição realmente substancial. Se logicamente um evoca o outro, sexualmente um deseja o outro”. Ambivalência esta que se coaduna com a dinâmica da paixão no vaivém de um nado ora “a favor”, ora “contra a corrente”. Outro poema que ressalta esta perfeita coesão entre a água e o fogo na configuração dos corpos amantes intitula-se “Nada além”, de *Repertório selvagem*:

Toco teu corpo como afago a água
com essa vontade de estar perto,
asa é a leveza do meu gesto,
casa onde te envolvo, pura labareda,
amor lançando todas tuas setas.

(SAVARY, 1998, p. 335).

A tessitura corpórea que se transmuta em água e, ao mesmo tempo, em “pura labareda” constitui-se como o espaço privilegiado onde acontece a con-sumação amorosa. Em outras palavras, a dimensão do amor acomete “nada além” do que a vivacidade da carnalidade e da experiência concreta do corpo na raiz do desejo erótico. Aqui, a corporeidade é mais uma vez relacionada à imagem da “casa” que “envolve” e acolhe a presença do ser amado nos seus domínios. Além disso, há a referência ao cupido – na mitologia romana, este é o correspondente do deus grego Eros –, esse ser alado que, com a “leveza” de seu voo, des-fere “setas” apaixonantes, impulsionando aos amantes a “vontade de estar perto”.

No clarão do “dia aceso”, os corpos que se transfiguram nos elementos do fogo e da água partilham a luminosidade do encontro, isto é, a “pura labareda” que conduz ao momento “ensolarado” e incandescente da unidade amorosa, “reunidos” e recolhidos sob o seio da “casa”. A alusão à luz seja do fulgor do fogo, seja do “dia aceso” de verão corresponde ao brilho da *phýsis*, do rebentar incessante da natureza, da vida que germina em cada corpo. Neste ponto há um elo de concordância com o pensamento de Angélica Soares quando esta defende que “a resplandecência dos corpos amantes afasta do erotismo as idéias de mancha ou pecado propagadas pela moral sexual cristã. O sentido da perdição é, então, substituído pelo de uma perda positiva: um perder-se puro e esclarecedor, para o encontrar-se no outro” (SOARES, 1999, p. 68). Na poética de Olga Savary, o corpo assume dionisiacamente a sua experiência de carnalidade e de êxtase erótico em contraposição à metafísica cristã que sobrepõe a esfera inteligível e edificante da alma à manifestação corpórea essencialmente corruptível e pecaminosa. A centelha dos corpos amantes acontece no movimento “de perder-se puro e esclarecedor, para o encontrar-se no outro”, irradiando a unidade da entrega

amorosa. Para lembrar as palavras de Octavio Paz, a entrega dos amantes é o da “alienação mais completa”, a qual opera a perda dos limites entre o “eu” e o “outro” em direção à reconquista do ser que cintila em cada homem.

Na última estrofe, o elemento da água surge como o elemento fundante e nucleador que rege a existência humana perante o devir do exercício temporal: “Em tua água sim está meu tempo”. Sob esta dimensão, o amor transvestido no signo dinâmico das águas revela o próprio ser-no-mundo do homem, a sua condição carnal de estar sempre *sendo*, marcado pela medida inexorável do tempo. Com efeito, a experiência amorosa cumpre-se no seu traço característico de inquietude: “te acalma, minha paixão”.

Porém, a água vigora como os alicerces que sustentam a envergadura da *arkhé*, das próprias origens: “meu começo”. Como uma proveniência comum e primordial dos seres humanos, a imensidão indomável do influxo das águas, de “nem poder ordenar”, repercute o caráter irredutível do ser, na medida em que repousa na ordem do originário, do que excede ao homem e à sua capacidade racional de controle. Em síntese, o poema “Mineração da água” explora, em termos metafóricos, o ser que habita justamente “o que não vejo/ de todo, o que não entendo”. Ou, como se apresenta no trecho seguinte, encontra morada ou abrigo na transparência e limpidez das águas. Eis os versos finais do poema supracitado:

Posso amar a água toda limpa
com algum limo no fundo,
não a água toda visgo,
toda lodo,
toda lama.

(SAVARY, 1987, p. 19).

4.3 “E TE AMO MORTO OU VIVO”

*Escuto o tempo fluindo
no mais completo silêncio.*

Carlos Drummond de Andrade

A contingência e a finitude estão dispostos no “ritmo-imagem” da encenação poética dos corpos em meio ao elemento da água. O movimento das águas correlaciona-se com a imagem do tempo¹¹⁴, a saber, com o devir da existência. Eis o famoso fragmento de Heráclito:

¹¹⁴ A associação do elemento da água à imagem do transcorrer do tempo, da irrevogável finitude pode ser perfeitamente vislumbrada no poema “Tempo morte”, de Hilda Hilst, o qual pertence à obra *Da morte: odes*

“Não se pode entrar duas vezes no mesmo rio” (HERÁCLITO, 1993, p. 83). Se, por um lado, a água dos corpos encarna a dimensão ativa e fecunda da vida; por outro, manifesta o fluxo temporal de um “rio” que corre sem cessar ou, para empregar as palavras de Octavio Paz, o “jorro de tempo” a que o ser humano está fatalmente imerso. Pois, diante de sua errância, o homem desde o seu nascimento já caminha em direção à morte, ao seu findar.

Mircea Eliade comenta que o simbolismo aquático envolve tanto a morte, o devir e a desintegração das formas, como também o renascimento, o potencial de regenerar e de fazer surgir de novo. No fluxo das águas, a dimensão do tempo enquanto fonte propulsora das mudanças configura o caráter instável e inexorável da existência. Significativamente, dizem os versos do poema “Desfile”, de Drummond, que consta como epígrafe à primeira parte, intitulada “Pássaro da memória”, de *Espelho provisório*:

Tudo foi prêmio do tempo
e no tempo se converte.
Pressinto que ele ainda flui.
Como sangue; talvez água
de rio sem correnteza.

(ANDRADE, 1997, p. 126-127).

Onipresente, tudo está “con-vertido” no concerto do tempo. Este toma para si o “prêmio”, o triunfo inquestionável diante do devir, apenas emprestando um fio do existir aos seres humanos. A vida nada mais é do que uma concessão do tempo. A fulguração temporal constitui-se no pleno vigor do “sangue”, da vida pulsando nos corpos e, ainda, no escorrer da “água de rio sem correnteza”, tornando-se implacável no seu desfilar sucessivo, no seu “fluir” incessante. A ambiguidade contida no signo das águas correlaciona-se com o projeto literário da escritora, o qual pode ser sintetizado na seguinte fala do poeta Ferreira Gullar, em ocasião do prefácio à já citada obra *Espelho provisório*: “Olga Savary é, assim, uma pessoa que está viva, às voltas com as contradições profundas da existência” (SAVARY, 1970, p. 9). Se “está viva” é porque já se encontra desde sempre lançada no curso transitório das coisas e nas dissonâncias irremediáveis da existência.

Na poética das águas de Olga Savary, vida e morte – embora correspondam à manifestação absoluta das “contradições profundas da existência” – não compõem uma dicotomia autoexcludente, mas vigências que coabitam dialeticamente o mesmo manancial. Até porque “vida e morte são inseparáveis. A morte está presente na vida: vivemos morrendo.

mínimas (1979): “Corroendo/As grandes escadas/ Da minha alma./ Água. Como te chamas?/ Tempo.” (HILST, 1980, p. 33).

E cada minuto que morremos, estamos vivendo-o” (PAZ, 1982, p. 179). Estas duas dimensões constituem fundamentalmente uma dobra, uma vez que são “inseparáveis” e coexistem na unidade da existência. Não há um sem o outro, ambos compartilham da mesma dinâmica de realização: “O viver consiste em termos sido jogados para o morrer, mas esse morrer só se cumpre no viver e pelo morrer” (PAZ, 1982, p. 182). Tal como se manifesta no seguinte verso do poema “Ária”, de *Magma*: “e voando para a morte é que eu estava viva” (SAVARY, 1998, p. 183). Sendo assim, o “estar viva” funda uma linha contínua que se estende entre o nascer e o morrer.

De acordo com a hipótese deste trabalho, os corpos transmutados no devir das águas tecem uma possibilidade de ser-no-mundo. Martin Heidegger destacou o “ser-no-mundo” do homem a partir de um traço fulcral que o constitui na sua condição de “ser-para-a-morte”, em virtude de já estar desde sempre lançado no devir. Para o filósofo alemão, “a *morte* desvela-se como a possibilidade *mais própria, irremissível e insuperável*” (HEIDEGGER, 2012, p. 326, grifo do autor). O acontecimento da morte revela-se “irremissível” e “insuperável”, tendo em vista que já vige no horizonte existencial do homem. Daí a “inevitabilidade” da morte como um compromisso firmado com o ser humano, tal como se pode conferir no já citado poema “Uquiririnto”, em seus seguintes versos: “Só diria: para ficar viva/ inevitável foi pôr no dedo o anel da morte” (SAVARY, 1987, p. 32). Com efeito, a segurança que paira sobre o evento da morte, por ser um fato consumado e irreparável, não pode ser articulada ao existir. A existência opera a abertura para possibilidades ilimitadas e sempre novas de configurações.

