

## EXPRESSÃO INFINITA: UM CONTATO COM OS CRISTAIS PARTIDOS, DE GILKA MACHADO

Guilherme Lentz da Silveira Monteiro<sup>1</sup>

### RESUMO

Este estudo traz uma análise da obra *Cristais partidos*, primeiro livro de Gilka Machado, poeta brasileira do início do século XX, com curiosa trajetória. Considerada um prodígio no início de sua carreira, Gilka Machado experimentou certa promessa de se tornar célebre, tendo sido posteriormente relegada a um papel menor como objeto de análise dos estudiosos de literatura brasileira. Espera-se que este estudo contribua para o resgate dessa importante figura do alvorecer da moderna literatura brasileira. Considerando-se a discussão sobre a poesia pura, levantada pelo francês Henri Bremond no século XX e continuada por diversos pensadores, o presente texto estuda o conflito entre a necessidade de expressão e a imposição do silêncio no trabalho de Gilka Machado, mostrando como essa tensão caracteriza a obra da autora, produzindo momentos de sucesso ou insucesso poético. Fica claro que está em questão o trabalho de uma artista à procura de sua identidade como criadora e como mulher, enquadrando-se, muitas vezes, no que se espera dele e, em outros momentos, surpreendendo o leitor. Por trás dessa discussão, está uma procura que marcou a trajetória de Gilka Machado e de muito outros escritores: a busca pela essência da palavra poética.

Palavras-chave: Gilka Machado – Poesia pura – feminino

### ABSTRACT

This study provides an analysis of *Cristais partidos*, the first book by Gilka Machado, Brazilian poet of the early twentieth century, with a curious trajectory. Considered a prodigy in his early career, Machado Gilka experienced some promise of becoming famous, but was subsequently relegated to a minor role as the object of analysis of literary scholars in Brazil. It is hoped that this study contributes to the rescue of this important figure from the dawn of modern Brazilian literature. Considering the discussion of pure poetry, raised by Frenchman Henri Bremond in the twentieth century and continued by many thinkers, this article examines the conflict between the need for expression and the imposition of silence on the work of Gilka Machado, showing how this tension characterizes the author's work, producing moments of poetic success or failure. It is clear that what is in question is the work of an artist searching for his identity as a creator and as a woman. She often fits in what is expected of her, but other times she will surprise the reader. Behind this discussion is a demand that marked a quest Gilka Machado and many other writers have taken: the search for the essence of the poetic word.

---

<sup>1</sup> Mestre em Letras: teoria literária. Aluno do curso de doutorado em Estudos Literários da FALE/UFMG

Key words: Gilka Machado – pure poetry – feminin

## INTRODUÇÃO

Solto, na primeira página de *Cristais partidos*, primeiro livro de Gilka Machado, um verso proclama: “arte é ânsia de conter o infinito numa expressão”. Em certa medida se percebe essa ânsia na obra da autora; em algumas ocasiões, porém, ela mesma a sufoca através de certa prolixidade, que perturba o silêncio, que é lar da poesia.

Gilka Machado é uma autora praticamente esquecida pela crítica literária brasileira. Sua obra revela a existência de duas personalidades conflitantes: de um lado, a poetisa ousada, escrevendo com forte carga erótica; de outro, a puritana mãe de família, homenageando seus filhos e os trabalhadores do Rio de Janeiro. Analogamente, sua escrita oscila entre uma abordagem mais livre, por vezes, impetuosa e um tratamento mais acadêmico, quase decorativo decorativo. Esse paradoxo abriu espaço para que se analisasse a pertinência de se atribuir um espaço a Gilka Machado na literatura brasileira do início do século XXI. Uma releitura de seus melhores trabalhos, porém, não deixa dúvida de que se está diante de uma privação injustificada.

Mais uma manifestação da ânsia que é tema tão recorrente na obra da autora, o desejo de abarcar o infinito não é incomum a outros poetas, prosadores e teóricos. Drummond, em sua magistral “Procura da poesia”, convida o leitor a se aproximar das palavras, chamando a atenção para o fato de que “cada uma tem mil faces ocultas sob a face neutra”. Borges, em um de seus mais conhecidos textos, “O Aleph”, descreve o objeto citado no título, um artefato insólito que revela todos os aspectos da existência de tudo, apreendidos em um único e indescritível ponto no espaço, característica misteriosa que pode ser comparada à da palavra poética, também capaz de conter possibilidades infinitas de significados. Nessa perspectiva, pode-se explicar o fenômeno literário a partir de uma analogia com a teoria do Big Bang, segundo a qual todo o universo conhecido teria surgido da explosão de toda a matéria existente, que existia em forma concentradíssima; também a poesia é a manifestação de uma massa infinita de variáveis e tentar contê-la seria como tentar devolver o universo a sua mítica forma original, ela mesma muito instável - concebível, mas irrealizável.

Muitos poetas se propõem a empreender essa busca, tentando, texto após texto, conceber essa palavra infinita que abrangerá todos os aspectos da existência e de fora dela.

Outros tomam para si a missão de explodir uma instável massa de significados até então intocada, para depois testemunhar as estrelas se formando, enquanto decidem se devem entendê-las ou apenas contemplá-las. Outros ainda têm como projeto fazer tudo isso ao mesmo tempo. Em muitos momentos, como se verá, Gilka Machado proporciona essa experiência: há em sua poesia um aspecto inventariador, como se ela tentasse dar a seus textos o poder de todas as sensações possíveis; há também um aspecto misterioso, como se ela se conformasse com os limites de sua própria expressão e apenas abrisse espaço para que as emoções falassem por si.

É praticamente impossível levantar essas questões sem trazer ao palco a discussão sobre a poesia pura, deflagrada pelo abade Henri Bremond. Em sua exposição inicial um tanto vaga e subjetivista sobre a poesia pura, Bremond chama a atenção para o fato de que o grande poema contém pequenos trechos dotados de uma espécie de magia, aura, energia ou essência que tocam o leitor em um nível inconsciente e extra-sensorial, colocando-o em um estado de êxtase, de deslumbramento, de apreensão absoluta, paradoxalmente impossível de ser explicada, enfim, de uma plenitude que se pode dizer religiosa, já que o abade compara o poema capaz de produzir esse efeito à prece. De acordo com a explanação de Bremond, seria impossível definir exatamente qual é o elemento determinante dessa característica, e descrever verbalmente esse estado poético é igualmente inviável. A pureza seria resultado, entre outros fatores, exatamente da falta dessa mediação intelectual e sensorial na apreensão do objeto poético.

