

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo  
PUC-SP

Carlos Eduardo Siqueira Ferreira de Souza

**Modos de subjetivação na lírica imagética de Pedro Kilkerry**

Doutorado em Literatura e Crítica Literária

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de DOUTOR em Literatura e Crítica Literária sob a orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Aparecida Junqueira.

São Paulo  
2022

Carlos Eduardo Siqueira Ferreira de Souza

**Modos de subjetivação na lírica imagética de Pedro Kilkerry**

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de DOUTOR em Literatura e Crítica Literária sob a orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Aparecida Junqueira.

Aprovado em: \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_

BANCA EXAMINADORA

---

---

---

---

---

Marcos,  
as asas do seu azul  
sobrevoam estas páginas.

O presente trabalho foi realizado com apoio da  
Fundação São Paulo (FUNDASP).

## **AGRADECIMENTOS**

À minha querida orientadora Maria Aparecida Junqueira, pela confiança e pela presença sempre amorosa.

À minha mãe, Eloisa Siqueira, e a meu padrasto, Alexandre A. de Paiva, sem os quais este trabalho não seria possível.

Aos meus amigos e familiares, pela perseverança.

Às amigas Valkíria Santos e Mila Fraga, pela assistência na reta final do trabalho.

Às professoras Ida M. S. F. Alves e Annita C. Malufe, pelos conselhos valiosos oferecidos no exame de qualificação.

Ao poeta Augusto de Campos, pela contribuição inestimável para esta pesquisa.

Ao jornalista e pesquisador Gilfrancisco do Santos, pela generosidade.

A Edilene Matos, pelas dicas valiosas.

Ao corpo docente do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP, pela sabedoria compartilhada.

Ao Instituto Geográfico e Histórico da Bahia (IGHB) e à Biblioteca Pública do Estado da Bahia, por disponibilizarem seus acervos para nossa investigação.

(...)

*Silencioso: quer fechado ou aberto,  
inclusive o que grita dentro; anônimo:  
só expõe o lombo, posto na estante,  
que apaga em pardo todos os lombos;  
modesto: só se abre se alguém o abre,  
e tanto o oposto do quadro na parede,  
aberto a vida toda, quanto da música,  
viva apenas enquanto voam suas redes.  
Mas apesar disso e apesar de paciente  
(deixa-se ler onde queiram), severo:  
exige que lhe extraiam, o interroguem;  
e jamais exala: fechado, mesmo aberto.*

**João Cabral de Melo Neto**

*Há entre mim e o mundo uma névoa que impede  
que eu veja as coisas como verdadeiramente são  
— como são para os outros.  
Sinto isto.*

**Fernando Pessoa**

SOUZA, Carlos Eduardo Siqueira Ferreira de. *Modos de subjetivação na lírica imagética de Pedro Kilkerry*. Tese de doutorado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil, 2022. 250p.

## RESUMO

O intuito desta pesquisa é investigar os modos de subjetivação que emergem de uma voz singular no contexto da moderna poesia brasileira: Pedro Kilkerry (1885-1917), figura central da segunda geração do Simbolismo baiano que não deixou obra publicada em vida. A fim de se alcançar esse objetivo geral, examinam-se os procedimentos estéticos empregados pelo poeta, em especial aqueles relacionados à sintaxe e à criação e à combinação de imagens; analisam-se as dinâmicas inerentes ao fenômeno de percepção da realidade manifestadas em sua poesia; especula-se sobre a adesão do poeta a princípios do Simbolismo e sobre o impacto dos diversos arquivamentos a que sua obra foi submetida. Com isso, este estudo não só coloca em discussão a maneira como Kilkerry reconfigura o papel desempenhado pelo sujeito lírico na poesia moderna, mas também problematiza até que ponto os modos de subjetivação que emergem de sua lírica articulam-se com uma nova prática de linguagem e com uma nova relação entre sujeito e mundo na experiência poética. Para tanto, foram traçadas as seguintes hipóteses: a subjetividade, na poesia de Pedro Kilkerry, realiza-se na dinâmica da alteridade; procedimentos de construção e combinação de imagens empregados pelo poeta materializam o entrelaçamento entre sujeito e mundo na experiência poética; a estrutura de horizonte participa da configuração da subjetividade e da imagem de mundo que se manifestam em sua lírica. Tais hipóteses foram testadas com o suporte de diversos autores dos campos da Literatura, Filosofia e Linguística, como Michel Collot, Emil Staiger, Paul Valéry, Martin Heidegger, Maurice Merleau-Ponty, Jacques Derrida, Émile Benveniste e Käte Hamburger. A argumentação desenvolve-se ao longo de quatro capítulos: no primeiro, analisa-se o lugar que a obra de Kilkerry ocupa na literatura brasileira a partir dos laços estabelecidos entre sua poesia e o Simbolismo; no segundo, examinam-se as impressões deixadas nos diversos arquivamentos de seus escritos, sobretudo na publicação de *ReVisão de Kilkerry* – cuja segunda edição reúne os poemas que compõem o *corpus* desta pesquisa –, fruto da investigação levada a cabo por Augusto de Campos; no terceiro, pondera-se sobre a singularidade do sujeito lírico em Kilkerry mediante a leitura crítica de seus poemas; no quarto capítulo, por meio de novas leituras de poemas, estuda-se a constituição do mundo que se manifesta em sua obra. Finalmente, foi possível perscrutar, nos poemas do autor, o modo como a *ek-stase* do eu lírico e os efeitos de transfiguração do mundo realizam-se também na linguagem, mediante tropos imprevistos, complexas estruturas sintáticas e o uso consciente dos fundamentos linguísticos da subjetividade, procedimentos que, à luz das noções de estrutura de horizonte, perspectiva e encarnação, dentre outras, promovem uma experiência poética moderna, aberta à plurissignificação. Em sua resposta fabulosa às provocações do mundo da percepção, Pedro Kilkerry investe no invisível que reside no visível, colocando em cena um sujeito lírico em constante travessia para o outro, entregue ao mistério do real. Sua poesia é a expressão de uma consciência fina, corporificada e, acima de tudo, espacializada do sujeito, do mundo e da palavra poética.

**Palavras-chave:** Pedro Kilkerry; Simbolismo; poesia moderna brasileira; arquivo; eu lírico; alteridade; percepção; estrutura de horizonte.

SOUZA, Carlos Eduardo Siqueira Ferreira de. *Modos de subjetivação na lírica imagética de Pedro Kilkerry*. Tese de doutorado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil, 2022. 250p.

## ABSTRACT

The aim of this research is to investigate the modes of subjectivation that emerge from a singular voice in the context of modern Brazilian poetry: Pedro Kilkerry (1885-1917), a central figure of the second generation of Bahian Symbolism that left no published work in life. In order to achieve this general goal, the aesthetic procedures employed by the poet are examined, especially those related to syntax and the creation and combination of images; we analyze the dynamics inherent to the phenomenon of perception of reality manifested in his poetry; there is speculation about the poet's adhering to the principles of Symbolism and on the impact of the various archives to which his work was submitted. Thus, this study not only discusses the way Kilkerry reconfigures the role played by the lyric subject in modern poetry, but also problematizes the extent to which the modes of subjectivation that emerge from his poetry are articulated with a new practice of language and with a new relationship between subject and world in poetic experience. For this, the following hypotheses were drawn: subjectivity, in the poetry of Pedro Kilkerry, takes place in the dynamics of otherness; procedures of construction and combination of images employed by the poet materialize the intertwining between subject and world in poetic experience; the horizon structure participates in the configuration of subjectivity and the image of the world that manifest themselves in its lyric. These hypotheses were tested with the support of several authors from the fields of Literature, Philosophy and Linguistics, such as Michel Collot, Emil Staiger, Paul Valéry, Martin Heidegger, Maurice Merleau-Ponty, Jacques Derrida, Émile Benveniste and Käte Hamburger. The argumentation develops over four chapters: in the first, the place that Kilkerry's work occupies in Brazilian literature is analyzed from the ties established between his poetry and Symbolism; in the second, the impressions left in the various archives of his writings are examined, especially in the publication of *ReVisão de Kilkerry* – whose second edition brings together the poems that make up the corpus of this research – the result of the research carried out by Augusto de Campos; in the third, one ponders the uniqueness of the lyric subject in Kilkerry through the critical reading of his poems; in the fourth chapter, through new readings of poems, the constitution of the world that is manifested in his work is studied. Finally, it was possible to peer into the author's poems how the *ek-stasis* of the lyric self and the effects of transfiguration of the world are also carried out in language, through unforeseen tropes, complex syntactic structures and the conscious use of the linguistic foundations of subjectivity, procedures that, in the light of the notions of horizon structure, perspective and incarnation, among others, promote a modern poetic experience, open to plurisignification. In his fabulous response to the provocations of the world of perception, Pedro Kilkerry invests in the invisible that resides in the visible, putting on the scene a lyric subject in constant crossing to the other, delivered to the mystery of the real. His poetry is the expression of a fine consciousness, corporificated and, above all, spatialized of the subject, of the world and of the poetic word.

**Keywords:** Pedro Kilkerry; Symbolism; Brazilian modern poetry; archive; lyric self; otherness; perception; horizon structure.

## LISTA DE FIGURAS

Fac-símile 1 - Retrato de Pedro Kilkerry (1913).....	21
Fac-símile 2 - Capa da revista <i>Nova Cruzada</i> (ano 5, n. 8-9).....	49
Fac-símile 3 - Capa da revista <i>Nova Cruzada</i> (ano 6, n. 1).....	51
Fac-símile 4 - Capa da revista <i>Os Anais</i> (ano 1, n. 3).....	56
Fac-símile 5 - Conferência “O Decenário” na página de <i>Os Anais</i> .....	57
Fac-símile 6 - Capa de <i>Humilhados e Luminosos</i> .....	62
Fac-símile 7 - Brasão de Jackson de Figueiredo.....	64
Fac-símile 8 - Capa de <i>Re-visão de Kilkerry</i> (1970).....	73
Fac-símile 9 - Página da revista <i>Nova Cruzada</i> (ano 5, n. 11).....	141

## LISTA DE ABREVIATURAS

### Das obras de Pedro Kilkerry:

HE	Harpa esquisita
CXM	Cartas a Xavier Marques
V	Velhinho

### Das obras de Michel Collot:

MEp	A matéria-emoção
DHp	Do horizonte da paisagem ao horizonte dos poetas
HEH	Horizonte e estrutura de horizonte
MEf	La matière-émotion
LPM	La poésie moderne et la structure d'horizon
OOM	O Outro no Mesmo
PPS	Poesia, paisagem e sensação
PFP	Poética e filosofia da paisagem

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>12</b>
<b>1. MIL... E TÃO KILKERRY .....</b>	<b>20</b>
1.1. Livro negro de uma vida breve .....	20
1.2. Simbolismo em França e Brasil.....	29
1.3. Cavaleiro da Nova Cruzada .....	48
<b>2. OVO NOVO NO VELHO .....</b>	<b>55</b>
2.1. Origens do arquivo .....	61
2.2. ReVisões de Kilkerry .....	71
2.3. Do Simbolismo à Poesia Concreta.....	80
<b>3. NÁUFRAGO DE SI: ÊXTASE LÍRICO EM PEDRO KILKERRY .....</b>	<b>93</b>
3.1. Subjetividade e alteridade .....	93
3.2. Sujeito lírico fora de si .....	109
3.3. Fundamentos linguísticos da subjetivação lírica .....	128
<b>4. O ENIGMA DO MUNDO .....</b>	<b>138</b>
4.1. Mundo da percepção.....	138
4.2. Estrutura de horizonte .....	146
4.3. Paisagens: transfigurações do mundo .....	171
4.4. Errância e perplexidade.....	193
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>202</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>210</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>221</b>
ANEXO A – Antologia de poemas de Pedro Kilkerry .....	222
ANEXO B – Carta a Jackson de Figueiredo.....	238
ANEXO C – O Decenário .....	241
ANEXO D – Carta a Xavier Marques .....	247
ANEXO E – Entrevista - Augusto de Campos.....	248

## INTRODUÇÃO

A lírica moderna ocidental consiste em território de difícil delimitação teórico-crítica em virtude de sua natureza instável, plural e dissonante. Essa dificuldade, a nosso ver, extrapola o contexto da modernidade, diz respeito à indefinição do fenômeno lírico desde os primeiros estudos sistematizados sobre gêneros realizados na Antiguidade Clássica. Na contramão da perspectiva adotada por seu mestre Platão<sup>1</sup> (1998, p. 373-375) – para quem a poesia seria resultado de um processo de inspiração em cadeia que, emanado das Musas, imanta poeta, rapsodo e ouvinte –, Aristóteles (2018) concebeu o fenômeno literário de sua época como produto de uma operação criativa na qual o poeta, mediante sua habilidade técnica, dá forma à matéria bruta da linguagem a fim de imitar a Natureza, representando-a. Em sua *Arte Poética*, a partir da análise de elementos que caracterizam diferentes modos de representação mimética, o estagirita categorizou as manifestações literárias em “espécies”, destacando três em particular: tragédia, epopeia e comédia. No entanto, a respeito do canto de caráter religioso acompanhado por lira – espécie de poesia que corresponderia, por aproximação, ao que compreendemos hoje como lírica – restaram apenas vagas menções, conforme observa Yves Stalloni (2007, p. 129, grifo do autor) em seus comentários sobre o tratado de Aristóteles: “Ainda que venhamos a sentir uma certa decepção, devemos admitir que, caso façamos referência aos fundamentos da teoria literária, a poesia *não constitui* um gênero”.

A poesia lírica passaria a compor, ao lado da epopeia e do drama, a tríade canônica dos gêneros literários apenas no século XVI, durante o Renascimento, período em que conquistou prestígio e se tornou objeto de estudos mais sistematizados (AGUIAR e SILVA, 2000, p. 351). Nessa nova configuração, contudo, a metodologia aristotélica revelou-se insuficiente, e um novo critério passou a ser adotado para a investigação e categorização das obras literárias: a subjetividade. A esse respeito, afirma Stalloni (2007, p. 135):

(...) À restituição objetiva do mundo em sua forma narrada (o relato, a narrativa), ou dialogada (o teatro), responderá uma relação pessoal das impressões suscitadas pelo mundo, uma exploração íntima dos

---

<sup>1</sup> No diálogo *Íon*, Sócrates compara o processo de inspiração poética a uma cadeia de elos imantados que parte das musas e magnetiza poeta, rapsodo e ouvintes: “De igual maneira também a Musa, por ela mesma, faz inspirados; e através deles, outros se deixando arrebatados, forma-se uma cadeia. Com efeito, todos os poetas épicos, os bons, recitam esses belos poemas não graças a uma arte, mas por estarem inspirados pela divindade e possuídos por ela. Da mesma forma o fazem também os poetas líricos, os bons (...)” (PLATÃO, 1998, p. 373).

sentimentos, expressa através de uma voz julgada espontânea, que é o canto. Tomando-se ele próprio como assunto, o poeta abandona o domínio da imitação da realidade em troca daquele da introspecção individual. Essa tendência literária que negligencia a atitude de tomar o mundo como modelo, que ignora as expectativas do auditório, que parece traduzir, de maneira incontrolada, a interioridade do criador e reproduzir uma fala que ele dirige a si mesmo, corresponde àquilo que será chamado de *lirismo*.