Articulando-se esta problemática filosófica discutida por Heidegger ao âmbito do texto literário, Paul Ricoeur propõe que cada obra de arte opera a proposição de mundo. Deste modo, o ato de interpretar “é explicitar o tipo de ser-no-mundo manifestado *diante* do texto” (RICOEUR, 1990, p. 56, grifo do autor). Ou seja, a possibilidade de ser revelada pelo texto enquanto mundo. Na obra *Linha-d’Água*, a disposição poética que metamorfoseia os corpos dos amantes nos movimentos das águas articula um ser-no-mundo reconciliado com o *élan* das origens – como já se abordou no tópico anterior –, bem como com o “tempo do corpo”, relacionado à sua condição carnal de efemeridade, de transitoriedade e de devir temporal incessante. Ou melhor, com a natureza do seu próprio corpo, assumindo-o como vida e finitude. Logo, o ser-no-mundo recupera a dimensão ontológica para além do movimento apenas de afirmação no campo literário das subjetividades femininas na posição de autoras dos seus discursos.

O poema “Maíua” – do tupi: bicho do fundo do rio, boto encantado – relaciona a insegurança do amor, que é também a da vida, à imagem do deslizar das embarcações pela

superfície das águas. Dentro do imaginário amazônico, o elemento do boto refere-se à sedução amorosa desse ser ambíguo que assume a forma de peixe-homem, desse ser “encantado” e misterioso que habita o recôndito das águas, o que acaba reforçando a marcante correlação entre o amor e a água presente na poética de Olga Savary:

Velame e quilha, proa e popa,
as velas deflagradas e da amurada
vê-se a romper as águas o madeirame.

Amo esta incerteza com que me sagras
e o belo horror do abismo: amor,
sempre o terror do ter, não tendo.

(SAVARY, 1987, p. 20).

Na primeira estrofe do poema, há a disposição de termos léxicos os quais remontam a uma cadeia semântica pertencente ao universo da navegação, tais como: “velame”, “quilha”, “proa”, “popa”, “velas”, “amurada”, “madeirame”. No poema já referido “Nada além”, também os amantes são articulados à luz de uma metáfora náutica, cujo domínio poético os incorpora à dinâmica existente entre a travessia das embarcações e as águas que as cercam ofertando-lhes a possibilidade de navegação, diz o verso: “ao teu redor qual fosses um veleiro”. Como um veleiro ou, para emprestar uma imagem da escritora, um “navio alado”¹¹⁵ que “deflagra” mares desconhecidos, o homem aventura-se pelos “abismos” amorosos. Parafraseando o célebre verso de Fernando Pessoa, navegar é preciso, amar não é preciso.

Na ambiguidade intrínseca ao elemento da água, há sempre a possibilidade iminente do “naufragar”. No poema “Mar”, da obra *Poemas, sonetos e baladas* (1946), de Vinícius de Moraes, a água surge – evocada pelo elemento-título – como o “mistério” diante dos horizontes infinitos, o perigo de estar à deriva diante do não conhecido, a correnteza voraz diante do mar de ressaca, o risco derradeiro diante do “fluxo forte da morte”:

E anseio em teu misterioso seio
Na atonia das ondas redondas
Náufrago entregue ao fluxo forte
Da morte.

(MORAES, 2009, p. 141).

¹¹⁵ Referência ao poema “Yruáia” (do tupi: canal que não seca): “Par abissal/ num mar em fúria/ eis-nos tangidos:/ navio alado” (SAVARY, 1987, p. 25).

Um ponto característico da poética de Olga Savary é a possibilidade de conjugar a dimensão “incerta” e profana da existência – ligada à corporeidade – ao con-sagrar do acontecimento amoroso, da entrega sacramental dos amantes “com paixão de culto” a uma força abismal que os excede, que os torna um só corpo mediante o ritual da “fusão” nas águas. A imagem do “sagrar” mobiliza relações do domínio religioso – no sentido de *religere*, “ação de ligar”. Para Mircea Eliade (2001, p. 69), a “sacralidade é uma manifestação completa do Ser”. Isto é, o ato de “sagrar” sugere o acesso ou a abertura para o ser, o qual se doa aos seres humanos conduzindo-os à integridade e à plenitude de sua realização amorosa. Por ser um espaço de confluências entre as esferas aparentemente incompatíveis do profano e do sagrado, o corpo não é apenas carne, materialidade ou “território”, mas a morada, a casa do ser em cujo domínio a existência se manifesta na sua torrente de possibilidades, inclusive contrárias.

O paradoxo que constitui inevitavelmente a condição do homem articula-se, em termos estilísticos, com o oximoro da expressão “belo horror” ou, ainda, com a ambiguidade que reside na referência ao “abismo”, pois se este causa temor e inquietação diante do desconhecido, pode ser também uma oportunidade de abertura para lançar-se no não limite. Conforme enfatiza Marleine de Toledo (2009, p. 87), surge “mais uma vez o tema recorrente do *prazer/dor* e do anseio irrealizável por continuidade existente na alma feminina”. Na dinâmica erótica da paixão (*pathos*), tencionam-se sob uma linha tênue prazer e dor, volúpia e sofrimento, gozo e lassidão, movimento e repouso, desejo e angústia na impossibilidade de “continuidade”¹¹⁶. Daí o sentimento de “terror do ter, não tendo”, que diz respeito à fluidez e à indecisão das formas líquidas, ao deixar-se escorrer pelos dedos das mãos, ao esvaír-se imperioso do tempo. Este sentimento não se restrinja somente à “alma feminina”, mas contempla invariavelmente as “contradições profundas da existência”. O homem, esse argonauta solitário, desde sempre já está imerso na inconstância da vida à semelhança do boto, cuja morada é a profundidade móvel e vacilante das águas. Bachelard (1989, p. 14) constata que “desaparecer na água profunda ou desaparecer num horizonte longínquo, associar-se à profundidade ou à infinidade, tal é o destino humano que extrai sua imagem do destino das águas”.

¹¹⁶ Assim Georges Bataille define a vigência do erotismo, como o confronto entre o prazer que move a transgressão e a angústia que está na raiz do interdito: “A *experiência interior do erotismo exige de quem a pratica uma sensibilidade bem maior ao desejo que leva a infringir o interdito que à angústia que o funda. É a sensibilidade religiosa, que liga sempre estreitamente o desejo e o medo, o prazer intenso e a angústia*” (BATAILLE, 1987, p. 36, grifo do autor). O filósofo francês aproxima a experiência interior do erotismo e a da religião, em virtude de ambas estarem igualmente ligadas à dialética do interdito e da transgressão. Além disso, ambas estão tão inextricavelmente relacionadas a ponto de Bataille (1987, p. 15) afirmar que “todo erotismo é sagrado”, uma vez que no ímpeto erótico reside a “busca de uma continuidade do ser perseguida sistematicamente para além do mundo imediato [que] aponta uma abordagem essencialmente religiosa”.

O poema intitulado “Ser” explora, na densidade de suas imagens poéticas, a experiência amorosa esculpida nos movimentos fecundos da natureza, os quais se encontram incessantemente em transformação. Os corpos amantes integrados às forças orgânicas acabam por manifestar a incorporação do próprio ritmo da sua condição existencial:

tal e qual
o fulgor da manhã,
toda folha, toda água,
tendo teus pássaros
um em cada ombro:
terei amado o que és
– não o sonhado –,
ó mais que amor.

(SAVARY, 1987, p. 31).

O amor dispõe-se à luz da dinâmica da *phýsis*, como genuína doação do ser que rege a possibilidade da vida. Os corpos *sendo* “tal e qual” a vigência esplendorosa da natureza: “o fulgor da manhã”, “folha”, “água”, “pássaros”¹¹⁷. Dito de outra maneira, a corporeidade realiza-se na circularidade da *phýsis*, cujo princípio manifestativo revela o rebentar do ser – o sumo da existência –, congregando os elementos naturais e os humanos na recolha do “um”. Para Marleine de Toledo, amor e ser confundem-se na configuração poética de Olga Savary, como se apresenta na seguinte passagem:

há uma paixão que comanda tudo, que induz as cópulas, do homem com a mulher, da mulher com a paisagem, da paisagem com o mar, do mar com a mulher... E daí surge a vida, por meio do fazer poético. É mais ou menos assim que a poeta define o *ser*, abrindo mão, como fizera anteriormente, de toda metafísica: o fulgor da manhã, misturado com folha, água, pássaros, amando aquilo que é mais do que amor (*Ser*) (TOLEDO, 2009, p. 86, grifo do autor).

A “paixão” abrange a toda e qualquer manifestação proveniente do ser. Embora a paixão não se restrinja à dimensão humana, é nesta que se plenifica para além de “toda metafísica” e seu princípio de desencarnação, de tudo que distancia “do que somos”. Pois, a experiência amorosa acontece em meio ao devir do corpo (no poema, referido pelo elemento do “ombro”), o qual se constitui como a própria figuração da natureza. O corpo-vida que se desenha no “fazer poético” encontra-se em contínua metamorfose, em virtude de estar lançado, na radicalidade de sua condição, em um fluxo temporal incessante. Sendo assim, “terei amado o que és/ – não o sonhado”, o que emana de um plano suprassensível ou o que se

¹¹⁷ Há, também, no poema “Yruáia” a associação dos elementos da “água” e dos “pássaros” ao ser amado: “água onde começas/ quando em ti levanta/ este levante de pássaros” (SAVARY, 1987, p. 25).

projeta extrinsecamente em disposições alheias e subjetivas. Sob este aspecto, a ação de amar consiste no encontro com o que já vive no homem desde sempre, com a numinosidade do ser que propriamente “és”, sem se deixar reduzir ou esgotar em qualquer proposição atributiva no plano discursivo: “ó mais que amor”.