Pode-se argumentar que existe certa ingenuidade por parte do abade ao aceitar tão prontamente esse mistério poético, o que abriu espaço para que diversos pensadores dessem suas próprias interpretações ao fenômeno da pureza e sem dúvida permite que aqui também se façam algumas reflexões. Bremond desconsidera, por exemplo, a psicanálise e o poder de seus próprios sentidos ao alegar que o verdadeiro momento de pureza na poesia é livre de interferência psicológica ou física. Ele não informa como está tão convicto de que a sensação que experimenta diante desse momento poético não é fruto de algum fator dessa natureza. O leitor, por sua vez, não é obrigado a crer nessa imaterialidade do poema e se pergunta: como Bremond pode estar tão certo de que seu êxtase poético não é fruto de uma habilidade intelectual, psicológica ou física? Não seria a própria sensação religiosa fruto de um condicionamento anterior? A suposta pureza percebida em um verso já não foi percebida graças a um treinamento específico? Não teria o poema tocado tão profundamente um leitor exatamente porque abordou temas arraigados no inconsciente? Mesmo independente de significado, não há na sonoridade do poema uma característica que toca diretamente os sentidos, o próprio gosto, as próprias preferências estéticas, elas mesmas fruto de

intervenções anteriores que cada indivíduo recebeu? O efeito que o abade acredita ser imaterial talvez seja fruto de fatores concretos.

Seria possível, assim, que as ideias de Bremond tanto desconsiderassem certos mecanismos capazes de produzir deslumbramento quando escondessem uma dificuldade de compreensão, ou ao menos fossem usadas para esse fim por leitores despreparados. Diferentemente de Warren, para quem “um bom poema envolve a participação do leitor” (WARREN, 2007, p.20), há quem se aproveite da ideia de que o entendimento não é necessário à fruição poética e use o “não entendi mas adorei” como escudo para disfarçar sua própria inabilidade como leitor. Para o senso comum, e mesmo em certos ambientes escolares, é válida ideia de que “poesia não é para entender”, o que não necessariamente é verdadeiro. Gombrowicz chama a atenção para o absurdo dessa suposta liberdade de leitura de um texto poético, admirado com o fato de que muitos apreciadores de certos poetas sequer conhecem os textos do autor querido: “Quando alguém declara que a poesia de Valéry o encanta, é melhor não o pressionar com perguntas indiscretas, pois desvelaremos uma realidade de tal forma sarcástica (...) que ficaríamos constrangidos” (GOMBROWICZ: 2007, p.2).

Assim, coube a outros pensadores amadurecer e definir mais claramente o que se entende, afinal, por poesia pura. Na retomada que poetas, leitores e teóricos fazem das ideias de Bremond, pode-se encontrar a alusão a alguns recursos que aproximariam a poesia da pureza. Dentre estes, podem-se citar a não referencialidade, a alusividade, a brevidade, a negação da experiência comunicativa cotidiana e mesmo a musicalidade.

Se alguns critérios ficam assinalados, muitas perguntas ainda produzem debate. A poesia está na consecução desse momento mágico ou no desejo que o poeta tem de criá-lo, isto é, ela é anterior ou posterior ao ato da escrita? Ela é um efeito sentido pelo autor, pelo leitor ou compartilhado por ambos? Para que o leitor sinta essa ânsia, deverá o poeta satisfazê-la ou deixar a lacuna para que ela se manifeste? A poesia pura de Bremond talvez seja o não dito entre uma constelação de palavras ditas. Onde é preciso calar-se: eis uma decisão que caberia ao grande poeta.

Ao dizer que “arte é ânsia”, Gilka Machado dá a impressão de que, para ela, o que cabe ao poeta é exatamente vivenciar essas dúvidas, mas não resolvê-las: a arte é a ânsia de conter o infinito, não a execução disso. Na prática, porém, o que se percebe na obra dela é muitas vezes a preocupação com “conter o infinito”, o que gera novas perguntas. Pode o poeta levar adiante esse projeto? Levando-o, não concluirá que a arte não está na obra executada, mas na ânsia que a gerou? Considerando-se essa hipótese, caberia ao artista resistir ao impulso da concretização, pois a poesia estaria no inconcluído, na ânsia. Como diz Susan Sontag, a arte “torna-se inimiga do artista, pois nega a realização – a transcendência –

que ele deseja” (SONTAG: 1987, p13). Um grande poeta elabora essa incompletude sem tentar resolvê-la, conforma-se em não conter o infinito, acolhe o silêncio. Como diz Valéry, a metáfora marca “um tateamento, uma hesitação entre várias expressões de um pensamento” (VALÉRY: 2007, p.4). Gilka Machado hesita, mas comumente sua poesia opta por essa tentativa de verbalizar a totalidade, de chegar à expressão das emoções. Em outros momentos, porém, deixa que apenas sua ânsia se manifeste, oferecendo momentos de grande intensidade, exercitando o que Valéry chama de “intuição de um tipo de combinações à parte”, pondo em prática a ideia de que a “literatura não é o instrumento nem de um pensamento completo nem de um pensamento organizado” (VALÉRY: 2007, p. 8).

É assim que, sabendo tratar-se do trabalho de uma jovem de apenas vinte e dois anos de idade, espanta-se o leitor que toma contato com *Cristais partidos*, primeiro livro de Gilka Machado, publicado em 1915. Essa obra de Gilka mostra características que ora a aproximam ora a distanciam do ideal de poesia pura. Perceber e aceitar esse conflito é uma necessidade para quem pretende fruir a obra da autora.

## REFLEXÕES

No soneto que abre o livro, iniciando uma impressionante sequência de quatro poemas, Gilka Machado faz uma espécie de profissão de fé, tema tão comum nas primeiras páginas das obras de tantos poetas. Como em outros textos do livro, a dívida com os parnasianos fica clara: no impecável verso alexandrino; na preocupação com um vocabulário erudito, que vai buscar um “tórculo” ou um “percutir”; na apresentação do trabalho poético como uma “faina singular” e na menção a “polir os versos”; na declaração de que é “mister empregar” “a perfeição”, no desejo de se criar uma rima que, soando, provocará na Musa a sensação do “sonoro rumor do choque dos cristais”, o que evoca o rubim, engastado no verso de ouro, a rima de Olavo Bilac. Ao mesmo tempo marcando sua diferença em relação aos parnasianos, porém, Gilka mostra o desejo de que sua poesia manifeste tanto a “trágica feição” do mal quando “o infinito esplendor da beleza infinita”. Essa dualidade de fato se manifesta ao longo da obra e pode ser associada a uma tendência ora à pureza ora à impureza. Em *Cristais partidos*, apesar do espaço equilibrado dado a ambas as tendências no poema de abertura, a balança certamente pende para a manifestação do “infinito esplendor da beleza infinita”.