Assim definida, como expressão em canto modulado da interioridade de um sujeito aparentemente indiferente ao mundo e ao leitor, a poesia lírica ocupou seu espaço na modernidade. Em especial a partir do final do século XVIII, o critério da subjetividade fez do lirismo território fértil para a expressão de uma nova visão de mundo que marcaria o final da era clássica, o início do Romantismo<sup>2</sup> e estabeleceria os fundamentos da lírica moderna:

No sentido moderno do termo, o *lirismo* será definido como a expressão pessoal de uma emoção demonstrada por vias ritmadas e musicais. (...) Mas convém acrescentar a essa particularidade uma outra: o lirismo é emanação de um eu – que o romantismo gostava de confundir com a pessoa do poeta (...). (STALLONI, 2007, p. 151).

Essa associação entre a lírica moderna e a “emanação de um eu” ilustra como o critério da subjetividade foi capaz de resistir, no âmbito da teoria e da crítica literárias, às transformações a que foi submetida a poesia lírica a partir da segunda metade do século XIX, em virtude do fim da escola romântica e do advento do Parnasianismo e do Simbolismo. Nem mesmo a força destrutiva das vanguardas do início do século XX, responsáveis por colocar em crise o próprio conceito de arte, conseguiu abalar o primado do sujeito e da subjetividade no discurso teórico-crítico sobre a poesia lírica.

No célebre *A estrutura da lírica moderna*, publicado originalmente em 1956, Hugo Friedrich ilustra essa perspectiva ao apresentar duas linhas de força antagônicas desenvolvidas na poesia ocidental a partir da segunda metade do século XIX: de um lado, a obscuridade e a experimentação formal de um (anti)lirismo em que “nenhum eu fala”, do qual Mallarmé e Jorge Guillén seriam ilustres representantes; de outro, o ilogismo e os “conteúdos sonambulísticos e alucinantes” característicos, por

---

<sup>2</sup> No fragmento 206 da revista *Athenäum*, publicado em 1798, o pré-romântico alemão Schlegel (1991, p. 39) ilustra o prestígio alcançado pelo gênero lírico na escola romântica: “A poesia romântica ainda está se formando; e é esta a sua verdadeira essência, o eterno devir, sem jamais se dar por acabada. Nenhuma teoria pode esgotá-la, e apenas uma crítica divinatória poderia ousar caracterizar o seu ideal. Só ela é infinita, assim como só ela é livre; e ela reconhece como sua primeira lei que a vontade do poeta não deve submeter-se a lei nenhuma”.

exemplo, da poesia surrealista, apoiada na concepção de uma “subjetividade desvinculada da realidade” e na “explicação de que o homem é o senhor do mundo” (FRIEDRICH, 1978, p. 190-191). Nessa fórmula, em que a poesia supostamente objetiva e antilírica de Mallarmé é valorizada em detrimento dos arroubos delirantes do solipsismo de André Breton, a subjetividade mantém-se como princípio determinante no exercício da crítica literária, invertendo-se apenas o seu valor.

Esse é, em resumo, o paradigma que rege o exercício da teoria e da crítica literárias a respeito da poesia moderna, avaliada a partir da intensidade com que se evidencia a presença do sujeito no discurso. Ao longo do século XX, contudo, sob a influência de outras vertentes de pensamento, como a Fenomenologia, novas perspectivas a respeito da poesia colocaram em crise o racionalismo enraizado na tradição ocidental, responsável por promover uma visão dualista sobre sujeito e mundo. Esse outro modo de conceber a poesia manifesta-se, por exemplo, na análise dos gêneros literários realizada por Emil Staiger (1977, p. 28) em *Conceitos fundamentais da poética*, obra publicada originalmente em 1946:

A ideia de "dentro" e "fora" provém da imagem de uma representação de câmara escura, com que se figura a essência do homem: a alma habita o corpo e permite entrar o mundo exterior através dos sentidos, principalmente através dos olhos por onde penetram as imagens. Embora todo mundo hoje contradiga veementemente tal ideia, ela enraíza-se no fundo de nosso espírito e quase nunca se deixa afastar totalmente. (...) Se a poesia lírica não é objetiva, não tem por isso que ser subjetiva. Se ela não representa o mundo exterior também não representa, contudo, o interior. O que se dá é que "interno" e "externo", "subjetivo" e "objetivo" não estão absolutamente diversificados em poesia lírica.

Nesse modo de leitura crítica, busca-se ultrapassar o esquema dualista que, enraizado no fundo da razão ocidental, insiste em opor interior e exterior, sujeito e mundo, corpo e espírito. Na perspectiva defendida por Staiger, o fenômeno lírico resulta não de uma presença mais ou menos intensa do sujeito no discurso, mas do encontro entre eu lírico e mundo. Essa concepção de poesia, apesar de contrastar com a tradição, recupera, a nosso ver, o desejo de participação e comunicação com as forças da natureza presente na origem do fenômeno poético.

De acordo com Segismundo Spina (2002, p. 32), “a magia e a religião foram as duas fontes mais fecundas de onde as artes rítmicas extraíram sua substância (...)”. Isso porque a poesia, em sua origem, associada à música e à dança, permitia ao homem primitivo concretizar seu desejo de interferir nas forças sobrenaturais às quais

a natureza seria sensível, desejo esse que respondia à necessidade vital de participar concretamente de sua realidade. A música e a dança, nesse estágio, eram os agentes fundamentais desse modelo de expressão, uma vez que forneciam, aos diversos rituais praticados nas comunidades, uma dimensão corpórea mediante movimentos repetitivos do corpo e equivalências sonoras: “as palavras moduladas na boca dos mágicos, segundo regras especiais, tornavam-se verdadeiros corpos tangíveis, realidades objetivas, animadas de vida e de virtudes criadoras” (SPINA, 2002, p. 34).

Em “Para uma poética”, Julio Cortázar (1999) também estreita as ligações entre a atividade poética e a noção mágica de mundo, enfatizando a intenção do homem primitivo de se apropriar do real mediante os sentidos, sem o apoio de um sistema conceitual. O poeta, substituto do mago, seria movido pelo desejo de participar concretamente da realidade, da essência das coisas; valendo-se da força da imagem, tornaria presente um estado perene de admiração por tudo aquilo que pode ser nomeado. O poder de elaborar imagens para acessar o real seria possível, segundo Cortázar (1999), mediante o canto, já que a música, sustenta o autor, libera a imagem do signo para que ela assuma a essência dos objetos. Cantar a coisa do mundo é celebrá-la e dela apropriar-se em sua essência.

Nesse sentido, sem se submeter à presença ou à ausência do sujeito lírico no discurso, a poesia lírica revela-se como território em que *eu* e *mundo* deslocam-se em fluxo constante, em conformidade com diversas vertentes da Fenomenologia do século XX, dentre as quais destacamos a filosofia da percepção de Maurice Merleau-Ponty, que compreende o sujeito como ser encarnado o qual, antes de interpretar as coisas circundantes, percebe-as por meio de seus órgãos sensoriais. Segundo Merleau-Ponty (2014, p. 24-27), qualquer tentativa de compreensão do ser que habita as coisas sensíveis deve levar em conta, *a priori*, que as qualidades por meio das quais seria possível definir tal ser situam-se na experiência humana. Essas qualidades, provenientes dos diferentes mundos dos sentidos – visão, audição, tato, olfato, paladar –, são portadoras de significações afetivas que colocam em correspondência os diversos planos sensoriais.

A fenomenologia da percepção constitui um dos fundamentos da abordagem proposta por Michel Collot, professor emérito de Literatura Francesa da Universidade de Paris 3, poeta e autor de diversos estudos sobre poesia moderna e contemporânea e sobre paisagem na literatura e na pintura. Collot também rejeita a noção de lirismo moderno como expressão de um sujeito interiorizado e propõe modos de investigar a

poesia lírica moderna e contemporânea que ultrapassem as desgastadas dicotomias enraizadas no pensamento ocidental.

À luz dessa perspectiva, em que a poesia moderna é concebida como meio de expressão que parte da experiência sensível para produzir um "pensamento fundamental" (PFP, p. 43), propomos, nesta pesquisa, um estudo da subjetividade lírica na literatura moderna brasileira, em especial na poesia de Pedro Kilkerry (1885-1917), figura central da segunda geração do Simbolismo baiano, cuja obra permanece praticamente incógnita apesar dos esforços de diversos pesquisadores.

De acordo com Augusto de Campos (1985, p. 19), a lírica de Kilkerry, com sua sintaxe irregular e suas imagens plásticas de natureza intrincada, realizou-se à margem das tendências simbolistas no Brasil. "Não houve quem fosse capaz de declarar ou imitar a sua linguagem, e mal teve antecessor", defende Andrade Muricy (2002, p. 442). A modernidade de sua obra, hermética e experimental, segundo João Alexandre Barbosa (1987, p. XX), resultaria do emprego de procedimentos incomuns ao Simbolismo brasileiro. Esses traços podem ser verificados nas duas quadras a seguir, que constituem fragmento de um poema perdido do autor:

Sobre um mar de rosas que arde  
Em ondas fulvas, distante,  
Erram meus olhos, diamante,  
Como as naus dentro da tarde.

Asas no azul, melodias,  
E as horas são velas fluidas  
Da nau em que, oh! alma, descuidas  
Das esperanças tardias.  
(HE, p. 112)

A musicalidade vaga e melancólica que ressoa das redondilhas maiores acolhe com delicadeza a percepção particular do tempo por um sujeito de olhar errante que vê a si mesmo desaparecendo na paisagem marítima impregnada de calor e matizada pela vermelhidão da luz solar. De origem incerta, o fragmento ilustra a presença de alguns traços característicos da poesia do autor, como a inversão que (des)organiza a estrutura sintática da primeira estrofe – procedimento que gera ambiguidade e denuncia a pluralidade de significados que faíscam do poema – e imagens que se desdobram umas das outras, tecendo uma paisagem marítima de alta plasticidade, com a qual o eu lírico estabelece uma relação pautada pela alteridade. Ao contrário do que poderia sugerir à primeira vista, o eu lírico não projeta seu interior sobre a

realidade exterior, tampouco o mundo concreto serve de espelho para um indivíduo ensimesmado. Os versos evidenciam quão indiscerníveis tornam-se as esferas do eu e do mundo quando se encontram: no contato sensorial com o eu poético, o mundo revela-se contraditório e irreduzível à razão. Essas quadras pertencem a um território poético marcado pela construção e combinação de imagens inusitadas, aparentemente ilógicas, de forte apelo sensorial, que convergem para mundos transfigurados, de onde se abrem ricas experiências de subjetivação, capazes de recolocar o ser no mundo.

Com base nessas considerações, formulamos, para investigação, as seguintes questões problemas: como Pedro Kilkerry reconfigura o papel desempenhado pelo sujeito lírico na poesia moderna? Até que ponto os modos de subjetivação que emergem da lírica de Pedro Kilkerry articulam-se com uma nova prática de linguagem e com uma nova relação entre sujeito e mundo na experiência poética? No horizonte aberto por essas questões, faz-se notar uma exigência: perquirir o contexto de produção do poeta, a começar por sua situação na literatura brasileira. Simbolista, pós-simbolista ou neo-simbolista para alguns, pré-moderno para outros, seu lugar em nossa historiografia literária permanece incerto. Essa indeterminação, ao que parece, está associada, de um lado, à falta de consenso quanto à existência de uma corrente simbolista e sua manifestação em terras brasileiras, de outro, ao fato de o poeta não ter lançado os próprios poemas em livro. Apenas em 1970, 53 anos após sua morte prematura, foi publicada uma reunião de seus textos em verso e prosa, resultado de extensa pesquisa levada a cabo pelo poeta Augusto de Campos. Sendo assim, julgamos indispensável ponderar tanto sobre os laços entre a lírica de Kilkerry e a estética simbolista, em especial a de origem francesa, quanto sobre o processo de arquivamento de seus escritos realizado durante o século XX.

A problematização formulada é testada à luz das seguintes hipóteses: na poesia de Pedro Kilkerry, a subjetividade se realiza na dinâmica da alteridade; procedimentos de construção e combinação de imagens empregados pelo poeta materializam o entrelaçamento entre sujeito e mundo caracterizador da experiência poética na modernidade; a estrutura de horizonte que rege a percepção do real participa da configuração da subjetividade e da imagem de mundo que se manifestam na lírica do autor.

A partir dessas conjecturas, propomos investigar modos de subjetivação que emergem da lírica de Pedro Kilkerry, voz singular no contexto da moderna poesia

brasileira. Nesse sentido, é mister examinar a aderência do poeta aos princípios estéticos que caracterizam a poesia simbolista; refletir sobre o impacto dos diversos arquivamentos em sua obra; analisar os procedimentos estéticos empregados pelo poeta, em especial aqueles relacionados à sintaxe, à criação e à combinação de imagens; apreender como se expressam as dinâmicas inerentes ao fenômeno de percepção da realidade na lírica desse autor.

Tendo em vista esses objetivos, organizamos nossa argumentação em quatro capítulos. No primeiro, além do levantamento da fortuna crítica sobre a poesia de Pedro Kilkerry, sobre as origens francesas do Simbolismo e sobre o Simbolismo brasileiro, apresentamos o perfil do poeta e sua produção literária, a fim de colocar em discussão as relações entre sua poesia e a suposta escola simbolista e, assim, refletir sobre o lugar que sua obra ocupa na literatura brasileira.

No segundo capítulo, à luz da noção de arquivo proposta por Jacques Derrida (2001), examinamos os sucessivos arquivamentos pelos quais passou a obra poética de Pedro Kilkerry após a sua morte, com destaque para os trabalhos de Jackson de Figueiredo, Carlos Chiacchio, Andrade Muricy e, em especial, Augusto de Campos, autor de *ReVisão de Kilkerry* (1970; 1985), cuja segunda edição contém a reunião de poemas líricos que constituem o *corpus* desta pesquisa.

No terceiro capítulo, desenvolvemos a análise crítica dos poemas do autor, procurando refletir sobre os modos de subjetivação que se manifestam em sua escritura e sobre os traços que singularizam seu fazer poético, em especial os procedimentos empregados na construção da subjetividade lírica. Nessa etapa da análise, apoiamo-nos em diversos autores das áreas da Literatura e da Filosofia, como Martin Heidegger, Maurice Merleau-Ponty, Emil Staiger, Émile Benveniste, Käte Hamburger e Octavio Paz, entre outros nomes alinhados a correntes da Fenomenologia do século XX, com destaque para Michel Collot e seus estudos a respeito da lírica moderna.