O poema “Liberdade condicional”, o último da obra, ao contrário do poema anterior, encaminha-se imagetivamente à carnalidade do homem, à sua condição existencial, que, a tirar pelo seu título, é marcada pela reconciliação dos contrários, vale dizer, liberdade e condicionamento, vida e morte, certezas e abismos:

Que eu toda me torne desterro,
 lugar de exílio, exílio em ti;
 meu corpo é um edifício erguido
 com vista para o mar, ou seja,
 como o mar rodeando a ilha,
 todo com vista para ti.

Que sejas a tensa corda
 do arco só a atirar
 – único prazer da memória –
 setas não para a altura
 mas em única direção:
 abaixo da minha cintura.

E te amo morto ou vivo
 com a certeza de quem sabe
 do grande fogo das vísceras,
 cartas marcadas de risco,
 cujo mapa é só abismo,
 precipício onde se cai

de mãos dadas com o perigo
 e as sete quedas do vício.

(SAVARY, 1987, p. 35).

No “tornar-se desterro”, opera-se o movimento de renúncia à sua pátria, a saber, à sua identidade para fazer do corpo do ser amado morada, “lugar de exílio, exílio em ti”. Articulando-se aos pressupostos de Gattari retomados por Angélica Soares, como se pode falar em “territórios existenciais” se apenas existe “desterro”, “exílio”, desapropriação no plano das subjetividades dos corpos em direção à unidade reconciliada entre os seres amantes? Além disso, o “meu corpo” apresenta-se, em termos figurativos, como um “edifício

erguido/ com vista para o mar” ou, mais do que isso, “para a vida”¹¹⁸. Aqui, interpõe-se novamente a imagem que retoma a cidade. A arquitetura do seu corpo encontra-se “ilhada” pela imensidão do “mar”, tal como o “mar rodeando a ilha,/ todo com vista para ti”.

Várias metáforas são dispostas ao longo do poema para referir-se à dinâmica amorosa. Na segunda estrofe, há a imagem da “tensa corda/ do arco” a disparar as “setas” eróticas não para a “altura”. Esta se interliga diretamente com a compreensão da experiência amorosa sob o signo platônico da elevação, ou seja, da ascese no galgar “degraus” em direção à edificação espiritual dos seres humanos. Na superação do viés metafísico, estas “setas” possuem uma “única direção”, um único alvo: “abaixo da minha cintura” na fecundidade do ventre carnal. A recorrência à “memória”, por sua vez, diz respeito à dimensão da temporalidade. Como doação do tempo, a memória atualiza o vigor do que já aconteceu e, ainda, em suas rumações reúne a dinâmica do que permanece em toda mudança diante do devir humano. Daí o “prazer” amoroso que, ao se apossar do corpóreo marcadamente temporal, decide não mais adiar a vida e, em um ímpeto animoso, captura o momento presente, o instante-já, o agora. Diz Octavio Paz (1994, p. 145) que “a morte é inseparável do prazer, Tântos é a sombra de Eros”.

No tanger vibrante da corda do arco, insinua-se o despontar irresistível, o disparo certo da paixão. Ou melhor, “[d]esse comboio de corda/ Que se chama o coração”¹¹⁹. Por outro lado, o movimento “tenso” da corda e as setas que se des-ferem fatalmente contra o ser amado reportam às pulsões contrárias de vida e morte. De acordo com Heráclito (1993, p. 71), “o arco tem por nome a vida, por obra, a morte”. O elemento do arco constitui a circularidade da vida e, simultaneamente, obra o caminho para a morte, o atirar-se à finitude. O filósofo grego emprega a imagem do arco e da lira para ilustrar a harmonia dos contrários. No poema de Olga Savary, por sua vez, articula-se a dobra entre o arco e a flecha – inclusive, este elemento refere-se também ao indígena, “gente de flecha”. Na “tensão” gerada pelo “atirar” de setas, no jogar-se inteiro em uma flechada fatal, o ser amado resvala “morto ou vivo”, isto é, entre a vida e a morte na unidade da “caça” amorosa: “O contrário em tensão é convergente; da divergência dos contrários, a mais bela harmonia” (HERÁCLITO, 1993, p. 61).

A referência à condição humana, sugerida na expressão “morto ou vivo”, alude à existência como a “mais bela harmonia” de forças antagônicas, no movimento pendular entre

¹¹⁸ Referência ao verso do poema “Destino”, de *Retratos*. Diz o poema na íntegra: “ou sei lá que nome tenha,/ com vista para o mar? Não, para a vida./ E nenhuma pista, a não ser: poesia.” (*Idem*, 1998, p. 243).

¹¹⁹ Versos finais do célebre poema “Autopsicografia”, de Fernando Pessoa (1986, p. 165).

a vida e a finitude, entre a criatividade de cada percurso humano e o que se lhe destina como possibilidade. O homem está fatalmente *entre* as coisas, no interlúdio entre o destino do que lhe foi gratuitamente doado e a liberdade de assumir escolhas e renúncias em meio a uma gama de possibilidades de existir. Pondo-se em questão na sua condição de ser-no-mundo, o homem empreende a sua travessia no propósito maior de desvelar o sentido da realidade e de si mesmo entre caminhos, incertezas e silêncios.

À luz da ambiguidade inerente à trajetória existencial, a experiência amorosa revela-se na “dupla face do erotismo: a fascinação diante da vida e diante da morte” (PAZ, 1994, p. 19). Isto é, na dobra e na atração mútua existente no pulsar da liminaridade: “morto ou vivo”. Georges Bataille, por sua vez, vislumbra o erotismo dentro da encenação de um jogo entre a transgressão e a violação dos interditos, o prazer e a angústia, a sedução e o terror. Todo interdito estabelece uma “condição”, um limite. O fascínio que incide sobre o interdito conduz a um movimento pelo qual se possa transgredi-lo na “liberdade” do seu desejo. Nos domínios da sedução erótica, resta uma “certeza”, a do flamejar do “grande fogo das vísceras” que arde e acomete a sua carnalidade, o seu próprio corpo posto em chama, “aceso”. O poema intitulado “Poemeto erótico”, de Manuel Bandeira, o qual pertence à obra *A cinza das horas* (1917), constitui-se como um canto de louvor dedicado ao corpo do ser amado, que é personificado na “volúpia” dos elementos naturais:

Teu corpo é a brasa do lume...

Teu corpo é chama e flameja
Como à tarde os horizontes...

É puro como nas fontes
A água clara que serpeja,
Que em cantigas se derrama...

Volúpia da água e da chama...

A todo o momento o vejo...
Teu corpo... a única ilha
No oceano do meu desejo...

(BANDEIRA, 2009, p. 27).

O corpo erótico realiza-se na plasticidade da vigência natural que o incorpora à “brasa de lume”, ao “flameja[r]/ Como à tarde os horizontes”, à “água clara que serpeja” nas fontes pueris, no rumor poético das “cantigas” e, em uma metáfora bem próxima à empregada no poema de Olga Savary, à “única ilha no oceano do meu desejo”. Observa-se, também, a fusão

do elemento da “água clara” e da “chama” do fogo em uma alusão à cena erótica. O fogo remonta à possessão dos corpos, ao deixar-se queimar em “pura labareda”, erupção de magma pela liberdade do “risco” de se lançar no “terror do ter, não tendo”, na natureza absolutamente errante do ser humano. A presença marcante das reticências no poema contribui para a criação de uma atmosfera de hesitação e de sentimentos dúbios – ora água, ora fogo –, na qual os amantes se encontram tomados pela excitação. Em relação à vida e ao amor, não há “mapas”, nem roteiros, mas tão-somente “abismo”, “precipício onde se cai”, a abertura para o vazio, o nada criativo, o não território – sem fronteiras ou divisas –, que é cada existência.

Na poética de Olga Savary, a experiência amorosa traz a lume a “incerteza”, a inquietude, a ambiguidade e o devir de toda a condição humana. Como “carta marcada”, o homem carrega consigo o seu quinhão de finitude. Assumir a liberdade e os “riscos” que ela irremediavelmente acarreta é estar “de mãos dadas”, corpo a corpo com o “perigo”¹²⁰ e o interdito das “sete quedas do vício”, quer dizer, dos sete pecados capitais. Em especial, o pecado da luxúria relaciona-se com a dimensão da volúpia carnal e do “prazer” erótico. Sob o signo cristão, a realização erótica adquire um viés negativo, como um valor “vicioso” e decaído, de modo que a “carne é o inimigo que nasce dos que são possuídos pelo interdito cristão” (BATAILLE, 1987, p. 86). Ao longo de sua trajetória, a tradição judaico-cristã funda suas interdições. Inclusive, a noção de pecado surge nesse bojo. No que diz respeito ao corpo e à sexualidade, muitos são os mecanismos que exercem repressão às suas manifestações, expulsando-os da esfera vinculada ao sagrado.