Não fosse por certa facilidade ao entendimento imediato e por uma não tão curta extensão de sete estrofes com seis versos alexandrinos elegantemente rimados segundo um esquema do tipo ABCABC, o texto seguinte, “Silêncio”, seria um perfeito exemplo para o que, encontrando-se algum consenso entre os diversos estudiosos do tema, poderia ser chamado de poesia pura. Bremond talvez não aprovasse a racionalidade técnica, talvez argumentasse que sete estrofes contêm palavras demais para quem, afinal, aborda o silêncio. Por outro lado, o poema traz vários versos dotados daquela espécie de intocável magia sonora que tanto fascina o abade, como em “ouço-te celebrar a missa da Saudade,/ e invocar a remota efígie do Passado,/ dando-me a comunhão sublime da tristeza”. Principalmente, a abordagem foge do óbvio. O poema não é meramente descritivo. Nos oito primeiros versos, Gilka descreve o silêncio, mas nunca de forma imediatamente reconhecível pela razão. Aqui o silêncio é “expressão da alma das coisas mudas”, “pálio imenso de enigmas aberto”, “gestação das dores cruéis”, “solene imperador da Treva e do Deserto”, comunicação invisível das coisas”, “visão subjetiva da Morte”. A poeta nunca escreve sobre “ausência de barulho”. Ela não se refere ao silêncio que se conhece quando todos os trabalhadores dormem, e os automóveis não circulam, não ao silêncio corriqueiro. Ao ler esse texto, o leitor é conduzido à própria “lagoa em cujo fundo os sapos dos meus sonhos,/ postos alheiamente, inânimes, inermes,/ fitam de estranho ideal o fulgor opulento”, um lugar fora de sua experiência cotidiana, mas profundamente presente em sua experiência humana. As metáforas usadas nesse poema não têm interpretações fáceis, certas, mas corporificam sensações que os leitores associarão ao tema em outros níveis. Exemplificam as palavras de Raul Castagnino, quando esse afirma que “pretender conceitualizar com palavras ditadas pela razão para explicar em que consiste essa essência, esse fundo poético, essa poesia em estado nascente e intangível é impossível” (CASTAGNINO: 1980, p. 117). Assim, essa profusão de estranhamentos, reconhecimentos e simples requinte estético presentes no texto de Gilka Machado certamente suplantam qualquer impureza que o poema porventura tenha, na medida em que dão voz a essa essência intangível.

O poema seguinte, “Luz”, também é digno de nota. A sucessão de paráfrases em diferenciados níveis de obscuridade é um recurso semelhante demais ao usado em “Silêncio”, e dessa vez as associações, em referências muito mais literais tanto religiosas quanto científicas ou cotidianas, não são tão inventivas: a luz é descrita como “o verbo de Deus”, “o sêmen do Sol”, “concepção primeira e cósmica da Treva!”, “o calor que impulsiona a máquina dos seres”. Há sinestésias de discutível originalidade ou pertinência, como “luz que és som”, como se fosse esperada a passividade do leitor diante de um tom artificialmente poético, não como se houvesse a tentativa de atingir o leitor em um nível diferenciado de percepção. Enfim, em “Luz”, a escrita se aproxima muito do comum, até do

lugar-comum. Apesar disso, dentro da construção do livro em que está inserido, o poema tem o mérito de, seguindo-se a “Silêncio”, apontar ao leitor um tema caro a Gilka, que é a exploração dos sentidos – como o olfato, em “Perfume” ou “Incenso”; a audição, em “Silêncio”; a visão em “Olhos verdes”; ou o tato, em “Beijo”. Ainda na perspectiva da poesia pura, é curioso que “Luz” seja uma espécie de versão resumida de “Silêncio”, causando, no entanto, um efeito poético de menor impacto. Embora a tradição da poesia pura valorize a brevidade, é possível que Gilka Machado pertença a uma categoria de poetas que precisam de mais espaço, por assim dizer, para elaborar seus grandes momentos, o que pode ser usado para exemplificar a ideia de que o efeito de pureza descrito por Bremond talvez não seja consequência de um único epifânico verso, mas potencializado neste, a partir da construção feita em todo o texto.

A leitura de “Ânsia de azul”, poema seguinte a “Luz”, fornece argumentos poderosos a favor dessa ideia. Um leitor que conhecesse a obra de Gilka Machado fora de sua cronologia e chegasse a esse poema talvez o tratasse com desdém. A “ânsia”, praticamente uma fórmula temática da autora, está lá, acompanhada de um aparentemente piegas “de azul”, o que não causa boa impressão a quem termina a leitura de “Luz”. A dedicatória a Francisca Júlia da Silva não contribui para que o poema cause uma boa impressão: a homenagem a quem muitos considerariam um nome menor do Parnasianismo brasileiro pode não ser o melhor convite à leitura. Um simples passar de olhos pelo poema, porém, revela que se está diante de algo que rompe expectativas. Pela primeira vez, Gilka traz versos livres. Rimas existem, mas em sequências diversificadas e inusitadas, sem que o texto se prenda a um padrão. A estrutura repetitiva, orgásmica, tão comum nos poemas da autora, está presente, mas também de forma diferente: o vocativo “Manhãs azuis” se repete transformado, em “Lindas manhãs azuis”, em “Ó mágicas manhãs”. Enfim, mesmo antes de uma leitura atenta, fica evidente que a construção do texto segue uma lógica diferenciada, a de um impulso que é textual e humano. Embora se mantenha suavemente consciente da referencialidade da manhã azul, Gilka parece possuída por uma força poética e conduz o leitor a um maravilhamento com todas as características de uma experiência de fruição de poesia pura – como alusividade e não referencialidade –, ao mesmo tempo em que o leva pouco a pouco a ressignificar a simples experiência empírica de uma manhã, literalmente falando. A autora não apenas menciona que a manhã “faz com que a criatura ame um momento a vida”; ela desperta esse amor na criatura-leitor, através de comparações inusitadas e belas como as presentes nos versos da segunda estrofe.

A bela expressão “o vento - acólito mudo”, por exemplo, certamente estaria bem colocada entre os versos citados por Bremond para exemplificar o que é a poesia pura, o que é aquele artefato textual de tal forma construído que produz no leitor um efeito de