Finalmente, no quarto capítulo, dando prosseguimento à análise, dirigimos nossa atenção ao mundo que vem à tona nos poemas de Kilkerry. Buscamos compreender não só o modo como o poeta inscreve, na constituição do sujeito lírico e do plano imagético dos poemas, a estrutura de horizonte que governa o ato de percepção, mas também o papel exercido pelas imagens poéticas na configuração da realidade. Para fundamentar teoricamente essa etapa final, recorreremos aos conceitos

de *encarnação* e *perspectiva* formulados por Merleau-Ponty e, sobretudo, à noção de *estrutura de horizonte*, extraída do pensamento de Michel Collot.

## 1. MIL... E TÃO KILKERRY

*A poesia é uma família dispersa de náufragos  
bracejando no tempo e no espaço.*  
(CAMPOS, A., 1988, p. 08)

### 1.1. Livro negro de uma vida breve

No início de 1910, quem caminhasse à noite pelo centro da cidade de Salvador, sem dificuldade passaria por jovens boêmios, perambulando pelos calçamentos de paralelepípedos das estreitas e enladeiradas ruas da capital baiana, em longas e acaloradas palestras sobre os rumos da Primeira República, entremeadas por comentários críticos à nova fita exibida no cinematógrafo ou por recitações emocionadas de poemas líricos. É possível que, por ordem do acaso, ao dobrar uma esquina, o caminhante se deparasse com um jovem de traços físicos incomuns, destacando-se da paisagem noturna soteropolitana: alto, magérrimo, olhos e orelhas minúsculas compondo feição incomum – reflexo da “luta entre o tipo norte europeu, de que descendia, e o mestiço brasileiro, que ele era” (FIGUEIREDO, 1985, p. 233)<sup>3</sup> –, agitando nervosamente seus braços e caminhando de um lado para outro sem descanso, ao compasso de sua inseparável bengala, com livro embaixo do braço, destilando sarcasmo contra tudo e todos ou declamando, em “delírio mímico” (CHIACCHIO, 1985a, p. 270), estranhíssimos versos para o deslumbramento de seus comparsas, muitos deles colegas da Faculdade de Direito, e desaparecendo de súbito – “sempre de súbito partindo (...) à curvatura imperiosa de uma esquina” (CHIACCHIO, 1985a, p. 270). Sem saber, nosso caminhante teria presenciado uma das célebres, raras e fugazes aparições de um dos mais inventivos nomes da poesia brasileira do século XX, figura central do Simbolismo baiano que, apesar de esforços de críticos e pesquisadores, permanece um ilustre desconhecido da literatura brasileira<sup>4</sup>: Pedro Kilkerry.

<sup>3</sup> Assim como Jackson de Figueiredo, Carlos Chiacchio destaca a fisionomia incomum de Kilkerry, associando-a à sua miscigenação: “Nariz à feitura de seta invertida, direito, firme, descendo a pique, num conflito de raças, entre o aquilino anglo celta de Irlanda e o emplastrado índio-luso-negróide da África” (CHIACCHIO, 1985a, p. 268).

<sup>4</sup> O pouco que se sabe sobre a biografia do poeta provém de relatos de alguns amigos da época – em especial, Jackson de Figueiredo (1921; 1985) e Carlos Chiacchio (1985a; 1985b) – e de algumas cartas e documentos desarquivados por pesquisadores, como Erthos Albino de Souza e Berbert de Castro. Esses textos e documentos foram reunidos por Augusto de Campos em *Re-visão de Kilkerry* (1970), obra reeditada e ampliada em 1985.

Fac-símile 1 – Retrato de Pedro Kilkerry (1913).



Fonte: CAMPOS, 1970.

Pedro Militão Kuilkuery<sup>5</sup> nasceu em Salvador<sup>6</sup>, Bahia, em 10 de março de 1885, sob o signo de Peixes, segundo dos três filhos da baiana Salustiana do Sacramento Lima e do irlandês João Francisco Kuilkuery. Criado em Santo Antônio de Jesus, mudou-se com a mãe, a avó e a irmã para Salvador, em 1904. No mesmo ano, com o auxílio financeiro do irmão e de outros parentes, iniciou os estudos preparatórios no Colégio Sete de Setembro. Conforme Campos (1985, p. 72), o poeta teria cursado até o 5º ano (1908) do Curso de Bacharelado do Ginásio da Bahia, embora haja documentação sobre sua aprovação para cursar o 6º ano do curso. Em março de 1909, matriculou-se na Faculdade de Direito da Bahia, onde angariou várias amizades – dentre elas, Jackson de Figueiredo – e concluiu, em 1913, o bacharelado em Ciências Jurídicas e Sociais.

Perdulário, dispersivo e inadaptado, de acordo com Carlos Chiacchio (1985a, p. 266), Kilkerry foi empregado de balcões comerciais nas cidades de Santo Antônio de Jesus e Nazaré. Em Salvador, dedicou-se aos estudos e exerceu informalmente a atividade de professor, ministrando aulas para jovens em jardins e espaços públicos, tal como os gregos faziam na Antiguidade. Após o bacharelado, começou, em 1914, a exercer a função de advogado no interior do estado, período que marcou seu retorno a Santo Antônio de Jesus. Nesse período, afastou-se do meio literário, causando certo estranhamento nos amigos mais próximos, como ilustra o comentário de Jackson de Figueiredo (*apud* CASTRO, 1992, p. 38) ao escritor Xavier Marques, em carta de 28 de maio de 1916:

Como vai o nosso Pedro? Ouvi dizer que está rico e gasta fraques elegantes. Ele me mandou uns conselhos econômicos... Infelizmente eu vejo as cousas de outro modo. Penso que ele esmoreceu cedo, neste calvário do Ideal. Prefiro francamente a altura da Cruz.

Em 29 de agosto de 1916, foi nomeado 1º escriturário do Tribunal de Contas da Bahia, função que exerceu durante poucos meses, até o momento de sua morte prematura, em 25 de março de 1917, 15 dias após completar 32 anos de idade.

---

<sup>5</sup> A grafia do sobrenome foi alterada pelo próprio poeta e adotada por toda a família, que também passou a assinar Kilkerry. Além disso, suprimiu o nome do meio, ao qual tinha aversão; a quem insistisse em lhe chamar Militão, respondia, fazendo troça: “Pedro: Mil... e tão Kilkerry” (CAMPOS, 1985, p. 22).

<sup>6</sup> Não há certeza a respeito do local de seu nascimento. Segundo informações veiculadas pela imprensa por ocasião de sua morte, Kilkerry teria nascido em Santo Antônio de Jesus, cidade do Recôncavo baiano localizada a 100 km da capital. Em nota da 2ª edição de *ReVisão de Kilkerry*, entretanto, Augusto de Campos (1985, p. 22) ressalta que, de acordo com informações obtidas por Erthos Albino de Souza, Kilkerry teria nascido em Salvador e se criado em Santo Antônio de Jesus.

Segundo Xavier Marques (*apud* CASTRO, 1992, p. 39), em carta de março de 1917 enviada a Jackson de Figueiredo: “Havia cerca de um mês que ele adoecera da laringe e deixara de visitar-me, como era seu costume. Estava tuberculoso, e com o edema que lhe causava ataques de asfixia, sofreu terrivelmente”<sup>7</sup>.

A morte violenta e prematura, contudo, não foi capaz de apagar os rastros luminosos deixados pelo poeta na memória de seus amigos. Dos relatos deixados por colegas com quem conviveu mais proximamente em Salvador, avulta um sujeito de comportamento extravagante, cujas aparições súbitas envolviam a todos e despertavam reações acaloradas. Chiacchio (1985b, p. 317) é quem melhor descreve o magnetismo do poeta em suas aparições públicas:

Mesmo em palestra, o Kilkerry encurvava-se, dobrava-se, fletindo-se, magro, fino, estremecente, numa agitação generalizada de gestos, de mímicas, de tremuras, dos pés às mãos, dos olhos à boca, à cabeça, histerizada, retesada pelos músculos do pescoço, sempre inclinado à direita para onde tinha o seu tipo clínico definido de destro. Os olhos dançavam-lhe nas órbitas, cujas pálpebras abriam-se longas, despestanadas, num espasmo de atenção contínua, mas de sua concentração, de seus hábitos de compor, sempre de pé, trejeitando, gesticulando, vozeando, surdo, cavo, entrecortado de respiros e pausas, bruscos.

Mesmo o ambiente sisudo e conservador da Faculdade de Direito não era capaz de conter a verve performática de Kilkerry, conforme testemunho de Renato Berbert de Castro (1985, p. 337) sobre um exame oral ao qual o poeta fora submetido:

Kilkerry, à hora da arguição, levantou-se da cadeira, em que estivera a refletir sobre o ponto sorteado, e se ficou a passear o seu perfil esgrouviado em frente à mesa dos examinadores, pois que o seu temperamento não comportava exames naquela atitude.  
E de verdade, foi de pé, a movimentar-se, nervosamente, para uma e outra extremidade da sala, que respondeu, com originalidade e talento, às perguntas do professor.

Completavam a imagem dessa figura “debatidíssima, endeusada aqui, atacada ali, mas dominante” (FIGUEIREDO, 1985, p. 233), sua aversão ao sentimentalismo e às lamúrias estampada em frequentes gargalhadas: “Este o traço principal da sua vida. Pedro ria, ria firmemente seguro de que o riso venceria pela sua força dissolvente a bruta massa de sofrimentos e dificuldades que a vida lhe opunha tenaz e duramente” (FIGUEIREDO, 1985, p. 237). Chiacchio (1985a, p. 276) também recorda o riso do

---

<sup>7</sup> Carlos Chiacchio (1985a, p. 276) salienta o sofrimento que antecedeu a morte do poeta: “morreu no ato de uma traqueotomia urgente. Numa onda de sangue, que lhe golfava da boca e do pescoço incisado. Morreu asfixiado, desesperado, estrangulado, aos trinta e dois anos (...)”.

poeta: “Pedro ria. Ria desse estado orgânico de repulsão. Ria da decadência ridícula dos nossos costumes enfezados de negadores de todo o mérito, de todo o esforço, de toda a superioridade”. Segundo depoimentos dos colegas, seu riso não compunha demonstração de alegria ou contentamento, mas revelava, com escárnio, um olhar crítico às convenções sociais<sup>8</sup>.

O sarcasmo, entretanto, compunha apenas uma face do poeta, que, num átimo, abandonava o tom de pilhéria e se ensimesmava, melancólico, mergulhado “em silêncios concentrativos de cismas”, de acordo com Chiacchio (1985a, p. 268). A respeito da personalidade contraditória do amigo, aliás, Jackson de Figueiredo (1912) chegou a compor um soneto:

Primeiro vem o Pedro alevantado,  
O Kilkerry de versos berradores,  
Versos vermelhos e doiradas flores  
Das margens do Amazonas do Encantado!

Quando os recita fica arrebatado,  
Troveja ezechiélicos terrores,  
Ao verso dá mil luzes e mil cores,  
E tem uns ares de predestinado.

Gargalha como um bárbaro, tão rudo  
Como um bárbaro fere a carneirada,  
Não tem ódios, porém troça de tudo...

Gargalha... mas o mal é sem remédio,  
E às vezes tendo a alma espedaçada  
Bodeja à noite um pavoroso tédio...<sup>9</sup>

Bárbaro que “troça de tudo”, mas consumido por um “pavoroso tédio” noturno: tédio que, segundo Figueiredo (1985, p. 234), seria a salvação de Kilkerry, maneira encontrada pelo poeta para não se deixar consumir pelo ceticismo, fruto de seu vasto conhecimento filosófico e de sua aversão à religião. Para Chiacchio (1985a, p. 268), a respeito das aparições públicas do poeta, a mudança repentina de humor, traço constante de sua personalidade instável, era um sinal claro do seu recolhimento e anunciava sua partida. Tão logo se calava, “num golpe seco de bengala nas pedras”, abandonava a roda de conversas para ir ao encontro de seus livros. Leitor voraz –

<sup>8</sup> Eram comuns os episódios em que Kilkerry assumia, sem constrangimento, “arrepelante irreverência sardônica (...), onde a sua *vis comica* estala em cordas satânicas de vampirismo (...)” (CHIACCHIO, 1985a, p. 275).

<sup>9</sup> Em *Humilhados e luminosos*, Figueiredo (1921, p. 64-65) divulgou apenas os dois tercetos preservados em sua memória. O pesquisador Gilfrancisco Santos, entretanto, encontrou o soneto completo em um ensaio publicado em 1912 por Figueiredo no *Diário da Manhã* (Aracaju).

“um voluptuoso do livro que, às vezes, lhe custava o preço das refeições” (CHIACCHIO, 1985a, p. 267) –, Kilkerry impressionava os colegas e os professores com sua vasta erudição, adquirida com a leitura de textos de filosofia, romances, volumes de poesia, obras ocultistas, revistas e livros de arte.

Na pobreza do quarto em que viveu até concluir seus estudos, quarto que ocupava um andar inteiro de uma casa, abaixo do nível da rua – “mansarda triste, suja, escura, horripilante” (FIGUEIREDO, 1985, p. 237) –, situada à Rua do Cabeça, n. 13, no centro de Salvador, o poeta dividia o espaço com um “turbilhão de livros, revistas, gravuras a subir para o teto, coroado pelo mistério das aranhas, dizia Pedro”. O ambiente sombrio e insalubre era seu “‘antro maravilhoso’, (...) em que estudava, meditava, escrevia, e de que me falava como de um lugar em que o mistério habitava e o silêncio era a ‘voz da divindade’” (FIGUEIREDO, 1985, p. 237).

Dominava várias línguas estrangeiras – “traduzia o grego, o latim, o inglês, o francês, o italiano, o espanhol, o alemão (...) e tentava aprender o árabe” (FIGUEIREDO, 1985, p. 235) –, habilidade que lhe permitia ampliar ainda mais sua capacidade de leitura. A lista de seus autores prediletos, segundo Figueiredo (1985, p. 235), formava “mistura (...) monstruosa” e incluía:

(...) Homero, Shakespeare, Milton, Burns, Wordsworth, Sterne, Stirner, Nietzsche, Emerson, Poe, Baudelaire, Verlaine, Verhaeren, Samain, Taine, P. de Saint-Victor, Villiers d’I Adam, Flaubert, Maupassant, Quinet, Tolstói, Machado de Assis, Raimundo Correia, Raul Pompéia, Alberto de Oliveira, Bilac, Rimbaud, Laforgue (...).<sup>10</sup>

Dois autores seriam os preferidos: Dante e Carlyle. Tinha aversão a Auguste Comte e, em especial, a Kant, a respeito de quem teria afirmado: “este alemão, além de gênio, foi o homem mais ruim e mais covarde que apareceu na terra” (KILKERRY *apud* FIGUEIREDO, 1985, p. 235). Nietzsche, por sua vez, participava frequentemente de suas leituras. Na opinião de Figueiredo (1985, p. 236), Kilkerry teria se esforçado durante toda sua vida para colocar em prática as lições de Zaratustra<sup>11</sup>, refutando qualquer sentimento de piedade que causasse sua pobreza.