Na configuração do poema, o erótico é capaz de reunir os inconciliáveis: a liberdade de entregar-se às chamas do “grande fogo” inflamado pelo impulso transgressivo do desejo e o tangenciar “perigosamente” os limites da “queda”, do pecado, da interdição. Isso sem excluir ou restringir-se a nenhum deles. Na verdade, são fenômenos dialeticamente condicionantes, na medida em que “a essência do erotismo é dada na associação inextricável do prazer sexual e do interdito. Nunca, humanamente, o interdito aparece sem a revelação do prazer, nem o prazer sem o sentimento de interdito” (BATAILLE, 1987, p. 100-101). Novamente, se percebe a harmonia dos opostos de que fala Heráclito, tal é a unidade complexa, reversível e contrastante da vida, assimilada à manifestação do corpo dos amantes, como se apresenta na imagem do poema já citado “Acomodação do desejo II”, de *Magma*: “Seus corpos:/ êxtase e terror dos deuses”.

¹²⁰ “Viver é muito perigoso” já dizia a personagem de Riobaldo em *O grande sertão: veredas* (1956), de Guimarães Rosa (1985, p. 24).

O essencial do erotismo reside na experiência de suscitar o desejo de transpor e, por conseguinte, de romper com quaisquer limitações ou aprisionamentos. Bataille (1987, p. 17) sublinha que “toda a concretização erótica tem por princípio uma destruição da estrutura do ser fechado” e descontínuo mediante a dissolução das individualidades. Este processo de “destruição” opera uma fissura, um “abismo”, uma abertura ilimitada que culminará na plenificação da união erótico-carnal. Neste ápice orgástico, não há espaço para prender-se a culpas, angústias ou remorsos diante do que é proibido ou interdito, mas sempre um fascínio por arriscar-se audaciosamente à desordem, à imprevisibilidade, ao inesperado, ao imponderável, ao contingente – os desígnios perigosos do existir. Esta é a atitude, o empenho perante a vida. Com efeito, diz o poema “Enuçaua” – do tupi: postura –, da obra *Hai-kais*:

Culpa sem falta e sem volta,
só sobrevivo entre auroras
se o perigo é o que mais amo na vida natural.

(SAVARY, 1998, p. 205).

No limiar do “perigo” divisado entre frestas de “auroras”, na passagem “destrutiva” e dissoluta do limite ao não limite, a experiência de Eros atravessa a existência e chega ao seu avesso, o não ser, a morte: “o erotismo é a aprovação da vida até na morte” (BATAILLE, 1987, p. 11). No poema “Liberdade condicional”, a condição humana é conduzida ao coração dos limites nas interseções entre a vida e a morte, o fogo e as cinzas, o doce e o amargo, a liberdade e a fatalidade, a devassidão e a devoção, a plenitude e o aprisionar-se, o prazer e a interdição. O erotismo, o amor e, em larga medida, a vida formam-se justamente na unidade em tensão – tal como foi concebida pelo filósofo grego. Assim, “carece de ter coragem” para lembrar mais uma vez de Riobaldo, lançado em pleno redemoinho que constitui a travessia pela existência.

A obra *Linha-d'Água* plasma, em sua imagética, a reconciliação dos corpos amantes com a “vida natural”. O *élan* amoroso acontece, em especial, no fulgor do movimento das águas. O corpo figurado poeticamente nas potências telúricas é reintegrado à dinâmica de permanente transformação da natureza: o nascer, o viver e o morrer engendrado na *phýsis*. Se, por um lado, o corpo constitui-se como a vida germinando em um contínuo vir a ser; por outro, desponta como o reconhecimento do quinhão de finitude de cada homem diante de um perpétuo devir:

A poesia não se propõe a consolar o homem da morte, mas a fazer com que ele vislumbre que a vida e a morte são inseparáveis: são totalidade. Recuperar a vida

concreta significa reunir a parêlha vida-morte, reconquistar um no outro, o tu no eu, e assim descobrir a figura do mundo na dispersão dos seus fragmentos (PAZ, 1982, p. 329).

As forças pertencentes à natureza evocam a plenitude do humano no seu habitar no mundo para além da “dispersão dos seus fragmentos” ou da diversidade de nichos subjetivos. O homem deve se cumprir em harmonia, sobretudo, com a “totalidade” de sua condição de realização existencial, ele que é dádiva do fluir incessante do tempo, é “vida concreta”, a saber, a corporificação da “parêlha vida-morte”. Na “dupla face do erotismo”, os seres humanos lançam-se em direção à experenciação dos seus limites e à fenda que se abre diante da dimensão irreduzível do ser. O amor manifestado na corporeidade dos amantes funda-se no jogo entre Eros e Thánatos, vida e morte, ser e não ser. Ou, ainda, na entrega e na doação de cada ser ao movimento de reconquista da unidade telúrica que move a existência.

Como se pôde compreender ao longo da interpretação dos poemas da obra de Olga Savary, os signos regentes da água e da terra relacionam-se diretamente com a medida da temporalidade, com o caráter de efemeridade e de contingência no qual o ser humano se encontra fatalmente lançado, bem como com a figuração dos limites que se imprimem em sua própria natureza, como uma marca inelutável da finitude. Vida, morte, tempo e amor são questões substanciais que se manifestam ao ser humano na dimensão de sua corporeidade. O tempo toma forma no acontecer amoroso das águas. O ser é matéria vertente, está sempre em curso, como o rio largo que não cansa de correr. Estar *sendo* é a condição basilar para o homem ser. Mas se é devir, também se constitui, ao mesmo tempo, como uma possibilidade de continuamente renascer para a vida:

É cada momento. É o próprio tempo engendrando-se, fluindo-se, abrindo-se a um acabar que é um contínuo começar. Jorro, fonte. Aí, no próprio seio do existir – ou melhor, do existindo-se –, pedras e plumas, o leve e o pesado, nascer-se e morrer-se, ser-se, são uma e mesma coisa (PAZ, 1982, p. 125).

Na construção imagética da poética da escritora paraense, conjugam-se dimensões opostas e, inclusive, contraditórias entre si, as quais correspondem às múltiplas facetas do “existindo-se” e à pluralidade do real, reconhecendo como fundamento primordial a “identidade dos contrários” (PAZ, 1982, p. 120). Não há isto *ou* aquilo em polaridades mutuamente excludentes, e sim isto *e* aquilo em posições intercambiáveis e convergentes. O que remonta às raízes da filosofia oriental presente no célebre fragmento de Upanishad Chandogya: “Tu és aquilo”. Isto é, um momento de total identificação e de reconciliação dos opostos – “são uma e mesma coisa”. Neste sentido, rompe com o aparato conceitual dos ditames platônicos, enraizados em estruturas opositivas e em visões maniqueístas. Pois, é

próprio do pensamento ocidental – metafísico, por excelência – estabelecer como princípio de compreensão da realidade a sua dicotomização em pares estáticos e rigidamente contrastantes. Eis o legado da de-cisão metafísica do platonismo ao Ocidente.

Ao desfazer-se dos dualismos metafísicos, os poemas de Olga Savary prescindem os pressupostos teóricos pertencentes ao ecofeminismo, principalmente no que se refere à problemática envolvendo a disputa ideológica entre os gêneros masculino e feminino. Angélica Soares entende a transfiguração poética do corpo feminino em elementos da natureza presente na obra de Olga Savary como a instalação de novos “territórios existenciais” – nos termos do filósofo Félix Gattari –, de novos procedimentos de reterritorialização na legitimação de dispositivos subjetivos, de modo a afirmar a livre manifestação dos sujeitos femininos para além da rigidez do paradigma androcêntrico. A autora destaca que a simbiose entre os corpos e a natureza na envergadura metafórica dos poemas suplanta o viés de submissão endereçado aos registros “ecológicos”, os quais se referem ao ambiental, ao social e à subjetividade humana: “E todo esse trabalho poético de libertação das estratégias opressoras se faz pela inserção do ser humano na Natureza; o que nos direciona para harmônicas convivências” (SOARES, 1999, p. 89). Assim, corrobora com os esforços contemporâneos de instalação de uma consciência a respeito da crise ecológica com o objetivo principal não somente de preservação ambiental dos ecossistemas, mas também de promoção do equilíbrio global “harmônico” entre a natureza e o homem. Pois, a tônica do ecofeminismo consiste na crítica dirigida ao regime do patriarcado na subjugação da natureza humana e não humana.