suspensão da existência física, da racionalidade, para tocá-lo em algum ponto miraculoso e indefinido da percepção e cujo mistério e cujo sentido jamais poderá ser satisfatoriamente explicado. De volta ao mundo empírico, às pauperizadas sensações do dia-a-dia, o leitor jamais poderá experimentar da mesma forma a até então comuníssima sensação de ter a pele tocada pela brisa da manhã. A poesia, assim, exerce seu poder máximo nesses versos de Gilka Machado, pois, ao mesmo tempo em que oferece ao leitor um vislumbre de uma experiência extraordinária, transforma para sempre uma experiência cotidiana. O leitor, vendo o mundo tocado pelos apenas semi-explicáveis dedos da poesia, lembra-se de que a mais concreta e indiferente realidade também é passível de transformação. Gilka Machado, enquanto isso, continua seu voo pelo azul da manhã, contando que ele lhe traz “ao cérebro ânsias vãs”, que diante da natureza abrindo suas “portas, par a par”, manifestam-se “desejos de cantar, de vibrar, de gozar”. É então que o texto caminha para uma nova direção, a que o leitor, completamente seduzido, simplesmente se deixa levar. A poeta fala de uma alma “amarrada, tolhida,/ num corpo exausto e abjeto,/ há tanto tempo acostumada a pertencer à vida/ como um traste qualquer”, “indiferente num corpo morto”, uma alma “acostumada a caminhar de rastos”, mas que, diante da beleza da manhã, que obviamente não é mais uma simples manhã, “ascende e deslumbrada avança”, abandonando “os membros já gastos, a saltar, a saltar, qual uma alma de criança”. Concluindo essa reflexão ao mesmo tempo bela e contundente, a autora pergunta: “De que vale viver/ trazendo, assim, emparedado o ser?”, apontando o paradoxo de quem tem “ímpetos de voar”, mas também de “permanecer no ergástulo do lar”, para, a apenas seis versos do final do poema, finalmente explodir em uma confissão: “Ai! antes pedra ser,/ inseto, verme ou planta,/ do que existir trazendo a forma de mulher”, encerrando em seguida o poema, com a manifestação do desejo de roubar as asas das aves de modo a poder voar sobre as questões “rasas” e ganhar o azul do céu e da poesia, as “manhãs azuis, liricamente azuis”. Vê-se, assim, que a longa extensão desse poema não prejudica seu efeito poético; ao contrário, potencializa-o. Através de uma sucessão de imagens magníficas, Gilka Machado coloca o leitor no próprio estado de suspensão e receptividade que caracteriza a poesia pura. Ao abordar explicitamente a situação da mulher, no final do texto, a autora foi extremamente ousada, pois inseriu um elemento diretamente relacionado à realidade, o que é sempre perigoso em um poema, principalmente quando existe um direcionamento ideológico; interferiu no estado de completo deslumbramento em que o leitor já se encontrava naquele ponto da leitura. Tudo isso, porém, foi feito de tal forma que não prejudicou o efeito poético, mas contribuiu para que ele se manifestasse. Quando Gilka menciona a mulher, o leitor imediatamente reelabora sua leitura: as sensações descritas, a referência a Francisca Júlia da Silva, a liberdade formal, a beleza dos versos, o caráter sedutor do texto, o artil empregado para se introduzir a

reflexão sobre a situação feminina; todos esses fatores estabelecem relações entre si e se reorganizam instantaneamente na mente do leitor, assimilando também as impressões que este havia tido quando inocentemente lia os belos versos pela primeira vez. A riqueza da sensação provocada por essa ciranda poética dificilmente poderá ser verbalizada satisfatoriamente, ainda que o leitor produza um tratado a partir de cada verso – projeto, aliás, compatível de fato com o poema. Se Gilka Machado pretendia unir a trágica feição do mal ao infinito esplendor da beleza infinita, “Ânsia de azul” pode ser o poema mais condizente com seu projeto. Ele aborda o cotidiano e o poético, que podem ser associados ao “mal” e à “beleza infinita”, respectivamente, com tal relevância e tal lirismo, que se poderia dizer que, se nesse texto há impureza, a impureza, então, é indispensável à poesia, pois a expressão desses versos é única, e, como afirma Bradley, “o grau de pureza conseguido pode ser testado quando o que foi dito só poderia ter sido dito daquela forma” (BRADLEY: 2007, p.14), opinião concordante com a de Valéry, para quem poesia é “esta parte das ideias que não pode ser colocada em prosa, coloca-se em versos” (VALÉRY: 2007, p.3).

Assim como “Silêncio” tem uma espécie de versão resumida em “Luz”, “Ânsia de azul” tem seu par em “Ser mulher...”, penúltimo poema do livro e cuja leitura novamente fornece argumentos para se questionar a superioridade dos poemas breves diante dos longos, pelo menos no caso de Gilka Machado. Em “Ser mulher...”, a referencialidade é evidente desde o título, mantendo um conflito com a metaforização ao longo do texto, mas finalmente suplantando-a. As três primeiras estrofes do soneto não são desprovidas de mérito: trata-se de um conjunto de frases nominais que constroem a estrutura orgânica já mencionada e abordam as potencialidades da mulher, através de metáforas que não são particularmente belas nem chegam a ser originalíssimas, mas são aceitáveis, como “vir à luz trazendo a alma talhada para os gozos da vida”, “desejar outra alma pura e alada/ para poder, com ela, o infinito transpor” e “calcular o todo o infinito curto/ para a larga expansão do desejado surto”. A proposta do texto é de mostrar como esses anseios grandiosos são coibidos pela posição desfavorável da mulher na sociedade, e é nesse ponto que o texto peca, ao terminar com os versos “ficar na vida qual uma águia inerte, presa/ nos pesados grilhões dos preceitos sociais”. A expressão “preceitos sociais” é claramente intrusa no universo poético e destrói o poema. Em um contexto caracterizado pela sugestão, um dado objetivo como os “preceitos sociais” arranca o leitor de seu estado catártico e cria uma nova disposição, uma disposição informativa. Assim, “Ser mulher...” assume uma característica panfletária ou didática, que não leva o texto a lugar algum. “Ânsia de azul”, por sua vez, mesmo não tendo essa característica explicitamente política, consegue mobilizar o leitor, na medida em que toca sua sensibilidade. A comparação entre esses dois poemas mostra como um mesmo tema pode receber tratamentos distintos e estar presente em poemas de

méritos diferentes, em acordo com a opinião de Bradley, de que “o valor poético não pode residir no assunto, e sim, inteiramente, no seu oposto, o poema” (BRADLEY: 2007, p.5). É possível que parte do problema de “Ser mulher...” seja sua brevidade, ao passo que, brincando com as palavras, pode-se dizer que parte do problema de ser mulher é exatamente a lentidão, no sentido da serenidade, da calma, do silêncio, de uma certa contemplação, da tristeza, como conta Vinícius de Moraes, de quem sabe que só nasceu para amar e dar carinho, de quem “tem que ter qualquer coisa de triste”. Emoções assim pedem espaço para se realizarem, e em “Ânsia de azul” esse espaço é concedido; em “Ser mulher...”, por outro lado, ele é substituído por uma objetividade que se pode dizer masculina. A brevidade nesse caso, levou a autora a falar sobre o sentimento e não a recriar o sentimento. Dizer que a magia existe não faz a magia acontecer, e, convivendo com muitos momentos verdadeiramente sublimes, esse é um engano comum na poesia de Gilka Machado.

Tome-se o exemplo de “Natal”. Nesse soneto, a autora descreve a festa religiosa com todas as imagens mais imediatas de que dispunha: “Cada rumor que sai da Terra é um Hino”, “No olhar de toda criança há da alegria o brilho”, “Neste dias nasceu louro o Deus-Menino,/ e um astro assinalou no azul o seu áureo trilho”. Essa descrição um tanto piegas do Natal se revela, na segunda estrofe, cenário para que a poeta associe seu filho ao Menino Jesus e ela própria à “Virgem-Mãe”, apresentando a ideia de que é melhor ver um filho morto na cruz que desonesto na vida. Essa reflexão pode ilustrar a idoneidade e o valor dos princípios na formação de um indivíduo, mas falha como poesia e não exerce sobre o leitor um efeito educativo, pois se constrói a partir de uma metáfora pretenciosa, do ponto de vista religioso, e se verbaliza com um tom extremamente grandiloquente para mostrar o que, afinal, é uma preocupação cotidiana. O problema não chega a ser tão sério como em “Noite de Natal em Hollywood”, poema de *Velha poesia*, último livro de Gilka, em que a referencialidade é absoluta, em um texto que é verdadeiramente prosa disposta em versos; ao menos, em “Natal”, pode-se argumentar que há uma transposição de planos. Ainda assim, sem dúvida se trata de um poema menor dentro livro.