<sup>10</sup> As leituras de Kilkerry, segundo Figueiredo (1985, p. 235), “não lhe davam ‘matéria catalogada’, como ele próprio dizia”, mas lhe avivavam o pensamento, alimentando sua “intuição quase genial”, que se opunha, de certa forma, à dificuldade que muitas vezes manifestava para sustentar suas opiniões: “Não lhe era fácil um método de exposição e a dúvida embaraçava-o todas as vezes que era preciso fazer a defesa de uma afirmação qualquer”.

<sup>11</sup> Em seu relato, Figueiredo (1985, p. 236) responsabiliza Nietzsche pela amizade com o poeta: os dois teriam se conhecido durante uma aula do curso de Direito, quando Figueiredo entregou a Kilkerry um livro que lhe caíra das mãos: *Assim falou Zaratustra*.

A poesia brasileira não suscitava sua admiração, com exceção de Alberto de Oliveira, Bilac e Gilka da Costa. Na lista de autores prediletos de Kilkerry levantada por Chiacchio (1985a, p. 271), destacavam-se

Carlyle, Emerson, Meredith, Cimbali, Baudelaire, Céranil, Verhaeren, Mallarmé, Verlaine, Rimbaud, Regnier, Samain, Rodenbach, Heredia e poucos outros. Eram os seus amores. Quando não tinha sono...

Apesar de sua paixão pelos livros, em carta escrita em 06 de junho de 1911 ao poeta Arnaldo Damasceno Vieira, que havia lançado *Baladas e poemas* (1911), Kilkerry aborda ironicamente a publicidade no meio editorial. Segundo o autor, com a ironia que lhe era particular, Damasceno Vieira deveria ter colocado os “óculos do momento” para escrever seu livro:

Se o fizesses, acertarias, publicando, de exemplo: ‘De como se faz de um arrancador de mandíbulas e dentes um deputado soleníssimo. Bonecos e bonequinhos do teatro idiopatopolítico ou um almanaque *as you like it*, logogrifos e charadas e terias à capa, em medalha, um sorriso redondo de glória; mesmo se desses à luz elétrica dez quadrinhas ordinárias, lanzudas como as cabras da vizinha, darias leite, muito leite a beber. (HE, p. 197-198).

O desprezo pelo mercado editorial evidenciava sua recusa por publicar seus escritos em livro: “não publicou, porque não quis” (CHIACCHIO, 1985a, p. 266). Produzia versos de sobra, mas os registrava apenas em sua memória ou os espalhava pelo ambiente lúgubre de seu quarto à Rua do Cabeça, “escritos de modo incompreensível sobre páginas de livros, pedaços de papel, até na pouca madeira do leito mesquinho” (FIGUEIREDO, 1985, p. 237). Em vida, publicou alguns textos em jornais e revistas da época, em especial nos periódicos simbolistas *Nova Cruzada* e *Os Anais*. A divulgação de sua obra – composta por poemas líricos, satíricos, crônicas, textos críticos e cartas – só foi possível em função do esforço de colegas e pesquisadores que, após sua morte, dedicaram-se a recuperar o pouco que publicou em vida, além de manuscritos encontrados por amigos e familiares.

Deve-se a Jackson de Figueiredo a iniciativa de reunir parte da produção lírica do autor em livro. Quatro anos após a morte do poeta, Figueiredo publicou *Humilhados e luminosos* (1921), obra em que realizou perfis biográficos de escritores desconhecidos do público. No segundo capítulo do livro, o autor apresenta, em forma de ensaio, a biografia de Pedro Kilkerry, ao longo da qual cita e comenta 15 poemas e trechos de textos de prosa escritos pelo poeta.

Em 1931, Carlos Chiacchio publicou, no jornal baiano *A tarde*, uma série de artigos sobre o poeta, dos quais se destacam um perfil biográfico e alguns textos inéditos de autoria de Kilkerry<sup>12</sup>. Em 1952, Andrade Muricy incluiu 13 textos de Kilkerry (12 poemas e um fragmento da prosa poética “Novela Acadêmica”) em seu *Panorama do movimento simbolista brasileiro*, destacando-o como a “figura mais singular do movimento simbolista baiano” e situando-o na “primeira plana do Simbolismo” (MURICY, 1987, p. 899-901).

Apesar dos esforços pioneiros de Jackson de Figueiredo e de Carlos Chiacchio para divulgar a produção do autor e da importância conferida por Andrade Muricy ao poeta em sua coletânea, Pedro Kilkerry permaneceu no limbo da literatura brasileira. Sua obra só ganhou o devido destaque em 1970, com a publicação de *Re-visão de Kilkerry*, edição crítica organizada por Augusto de Campos, responsável por apresentar, em um só volume, poemas e textos em prosa do autor, além de perfis biográficos e ensaios de autores diversos sobre sua poesia. Em 1985, foi publicada a segunda edição da obra, ampliada com alguns textos inéditos do autor.

Sem dúvida, cerca de 100 anos após a morte de Kilkerry, a obra organizada por Augusto de Campos (1970; 1985) permanece até hoje como o título mais significativo que abrange a obra do poeta baiano. Na segunda edição do livro, além da reunião de poemas em versos, poemas em prosa e crônicas de Kilkerry, destacam-se: um ensaio de 50 páginas de Campos sobre a obra de Pedro Kilkerry, os dois perfis biográficos de autoria de Jackson de Figueiredo e Carlos Chiacchio, uma série de documentos (cartas, certidões), notícias de jornal sobre o autor e, encerrando a obra, uma bibliografia de textos sobre Kilkerry organizada por Erthos Albino de Souza.

No ensaio que abre o livro, Campos (1985) apresenta uma série de dados sobre a biografia de Kilkerry, com base em informações extraídas, principalmente, dos perfis biográficos realizados por Figueiredo (1921, 1985) e Chiacchio (1985a); em seguida, realiza uma análise de sua poesia, destacando os procedimentos poéticos que singularizam sua lírica no contexto do Simbolismo brasileiro, com destaque para os elementos que configuram o extrato sonoro dos poemas e a complexa sintaxe (des)organizadora de seu discurso lírico. Também é comentada a originalidade das imagens na poesia de Pedro Kilkerry, sobre a qual o crítico destaca: “liberdade de associação imagética” e “arreesamento metafórico incomuns”; “invulgar capacidade

---

<sup>12</sup> O ensaio de Chiacchio foi republicado, com alterações, em capítulos distribuídos em seis números da *Revista da Academia de Letras da Bahia*, de 1931 a 1933.

de materializar uma imagem abstrata”; “sucessão de permutas sinestésicas”; “montagem caleidoscópica, em fragmentos de imagens” (CAMPOS, 1985, p. 30-44).

Na tese defendida por Campos (1985, p. 19), a sensibilidade poética de Kilkerry desloca sua obra de seu contexto de produção, evidenciando uma dicção à margem da poesia praticada por seus contemporâneos, e aponta para estratégias radicais que antecipariam as experimentações transgressivas do Modernismo. A respeito do Simbolismo brasileiro, aliás, a crítica de Campos (1985, p. 29) é demolidora: “época em que o ornamental predominava e os adjetivos vinham de cambulhada, num borbotão sonoro-sentimental que ameaçava deteriorar os melhores poemas”.

A análise de Campos (1985) a respeito da singularidade da poesia de Kilkerry, a nosso ver, associa-se à dificuldade de se avaliar o lugar ocupado pelo poeta na história da literatura brasileira. Na opinião de Figueiredo (1985, p. 239), o escritor estaria associado ao decadentismo, ainda que, no Brasil do início do século XX, a poesia decadente – “falsa porque sem razão de ser” – já não mais existisse. Segundo o autor, Kilkerry era dotado da imaginação e da sensibilidade dos românticos ingleses,

(...) mas muito mais diretamente se ligava o seu espírito ao espírito francês numa das suas fases mais dolorosas e mais singulares – aquela em que ainda soavam as notas mais ardentes e desordenadas da poesia de Verlaine e Rimbaud e, decadentes e simbolistas, se caracterizavam definitivamente em duas correntes quase opostas: uma, em que predominava o absoluto desprezo pelo academicismo da linguagem – a dos que seguiam Verlaine e Laforgue – e a outra que, com Mallarmé, René Ghil, Péladan, fazia distinção entre a linguagem artística e a linguagem prática, criando, por assim dizer, uma língua à parte para a comunicação das emoções estéticas. (FIGUEIREDO, 1985, p. 238-239).

A filiação ao decadentismo também aparece na avaliação crítica de Andrade Muricy (2002, p. 445), que aproxima a prosa poética de Kilkerry à prosa decadente do francês Jules Laforgue. Segundo Muricy (2002, p.443),

A poesia de Kilkerry é entretecida de símbolo, porém despida de sentimentalismo. Comparativamente, será desse impersonalismo sem o qual a obra não abandona o mundo da introversão e da confidência para projetar-se na objetividade que permite a realização da obra de arte.

Apesar de conferir a Pedro Kilkerry lugar de destaque no contexto do movimento simbolista baiano – em virtude das correspondências com a poesia de Verlaine e Rimbaud e da estranha musicalidade de seus versos -, Muricy, na segunda edição de seu *Panorama do movimento simbolista brasileiro* (1987), insere o poeta no rol dos pós-simbolistas, opinião corroborada por João Alexandre Barbosa (1987, p.

XIX), que também reforça a singularidade da poesia do autor baiano, na qual observa “uma forte descendência mallarmeana rara em nosso Simbolismo”.

Para outros críticos, alinhados ao posicionamento de Augusto de Campos, Kilkerry destaca-se do Simbolismo brasileiro em direção a experiências mais próximas das vanguardas do início do século XX. Essa é a opinião de Carlos Chiacchio (1985a, p. 282-283), para quem a importância que dava Kilkerry à dimensão do inconsciente e do sonho, o impacto da obra de Rimbaud em sua escritura e a linguagem experimental característica de seu lirismo conferem à sua poesia um caráter vanguardista, antecipando experiências cubistas, dadaístas e surrealistas. A associação entre a obra de Kilkerry e as vanguardas também aparece em comentário de Eugênio Gomes (*apud* CAMPOS 1985, p. 24) a respeito das “tendências” do poeta ao “super-realismo”. Alfredo Bosi (2002, p. 285) se alinha a esse posicionamento: apesar de criticar duramente a poesia simbolista produzida no contexto brasileiro, salienta a qualidade da obra de certos autores, em especial Pedro Kilkerry, considerado “uma das vozes mais originais do Simbolismo brasileiro”. Tal originalidade indicaria a modernidade de sua obra, relacionada à sua capacidade de explorar, intensa e conscientemente, procedimentos formais característicos da estética simbolista.

Observa-se, portanto, que, apesar de haver consenso a respeito da singularidade da lírica de Pedro Kilkerry, essas perspectivas críticas não esclarecem sobre o lugar ocupado pelo autor na literatura brasileira, problema que, a nosso ver, associa-se à falta de clareza generalizada a respeito do Simbolismo enquanto fenômeno literário. Para melhor esclarecer a questão, propomos levantar informações a respeito dessa corrente – a partir da análise de suas origens, em França, e de sua manifestação em território brasileiro – para que, em seguida, possamos refletir sobre as relações estabelecidas por Kilkerry com os simbolistas e sobre os traços que indiquem a filiação de sua obra a essa escola.

## **1.2. Simbolismo em França e Brasil**

Em 18 de setembro de 1886, Jean Moréas (1994), poeta grego radicado na França, publicou, no periódico *Le Figaro*, um artigo intitulado “O simbolismo”, no qual procurava esclarecer sobre a eclosão de uma nova tendência literária – mais evidente na poesia do que na prosa –, fruto de uma “evolução cíclica” característica dos

movimentos artísticos. Tão logo veio a público, o artigo ganhou ares de manifesto e ajudou a irradiar a corrente simbolista internacionalmente, colocando em destaque três figuras centrais: Charles Baudelaire, considerado precursor do movimento; Stéphane Mallarmé, responsável pelo “sentido do mistério e do inefável” da nova escola; e Paul Verlaine, que teria rompido os “entraves do verso” característicos da eloquência parnasiana (MORÉAS, 1994, p. 72). Moréas (1994, p. 69-72) propunha o emprego de “simbolismo” para melhor definir a nova tendência, que surgia como reação inevitável e necessária à esterilidade e ao racionalismo cientificista e objetivista das escolas naturalista e parnasiana, então em voga:

Inimiga do ensino, da declamação, da falsa sensibilidade, da descrição objetiva, a poesia simbolista procura: revestir a Ideia de uma forma sensível que não seja um fim em si mesma mas que, ao servir para exprimir a Ideia, a ela permaneça submissa. A Ideia, por sua vez, não deve se ver privada das suntuosas samarras das analogias exteriores; pois o caráter essencial da arte simbólica consiste em nunca conceber a Ideia em si. Assim, nessa arte, os quadros da natureza, as ações dos humanos, todos os fenômenos concretos não poderiam, eles próprios, manifestar-se: é que são aparências sensíveis destinadas a representar suas afinidades esotéricas com Ideias primordiais. (MORÉAS, 1994, p. 72).

Segundo Álvaro Cardoso Gomes (1994a, p. 74), responsável pela organização de diversos textos doutrinários no volume *Estética simbolista*, Moréas notabilizou-se por empregar, pela primeira vez, o termo “simbolismo” para caracterizar a nova poesia produzida em território francês nas últimas décadas dos 1800, além de fornecer, de maneira breve e programática, uma conceituação de símbolo tal como empregada pelos poetas da nova escola. De acordo com Moréas (1994, p. 72), o poeta simbolista seria capaz de alcançar a verdadeira finalidade da poesia ao expressar a “Ideia” mediante um processo de obscurecimento da forma, já que a Ideia, na poesia, não poderia ser comunicada via linguagem convencional, denotativa, sob o risco de perder justamente seu estatuto poético. O traço distintivo da poesia simbolista, assim, estaria associado ao poder de sugestão e evocação das Ideias, poder alcançado mediante uma linguagem revestida de forma sensível. Desse modo, compreende-se que os dados concretos do real apreendidos pelos sentidos, presentes nos “quadros da natureza” e nas “ações dos humanos”, constituem, no poema, símbolos, que permitem, ao mesmo tempo, mascarar e evocar as Ideias.

Em seus comentários a respeito desse texto-manifesto, Gomes (1994a, p. 74-75) alerta para a ambiguidade presente no raciocínio de Moréas, que se vale de uma

visão explicitamente determinista para explicar a evolução das escolas literárias ao mesmo tempo em que se opõe justamente ao cientificismo e ao racionalismo característicos do Naturalismo e do Parnasianismo. Apesar dessa contradição, Gomes (1994a, p. 75) verifica no texto a presença de dois aspectos que fundamentam a poética simbolista: seu “caráter essencialmente sugestivo” e a influência da “filosofia esotérica de Swedenborg”.