Dentro de uma discussão pós-moderna – em que o ecofeminismo, de certo modo, se insere –, há o proliferar de categorias analíticas da diferença, tais como gênero, raça, classe social e sexualidade na representação identitária de grupos minoritários, em um propósito eminentemente político. A questão envolvendo a identidade e as diferenças até então excluídas ocupa o cerne do processo de inserção de novos atores sociais, que, neste caso, é marcada pela emergência feminina. Embora o ecofeminismo tenha proposto a desarticulação dos dualismos como uma forma eficaz de lutar contra as desigualdades entre o homem e a natureza e igualmente em relação aos gêneros – exposto no trabalho de Val Plumwood –, os seus apelos recaem, por vezes, na reafirmação de uma chamada “diferença” feminina, ou seja, da sua especificidade no que concerne às suas experiências e práticas sociais. Desta maneira, o posicionamento ecofeminista corre o risco de incorrer nas armadilhas do dualismo ao se coadunar com o aspecto simplista presente nos tradicionais estudos de gênero, sobretudo em relação à materialidade discursiva dos corpos, cuja dimensão feminina se restringe histórico e

culturalmente à construção social da mulher em contraposição direta com a dimensão masculina, representada pelo caráter varonil do homem. Neste contexto, o corpo da mulher surge como a marca de legitimidade da diferenciação, o lugar do emponderamento feminino, o exercício de liberação de sua subjetividade, ressingularizando-se ao instalar uma nova ordem “ecológica”.

Este trabalho, contudo, interpreta o vigor erótico dos corpos na obra de Olga Savary como a encenação poético-ontológica das origens, de um ser-no-mundo encarnado pelos amantes em plena reconciliação com a “terra-mãe”, a natureza, a unidade, a identidade que reúne as diferenças: “Tudo é um”¹²¹. O feminino revela-se antes como a “pujança de criação” das potencialidades vitais ofertadas pelo seio maternal e originário da Mãe-Terra, o ventre humoso grávido de vida, o traço concreto de ancestralidade que, por residir em cada ser, é capaz de irmanar e tornar comum – “um”. A emancipação da mulher de sua condição de passividade e igualmente a da natureza do processo mecanicista de beneficiamento de seus recursos apenas será possível no momento em que houver um rompimento decisivo com a ótica da dominação pautada no império da subjetividade humana – sob o primado da masculinidade. Somente neste desnudamento das esferas individualizantes é que se pode redescobrir fundamentalmente a condição original do homem, a essência “do que somos” – ser telúrico. Nesta abertura para a unidade do ser, é possível notar na embriaguez dos corpos o “elo desconhecido, arquetípico e anterior” irradiado por Eros, cuja força de reunião congrega a *phýsis* e as manifestações humanas na vastidão da comunhão amorosa.

Na poética da escritora, a figuração líquida dos corpos alcança a raiz da carnalidade dos amantes em toda a sua condição ontológica de ambiguidade e devir. Assimilada ao influxo ritmado das águas, a experiência amorosa acontece no ser-no-mundo do homem, na sua dinâmica de realização existencial. Em virtude disso, subverte os matizes metafísicos. Estes que dispõem o amor como “anseio de imortalidade”, para além da condição humana em uma dimensão extracorpórea, atemporal, etérea e inteligível. Se, para Platão, o corpo é “doença”, exílio, extravio, aprisionamento, mácula irremediável; para Olga Savary, é vida, movimento, fulgor originário, paixão inflamada, festa dos sentidos.

Além disso, o transmutar do corpo no signo das águas promove o lançar do ser humano na experiência fulcral de questionar as certezas e os sentidos cristalizados, de despir-se das amarras dos pré-conceitos, dos atributos, das hierarquias, dos discursos e da mecânica das representações, de conduzir ao coração do não limite e de exceder os seus próprios

¹²¹ Referência ao fragmento 50, de Heráclito. Segue o excerto na íntegra: “Auscultando não a mim mas o Logos, é sábio dizer que tudo é um” (HERÁCLITO, *op. cit.*, p. 71).

contornos, “porque da condição do homem é o despojar-se”¹²². Um corpo-água, um corpo-devir que, por não se ater a demarcações, é vário, é uno, é finito, é sem-fim. Mais do que isso, o mergulho no movimento das águas lançam-no no poder-ser mais originário, na abertura “despojada” e abissal para o extra-ordinário, a escuridão lúcida, o salto mortale¹²³ que perfaz o advento inaugural para os recônditos da existência, encaminhando-o ao desvelar de si mesmo e a apropriar-se da sua essência, do que lhe é próprio: o seu ser. A corporeidade constitui, em cada ser, a plenificação da existência consumida e arrebatada pelas águas.

No plano poético, a integração intrínseca entre a natureza e o ser humano traduz-se no confundir-se de palavras e rios, versos e oceanos, obras e arquipélagos. A dimensão do criar jamais se resume às margens limítrofes da obra, mas convida à travessia em direção à terceira margem do rio de que fala Rosa, aos horizontes enigmáticos do não saber, do que não se pode ser conhecido. No poema “Resumo”, da obra *Altaonda*, é possível alcançar a imagem-síntese da experiência poética de Olga Savary. Os esforços da sua obra, em termos de projeto literário, concentram-se em atingir o sumo da palavra nem que isso represente, muitas vezes, o risco iminente ao seu reverso – o silêncio:

Palavras, antes esquecê-las,
lambendo todo o sal do mar
numa única pedra.

Fortaleza/Ceará, julho 1972

(SAVARY, 1998, p. 151).

O elemento natural do sal constitui a pedra de toque da linguagem, que resguarda, decanta e semeia fecundamente os sentidos no vir à luz do “mar” da criação. O tom presente no vocábulo “lamber” remete à dimensão erótica do fazer poético. Palavras, “antes esquecê-las”, quando carregadas de atributos e predicções, contaminadas por significados estanques e formas estereotipadas do dizer. É preciso despir as camadas supérfluas da manifestação verbal, desocultar os seus sentidos originais e, por assim dizer, recuperar os seus sabores, purificando-os na alquimia do dizer poético. Deixar que a “fala da linguagem” se manifeste. Na escuta da voz murmurante do silêncio habita a matéria-prima do criar, o esteio originário e

¹²² Verso do poema “Bucólicas”, da obra *Ode fragmentária* (1961), de Hilda Hilst (1980, p. 201).

¹²³ Expressão retirada do emblemático conto “O espelho”, de Guimarães Rosa, que integra a obra *Primeiras estórias* (1962). No confrontar-se com o espelho, a personagem principal renuncia à sua *persona*, despe-se de suas máscaras, cuja culminância reside no ‘salto mortale’ em direção ao indelimitado do existir e de si mesmo: “a ‘vida’ consiste em experiência extrema e séria; sua técnica — ou pelo menos parte — exigindo o consciente alijamento, o despojamento, de tudo o que obstrui o crescer da alma, o que a atulha e soterra? Depois, o ‘salto mortale...’” (ROSA, 1967, p. 78, grifo do autor).

inesgotável da propulsão dos sentidos. Com efeito, o operar da obra contrapõe-se à noção de uma subjetividade criadora, como a expressão traços de pessoalidade do seu autor, vinculada à legitimação da produção de um discurso de autoria feminina. Se a poética das águas de Olga Savary manifesta os corpos confundidos dos amantes, incorpora também em seu vigor o próprio corpo-verbo da palavra: o movimento de dissolução das formas corrobora com o não limite do rumor das vagas, de modo a atingir o sem nome e, em resumo, o silêncio.¹²⁴ Este compreendido não como mero mutismo, mas eminentemente como manifestação absoluta de questões, de mundos e de sentidos.

A vigência poética da escritora jamais alude à diferença ou reforça os binarismos. Pelo contrário, suscita um convite à soma e à unidade. É capaz de reunir em único diálogo signos das mais diversas matrizes, tais como: a lírica erótica do Ocidente, a concisão lapidar do *haikai* do Oriente, a poesia enriquecida no dizer do índio. Em larga medida, os poemas da obra *Linha-d'Água* realizam na visceralidade poético-carnal dos amantes a conjunção entre os seres humanos, as forças naturais e o vigor das temporalidades. Em conformidade com o que diz o escritor mexicano: “No poema, o ser e o desejo de ser pactuam por um instante, como o fruto e os lábios. Poesia, momentânea reconciliação: ontem, hoje, amanhã; aqui e ali; tu, eu, ele, nós. Tudo está presente: será presença” (PAZ, 1982, p. 348). É próprio da poesia articular a “momentânea reconciliação” no movimento de presentificação verbal de imagens ou realidades. O poema “Ar livre”, de *Espelho provisório*, ilustra esse afã de reconciliação e amálgama entre os amantes à luz de um repasto, de uma fome inexaurível. O acontecimento amoroso convoca a sofreguidão do “devorar” o sumo dos corpos como se fossem pomas maduros e, assim, encena o ato de recobrar as origens telúricas que consumam a unidade entre o homem e o natural:

(Eu mastigava os verdes,
doida de amor devorava
os canteiros do jardim:
queria voltar à terra,
queria ser germe de novo,
queria queria ser terra,
dormir com o rosto no chão).

(SAVARY, 1970, p. 63).

¹²⁴ O inominado, o prescindir dos nomes abrem espaço para a vastidão ilimitada do silêncio. Dizem os versos finais do poema “Viagem”, de *Espelho provisório*: “Ah o absoluto dentro do silêncio:/ não lhes perguntaremos os nomes/ nem lhes daremos os nossos” (SAVARY, 1970, p. 49).