Outro exemplo de tentativa de se registrar uma emoção a partir de seu relato explícito está no poema “Ironia do mar”. A abertura “Soam gritos de dor!” denuncia o caráter narrativo do texto, que, com a expressão esteticamente desagradável “detono de uma onda” abre espaço para que os personagens busquem a fonte dos gritos de dor. O mar continua seus movimentos violentos, descritos em expressões como “o truculento mar sinistramente estronda” e “ruge, regouga, rola, espuma em rodopelos”, até mostrar “cinicamente o cadáver de uma criança”, no último verso. É difícil perceber o propósito desse soneto. Talvez se trate de uma tentativa de se fazer um relato macabro, talvez da

tentativa de se criar uma atmosfera de suspense. O fato é que o poema não cria no leitor o horror nem a tristeza que a morte trágica de uma criança deveria criar. Provavelmente a causa disso é o fato de que a tragédia é nomeada, não vivenciada; descrita, mas não construída. Existe também uma ilegitimidade na estratégia escolhida para representar a tragédia: tenta-se construir a tristeza a partir do tema, não a partir do texto, como se a imagem da criança morte fosse em si suficiente para tocar o leitor e, diante disso, o poeta não se dispusesse a elaborar o poema. Finalmente, há uma artificialidade no mistério presente no soneto, mistério este que poderia redimir a peça. O leitor já sabe desde o primeiro verso que o poema foi construído para guardar até o final o terrível segredo. O mistério não é construído verso a verso, mas forçosamente mantido e anunciado, como em um mau programa de televisão, em que um apresentador sensacionalista anunciasse a todo instante uma grande atração final, com o objetivo de manter o espectador sintonizado nos anúncios. Trata-se, evidentemente, de uma estratégia moralmente condenável de sedução. O fato de que Gilka Machado se valha desse tipo de recurso, em “Ironia do mar”, ilustra um dilema que é perceptível em sua obra, que é conflito entre o desejo de expressar as sensações e a possibilidade de isso arruinar o texto. No caso desse poema, a tendência negativa prevaleceu.

## OS SENTIDOS

Em muitos outros textos, porém, Gilka é bem sucedida, mesmo quando trata as sensações no sentido estritamente físico, ou seja, entendendo as sensações como as habilidades de olfato, visão, tato, audição e paladar, como nos vários poemas em que trata de flores. Há, em *Cristais partidos*, uma bonita sequência de poemas que abordaram, com diferentes níveis de referencialidade, flores, seus perfumes e efeitos sobre os sentidos da poeta. “Perfume”, por exemplo, mais do que simplesmente descrever o perfume das plantas, satisfatoriamente cria um estado de inebriamento. O odor das plantas é descrito como “vaga revelação das sensações secretas,/ das mudas sensações dos mudos vegetais;/ arco abstrato que afina as emoções dos poetas/ e que ao violino da alma arranca sons iriais”. Apesar do desnecessário uso do termo “abstrato”, que incorre no erro de nomear o que deve ser experimentado e não descrito, os versos são um exemplo da boa assimilação que Gilka Machado fez da poesia simbolista. A aliteração dos sons representados pelo “s”, a predominância de vogais fechadas, o caráter mais sugestivo que referencial dos termos, a atmosfera misteriosa que essas características criam, tudo isso contribui para que se crie no

leitor um estado diferenciado de percepção, que é o estado poético. “Sândalo” também tem elementos descritivos, tanto da planta a que o título faz referência, como em “Quente, esdrúxulo, ativo, emocional, intenso”, quanto da sensação por ela provocada, como em “Quando o aspiro a embriaguez em mim se manifesta”. Por outro lado, versos como “odor que o sangue inflama (...)/ quer perfume o branco de um rendilhado lenço,/ quer percorra a cantar as planícies, a serra.” provocam estranhamento no leitor, pela escolha incomum ou simplesmente bela de palavras. É esse o caso do termo “perfume”, usado aqui como verbo, quando um leitor desatento mais imediatamente o associaria a um substantivo. Assim, percebe-se que a referencialidade, embora presente, não esgota o sentido nem os múltiplos efeitos provocados pelo poema, que dessa forma se iguala ao próprio perfume descrito, estabelecendo um espelhamento entre forma e tema, que é mais um dado poético que o leitor deverá inserir em uma cada vez mais complexa rede de experiências proporcionadas pela leitura. Essa espécie de esgotamento intelectual, também associável ao inebriamento causado pelos perfumes que Gilka aborda no livro, aproxima-se do estado de suspensão racional que Bremond descreve como sendo inerente à poesia pura.

Dentre os vários poemas que exploram sensações olfativas, o que melhor representa essa proposta é “Incenso”. Sobre a rígida estrutura de um soneto de versos alexandrinos e quartetos no padrão ABBA, paira um texto praticamente sem referencialidade e que, no entanto, expressa com perfeição o ideal de pureza na poesia. Na primeira estrofe, aparentemente se descrevem os efeitos provocados pelo incenso dentro de um templo.

O leitor pode ceder à tentação de verificar o sentido de “corola” ou “turíbulo” em um dicionário, porém essa atitude não revelará a totalidade da estrofe, mas apenas um pálido elo com o mundo concreto. A sonoridade do segundo verso, por exemplo, ou a natureza paradoxal do que é intangível e denso, ou ainda a obscura metáfora de uma “escada espiral que aos poucos se desata” vão além do mero sentido que os termos possam carregar isoladamente.

É bem verdade que o trecho “o meu ser arrebatada” pode ser considerado *piegas*, o que desvalorizaria o poema, mas esse desliz é compensado pelo arrebatamento que o texto provoca no leitor, através de recursos como a elegante anteposição do adjetivo “suspensa” ao verbo “paira”, ao bem colocado jogo de palavras que o termo “insensata” faz com o título do poema, às obscuras e ainda assim inteligíveis imagens de uma escada que bamboleia, de uma “ânsia de céus” e de uma alma que ganha o “rumo azul da crença”. Nesse ponto, o texto já produz no leitor o próprio efeito discutido nos versos. A terceira estrofe parece interromper suavemente esse processo, inventariando elementos que parecem compor o cenário, em uma sutil, nebulosa ciência da realidade, que convive perfeitamente com o estado de transe e delírio que o poema cria, concretizado na última

estrofe. O enlevo descrito no texto é o mesmo que o leitor experimenta ao lê-lo, o que estabelece novamente uma relação de espelhamento.