Para se compreender melhor o poder sugestivo da palavra poética na estética simbolista, vale recuperar a explanação fornecida por Mallarmé (1994, p. 102) em “Poesia e sugestão”, texto extraído de uma enquete à qual se submetera o poeta francês em 1891. Após criticar a apresentação direta dos objetos e a ausência de mistério inerentes à poesia parnasiana, afirma Mallarmé (1994, p. 102, grifo do autor):

*Nomear um objeto é suprimir três quartos do prazer do poema, que consiste em ir adivinhando pouco a pouco: *sugerir*, eis o sonho. É a perfeita utilização desse mistério que constitui o símbolo: evocar pouco a pouco um objeto para mostrar um estado d’alma, ou inversamente, escolher um objeto e extrair dele um estado d’alma, através de uma série de decifrações. (...) Deve sempre haver enigma na poesia, e o objetivo da literatura – não há quaisquer outros – é *evocar* os objetos.*

Em defesa do símbolo como princípio da poesia, mediante o qual a palavra transcende sua natureza meramente referencial e representativa para produzir fruição estética, Mallarmé (1994) observa que a singularidade do discurso poético consiste em sua misteriosa capacidade de evocar objetos, de instaurar sua presença no mundo ao invés de simplesmente nomeá-los. Transformada em símbolo, a palavra torna-se enigmática, libera-se de sua natureza meramente referencial e proporciona a aparição dos objetos. No entanto, esse efeito misterioso não seria fruto de uma operação mística ou mágica, mas de um método mediante o qual as coisas do mundo e os estados de alma são confrontados e revelados simultaneamente. Tal revelação, contudo, não ocorre sem esforços: assim como lança o poeta ao árduo e minucioso trabalho de transformar objetos em enigmas verbais, exige do leitor certas habilidades para retirar tais objetos da obscuridade.

Associado a esse caráter alusivo ou sugestivo da palavra, responsável pelo hermetismo da poesia simbolista, manifesta-se o segundo aspecto ao qual se refere Gomes (1994a), a propósito da influência de Emmanuel Swedenborg – em especial sua noção de correspondência –, explícita na menção de Jean Moréas (1994, p. 72) às “suntuosas samarras das analogias exteriores” e às “afinidades esotéricas” entre

os símbolos e as “Ideias primordiais”. Nos fragmentos a seguir, extraídos de sua obra mais célebre, *O céu e o inferno*<sup>13</sup>, publicada originalmente em latim, em 1758, o filósofo sueco evidencia a raiz platônica de seu pensamento ao supor a existência de correspondências – no sentido de *reciprocidade* ou de *estreita comunicação* – entre o mundo natural e o espiritual:

89. Primeiramente, dir-se-á o que é a Correspondência: todo o Mundo natural corresponde ao Mundo espiritual, e não apenas o Mundo natural (no seu aspecto) comum, mas também em cada uma das coisas que o compõem; por isso, cada coisa que, no Mundo natural, existe conforme uma coisa espiritual, é dita Correspondência. (...)

106. Em uma palavra, todas as coisas que existem na Natureza, da menor à maior, são Correspondências. São Correspondências porque o Mundo natural, com tudo o que o constitui, existe e subsiste conforme o Mundo espiritual, e um e outro conforme o Divino; também já foi dito que ele subsiste porque tudo subsiste conforme aquilo em que existe, pois a substância é uma perpétua existência e porque nada pode subsistir em si mesmo (...).

114. (...) É para que haja conjunção do céu com o homem que a Palavra foi escrita através de puras correspondências, de fato, todas e cada uma das coisas que estão na Palavra, se correspondem: portanto, se o homem estivesse na ciência das correspondências, ele compreenderia a Palavra no seu sentido espiritual, e com isso poderia conhecer os arcanos dos quais não distingue nenhum traço literal; de fato, há na palavra um sentido literal e um sentido espiritual: o sentido literal consiste em coisas como aquelas que estão no mundo, mas o sentido espiritual consiste em coisas como as que estão no Céu; e como a conjunção do Céu com o mundo existe através das correspondências, é por isso que lhe foi dada uma tal Palavra (...). (SWEDENBORG *apud* GOMES, 1994a, p. 38-39).

A partir de uma perspectiva mística e dualista, sintonizada com o idealismo cristão, Swedenborg concebe uma realidade que se desdobra de forma dúplice, pois pressupõe a existência de correspondências entre o mundo físico e o mundo espiritual e, por isso, os fenômenos do mundo físico teriam duplo significado. Tal duplicidade manifesta-se, conseqüentemente, na própria palavra, que, assim como os dados do mundo concreto, apresenta um sentido literal e um oculto. Para desvelar o sentido oculto das coisas e decifrar a comunicação entre elas e o plano divino, o ser humano deveria exercitar sua capacidade de ultrapassar o sentido literal das palavras em busca de um outro sentido que nelas se esconde.

O misticismo dualista de Swedenborg é ressaltado como um dos principais alicerces da estética simbolista na obra *O Simbolismo (The Symbolist Movement: a*

---

<sup>13</sup> O título completo do livro é *O Céu e suas maravilhas e o Inferno segundo o que foi ouvido e visto*.

*critical appraisal*), estudo seminal publicado originalmente em 1967 pela pesquisadora turca radicada nos EUA Anna Balakian (2007). A autora dedicou um dos capítulos de seu trabalho à discussão sobre o alcance da doutrina swedenborguiana na literatura do século XIX, avaliando o impacto desse pensamento tanto na estética romântica – com destaque para a influência exercida na obra de William Blake e Edgar Allan Poe – como na poesia simbolista, em especial na poesia de Charles Baudelaire, responsável por atualizar, de forma original, o dualismo de Swedenborg e transmiti-lo aos poetas simbolistas franceses.

No capítulo seguinte dessa mesma obra, ao realizar análise da poesia do autor de *As flores do mal* (1857), Balakian (2007) apresenta uma leitura minuciosa de alguns de seus poemas, salientando neles traços da filosofia de Swedenborg. Inicialmente, a autora reavalia a repercussão do célebre soneto “Correspondências” dentre os poetas simbolistas, que o consideravam pedra-de-toque do movimento. Segundo Balakian (2007, p. 30), trata-se de um poema a respeito do qual Baudelaire “não tinha consciência de ter realizado outra coisa senão verbalizar sobre um preceito filosófico”:

### **Correspondências**

A Natureza é um templo vivo em que os pilares  
Deixam filtrar não raro insólitos enredos;  
O homem o cruza em meio a um bosque de segredos  
Que ali o espreitam com seus olhos familiares.

Como ecos longos que à distância se matizam  
Numa vertiginosa e lúgubre unidade,  
Tão vasta quanto a noite e quanto a claridade,  
Os sons, as cores e os perfumes se harmonizam.

Há aromas frescos como a carne dos infantes,  
Doces como o oboé, verdes como a campina,  
E outros, já dissolutos, ricos e triunfantes,

Com a fluidez daquilo que jamais termina,  
Como o almíscar, o incenso e as resinas do oriente,  
Que a glória exaltam dos sentidos e da mente.<sup>14</sup>  
(BAUDELAIRE, 2006, p. 127)

<sup>14</sup> No original (“Correspondances”): “La Nature est un temple où de vivants piliers / Laissent parfois sortir de confuses paroles; / L'homme y passe à travers des forêts de symboles / Qui l'observent avec des regards familiers. // Comme de longs échos qui de loin se confondent / Dans une ténébreuse et profonde unité, / Vaste comme la nuit et comme la clarté, / Les parfums, les couleurs et les sons se répondent. // Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants, / Doux comme les hautbois, verts comme les prairies, / — Et d'autres, corrompus, riches et triomphants, // Ayant l'expansion des choses infinies, / Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens, / Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.” (BAUDELAIRE, 2006, p. 126).

Baudelaire, sustenta a pesquisadora, seria mesmo a fonte do Simbolismo francês, mas não em virtude da terminologia de Swedenborg presente nos dois quartetos do soneto em questão, pois a noção de correspondência presente na primeira parte do poema estaria em sintonia com a dualidade dos românticos, que buscavam, influenciados pelo pensamento do filósofo sueco, ascender ao plano espiritual mediante o culto à natureza. Na poesia de Baudelaire, a dualidade romântica – “dualidade swedenborguiana entre o natural e o divino” (BALAKIAN, 2007, p. 33) – manifesta-se de maneira oscilante, já que o poeta ora parece acreditar no ideal, “espiritualizando o mundo material”, ora se encontra desorientado na terra:

(...) se o sentido do transcendental o faz elevar imagens terrenas às alturas da espiritualidade imaterial, quando desce outra vez para sua visão interior, cria muitas paisagens materiais com seu olho interno. (BALAKIAN, 2007, p. 32).

No entanto, os dois tercetos de “Correspondências” parecem desvelar outra espécie de dualidade em Baudelaire, de constituição original e distinta daquela encontrada no Romantismo:

(...) há uma outra dualidade em Baudelaire que consiste na projeção da visão interior sobre o mundo exterior, situando a correspondência entre a visão interior e a realidade exterior, ou na interação entre o subjetivo e o objetivo. Se examinarmos cuidadosamente “Correspondances”, descobriremos que há uma contradição em termos, contendo um exemplo de discordância com Swedenborg, mesmo quando Baudelaire usa as próprias palavras do filósofo. Na verdade, o soneto contém dois poemas: a primeira parte é a verbalização através da exposição direta da dualidade swedenborguiana entre o natural e o divino; mas quando chegamos aos seis últimos versos, onde esperaríamos encontrar a execução daquela exposição, Baudelaire começa a desaprovar Swedenborg por meio de uma série de imagens – isto é, indiretamente – moldadas em um plano da realidade bastante diferente do da visão de Swedenborg. (BALAKIAN, 2007, p. 33).

Aparentemente, a novidade que emerge do soneto estaria relacionada à quebra de expectativa do leitor diante da passagem dos quartetos para os tercetos. A dualidade romântica que predomina nos quartetos dá lugar a outra dualidade, expressa por imagens que se sucedem nos tercetos. No lugar da dicotomia entre natural e divino, emerge a projeção da visão interior sobre o mundo exterior ou a interação entre subjetivo e objetivo. Essa nova dualidade é construída no poema por meio da sinestesia:

A sinestesia que ocorre na mistura das percepções sentidas não produz um liame entre o céu e a terra, nem nos transporta ao estado divino; ao contrário, encontra suas conexões entre as experiências sensoriais aqui na terra: entre os perfumes e a carne das crianças, ligadas por um adjetivo que tem uma conotação tanto olfativa quanto tátil; entre os sons e as cores (não do céu mas aqui na terra) ligando o oboé e as pradarias, mais uma vez através do uso sábio de um adjetivo que é aplicável a mais de uma categoria de imagens sensuais. No último verso, Baudelaire revela que o segredo para atingir a sinestesia não reside na visão interior e seu contato com o divino, mas na conexão da mente (*l'esprit*) com os sentidos (*les sens*) por meio de um estímulo natural, como o incenso ou o âmbar. A sinestesia é estritamente terrestre, descritiva do tipo de associação em cadeia que os estímulos sensuais podem produzir na mente do homem, e da qual Proust derivou posteriormente sua noção de memória involuntária. Neste caso, a expansão do estímulo sensorial não vai tão longe a ponto de provocar toda uma série de recordações; o que ele faz é desencadear metáforas sobre uma dupla sucessão (*tract*) de percepções sensoriais. Não há aqui espiritualidade, mesmo quando muitos tradutores do famoso soneto de Baudelaire usaram a palavra inglesa *spirit* (espírito) para transmitir o conceito de *esprit*, convertendo assim este poema bastante sensual em um poema metafísico. (BALAKIAN, 2007, p. 33).

Procedimento central nos tercetos do poema, a sinestesia aqui é realizada de modo original: Baudelaire combina percepções sensoriais distintas a partir de correspondências entre experiências que se realizam no plano terreno, indiferente ao “liame entre o céu e a terra” ou à elevação ao mundo espiritual, traços característicos da tradição romântica. A correspondência manifesta-se como um procedimento, por exemplo, no primeiro verso do primeiro terceto – “Há aromas frescos como a carne dos infantes” –, por meio da comparação entre os “perfumes” e a “carne dos infantes”, construída em torno do adjetivo “frescos”. No último terceto, revela-se o “segredo” dessas correspondências fundadas em processos sinestésicos: o transporte entre a mente – não o espírito – e os sentidos, fonte das sensações, realizado mediante percepções variadas de dados concretos, de “coisas infinitas” como âmbar, almíscar, benjoim ou incenso. A amplitude do estímulo sensorial, segundo a autora, desencadeia metáforas “sobre uma dupla sucessão (*tract*) de percepções sensoriais”. Balakian (2007, p. 35) conclui sua leitura, confirmando a tese a respeito da nova dualidade em Baudelaire, da qual “Correspondências” seria exemplar: “Quando ocorre uma exteriorização unilateral de um estado de espírito interior, em vez de uma elevação, estamos então nas origens do Simbolismo”.

Essa outra dualidade, distinta da dicotomia entre terreno e divino que caracteriza a metafísica swedenborguiana, de acordo com a autora, além de consistir em traço simbolista, evidencia as correspondências entre mundo interior e exterior,

entre sujeito e objeto, mediante projeções da visão interior do eu lírico sobre o mundo exterior. Tais correspondências não estariam, desse modo, associadas à elevação espiritual, mas à percepção de estímulos sensoriais desencadeados no plano terrestre, na matéria. Sem dúvida, a dinâmica das correspondências, além de ser um procedimento central do poema, constitui um dos fundamentos da poética simbolista, como bem descreve Balakian (2007) em seu estudo. Questionamos, contudo, algumas de suas observações a respeito de “Correspondências”. Primeiramente, não verificamos, nos tercetos, metáforas desencadeadas por “dupla sucessão” de percepções sensoriais, mas, sim, comparações. Além disso, torna-se frágil a análise das correspondências realizada a partir de um raciocínio dualista, que insiste em situar sujeito e objeto como polos opostos e em considerar a poesia lírica como resultado de projeções do universo interior de um sujeito sobre o mundo<sup>15</sup>. A nosso ver, no poema, o trânsito entre eu e mundo é que permite ao poeta vislumbrar tais correspondências e expressá-las em seus versos.

Outros dois poemas ganham destaque no exame da autora sobre traços da poética simbolista inaugurados por Baudelaire. Em sua leitura de “O inimigo” (“L’ennemi”), Balakian (2007, p. 35) destaca a “personificação da mente através de manifestações da natureza” que nada mais é do que a “linguagem do futuro simbolismo”, apesar de que as imagens ainda estariam no nível da alegoria, sem alcançar a dimensão estética simbolista. O poema “Harmonia da tarde” (“Harmonie du soir”), segundo a autora, também revela esses traços:

Chegado é o tempo em que, vibrando o caule virgem,  
Cada flor se evapora igual a um incensório;  
Sons e perfumes pulsam no ar quase incorpóreo;  
Melancólica valsa e lânguida vertigem!