Os versos de Olga Savary irrompem diante da circularidade poética da vida, contida em um “jardim” amoroso, em um leito de relva ao rés do “chão” fecundo, na medida em que se cumprem na dádiva generosa e abundante do ser, germinam no vigor incessante do *sendo* ora “querendo ser terra”, ora “fingindo a voz da água”. No negrume espesso do *hũmus*, o homem restitui-se ao repouso da casa primordial, alcança o núcleo da sua experiência corpórea: ser-terra. Por outro lado, na simplicidade límpida das águas, “eis que se revela o ser, na transparência/ do invólucro perfeito”¹²⁵. A poesia líquida, translúcida e luminosa de Olga Savary, sob o “ritmo-imagem” da *phýsis*, permite a “volta” ao primado da questão do ser, o mergulho nas torrentes da dinâmica do vir a ser, o ir ao encontro do fluxo corrente da vida e, por conseguinte, o desfazimento da condição de desterro do homem e o seu regresso ao que ele é: natureza, tempo, terra. Ou, como está nos versos do poema “Atlântida”, de *Altaonda*:

em águas-vivas, submersa.
– Aqui estamos. Aqui estou.

(SAVARY, 1998, p. 161).

A erótica verbal – a palavra fecundada pelo poema – opera a consagração da poética corporal, por um lado, como porção de vida e, por outro, como abertura para o verbo de água e de amor, a obra de arte original que vige em cada existência. Como está perfeitamente condensado nos versos de “Oratório do corpo”, de Fernando Mendes Vianna: “O corpo é a suprema poesia, a grande síntese,/ a poesia de nascer, de viver, do amadurecer, do/ morrer” (VIANNA, 1986, p. 238). O encontro amoroso tecido nos poemas postos em diálogo da escritora produz a reconciliação entre a linha ondulante dos corpos e “os verdes” da natureza, transfigurando-os na própria *poesia-vida* dos amantes. Em suma, a corporeidade se reconhece como pura poesia, criação, imagem e metáfora, cujo forjar manifesta, no próprio tecido verbal, a celebração erotizada do reduto telúrico das origens e da natureza radicalmente viva dos amantes.

¹²⁵ Versos do já citado poema “Metafísica do corpo”, de Carlos Drummond de Andrade (2011, p. 18).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Devemos voltar aos nossos corpos, a vida nos exige.

Octavio Paz

A obra *Linha-d'Água* opera a abertura de novos percursos e de novas dimensões a respeito do acontecimento erótico-poético, uma vez que manifesta em novas imagens-questões o corpo e as paixões humanas. A poética de Olga Savary devolve a dignidade ao homem em sua corporeidade e à *phýsis* em sua dinâmica de oferta de vida, redescobrimo-os sob um elo comum. A natureza viva dos amantes implica o erotismo assimilado às origens, ao deságue “sem medir margens”. A dispersão das formas humanas na fartura das águas aponta para a inteireza das raízes ontológicas do humano – quer seja homem, quer seja mulher –, notadamente em relação ao caráter irreduzível da existência. Em absoluto, a fluidez das linhas corpóreas revela o primado do ser nos seus modos de ocupar e realizar-se no mundo em um devir temporal e, recuperando-o da insígnia do esquecimento, apela à identidade primordial que congrega dialeticamente as diferenças, a saber, a abundância inesgotável das possibilidades de ser – “Tudo é um”. Como a onda que retorna ao corpo profundo do mar, é preciso imergir nessa fonte de reunião que reconduz à unidade amorosa entre os seres.

O traço de liquidez não acomete apenas o plano de construção dos corpos, mas realiza-se como o princípio norteador da poética da escritora: puro movimento sem princípio ou fim que não pode ser cessado por engessamentos de qualquer ordem, fluxo contínuo de aberturas, renascimentos e encontros. A densidade da sua escrita apresenta-se na reconfiguração do corpo e do *élan* erótico em meio ao vigor da *phýsis*, das forças que compõem a natureza, em cujo tônus vital o homem abandona a posição de sujeito investido de um poder desmedido e recobra humildemente o seu retorno às nascentes do seu ser, ao ventre opulento da existência, à “casa” fértil em que desde sempre já esteve: a Mãe-terra. Sobretudo, os poemas ressignificam os limites entre a natureza e o humano e, assim, projetam a reconciliação do homem com a *arkhé*, a sua morada originária, o seu corpo telúrico – que nasce, vive, morre e torna a nascer em uma contínua circularidade –, lembrando que o homem é *hūmus*.

No despojamento das formas corpóreas, o verter das águas recoloca o horizonte humano, em termos de experiência, não somente ao reaproximá-lo do seu fundamento primordial, mas também ao cumpri-lo no seu próprio *sendo*, isto é, na sua natureza essencialmente ambígua, transitória e indomesticável, tal como se apresenta nos versos do

Cântico XV, de Cecília Meireles: “Sê o que vem e o que vai/ Sem forma/ Sem termo” (MEIRELES, 1986, não paginado). Com efeito, dispõe-se como uma metáfora pungente da condição humana em permanente mobilidade e mutação. Para além do domínio dos dualismos ou da inscrição discursiva de uma possível “escritura feminina”, uma poesia, afinal, que se quer integrada à fecundidade do fluxo e refluxo das marés, à urdidura dos rios que não cessam de correr, deixando-se ser levada pela correnteza de suas linhas sinuosas e arrebatadoras, como ilumina o verso final do poema intitulado “Vida II”, de *Retratos*: “Vida eu quero é despida de literatura” (SAVARY, 1998, p. 250).

O despertar da sexualidade, o arrebatamento das paixões, a liberação erótica na intimidade dos corpos acontece na referência ao mistério da vida e à sacralidade primordial da união sexual, na qual os elementos simbólicos da água, da terra e do fogo se transmutam no envolvimento carnal dos amantes, levando à plenitude a consumação amorosa. Deste modo, nos poemas da escritora paraense, reinventam-se os amantes em comunhão com o seio da natureza reconciliada¹²⁶. Na experiência contemplada pelo amor, é possível recuperar a totalidade originária, seja ao reconhecer-se como parte integrante da dinâmica *phýsis*, seja ao reintegrar-se à dimensão da sua corporeidade. Os corpos desnudados entregam-se, sem reservas, ao leito acolhedor da paisagem natural, à sede infinita da paixão, à chama intensa do êxtase erótico, à caça excitante pela carnalidade feroz do “coração do magma”, sob o compromisso de um casamento perfeito, tal como ilustra o poema “É permitido jogar comida aos animais”, de *Magma*:

A sombra vindo da floresta
cobrindo-nos como um toldo,
os anéis de folhas e raízes
e os véus de areias e marés,
a água vindo em meio ao fogo aceso,
olho no olho o bicho que me espreita,
ponho-me nua para ser domada
e o coração do magma eu atiro à fera.

(SAVARY, 1998, p. 173).

A poética corporal de Olga Savary celebra-se, ao mesmo tempo, o espetáculo inquietante, impetuoso e vacilante do ser humano em toda a sua brevidade, figurada na contingência das águas. A metamorfose das formas humanas no ritmo-imagem do elemento da água torna-se uma possibilidade de incorporar concretamente, ou melhor, de encarar “olho

¹²⁶ PAZ, 1994, p. 194.

no olho” a palpitação plena da vida, conjugando-se com o seu princípio temporal. Na tensão ambígua de Eros, fez do próprio corpo a arte do encontro: vida e morte, ser e não ser. Octavio Paz (1994, p. 196) declara que “somos o teatro do abraço dos opostos e de sua dissolução, resolvidos numa só nota que não é de afirmação nem de negação, e sim de aceitação”. Na sua inclinação poética de convocar harmonicamente os limites inconciliáveis, a obra *Linha-d’Água* vislumbra a “aceitação” da existência na radicalidade das suas contradições e da sua finitude, incorporando a “vivacidade pura, o ritmo do tempo”, o fluir implacável das coisas e, sobretudo, propondo-se o desafio de atravessá-la com todos os seus riscos e perigos no corpo a corpo com o que lhe escapa: “sempre o terror do ter, não tendo”.

O manifestar do corpo investe-se de uma poesia original, de modo que lampeja como uma verdadeira obra de arte, aberta, jamais acabada e, por conseguinte, de sentidos moventes, remetendo às possibilidades fecundas de o homem realizar-se pela dimensão corporal e pelo engendrar do acontecer artístico. À semelhança da reunião entre os amantes, o corpo e a palavra poética conjugam-se voluptuosamente para o despontar inaugural da poesia-vida, do verbo-água, do corpo-mundo – que é cada obra literária –, desnudando-os no sumidouro inexaurível da criação. Dessa linha-d’água que, por um lado, sustenta as possibilidades do jorrar criativo, mas, por outro, se abre para banhar-se na fugacidade do vaivém de formas instáveis e fugidias, como espuma do “mar [que] esculpe, teimoso, em cada onda,/ o monumento em que se desmorona”¹²⁷.