Comparativamente, pode-se citar “Sensual” como exemplo de texto em que a abordagem de sensações olfativas não origina tão bom poema. Trata-se de um texto notadamente referencial, que poderia ser melhor descrito como o que Bremond classifica como prosa. Embora o odor seja apenas ponto de partida para se despertarem sensações, esse efeito não transcende para o nível da leitura. Na segunda estrofe, revelando um amor secreto, a poeta conta: “teu lascivo olhar em mim pregado, fito,/ à minha castidade é como que um insulto”. A menção à castidade, também descrita como “colossal barreira de virtude” que “desaba” diante do amado, soa até risível em um texto cuja atmosfera é pretensamente a da sedução. A volúpia, por sua vez, é descrita como “a ascosa e fria lesma” que polui a “carne como repugnante baba”, em uma imagem de caráter escatológico, o que é claramente inadequado. Nesse poema, existe a virtude de o olfato importar na medida em que direciona a percepção para outras sensações, mas essas sensações não são vivenciadas pelo leitor, apenas nomeadas. Gilka Machado novamente não resiste ao impulso de expressar a magia ao invés de fazê-la operar, e o contrataste desse texto com “Insensu” deixa claro por que o último pode ser preferido e exemplifica mais uma vez o dilema da pureza presente nos versos de Gilka Machado, mais bem resolvido em algumas situações que em outras.

Continuando a exploração dos sentidos, Gilka Machado trata de sensações auditivas, em poemas como “O sino” e “Ao som de um sino”. Em “O sino”, discute-se o prosaico fato de que os sinos dobram em momentos tanto festivos quanto fúnebres, e usa-se o recurso um tanto esperado das repetições, como forma de se representarem verbalmente as badaladas do sino, como em “o sino é um monge heril, um monge solitário”, “é vário o seu pesar, o seu pesar é vário” e “ele plange oscilando, ele oscilando plange”. Essa pequena falha, porém, é compensada por versos de grande beleza e musicalidade, como “Na penumbra claustral das torres sempre exposto” e “voa do seu bojo e canora falange/ dando-nos a sonhar de aves gárrulo bando”, e uma sugestiva, não referencial, lindíssima metáfora para representar o sino: “monge heril, um monge solitário/ que reza de mansinho e oração do desgosto/ e desfia de sons harmonioso rosário”. Embora o título do poema se refira literalmente a um sino, o texto cria efeitos diversos que transcendem essa referencialidade, e isso não é dito, mas proporcionado ao leitor. Da mesma forma, em “Ao som de um sino”, as badaladas em si existem, mas são apenas pretexto para que se inicie uma divagação, para que os sentidos se misturem, as reflexões tomem espaço e o elemento prosaico se desmanche pouco a pouco entre as badaladas, até desaparecer, como se anuncia já na primeira estrofe.

A incomum pontuação do primeiro verso cria uma aparência de enumeração sem que esta exista, o que já coloca o leitor em um estado de estranhamento e disposição para a divagação. A preponderância de sons surdos, como os representados pela letra “g” e “j” em vários termos do excerto, também contribui para que o poema se domine por essa atmosfera onírica, insólita, nostálgica. A audição das badaladas conduz a observadora a uma reflexão cujo tema não é muito claramente definido, mas envolve a observação das pessoas à rua, a reflexão sobre a passagem do tempo, conflitos em relação à maternidade, arrependimentos indefinidos, um sentimento incomum, descrito como “saude enorme, não do meu passado,/ mas de uma outra vida que jamais foi minha”. Essa melancolia, uma característica comumente associada à poesia pura, ainda que não nomeada no poema, faz-se sentir em cada verso.

Outro belo exemplo de poesia criada a partir do sentido da audição é “Fala”. Aqui, Gilka está em seu melhor ambiente, produzindo um poema de certa extensão, marcado por rimas organizadas de forma levemente aleatória, o bastante para que não se perceba nenhum padrão previamente estabelecido. As estrofes de seis versos são em maior número, mas a diversidade das demais não permite que se manifeste uma estrutura rígida. Há certa preferência por versos de oito sílabas, mas essa métrica também não é rigorosa. Enfim, a poeta está apenas parcialmente atenta aos requisitos formais; se uma estética persegue, é guiada não por técnica, mas por uma clara intuição, nos termos de Castagnino (CASTAGNINO: 1980, p. 121), um tateamento, que não ignora o fato de que versos se fazem também com elementos materiais, mas sabe que, uma vez que estes estejam assimilados, devem apenas se sujeitar a uma outra forma de determinação. É assim que, após apresentar a “voz desse a quem amo”, o poema oferece um inventário de possibilidades extraordinárias que em muito transcendem o fenômeno meramente físico da fala; como nos versos “Ó voz de plumas e de penas,/ voz de remígio e trinados,/ que dos seus lábios nacarados/ sais, como espero o Sol apenas,/ dos ninhos sai, de manhã cedo,/ cantando, o passaredo!”, ou “ó escada de degraus de seda/ por onde, à luz do seu olhar tristonho,/ vai a minha alma, leda,/ sutilmente, galgando o varandim do Sonho!”, ou ainda “voz de espiras dolorosas”, “voz de umente murmúrio”, voz guardada “na concha dos ouvidos”, voz “cuja dolente melodia/ eu quisera conter no ritmo dos meus versos”. A beleza desses versos, cuja apreensão, como é comumente valorizado na tradição da poesia pura, dispensa uma consulta ao dicionário para se verificar o sentido de “remígio” ou “trinados”, essa beleza mais uma vez é muito mais que enunciada: é proporcionada ao leitor, de tal forma que, tomado no carrossel das palavras e de certa repetição estrutural dos versos que o envolvem em um irresistível crescendo, ele chega a experimentar o amor mesmo que é tema do texto, sabendo que essa

experiência o tocará para sempre, e que, desse momento em diante, a experiência de ouvir a voz da pessoa amada será sempre enriquecida pelo toque da poesia.

Da mesma forma, Gilka transforma a visão, em poemas como “Olhos”, “Olhos verdes” e “Olhos pérfidos”, além de a observação do mundo empírico ser ponto de partida comum nos textos de *Cristais partidos* de forma geral. Se “Olhos verdes” é um tanto referencial para quem busca a sugestão, tem o mérito de explorar diferentes facetas desse referente, desde os aspectos físicos, como na menção à “vibrante cor” dos olhos, até os espirituais, como em “olhos solenes e cismadores”, passando pelos efeitos produzidos em que o vê, como em “olhos com os quais meus olhos maravilhas/ de luz”, e até pelo lugar-comum, como em “Olhos (...) verdes como os oceanos”, talvez como uma manifestação de capturar em um só poema a totalidade do olhar. Mais bem realizado nesse sentido é o soneto “Olhos pérfidos”, que, tendo como frágil pano de fundo uma apenas sugerida narrativa sobre uma desilusão amorosa, torna viva no leitor essa melancolia apresentada, através da opção pela sugestão em detrimento da narração e da cuidadosa construção dos versos, que são sonoros, belos e expressivos além da mera referencialidade.