Cada flor se evapora igual a um incensório;  
Fremem violinos como fibras que se afligem;  
Melancólica valsa e lânguida vertigem!  
É triste e belo o céu como um grande oratório.

Fremem violinos como fibras que se afligem,  
Almas ternas que odeiam o nada vasto e inglório!  
É triste e belo o céu como um grande oratório;  
O sol se afoga em ondas que de sangue o tingem.

---

<sup>15</sup> No terceiro capítulo deste trabalho, em nossa análise dos poemas de Pedro Kilkerry, abordamos outros modos de ler a poesia que permitem ultrapassar o raciocínio dualista presente no discurso da crítica literária moderna.

Almas ternas que odeiam o Nada vasto e inglório  
 Recolhem do passado as ilusões que o fingem!  
 O sol se afoga agora em ondas que de sangue o tingem...  
 Fulge a tua lembrança em mim qual ostensório!<sup>16</sup>  
 (BAUDELAIRE, 2006, p. 211)

A respeito desse poema, Balakian (2007, p. 35) destaca a ausência de elementos românticos como o “transcendentalismo” e o “paralelismo entre o estado físico e uma visão ideal ou celeste, apenas o sol afogando-se em seu próprio sangue como uma projeção do afundamento do coração do poeta em seu próprio abismo”. “Harmonia da tarde”, dessa forma, representa um modelo de poética simbolista, pois manifesta, em vez da “exposição direta das emoções do poeta”, o “discurso indireto das imagens”, processo que implica

(...) comunicação entre o poeta e o leitor através de uma imagem ou uma série de imagens que tanto têm o valor subjetivo quanto objetivo. Enquanto a existência objetiva é unilateral, o significado subjetivo é multidimensional e, por isso, mais sugestivo do que designativo: o turíbulo, o altar, a custódia, o violino, o sangue. (...) O estado interior do homem, sua tristeza, é moldado pelas qualidades da natureza. (BALAKIAN, 2007, p. 35-36).

A musicalidade é outro traço da estética simbolista mencionado por Balakian (2007, p. 36) em seus comentários sobre o emprego da estrutura musical (“tema e variação, exposição e desenvolvimento”) no lugar da sequência racional do pensamento em “Harmonia da tarde”. No final do capítulo dedicado a Baudelaire, a pesquisadora ressalta ainda algumas contribuições do poeta para o Simbolismo e o Surrealismo, como o “cosmopolitismo”, as “noções simbolistas de forma”, as “imagens que assumem o papel de declarações indiretas” (“modo de escrever simbolista”) e, finalmente, a “força evocativa da palavra” (“a habilidade de conferir às próprias palavras o poder das imagens”) (BALAKIAN, 2007, p. 42). A esse respeito, a autora menciona obras simbolistas em que “as palavras servem como verdadeiros objetos através das múltiplas sensações que evocam, do mesmo modo que os objetos

---

<sup>16</sup> No original (“Harmonie du soir”): “Voici venir les temps où vibrant sur sa tige / Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir; / Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir; / Valse mélancolique et langoureux vertige! // Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir; / Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige; / Valse mélancolique et langoureux vertige! / Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir. // Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige, / Un cœur tendre qui hait le néant vaste et noir! / Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir; / Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige. // Un cœur tendre qui hait le néant vaste et noir, / Du passé lumineux recueille tout vestige! / Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige... / Ton souvenir en moi luit comme un ostensor!” (BAUDELAIRE, 2006, p. 210).

implicam várias imagens de acordo com o olho e a memória de quem os percebe” (BALAKIAN, 2007, p. 42).

Outra influência marcante exercida por Baudelaire diz respeito ao “arquétipo do ‘decadente’”. De acordo com Balakian (2007, p. 44), apesar de se considerar um dândi<sup>17</sup>, sobretudo por sua atração pelo abismo (*gouffre*) como representação do desconhecido e da morte, o poeta francês seria o esboço do “decadente”, palavra frequentemente empregada para designar certa poesia produzida nas últimas décadas do século XIX, dando origem ao termos Decadentismo e Decadismo. De acordo com Gomes (2016, p. 18), o vocábulo “decadente” foi usado pelo jornalista Paul Bourde, em 1885, para desqualificar um novo perfil que despontava na Europa: o poeta excêntrico, mórbido, de gosto refinado, avesso às multidões e às questões corriqueiras, atraído pela doença, pelos estados nevróticos e pelos paraísos artificiais. Em sua reação à crítica de Bourde, Paul Verlaine fez a defesa do decadente e tomou emprestada a expressão para designar a nova poesia que circulava por Paris naquele período. No entanto, a publicação, em setembro de 1886, do manifesto simbolista de Jean Moréas (1994) consolidou a polêmica entre os dois grupos rivais: decadentistas, de um lado, liderados por Anatole Baju e entusiastas da poesia de Verlaine, e simbolistas como Moréas de outro, atraídos pela obra de Mallarmé. De acordo com Gomes (2016, p. 25):

(...) atribui-se aos decadentistas a prática de uma poesia de expressão pessoal, centrada no “eu”, de caráter *flou* e que explora as nevroses, as degenerescências. De outro lado, os chamados simbolistas procuram criar uma poesia impessoal, baseada no princípio do rigor, que se apoia no símbolo e nos recursos sugestivos da música. Contudo, tais distinções não são muito nítidas (...).

Não havia, portanto, clareza quanto à diferença entre os princípios simbolistas e decadentistas, muito menos argumentos que justificassem a existência de uma doutrina decadentista, apesar dos esforços de Baju, que chegou a propor, em 1887, nova designação para o movimento: Decadismo (*Décadisme*). A incerteza quanto a essas designações tornou-se tema controverso para historiadores e críticos literários do século XX. Exemplo disso é o esforço empreendido por Cassiana Lacerda Carollo

---

<sup>17</sup> Tipo frequente no século XIX, associado à excentricidade, preguiça e, em especial, ao tédio. Segundo Balakian (2007, p. 44), o dândi é um sujeito “entendiado, tão entediado que tendo experimentado todas as ideias e experiências, reduziu-as ao mesmo vazio sem sentido”.

(1980a, p. XV) para diferenciar as duas escolas na organização dos textos críticos e teóricos que integram os dois volumes de *Decadismo e Simbolismo no Brasil*:

A distinção entre decadismo (ou decadentismo) e simbolismo, proposta no presente trabalho, pode causar estranhamento diante da forma imprecisa como é empregada na literatura brasileira. O conceito de decadismo, em particular, parece flutuar entre significado de conotação pejorativa ou incorporado a classificações sustentadas em terminologias arbitrárias.

Apesar do empenho de críticos como Carollo (1980b, p. 06-07), que opôs, na esteira de Araripe Júnior (1980, p. 99-100), o pessimismo, a morbidez e a hipersensibilidade decadista ao hermetismo existencial simbolista, a indistinção entre as duas designações, pelo menos entre os críticos brasileiros, permaneceu viva. Balakian (2007) é quem melhor responde à questão: em lugar de insistir na existência de duas correntes ou de empregar os termos como sinônimos, interpreta o decadente como um estado de espírito que se manifestou de modo mais ou menos intenso entre os simbolistas, ausente em Rimbaud, marcante em Mallarmé:

Nas obras de Mallarmé, como no seu comportamento pessoal, esta “decadência”, como vimos, é evidente num excessivo *ennui* (tédio) de sua existência, traduzido em objetos e projetados sobre as personagens, em sua preocupação com o *gouffre* [abismo] ou *azur* imponderável, na inutilidade do pensamento que desaparecerá com a morte, na impossibilidade de fugir da sensação de temporalidade, na aguda sensibilidade, na tendência a reduzir a vida à inação e ao sonho (...). (BALAKIAN, 2007, p. 67-68).

Levado em conta, assim, o espírito decadente, como traço constitutivo do Simbolismo, propomos, finalmente, o exame da estética simbolista realizado nas primeiras décadas do século XX pelo poeta e crítico Paul Valéry (1999), cuja produção literária revela estreita relação com o movimento. Em “Existência do Simbolismo”, ensaio publicado em 1939, o autor destaca o caráter enigmático que o termo Simbolismo apresentava no início do século XX. Sobre a palavra símbolo, afirma que muitos lhe atribuíam uma “profundidade imaginária, tentando precisar sua misteriosa ressonância. Mas uma palavra é um abismo sem fim”. Segundo o autor, os escritores que receberam o título de simbolistas, por sua vez, “jamais tomaram esse nome para si” (VALÉRY, 1999, p. 63).

O poeta francês apresenta também uma série de significados e valores atribuídos ao termo Simbolismo, os quais não poderiam ser negados ou confirmados:

A palavra Simbolismo evoca em alguns a obscuridade, a singularidade, o esmero excessivo nas artes; outros descobrem nela não sei que

espiritualismo estético, ou que correspondência entre as coisas visíveis e as que não o são; e outros pensam em liberdades, em excessos que ameaçam a linguagem, a prosódia, a forma e o bom senso. (VALÉRY, 1999, p. 63).

Valéry (1999, p. 64) questiona a adequação do termo Simbolismo ao fenômeno literário que, entre 1860 e 1900, teria se distinguido dos demais, assumindo a forma de um sistema, de “uma nebulosa de obras e autores que se distingue das outras e forma um grupo”. Simbolismo, dessa forma, seria uma convenção empregada *a posteriori*, sem a participação dos próprios autores que receberam o rótulo de simbolistas.

Mediante uma perspectiva distinta daquela apresentada por Balakian (2007), o autor questiona a existência de elementos em comum na obra dos poetas associados ao Simbolismo. Após mencionar “três ideias claras” – obras clássicas, românticas e realistas – Valéry (1999, p. 64-65) examina algumas publicações francesas realizadas entre 1860 e 1900 e conclui que algumas delas não se enquadram em nenhuma dessas categorias. Além disso, citando como exemplo as *Iluminations*, de Rimbaud, e *L'Après-Midi d'un Faune*, de Mallarmé, afirma que, entre essas e outras obras, não haveria semelhanças “em termos de técnicas e combinações”. Embora admita a manifestação de “algo” em comum na produção de poetas simbolistas, Valéry (1999, p. 65) descarta a existência de um critério estético que ratifique o Simbolismo como escola literária: “(...) sabemos que esse algo não está nas naturezas sensíveis de sua arte. Não existe estética simbolista”.

Após destacar o paradoxo que orienta esse “acontecimento da história estética que não pode ser definido através de considerações estéticas” –, Valéry (1999, p. 66, grifo do autor) revela sua hipótese a respeito do aspecto em comum que permitiria unir autores tão singulares, a negação: “*eles concordavam com uma resolução comum de renúncia ao sufrágio do número: desdenham a conquista do grande público*”. Apesar das diferenças, os poetas assemelham-se pela exigência de “uma espécie de colaboração ativa dos espíritos” (VALÉRY, 1999, p. 66). O Simbolismo abriria, dessa forma, caminho para os inventores, para o princípio da “livre procura” em sua atividade técnica. São variadas as fontes desses inovadores – ciência, filosofia, música, filologia, ocultismo, literaturas estrangeiras –, mas ganha importância na explanação de Valéry (1999, p. 67) o comércio entre as artes, com destaque para a relação estabelecida com a música (“partitura de orquestra”) e com a pintura (“sistema de cores”).

A renúncia aos dogmas estéticos, aos ídolos da época e ao senso comum teria acarretado, entre os simbolistas, de acordo com Valéry (1999, p. 68), a criação de um “estado de espírito totalmente novo e singular”, fruto de uma negação tão radical, que se aproximaria da mortificação, do sacrifício doloroso que, ao levar o sujeito à ascese, torna-se uma espécie de condição de vida do artista e de sua obra. O poeta francês considera tal estado um “fato totalmente novo”, algo próximo a um misticismo: apesar das adversidades, o sacrifício cometido pelo artista seria a essência, a substância do grupo simbolista, tanto que Valéry (1999, p. 68) o associa a uma espécie de religião, “sendo a emoção poética sua essência”. Dessa forma, o estudo da história do Simbolismo deveria realizar-se a partir de um ponto de vista distinto do que se compreende como história comum. Esta se ocuparia dos seres humanos como números ou formas estatísticas, enquanto aquela seria “particularmente viva”, pois só poderia ser recuperada se restituída a história dos sujeitos, dos “indivíduos isolados”, das singularidades. O autor ilustra seu raciocínio com a imagem de um jovem em plena puberdade que, certo dia, passa a perceber a realidade a sua volta de maneira radicalmente diferente, questionando ensinamentos, opiniões e afirmações que, até aquele momento, aceitara como seus. Esse momento, frequente na adolescência, quando o sujeito busca “ser ele mesmo, por si mesmo” (VALÉRY, 1999, p. 69), coincide com a entrada do jovem no mundo real, que se apresentará imperfeito, decepcionante e até cruel.

A imagem do jovem na puberdade ingressando na vida adulta passa a ser desenvolvida no ensaio, evidenciando uma espécie de autorretrato em terceira pessoa. Após descrever o estado de espírito que pôs em conformidade artistas tão singulares como os simbolistas, o autor passa a indagar sobre o que alimentou o jovem. A literatura da época, em especial a realista-naturalista, não lhe satisfazia, uma vez que se ocupava de uma realidade à qual já sentia aversão: faltava ao jovem reconhecer-se na representação artística. O autor não nega o flerte com o Parnasianismo, mas a essa escola lança crítica contundente, salientando a obsessão dos parnasianos pela rima e pelo “verso bonito”, revelando que a poesia do Parnaso teria negado uma “lei absoluta”: a “unidade geral do poema” (VALÉRY, 1999, p. 70).

Restou ao rapaz “ser ele mesmo”, admitir apenas sua “necessidade interior real” e a prezar pela “experiência imediata” e por suas afeições. O jovem simbolista valorizou os objetos e momentos inúteis, mas que causavam grande impressão, “sensações preciosas, ideias indefinidamente variadas, uma aliança às vezes

miraculosa de pensamento, de sentimento, de rigor e de fantasia, uma volúpia e uma energia miraculosamente ligadas” (VALÉRY, 1999, p. 71). No final de seu ensaio, o autor aborda de forma curiosa três pontos dos quais os simbolistas foram acusados: obscuridade, preciosismo e esterilidade. Sem se preocupar em invalidá-los, revela o desprezo daqueles autores em relação à crítica: consideravam-na irrelevante, pois pouco estavam preocupados em acessar grande número de leitores; a esses poetas interessavam-lhes apenas os que se dispunham a entrar em contato com as obras.