A linguagem *finge* mundos possíveis, doa sentido à existência, desvela novas possibilidades de o homem vir a ser. Dentro do seu projeto ético-literário, a poesia de Olga Savary embebe-se do compromisso da arte que é o de questionar os dogmatismos e de tecer novos matizes à realidade. Na experiência fundante dos corpos, os contornos indefiníveis dos amantes contemplam o movimento de despir-se das individualidades, de renunciar aos atributos, de naufragar no manancial incomensurável do existir, de plenificar-se na vastidão “do que somos”. Eis a unidade silenciosa das origens: está no surgir incessante da *phýsis*, está na vazão ininterrupta da imensidão de águas, está na espera pelo emergir límpido da palavra, está na poesia esquecida da fala indígena, está no tecido existencial do ser humano, está em tudo. Em suma, a imagética do corpo assume, como um imperativo, o ato de sorver a vida vivida e de não fugir à sua mortalidade, lançando-se no navegar errante pelo desconhecido, nas profundezas do não limite, nos subterrâneos do inominável, no abismo do amor e do próprio ser, os quais se presentificam na poeticidade carnal do encontro de águas.

¹²⁷ Dístico do poema “Cuarteto”, da obra *Árbol adentro* (1976-1987), de Octavio Paz (1989, p. 292, tradução nossa). Segue no original: “*El mar esculpe, terco, en cada ola,/ el monumento en que se desmorona*”.

REFERÊNCIAS

- ABDALA JÚNIOR, Benjamin. A literatura, a diferença e a condição intelectual. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 8, p. 19-39, 2006.
- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1985.
- ALBERONI, Francesco. *O erotismo*. Tradução de Élisia Edel. 4. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. 18. ed. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- _____. *Corpo*. 21. ed. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- _____. *Lição de coisas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Geografia*. 2. ed. Lisboa: Edições Ática, 1972.
- _____. *Livro Sexto*. 8. ed. rev. Lisboa: Caminho, 2006.
- ARISTÓTELES. *Política*. Tradução, introdução e notas de Mário da Gama Kury. 3. ed. Brasília: Editora de Brasília, 1997.
- ARMBRUSTER, Karla. “Buffalo Gals, Won’t you come out tonight”: a call for boundarycrossing in ecofeminist literary criticism. In: GAARD, G.; MURPHY, P. *Ecofeminist literary criticism: Theory, interpretation, pedagogy*. Urbane / Chicago: Univ. Of Illinois Press, 1998. p. 97-122.
- ÁVILA, Affonso. Canto das águas. *Revista da Universidade Federal de Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 19, n. 1-2, p. 140-141, jan./dez. 2012.
- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*: ensaio sobre a imaginação da matéria. Tradução de Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BANDEIRA, Manuel. *Manuel Bandeira*: poesia completa e prosa. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009.
- BARBOSA, Wilmar do Valle. Tempos pós-modernos. In: LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. Tradução de Ricardo Corrêa Barbosa. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In: _____. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006. p. 851-881.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo II*: a experiência vivida. Tradução de Sérgio Milliet. 2. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967.

- _____. *O segundo sexo I: fatos e mitos*. Tradução de Sérgio Milliet. 4. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada*. Tradução de Antônio Pereira de Figueiredo. São Paulo: Sivadi Editorial, 2010. 1102 p.
- BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CAEIRO, Alberto. Poemas completos de Alberto Caeiro. In: PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Organização, introdução e notas de Maria Aliete Galhoz. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. p. 201-250.
- CAMÕES, Luís de. *Lírica*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1979.
- CAMPOS, Álvaro de. Poesias de Álvaro de Campos. In: PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Organização, introdução e notas de Maria Aliete Galhoz. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. p. 297-423.
- CASTRO, Manuel de Castro (Org.). *Arte: corpo, mundo e terra*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.
- _____. Amar e ser. In: _____. *Arte: o humano e o destino*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2011. p. 291-324.
- CAVALCANTI, Raïssa. *Mitos da água: as imagens da alma no seu caminho evolutivo*. São Paulo: Cultrix, 1997.
- CESAR, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- CIXOUS, Hélène. The Laugh of the Medusa. [“Le Rire de la Méduse”, *L’Arc*, 1975]. Translated by Keith Cohen and Paula Cohen. *Signs*, v. 1, n. 4, p. 875-893, summer, 1976.
- COELHO, Nelly Novaes. Tempo/Espaço/Poesia na palavra poética de Olga Savary (Prefácio). In: SAVARY, Olga. *Sumidouro*. São Paulo: Massao Ohno/João Farkas, 1977.
- _____. *A literatura feminina no Brasil Contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993.
- _____. *Dicionário crítico de escritoras brasileiras*. São Paulo: Escrituras Editora, 2002.
- CULLER, Jonathan. *Sobre a desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo*. Tradução de Patrícia Burrowes. Rio de Janeiro: Record; Rosa dos Tempos, 1997.

- DELEUZE, Gilles; GATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997. v. 5.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- DESCARTES, René. *Discurso do método*. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996. (Clássicos).
- DICKINSON, Emily. *The poems of Emily Dickinson: Variorum Edition*. Edited by Ralph W. Franklin. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1998. 3 v.
- DI CIOMMO, Regina Célia. *Ecofeminismo e educação ambiental*. São Paulo: Editorial Cone Sul, Editora UNIUBE, 1999.
- DILTHEY, Wilhelm. *Teoría de las concepciones del mundo*. Traducción y introducción de Julián Marías. Madrid: Revista de Occidente, 1944.
- DUARTE, Constância Lima. Feminismo e literatura no Brasil. *Revista de Estudos Avançados*, São Paulo, v. 17, n. 49, p.151-172, set.-dez. 2003.
- EAGLETON, Terry. *As ilusões do pós-modernismo*. Tradução de Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Tradução de Rogério Fernandes. 5ª tiragem. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- FAUSTINO, Mário. *Poesia-Experiência*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- FORTUNA, Felipe. As formas da água (Prefácio). In: SAVARY, Olga. *Linha-d'Água*. São Paulo: Massao Ohono/Hipocampo, 1987. p. 11-14.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 13. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999.
- _____. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramallete. 35. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.
- FRANCO, Jean. Si me permiten hablar: la lucha por el poder interpretativo. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Lima, año 18, n. 36, p. 111-118, 2do. semestre, 1992.
- FREUD, Sigmund. *Além do princípio do prazer; Psicologia de grupo e outros trabalhos*. Com os comentários e notas de James Strachey, em colaboração com Anna Freud; assistidos por Alix Strachey e Alan Tyson; traduzido do alemão e do inglês sob a direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 2006. v. 18.
- GUATTARI, Félix. *As três ecologias*. 11. ed. Tradução de Maria Cristina F. Bittencourt. Campinas: Papirus, 2001.

- GULLAR, Ferreira. Prefácio. In: SAVARY, Olga. *Espelho provisório*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970. p. 8-9.
- HEIDEGGER, Martin. *Sobre o humanismo*. Introdução, tradução e notas de Emmanuel Carneiro Leão. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1995.
- _____. *Heráclito*. Tradução de Márcia de Sá Cavalcante Schuback. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998.
- _____. *Introdução à metafísica*. 4. ed. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão. Petrópolis: Vozes, 1999.
- _____. *A caminho da linguagem*. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2003.
- _____. A questão da técnica. In: _____. *Ensaaios e conferências*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel e Márcia Sá Cavalcante Schuback. 7. ed. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2006. p. 11-38.
- _____. *A origem da obra de arte*. Tradução de Idalina Azevedo e Manuel Antônio de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010.
- _____. *Ser e tempo*. Tradução revisada e apresentação de Márcia Sá Cavalcante Schuback; posfácio de Emmanuel Carneiro Leão. 7. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. (Pensamento humano).
- HELENO, José Manuel Morgado. *Hermenêutica e ontologia em Paul Ricoeur*. Lisboa: Instituto Piaget, 2001.
- HERÁCLITO; ANAXIMANDRO; PARMÊNIDES. *Os pensadores originários*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão e Sérgio Wrublewski. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993. (Pensamento humano).
- HILST, Hilda. *Poesia: 1959-1979*. São Paulo: Quíron; Brasília: INL, 1980.
- _____. *Cantares do sem nome e de partidas*. São Paulo: Massao Ohno, 1995. Não paginado.
- _____. *Do desejo*. São Paulo: Globo, 2004.
- HOBSBAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)*. Tradução Marcos Santarrita; revisão técnica Maria Célia Paoli. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- _____. O estranho horizonte da crítica feminina no Brasil. In: Flora Süssekind, Tânia Dias e Carlito Azevedo (Orgs.). *Vozes femininas: gênero, mediações e práticas de escrita*. Rio de Janeiro: 7Letras: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2003. p. 15-28.