A untura com o lodo ou a emanção letal são metáforas que não podem ser diretamente interpretadas pela racionalidade. A oração “infeccionando a vida” sugere uma relação semântica de consequência, o que não se confirma propriamente no contexto. Entretanto, as ideias do sacrifício religioso, do esquecimento gravitam em trajetória quase errante pela mente do leitor, que é obrigado, assim, a se valer de suas habilidades intuitivas. Essa mistura de beleza e estranhamento se manifesta em outros versos do poema, como “(...) ambientes mortuários,/ onde paira uma luz de círio a tremular” e “Como no espelho arcoal de pútridos aquários,/ à noite se reflete o fulgor estelar”, cuja leitura pede a mesma intuição. Quando um poema consegue arrancar o leitor de sua mera intelectualidade e conferir à intuição esse papel preponderante na leitura, fica claro que os mecanismos prosaicos foram desativados, que a experiência com a linguagem verbal, nesse caso, não é mais a mesma experimentada nas atividades relesmente comunicativas do dia-a-dia. Só não se diz, nesse caso, que a poesia cumpre sua razão de existir e sua função porque razão e função seriam metas ainda humildes demais diante dessa inauguração de um novo universo. No caso de Gilka Machado, de qualquer forma, restam em seus textos suficientes elementos para que também a condição física e imediatamente sensível, erótica, do leitor seja atingida.

Certos versos da autora são o perfeito exemplo da ideia exposta por Bradley, ao afirmar que a “perfeição que tudo abarca não pode ser expressa pela palavra poética ou por palavra alguma, nem mesmo pela música ou pela cor” e que “a poesia tem nessa sugestão (...) uma grande parte de seu valor. (...) Não nos falará nada, nem nos responderá em nossa linguagem”. Parecendo estar diante de “Ânsia de azul”, o teórico comenta que “essa

expressão única, que não pode ser trocada por outra, ainda parece estar tentando exprimir algo além dela”, que o “poeta nos fala de uma coisa, mas nessa uma coisa parece estar escondido o sentido de tudo” e que esse sentido que se esconde “por trás dele próprio, expandindo-se em algo sem fronteiras”, “seria capaz de satisfazer não somente a imaginação, mas o todo de nós” (BRADLEY: 2007, p. 16)

Gilka Machado lida bem com o desafio de criar esse tipo de poesia mesmo quando aborda com o mais material dos sentidos, o tato. O poema “Beijo” se baseia nesse sentido e é um dos mais bem sucedidos exemplos de realização poética em *Cristais partidos*, talvez em toda a obra da autora. Sua estrutura incomum, uma única longa estrofe com quarenta versos livres em que as rimas se manifestam intuitivamente, sem seguir nenhum esquema em particular, deixa claro desde o início, como em muitos dos melhores momentos da autora, que quem guia o texto é uma força muito mais instintiva que técnica, o que nada mais é que espelho de um beijo apaixonado real. No poema, a sensação dos lábios se tocando inaugura uma incontrolável corrente de pensamentos e sensações, que a poeta tenta explicar, mas a volúpia é claramente mais poderosa que a capacidade verbalizadora, e por isso o beijo é representado através de uma sucessão de expressões que se atropelam no texto, separadas por vírgula ou ponto-e-vírgula, raramente apenas mediadas por ponto final, como a representar a própria urgência amorosa de quem beija. Reaparece a estrutura orgásmica também comum nos textos de Gilka, identificada aqui pela repetição da expressão “beijo de amor”, que introduz cada sucessão de predicativos, com a característica de, por o poema não ser dividido em estrofes, essas sucessões como que se sobrepõem, criando uma ansiedade que cresce ao longo da leitura, até explodir no último verso, em um arrebatamento poético que, obviamente, alude ao gozo amoroso. A beleza da linguagem, sua força sedutora, é tão intensa que pode ser exemplificada por quaisquer versos tomados aleatoriamente, como “beijo de amor – ave em cuja asa crespa/ o espírito se eleva a paragens etéreas”, “ignívoma, nervosa e zumbidora vespa,/ que infiltra nas artérias/ da volúpia o fervente e orgíaco veneno”, “bala rubra que espoca/ no lábio”, “arredondada e rútila e sonora/ frase que vem narrar do amor todo o áureo poema”, “flor que adorna do afeto o suntuoso delubro”, “aurifulgente conta/ que, ó Alma! vais enfiar no colar dos prazeres”, entre muitos outros. Quem lê esse poema sente de tal forma a volúpia dos versos que julga ter em seus lábios a própria delícia de um beijo apaixonado.

Bremond talvez alegasse que essa é uma sensação humana demais, material demais, impura demais para a poesia. Como afirma Bradley, porém, “não devemos colocar em oposição a poesia e os bens humanos, porque a poesia é uma espécie de bem humano” (BRADLEY, 2007, p. 2). Jorge de Lima, com indiscutível autoridade, mas usando uma metáfora que faria Bremond tremer, expõe a ideia de que o poema “é um motorzinho

destinado a criar dentro do leitor um estado poético” e de que “os mais diversos agentes são capazes de fazer com que experimentemos sensações idênticas” (BUENO: 1997, p. 41). Assim, nos poemas de Gilka Machado, os sentidos, embora não sejam desprezados em sua materialidade, são também ponto de partida para uma jornada mais longa, que põe o leitor em um estado de menor consciência de si mesmo em um momento imediato. É bem verdade que essa experiência conduz a uma ressignificação das experiências cotidianas. Talvez isso explique por que, se Gilka claramente adota os sentidos como tema de vários textos, nenhum deles aborda o paladar: é que o sabor nesses textos não é um assunto, mas se manifesta nos versos em si; esse sabor que, aos sentidos do leitor, confunde o humano e o divino, o referencial e o sugerido, o sensível e o intuído, o erótico e o inefável, o impuro e o puro.

## CONCLUSÃO

É questionável o mérito de se perpetuar a discussão sobre a dívida de Gilka Machado ao Simbolismo e ao Parnasianismo, sobre sua assimilação das inovações modernistas, sobre o erotismo – tomado no sentido de mera valorização da sexualidade – de seus versos ou sobre a causa do espaço da mulher na sociedade; não é necessário dizer que ela recebeu elogios de Jorge Amado, trocou cartas com esse ou aquele poeta e recusou a indicação para concorrer a uma cadeira na Academia Brasileira de Letras. É evidente que todas essas questões atravessam a obra, mas principalmente a vida, da escritora. Quem lê seus versos perfeitamente metrificados, percebe seu erudito vocabulário, não tem dúvida de que está diante de uma leitura de poesia parnasiana, o que se confirma pelas várias dedicatórias a nomes como o de Alberto de Oliveira. Em versos como “ah! prefiro te ver sofredor como Cristo,/ a te saber na vida um mau, um vil, um judas!”, quase se pode ouvir a voz de Olavo Bilac a declamar uma de suas estrofes feitas em honra da pátria. Da mesma forma, o gosto pelo vocabulário incomum, a preferência por temas como a lua e a noite, o caráter onírico e sugestivo dos textos, tudo isso mostra com paradoxal clareza a filiação de Gilka ao Simbolismo. Principalmente nos poemas de estrutura mais heterodoxa, a fluidez da linguagem, a concretude das experiências e mesmo certo engajamento social, sobretudo em relação ao papel da mulher, mostram que a autora não estava surda aos discursos entoados pelas vozes da modernidade, em seu tempo. A ousada sensualidade de seus poemas é bem conhecida. Todas essas questões, porém, foram discutidas à exaustão, em muitos casos, deixando o poema, matéria de real interesse, em posição absolutamente exterior à reflexão.