Torna-se compreensível, portanto, a dificuldade de se avaliar a participação de Pedro Kilkerry nesse obscuro movimento. Em nossa sondagem sobre as origens do Simbolismo em França, evidencia-se a complexidade do fenômeno – marcado, dentre vários aspectos, pela diversidade de procedimentos e pela singularidade de vozes – e, conseqüentemente, coloca em dúvida a existência efetiva dessa corrente literária. A essa dúvida vem somar-se, no contexto brasileiro, o prestígio alcançado pela poesia parnasiana, à sombra da qual teria se desenvolvido a escola simbolista<sup>18</sup>. Essa é, por exemplo, a opinião expressa por Afrânio Coutinho (2002) em estudo publicado originalmente em 1955, no quarto volume de *A literatura no Brasil*. Após caracterizar o “sistema de ideias e normas estéticas” do Realismo-Naturalismo-Parnasianismo como corrente literária dominante nas últimas décadas do século XIX, Coutinho (2002, p. 315) revela que, a partir de 1890, começaram a circular “novas ideias”, das quais parecia ressurgir o espírito do Romantismo e tal seria a origem do Simbolismo no país. Nesse “entrecruzamento” de correntes estéticas, o prestígio do Parnasianismo esmoreceu a insurreição simbolista:

Resultou que, como movimentos poéticos, o Parnasianismo e o Simbolismo, fenômenos literários diversos na atitude espiritual, na linguagem geracional e no estilo de expressão, permaneceram muito tempo ora paralelos, ora misturando-se. Escritores houve que se caracterizaram pelas impregnações parnasianas e simbolistas. (COUTINHO, 2002, p. 315).

Desse modo, o desenvolvimento de uma estética simbolista no contexto brasileiro – mesmo que restrito à produção isolada de alguns autores reconhecidos,

---

<sup>18</sup> Nos compêndios de história da literatura brasileira, costuma-se identificar a origem do Simbolismo em 1893, ano em que Cruz e Sousa publicou seus dois primeiros livros, *Broquéis* (poemas) e *Missal* (prosa). Quanto ao Parnasianismo, seu marco inicial é geralmente associado à publicação, em 1882, de *Fanfarras*, do poeta Teófilo Dias. A realização da Semana de Arte Moderna, em 1922, marcaria o final das duas correntes. Ainda que sejam questionáveis os critérios adotados para a realização dos manuais de história da literatura, essas datas sugerem o prestígio da poesia parnasiana em relação à simbolista no contexto brasileiro, ainda mais quando se considera que, na década de 1920, a estética parnasiana ainda constituía um paradigma.

como é caso de Cruz e Sousa ou Alphonsus de Guimaraens – foi prejudicado em virtude da resistência da crítica ao modelo simbolista e da incompatibilidade entre o cosmopolitismo característico do contexto francês e a ideologia nacionalista legada pelo nosso Romantismo.

Salete de Almeida Cara (1983), por sua vez, em seu *A recepção crítica*, realiza uma investigação minuciosa, com destaque para a análise sobre a atuação da crítica literária brasileira sobre a poesia produzida nas últimas décadas do século XIX, para, assim, compreender como se desenvolveram os dois modelos literários em questão. Segundo a autora, instaurou-se, no Brasil, uma dialética muito própria entre Simbolismo e Parnasianismo, principalmente em virtude da inadequação entre a estética simbolista herdada dos franceses e o contexto social, cultural e literário do Brasil das últimas décadas dos 1800. Isso porque o modelo cosmopolita europeu – desenvolvido sob o signo de uma ampla crise, de natureza filosófica, identitária, existencial, artística, mimética – foi incapaz de reverberar sua força transgressiva em meio a uma sociedade dominada pelo mito do nacionalismo literário e pelo modelo parnasiano de representação, imitativo e referencial:

Assim, o modelo de linguagem que importávamos – simbolista – significava, na verdade, a tomada de consciência dos limites da linguagem representativa. Ora, essa posição implicava, na sua origem, um conjunto de fatores contextuais e acabava por ser um questionamento, não só da possibilidade de reprodução realista, como do próprio real a ser reproduzido, visto, nessa ótica, como objeto carente de sentido e não apreensível racionalmente. (CARA, 1983, p. 10).

Posicionamento crítico mais duro – e duvidoso – em relação à estética simbolista é apresentado por Alfredo Bosi (2002) em sua *História concisa da literatura brasileira*, editada originalmente em 1970, na qual defende a indiferenciação, restrita ao contexto nacional, entre Parnasianismo e Simbolismo. É notável o ressentimento do historiador em relação ao “irracionalismo literário” deste último, sobretudo na exposição de suas origens francesas. De acordo com Bosi (2002, p. 266), apesar da inestimável contribuição à literatura universal promovida pela tríade de “gênios” formada por Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé, os simbolistas europeus, no afã de “abraçar a totalidade do real” e se desvencilhar do cientificismo e da racionalidade objetivista dos parnasianos, entregaram-se, narcisicamente, aos valores transcendentais e à “fé puramente verbal”, desenvolvendo um caráter estetizante semelhante à esterilidade parnasiana. O “malogro do Simbolismo, como visão de

mundo”, sugere o autor, seria evitado caso os poetas houvessem afundado “suas raízes no chão firme da realidade histórica, respondendo às contradições desta” (BOSI, 2002, p. 266). Quanto ao contexto brasileiro, dois traços comuns ao Parnasianismo e ao Simbolismo são distinguidos: o afastamento do poeta da vida social e a tendência de caráter formalizante. Apesar das inequívocas contradições a respeito da poesia simbolista – sobretudo o pressuposto fracasso de uma corrente que se desdobraria, como admite o próprio autor, nas vanguardas históricas –, Bosi (2002, p. 285) alerta para a qualidade da obra de certos autores, dos quais destaca Pedro Kilkerry, “uma das vozes mais originais do Simbolismo brasileiro”. Tal originalidade estaria associada à “modernidade” do poeta e seria fruto de sua habilidade em explorar, intensa e conscientemente, os procedimentos formais característicos do Simbolismo.

Outros críticos literários também colocaram em evidência a qualidade e a originalidade do poeta baiano no contexto da poesia simbolista praticada no Brasil. Andrade Muricy (1987, p. 20), por exemplo, na introdução da terceira edição de seu *Panorama do movimento simbolista brasileiro*, publicado originalmente em 1952, defende que, até meados do século XX, o Simbolismo ainda era considerado

corpo estranho, excrescência exótica, no conjunto de nossas letras. Sem dúvida, muito apresenta de aparentemente imprevisto, até de chocante, considerado na linha, digamos, normal, da nossa evolução literária. Pôde parecer fruto exclusivo de empréstimo, de empréstimo gratuito e excrescente. É preciso lembrar que o jogo de influências europeias sempre se acusa naquela tradição. (MURICY, 1987, p. 20).

Na tentativa de reavaliar o julgamento consolidado pela crítica “de que o movimento simbolista não lançara raízes em terreno fértil”, o autor se esforça para realizar sua empreitada a favor da escola. No entanto, admite que, apesar de “surpreendente vivacidade e riqueza” características das “correntezas subterrâneas e ignotas jazidas” que abrigaram o Simbolismo em terras brasileiras (MURICY, 1987, p. 21), o movimento desenvolveu-se à sombra da volumosa produção da poesia parnasiana. A “falta de uma cultura universalista”, segundo o autor, teria impedido que a literatura simbolista – com destaque para a escola francesa – influenciasse os escritores brasileiros com o mesmo alcance que obteve nas “letras mundiais” (MURICY, 1987, p. 20), destacando o “*frisson nouveau*” causado no mundo pela obra de autores como Poe, Nerval, Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Laforgue, Maeterlinck e, em especial, Mallarmé, poeta “dos sonetos-jóias, dos sonetos-objetos, cheios de

vida enigmática e como sobrenatural, arte demiúrgica por excelência; o mesmo Mallarmé cuja inviabilidade literária José Veríssimo diagnosticou” (MURICY, 1987, p. 21). Em sua análise, o desprezo pelos simbolistas no Brasil seria fruto, portanto, de uma crítica provinciana, que julgava como irrisória a produção simbolista em comparação ao fenômeno parnasiano.

A respeito deste último, aliás, Muricy (1987, p. 22) é implacável: “descritivismo localista ou geral” e “decorativismo brilhante, beirando teor escolar bastante artificioso” são algumas das expressões empregadas para expor o “receituário” parnasiano, ao qual aderiram quase todos os autores brasileiros que participaram da escola simbolista. Tais características, segundo o autor,

foram incentivo para uma produtividade inumerável, onde o vazio do estro e a sensibilidade desviada para o declamatório e uma solenidade estardalhante levaram nossos estetas, como se designavam aos artistas e aos críticos da época, a criarem o qualificativo “catedralesco” para os empinados versos e as “chaves de ouro” da tendência que, sem nunca chegarem a uma ortodoxia nem sequer aproximada, reivindicavam como lema de seu movimento o ideal da “arte pela arte”, definido por Théophile Gautier, e aqui parafraseado por Olavo Bilac. (MURICY, 1987, p. 22).

Poucos seriam os escritores “infiéis ao Parnaso”, dentre os quais Muricy (1987, p. 22) destaca “Mário Pederneiras, Adalberto Guerra Duval, e sobretudo Pedro Kilkerry e Ernâni Rosas”. O autor encerra suas considerações a respeito da influência da estética parnasiana dentre os simbolistas, sugerindo certa independência ou autonomia estética, pelo menos entre os autores mais importantes do Simbolismo brasileiro: “Os daltônicos que se satisfazem com o verificarem elementos parnasianos mesmo nos corifeus máximos do movimento simbolista são insensíveis àquele ‘estremecimento’ a que se refere o verso célebre de Baudelaire” (MURICY, 1987, p. 22).

A importância da pesquisa realizada por Muricy ganha destaque no prefácio do crítico João Alexandre Barbosa à terceira edição do *Panorama do movimento simbolista brasileiro* (1987). Barbosa (1987, p. XV) afirma que o Simbolismo, na literatura brasileira, seria a “prova dos nove dos métodos críticos”, pois à crítica naturalista e positivista faltavam métodos que lhe possibilitassem ler objetos literários novos, reveladores de “um modo de articular uma mimese antes da construção do que da representação”. A crítica do final do século XIX, tomada pelo paradigma realista-naturalista-parnasiano, teria desprezado e se lançado contra o Simbolismo, pois só

seria capaz de compreender a literatura “fabricada por uma perspectiva de dominância representacional”:

O Simbolismo, problematizando a representação por força de uma linguagem que buscava a transcendência do objeto e a anulação do sujeito com a criação de um espaço de aglutinações sonoras e espaciais (de que a obra de Mallarmé é a realização mais completa nos limites de sua impossibilidade), retirava a poesia das amarras naturalistas e exigia a consideração daquilo que se impunha como construção de uma linguagem em que as palavras, ganhando peso e medida, opunham-se à transparência da referencialidade. (BARBOSA, 1987, p. XV).

Incompreendido pela crítica do final do século XIX, o Simbolismo é tratado, nesse caso, como um fenômeno representativo da ruptura de métodos literários que privilegiou a construção em relação à representação. Apesar de breves, as lúcidas considerações do crítico, no contexto de nossa pesquisa, instigam e levantam questões significativas para que possamos analisar, mais adiante, a poesia do vate baiano.

Finalmente, apresentamos o prefácio de Francine Ricieri à sua *Antologia da poesia simbolista e decadente brasileira* (2008), no qual, além de retomar as ideias dos autores discutidos neste nosso capítulo, busca reavaliar os pontos de vista de Valéry (1999) e Balakian (2007) e inscrevê-los em uma perspectiva renovada a respeito da manifestação da estética simbolista na literatura brasileira. Em seu estudo, Ricieri (2008) realiza uma introdução ao Simbolismo brasileiro, com o intuito de justificar a escolha dos nomes incluídos na antologia, a saber: Cruz e Sousa, Alphonsus de Guimaraens, Eduardo Guimaraens, Maranhão Sobrinho, B. Lopes, Pedro Kilkerry, Da Costa e Silva, Emiliano Pernetá e Alceu Wamosy. Inicialmente, a autora questiona a eficácia dos termos Simbolismo e Decadentismo, “se o que se deseja é nomear um movimento coeso na poesia, ou mesmo na literatura, de modo mais amplo” (RICIERI, 2008, p. 13). A autora defende que o termo Simbolismo seria uma construção póstuma e ineficaz, uma vez que participantes do suposto movimento – como Verlaine, Mallarmé e Huysmans – além de não se considerarem parte integrante de uma escola, não apresentavam, em suas obras e em suas condutas como escritores, traços substanciais em torno dos quais se articularia um grupo, tendência ou escola literária.

A partir da proposta de Valéry (1999) a respeito da recusa ou da negação como ponto comum responsável por aproximar os poetas simbolistas no contexto francês, Ricieri (2008, p. 14) apresenta quatro “questões centrais” sobre os poetas incluídos

na antologia para, assim, expor com mais clareza os critérios adotados na organização da obra: relação com o público; diversidade das obras e dos autores; relações tumultuadas com a crítica literária; caráter cosmopolita dos projetos poéticos em questão. Segundo Ricieri (2008, p. 15), o traço cosmopolita estaria associado ao caráter não localista dos projetos poéticos dos simbolistas brasileiros, em constante diálogo com autores estrangeiros, em especial os franceses. Nesse sentido, as obras poéticas de Eduardo Guimaraens e Maranhão Sobrinho constituiriam exemplos ricos em referências e intertextos com obras de autores simbolistas, em especial os franceses Mallarmé, Baudelaire, Rimbaud e Verlaine.

Referindo-se aos simbolistas como “malditos”, Ricieri (2008, p. 16) destaca a contribuição dos autores incluídos na antologia para as transformações operadas na poesia desde o final do século XIX. Influenciados por poetas como Baudelaire, os simbolistas brasileiros seriam responsáveis pela introdução de elementos decisivos para a formação da poesia moderna brasileira: verso livre; novas possibilidades de ritmo; esfacelamento da “expressão subjetiva dos estados de alma do escritor”; reformulação dos conceitos de poeta e forma poética mediante nova concepção de poesia, que passa a ser associada a operações intelectuais em detrimento de operações emocionais. Para sustentar sua opinião a respeito do privilégio do intelecto em detrimento da emoção na poesia simbolista, Ricieri (2008, p. 16-17) menciona a “rígida estruturação interna” de *As flores do mal*, estratégia que teria permitido a Baudelaire a materialização da “intelecção do poético”. A respeito dessa obra, Ricieri (2008, p. 16-17) afirma “não se tratar de um simples álbum em que os poemas haviam sido inseridos aleatoriamente, alertando, pelo contrário, para o caráter estruturado da obra, como começo, desenvolvimento articulado, e fim”.