- IANNI, Octavio. *Enigmas da modernidade-mundo*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- KANT, Immanuel. *A paz perpétua e outros opúsculos*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2002.
- KRISTEVA, Julia. Women's Time [“Le Temps des Femmes”, *Cahiers de recherche de sciences des textes et document*, 1979]. Translated by Alice Jardine and Harry Blake. *Signs*, v. 7, n. 1, p. 13-35, autumn, 1981.
- LEÃO, Emmanuel Carneiro. Permanência e atualidade do poético: *lógos, mýthos, épos*. *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 171, p. 33-38, out.-dez. 2007.
- LESBOS, Safo de. *Poemas e fragmentos*. Tradução de Joaquim Brasil Fontes. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Artesão das águas: poesia*. 3. ed. Belém: Paka-Tatu, 2014.
- LUIZ, Macksen. Poesia ecológica. *Manchete*. Rio de Janeiro, 1987. Seção “O que há para ler”.
- MACHADO, Gilka. *Gilka Machado: poesias completas*. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial: FUNARJ, 1991.
- MACHADO, José Pedro. *Dicionário etimológico da língua portuguesa: com a mais antiga documentação escrita e conhecida de muitos dos vocábulos estudados* 7. ed. Lisboa: Livros Horizonte, 1995. 5 v.
- MEIRELES, Cecília. *Obra poética: volume único*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1977.
_____. *Cânticos: oferenda*. 4. ed. São Paulo: Moderna, 1986. Não paginado.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MILLET, Kate. *Política sexual*. Traduzido por Alice Sampaio, Gisela da Conceição e Manuela Torres. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1970.
- MOI, Toril. *Teoría literaria feminista*. Traducción de Amaia Bárcena. Madrid: Cátedra, 1988.
- MORAES, Vinicius de. *Antologia poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falava Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. Tradução de Mário Ferreira dos Santos. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.
- NUNES, Benedito. *Hermenêutica e poesia: o pensamento poético*. Maria José Campos (Org.). Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.
_____. *Introdução à filosofia da arte*. 5. ed. 4. reimp. São Paulo: Ática, 2003.
- PAES, José Paulo. *Poesia erótica em tradução*. Seleção, tradução, introdução e notas de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

- PALMER, Richard E. *Hermenêutica*. Tradução de Maria Luísa Ribeiro Ferreira. Lisboa: Edições 70, 1997.
- PARAENSE, Dulcinéa. *Dulcinéa Paraense: a flor da pele*. Organização de Lilia Silvestre Chaves. Belém: SECULT, 2011.
- PASTORE, Claudia. *Falas femininas – eros e poesia: um estudo sobre o erotismo na escritura feminina*. São Paulo: Nelpa, 2009.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- _____. *Lo mejor de Octavio Paz: el fuego de cada día*. Selección, prólogo y notas del autor. Barcelona: Seix Barral, 1989.
- _____. *A dupla chama: amor e erotismo*. Tradução de Wladir Dupont. 2. ed. São Paulo: Siciliano, 1994.
- _____. *Signos em rotação*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Em defesa da literatura. *Folha de São Paulo*, p. 10-13, 18 jun. 2000.
- PERROT, Michele. Os silêncios do corpo da mulher. In: MATOS, Maria Izilda S. de; SOIHET, Rachel (Orgs.). *O corpo feminino em debate*. São Paulo: Ed. UNESP, 2003. p. 13-27.
- _____. *As mulheres ou os silêncios da história*. Tradução de Viviane Ribeiro. Bauru, SP: EDUSC, 2005.
- PESSANHA, Fábio Santana. *A hermenêutica do mar em Virgílio de Lemos*. 2011. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Letras, Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura (Poética) – Universidade Federal do Rio de Janeiro. 179 f.
- PESSOA, Fernando. Poesia de Fernando Pessoa. In: _____. *Obra poética*. Organização, introdução e notas de Maria Aliete Galhoz. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. p. 67-194.
- PLATÃO. *Diálogos: Fedro – Cartas – O Primeiro Alcibíades*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: Ed. UFPA, 1975.
- _____. *Diálogos: A República*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Coordenação de Benedito Nunes. 3. ed. rev. Belém: Ed. UFPA, 2000.
- _____. *Diálogos: O Banquete – Apologia de Sócrates*. Tradução de Carlos Alberto Nunes; coordenação de Benedito Nunes. 2. ed. rev. Belém: Ed. UFPA, 2001.

- _____. *Fédon*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Coordenação de Benedito Nunes e Victor Sales Pinheiro. 3. ed. rev. e bilíngue. Belém: Ed. UFPA, 2011.
- PLUMWOOD, Val. *Feminism and the mastery of nature*. London: Routledge, 1993.
- PRADO, Adélia. *Poesia reunida*. São Paulo: Siciliano, 1991.
- PRINS, Baukje; COSTERA MEIJER, Irene. Como os corpos se tornam matéria: Entrevista com Judith Butler [“How Bodies Come to Matter: An interview with Judith Butler”, *Signs*, 1998]. Tradução de Susana Bornéo Funck. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 10, n. 1, p. 155-167, jan. 2002.
- RICOEUR, Paul. A função hermenêutica do distanciamento. In: *Interpretação e ideologias*. Organização, tradução e apresentação de Hilton Japiassu. 4. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990. p. 43-59.
- _____. *Do texto à acção: ensaios de hermenêutica II*. Tradução de Alcino Cartaxo e Maria José Sarabando. Porto: RÉS, [19--?].
- ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.
- _____. *Grande sertão: veredas*. 17. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- ROSENFELD, Anatol. O homem e a técnica. In: _____. *Texto/Contexto II*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas, Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1993. p. 133-162.
- ROUANET, Sergio Paulo. *Mal-estar da modernidade: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- SALOMÃO. *Cântico dos cânticos*. Traduzido do grego por Antonio Menina Rodrigues. São Paulo: Labortexto, 2000.
- SAVARY, Olga. *Espelho provisório*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.
- _____. *Linha-d'Água*. São Paulo: Massao Ohno/Hipocampo, 1987.
- _____. *Repertório selvagem: obra reunida – 12 livros de poesia (1947-1998)*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional/Multimais/Universidade de Mogi das Cruzes, 1998.
- SCHMIDT, Rita Terezinha. Refutações ao feminismo: (des)compassos da cultura letrada brasileira. *Estudos feministas*, Florianópolis, v. 14, n. 3, p. 765-799, set.-dez. 2006.
- SCOTT, Joan W. Gender: a useful category of historical analysis. *The American Historical Review*, v. 91, n. 5, p. 1053-1075, dec. 1986.
- SHOWALTER, Elaine. Toward a Feminist Poetics. In: JACOBUS, Mary. *Women Writing and Writing about Women*. London: Croom Helm, Barnes & Noble, 1979. Disponível em: http://historiacultural.mpbnet.com.br/feminismo/Toward_a_Feminist_Poetics.htm. Acesso em: 14 mar. 2014.

_____. A crítica feminista no território selvagem. Tradução de Deise Amaral. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 23-57.

SOARES, Angélica (Org.). *Ecologia e literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1992.

_____. *A paixão emancipatória: vozes femininas da liberação do erotismo na poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Difel, 1999.

_____. Vozes femininas da liberação do erotismo (momentos selecionados na poesia brasileira). *Via Atlântica*, n. 4, out. 2000.

_____. Apontamentos para uma crítica literária ecofeminista. *Revista Garrafa*. v. 18, 2009.

Disponível em: http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/garrafa/garrafa18/apontamentospara_uma_angelicasoares.pdf. Acesso em: 12 mar. 2014.

SOUZA, José Cavalcante de. *Os pré-socráticos: fragmentos, doxografia e comentários*. Seleção de textos e supervisão de José Cavalcante de Souza; dados biográficos de Remberto Francisco Kuhnen; traduções de José Cavalcante de Souza et al.; consultoria de José Américo Motta Pessanha. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Os pensadores).

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972*. 8. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1985. (Vozes do mundo moderno; 6).

TOLEDO, Marleine Paula Marcondes e Ferreira de. *Olga Savary: erotismo e paixão*. Colaboradores Heliane Aparecida Monti Mathias e Márcio José Pereira de Camargo. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.

_____. "Porque os corpos se entendem / mas as almas não": Lupe Gómez e Olga Savary. *Boletín Galego de Literatura*, n. 45, p. 207-223, 1º semestre 2011.

VIANNA, Fernando Mendes. *Marinheiro no tempo: antologia (1956-1986)*. Brasília: Thesaurus, 1986.

WALLERSTEIN, Valeska. Feminismo como pensamento da diferença. *Labrys – estudos feministas*, n. 5. jan.-jul. 2004. Disponível em: <http://www.tanianavarrosain.com.br/labrys/labrys5/textos/valeskafeminismo.htm>. Acesso em: 10 mar. 2014.

WARREN, Karen J. *Ecofeminist Philosophy: a western perspective on what it is and why it Matters*. Oxford, UK: Rowman & Littlefield, 2000.

WEBER, Max. A ciência como vocação. In: _____. *Três tipos de poder e outros escritos*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Tribuna da História, 2005. Disponível em: http://www.lusosofia.net/textos/weber_a_ciencia_como_vocacao.pdf. Acesso em: 7 fev. 2014.

WHITMAN, Walt. *Folhas de relva*. Seleção e tradução de Geir Campos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

WILHELM, Richard (Org.). *I Ching: o livro das mutações*. Tradução do chinês para o alemão, introdução e comentários de Richard Wilhelm; prefácio de C. G. Jung; introdução à edição brasileira de Gustavo Alberto Corrêa Pinto; tradução para o português de Alayde Mutzenbecher e Gustavo Alberto Corrêa Pinto. 23. ed. São Paulo: Pensamento, 2006.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Círculo do Livro, 1990.

_____. *Profissões para mulheres e outros artigos feministas*. Tradução de Denise Bottmann. Porto Alegre, RS: L&PM, 2012.

ZOLIN, Lúcia Osana. A literatura de autoria feminina. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Orgs.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: EDUEM, 2003. p. 253-261.