Gilka Machado tem sido vítima de uma abordagem meramente política, bajuladora, de uma crítica de contracapa, de orelha de livro, essa abordagem que promove uma espécie de esquecimento, de apagamento dos méritos artísticos da poeta. Simplesmente repetir que ela manifesta tendências simbolistas ou personifica um projeto de mulher para a posteridade, sem que essa reflexão dê voz à poesia produzida, é fazer uma crítica literária do óbvio, do lugar-comum, do mero registro social; enfim, uma crítica que se pode dizer impura, na medida em que só se interessa pelos aspectos mais prosaicos da vida de um poeta.

Por outro lado, a discussão da poesia pura ofereceu significativas contribuições, ainda que o abade Bremond mereça muitas das críticas de que foi vítima, como mostra Mounin (MOUNIN: 1966). É verdade que sua observação de textos literários é superficial e, aos olhos de um leitor minimamente exigente, parecem refletir muito mais preferências subjetivas do que momentos de epifania literária. É também verdade que ele não demonstra eruditismo teórico, o que, para alguns, descredibiliza suas ideias. A crença na existência, em certos poemas, de momentos dotados do que é descrito como um poder mágico não é trabalhada; os processos textuais são desconsiderados. A ideia de que o poema puro deve ser breve não recebe quase nenhuma sustentação argumentativa. A intangibilidade da pureza na poesia, a crença de que essa pureza é percebida por uma instância além de qualquer percepção propriamente humana soa ingênua, pois Bremond não considera a possibilidade de esse êxtase ser ele mesmo efeito de processos intelectuais e físicos deflagrados pela leitura do texto. A ideia de que um texto não deve ser entendido, ou mesmo de que não deve ser compreensível, é muito questionável. Essas ressalvas, porém, não tiram do abade o mérito, em parte respaldado pelo mesmo Mounin (MOUNIN: 1966), de lembrar a todos os teóricos que, por trás de eruditos poetas e professores de Literatura, houve um dia um leitor inocente, que se encantou pela poesia a tal ponto de fazer de seu estudo um objetivo na vida, mesmo que inicialmente não dispusesse de ferramentas teóricas, que, estranhamente, tornaram-se essenciais no processo de assimilação de um texto literário. Em um século durante o qual a análise literária se tornou, em muitos casos se reduziu, a palco para a discussão histórica, a discussão política, econômica, étnica, sexual e assim por diante, a voz de Bremond veio requerer o muito legítimo direito de também se amar a poesia em si. Ele revaloriza essa fruição primitiva, que não pediu explicações nem mediações de espécie alguma quando tocou o leitor pela primeira vez.

É esse mesmo tipo de gozo inocente que se percebe em *Cristais partidos*. Gilka Machado nem sempre é a mais sofisticada dos autores, especialmente considerando que muitas vezes cede ao impulso de descrever as sensações ao invés de proporcioná-las ao leitor. Em sua obra posterior, certamente houve momentos de equívoco, com o uso de uma linguagem grandiloquente, que arruinou muitos poemas, cujos temas eram prosaicos. Em

alguns exemplos de sua poesia mais tardia, a autora envereda por uma tentativa de poetizar o cotidiano conferindo-lhe uma inexistente grandiosidade, assumindo uma postura laudatória e panfletária, o que a torna merecedora de algumas ressalvas. Sendo alguém que escreve tão bonitamente sobre o silêncio, Gilka Machado consegue ser muito pouco seletiva em alguns textos. Em *Cristais partidos*, porém, como em outros momentos de seus melhores trabalhos, o simples bom gosto e o gozo verbal de seus versos tornam a leitura intensa e evocativa. A leitura de *Cristais partidos* conduz o leitor a um estágio que pode ser comparado ao do maravilhamento provocado pela poesia pura. Não se trata exatamente do fenômeno sugerido por Bremond, porque este propõe uma suspensão das sensações, e Gilka trabalha exatamente com o estímulo dessas sensações, utilizando elementos tipicamente impuros, na concepção de Bremond, para atingir o arrebatamento; conta, por outro lado, com o respaldo de Valéry, para quem “se uma peça contém apenas poesia, não está construída, não é um poema” (CASTAGNINO: 1980, p.120). Existe erotismo, mas dele se faz uma fruição inocente, uma fruição juvenil, instintiva, inconsciente de si mesma. Nos dois casos, portanto, busca-se uma forma de irracionalidade: Bremond, um estado indefinido; Gilka, a construção de um arrebatamento, que toma o leitor em suas sensações mais instintivas, excita-o verso a verso até provocar um estado de gozo poético, que é sim físico e apela também a uma intelectualidade, mas que vai além disso e, possivelmente através disso, cria um estado impossível de ser completamente verbalizado, como queria tanto Bremond quanto Valéry. Mais uma vez, levanta-se a possibilidade de as chamadas impurezas serem essenciais na consecução da poesia pura.

É fato que a experiência da existência é ampla demais para ser contida em um punhado de versos, e ela envolve tanto o sensível quanto o inefável. Não obstante, Gilka Machado quer conter essa infinitude, que se apresenta na forma de um paradoxo, em uma única expressão poética, infinita mas não completa, que, naturalmente, não pode ser de todo condizente com a cristalina pureza de Bremond, pois requer as rachaduras da materialidade humana. Essa expressão infinita coincide, assim, com os próprios cristais partidos que nomeiam o primeiro livro da autora, e que conferem à poesia dele todo o fio, todo o rumor e toda a luz.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BORGES, Jorge Luís. Obras completas I. São Paulo: Editora Globo, 1998.

- BRADLEY, A.C. Poesia pela poesia. In: *Leituras sobre poesia em Oxford*. London: Macmillan, 1963. Faculdade de Letras da UFMG, 2007. (mimeogr.)
- BREMOND, Henri. La poesia pure. In: *La poesie pure*. Paris: Bernard Grasset, 1926. Tradução de Sergio Alves Peixoto. Faculdade de Letras da UFMG, 2007. (mimeogr.)
- BUENO, Alexei (org.). Poesia Completa de Jorge de Lima. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- CASTAGNINO, Raul. *Fenomenologia de lo poético*. Buenos Aires: Plus Ullia, 1980.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992. 8ª ed.
- GOMBROWICZ, Witold. Contra a poesia. Tradução de Sergio Alex Peixoto. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2007. (mimeogr.)
- MACHADO, Gilka. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editoria, Ltda., 1992.
- MOUNI, J. Une relecture de “La poesie pure”. *Acts du colloque d’Aix*, 1966.
- SONTAG, Susan. A estética do silêncio. In: *A vontade radical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- VALÉRY, Paul. Anotações de um poeta. Tradução de Sergio Alves Peixoto. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2007 (mimeogr.).
- WARREN, Robert Penn. Poesia pura e impura. Tradução de Sergio Alves Peixoto. Faculdade de Letras da UFMG, 2007. (mimeogr.)