A perspectiva adotada pela autora privilegia a identificação de traços, em sua maioria formais, que manifestariam a relação entre a expressão simbolista e experiências que seriam radicalizadas no Modernismo. Dentre as características apresentadas, destaca-se, no âmbito de nossa pesquisa sobre Pedro Kilkerry, a reconfiguração do problema da subjetividade na poesia, pois, segundo a autora, no Simbolismo, observa-se o esfacelamento gradativo da noção de subjetividade associada diretamente aos estados de alma do escritor. Aparentemente, essa característica estaria articulada a um fazer poético em que predomina a operação intelectual sobre a emocional.

Considerando as informações levantadas até este momento, referentes às origens do Simbolismo na França e seu desenvolvimento no Brasil, resta-nos recuperar o problema lançado na primeira parte deste capítulo a respeito do lugar ocupado por Pedro Kilkerry na literatura brasileira. A fim de encontrar respostas para essa questão, abordamos, a seguir, as relações do poeta com o grupo dos simbolistas baianos.

### 1.3. Cavaleiro da Nova Cruzada

As primeiras relações entre Pedro Kilkerry e o grupo simbolista baiano remontam a 1901, quando o poeta, então com 16 anos de idade, ainda vivia em Santo Antônio de Jesus e começava a criar seus primeiros textos literários. Nesse mesmo ano, teria chegado ao seu conhecimento a revista *Nova Cruzada*, periódico editado na cidade de Salvador entre 1901 e 1911. Segundo Chiacchio (1985a, p. 259-261), a história de sua amizade com Kilkerry confunde-se com a história do periódico que, durante seus 11 anos de vida, apresentou, em 30 números, textos escritos, em sua maioria, por jovens autores reunidos em torno de uma proposta de renovação da literatura baiana alinhada ao movimento Simbolista brasileiro.

Segundo Chiacchio (1985a, p. 262), Pedro Kilkerry teria sido um dos membros tardios da Sociedade de Letras e Artes Nova Cruzada, que, além de publicar a revista de mesmo nome, promoveu célebres serões literários. Kilkerry teria sido responsável pelo “canto do cisne” dessa geração, com sua conferência “O Decenário” (1985), realizada pelo poeta em 13 de maio de 1911 por ocasião dos dez anos da agremiação. Na conferência, Kilkerry (1985, p. 188-189) destaca o aspecto lendário da revista, imagem desfeita tão logo o poeta conheceu a realidade do grupo de jovens que dela participavam. Após citar alguns dos principais colaboradores – dentre eles, Chiacchio, Melo Leite, Durval de Moraes, Pereira Reis, Roberto Correia, Álvaro Reis, Benevenuto Cellini etc. –, Kilkerry (1985, p. 194-195) menciona, sem apresentar datas, as duas fases do grupo: a primeira, combativa (“a das vossas almas purpureadas de um santo ódio pelos arrugamentos dos agros em que íeis); e a segunda, marcada pelo “branco e azul da pacificação”, “como as nossas tardes que se franjam de nuvens”.

Conforme Campos (1985, p. 71-74), o poeta veio a estabelecer os primeiros contatos com o grupo da *Nova Cruzada* apenas em 1904, ano em que se transferiu a Salvador com a família para realizar os estudos preparatórios no Colégio Sete de

Fac-símile 2 - Capa da revista *Nova Cruzada* (ano 5, n. 8-9, agosto de 1906).



Fonte: acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia.

Setembro. Sua primeira participação no grupo da *Nova Cruzada* foi em 28 de março de 1905, quando declamou um soneto na sessão fúnebre dedicada a Lopes Ribeiro.

Em 22 de julho de 1906, foi armado “Cavaleiro da Nova Cruzada”, tornando-se sócio efetivo da revista. Chiacchio (1985a, p. 264) narra com entusiasmo seu testemunho sobre essa noite, quando presenciou, pela primeira vez, a performance do poeta, que declamou seu soneto “Na Via Appia”:

Ah, o esplendor daquela noite, ao primeiro contato com um tipo evidentemente diverso de quantos até ali tínhamos imaginado ou conhecido! O esplendor dos seus versos ritmados de um sentido novo, tanto na forma, como na essência, e ainda o modo incomparavelmente inédito de dizê-los em público!

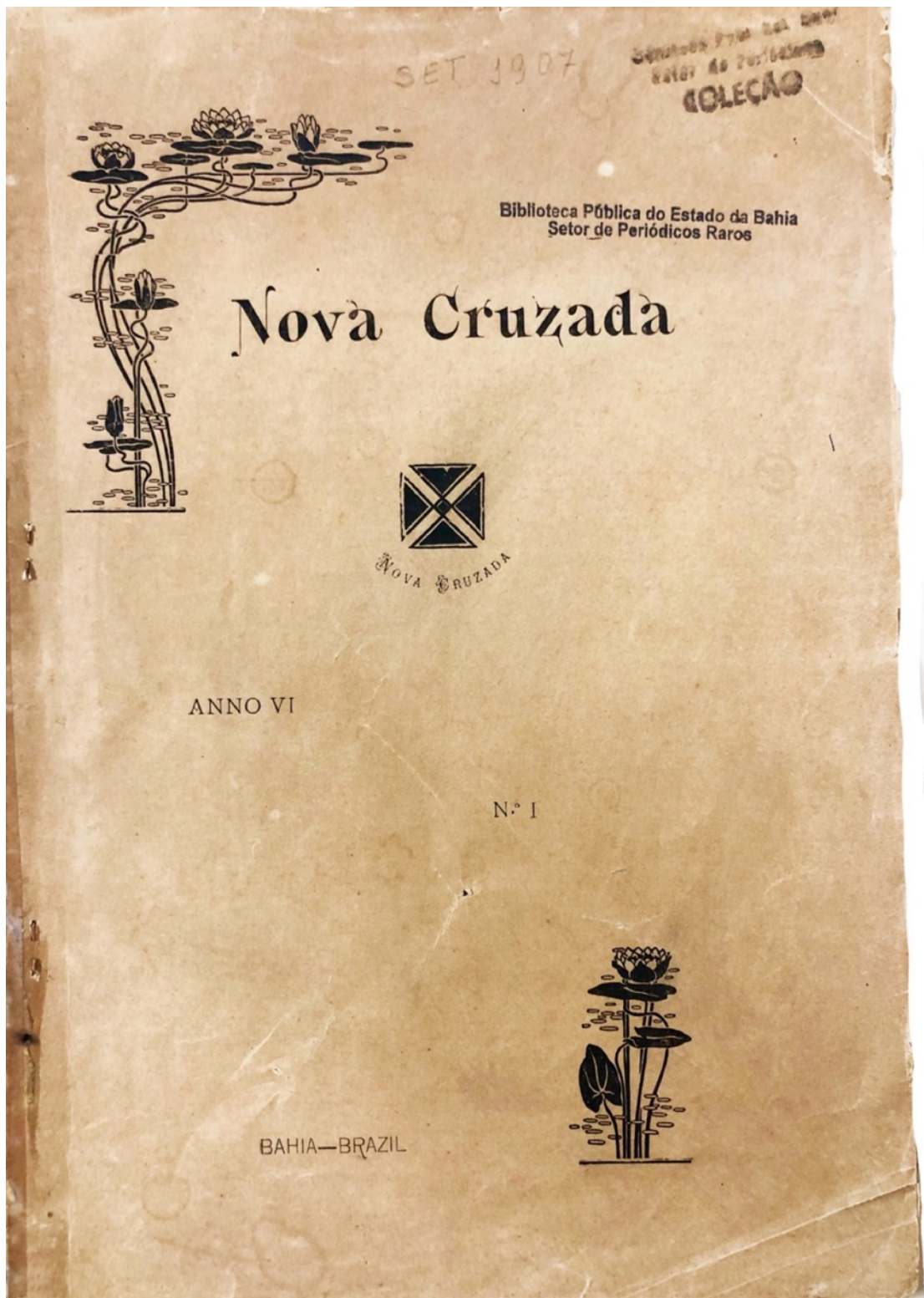
É instigante o modo como Chiacchio avalia o impacto causado pela performance de Kilkerry justamente por ocasião de seu ingresso na *Nova Cruzada*. As reações de encantamento e estranheza do público – constituído, em boa parte, por escritores e colaboradores da revista – parecem confirmar justamente a novidade representada pela leitura do poeta e o lugar singular que passou a ocupar no grupo. A esse respeito, contudo, restam poucas informações. Além dos dados apreendidos mediante a análise de sua breve e esparsa obra poética e de algumas referências sobre suas leituras prediletas<sup>19</sup>, pouco se sabe, por exemplo, sobre as inclinações de Kilkerry em relação ao Simbolismo e ao Parnasianismo. Há, contudo, em algumas cartas escritas pelo autor, comentários a respeito da poesia que merecem destaque.

Em carta escrita ao escritor gaúcho Arnaldo Damasceno Vieira (1879-1951), em virtude da publicação de seu livro *Baladas e poemas* (1911), Kilkerry (1985, p. 200) tece elogios ao desprendimento e ao desinteresse com que seu interlocutor escreve seus poemas, fazendo a ressalva de que, apesar de a obra não ser “hodierna”, nela “vibra toda uma alma de artista!”. Kilkerry (1985, p. 200) observa no livro de Damasceno Vieira

um parnasianismo correto, um lirismo fluido em que fulgem motivos românticos, uma individualidade mais palpitante do que a do sr. seu pai: no teu parnasianismo há coisas tuas, não és simplesmente o bronzista ou marmoeiro que vem de Leconte até os nossos dias; em teus versos, em que

---

<sup>19</sup> Vide p. 25 e 26 deste capítulo.

Fac-símile 3 - Capa da revista *Nova Cruzada* (ano 6, n. 1, setembro de 1907).

Fonte: acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia.

desejas trabalhar a arte puramente objetiva, há levezas de ânforas em que anelaras tocassem os lábios róseos e curvos do teu amor franzino.

Em seguida, destaca um “grande defeito”: escrever “a língua regularmente, (...) a ponto de pareceres clássico” (KILKERRY, 1985, p. 200). Tais comentários revelam tanto o posicionamento crítico, ainda que sutil, às convenções do parnasianismo quanto o apreço pela individualidade romântica “palpitante” e pela modernidade na poesia, em que pese o tom condescendente adotado pelo poeta, aspecto sobre o qual comenta ironicamente no final da carta: “Se tem defeitos de forma tu os conhecerás; não sou eu quem te dirá mal de uma ruga nos coturnos do teu filho. Não critico botas” (KILKERRY, 1985, p. 201).

Outro documento em que o poeta revela seus interesses a respeito da literatura é a carta escrita a Jackson de Figueiredo por ocasião da publicação do primeiro livro de poemas do amigo, *Zíngaros* (1910). Após profusão arrebatadora de imagens, o poeta introduz seu primeiro comentário ao livro publicado por Figueiredo, considerado por ele uma “outra vontade faiscante de talento, outra língua como as folhas glaucas para os resquícios de fantasia e sonhos” (HE, p. 202) de uma humanidade que se perdia em utilitarismo, arrivismo e pragmatismo. Em seguida, indaga:

O Inconsciente será um poeta simbolista? Hartmann não o disse naquela segura filosófica tua conhecida; pois eu te o digo, o inconsciente é um Rimbaud admirável, trabalha todo esse inanimado universal.

A sua pena? O seu lápis? A energia, que é o teu canto como é a voz de qualquer sapo.

O certo, porém, é que os poemas simbólicos do grande inconsciente são momentâneos como fenômenos e se, algumas vezes, duram, deformando-se na nossa subjetividade, vale algum deus ao seu autor, que não pertence ao rebanho de uma academia, à imortalidade de uma grei. (HE, p. 203).

Nesse fragmento da carta, o poeta confirma sua proximidade com alicerces fundamentais da estética simbolista quando se refere à noção de inconsciente formulada por Nicolau von Hartmann (1842 - 1906), discípulo de Schopenhauer. De acordo com o pensador alemão, o inconsciente – conceito cunhado em sua obra mais célebre, *Filosofia do Inconsciente*, publicada em 1868 – corresponde à força absoluta que reside na natureza, presente em tudo o que há na realidade, mas impossível de ser apreendida pela consciência humana. De acordo com Álvaro Cardoso Gomes (1994b, p. 08), o sentimento de impotência gerado em função de tal conhecimento “de acordo com as teorias de Hartmann, será outro dos tópicos fundamentais da poesia do fim do século XIX”. O inconsciente, para Hartmann, também se relaciona à “parte

da mente humana não controlada pela consciência e que, por isso mesmo, segundo alguns simbolistas, (...) deveria ser a fonte da criação poética” (GOMES, 1994b, p. 51). Em suas *Cartas do visionário*, por exemplo, Rimbaud (1995, p. 21) defende que o acesso ao “desconhecido” – termo que corresponde ao conceito de inconsciente formulado por Hartmann – só seria possível mediante o “desregramento dos sentidos”. O “grande inconsciente”, conforme Kilkerry<sup>20</sup>, manifesta “poemas simbólicos” como fenômenos, ou seja, o estado poético é uma qualidade do mundo sensível. Entretanto, tais poemas são efêmeros e, quando afetam o sujeito, deformam-se na subjetividade. O valor de um poeta, desse modo, não é medido por seu pertencimento ao “rebanho de uma academia” ou à “imortalidade de uma grei”, e sim por sua habilidade em fazer durar esse estado simbólico, em dar a ver o desconhecido. Ao afirmar, assim, que o inconsciente seria “um Rimbaud admirável”, Kilkerry revela não só a afinidade com a lírica de Rimbaud, mas também os laços entre o poeta e o desconhecido.

De modo geral, a partir das informações levantadas neste capítulo a respeito do contexto da poesia simbolista, ao qual Kilkerry está associado, prevalecem incertezas e indeterminações, sobretudo quanto à falta de consenso sobre a existência do Simbolismo como escola ou corrente literária. Nesse sentido, a perspectiva adotada por Valéry (1999), apesar da negatividade, nos parece coerente, uma vez que ele contesta a configuração de uma escola simbolista orientada em torno de um programa, mas considera a existência de uma “colaboração ativa dos espíritos” em direção à “livre procura”, à inovação. No contexto brasileiro, a questão torna-se ainda mais nebulosa em virtude da força com que se manifestou o Parnasianismo, eclipsando as práticas simbolistas. Apesar dos diferentes pontos de vista a respeito do fenômeno, Pedro Kilkerry, quando mencionado, é considerado sempre uma singularidade em face da originalidade de sua produção.

Essa singularidade parece se confirmar ao analisarmos os poucos escritos em que o poeta aborda sua concepção de poesia e suas relações com o contexto de produção. Os comentários realizados em suas cartas, por exemplo, revelam um poeta desconfiado da objetividade dos parnasianos e sintonizado com o vocabulário e o fazer poético característicos dos simbolistas, mas também evidenciam a originalidade

---

<sup>20</sup> A mesma passagem da carta de Kilkerry a Jackson de Figueredo é comentada por Chiacchio (1985a, p. 283), que verifica, na aproximação entre arte e inconsciente presente na lírica de Kilkerry, a antecipação de experimentos de vanguardas, como Cubismo, Dadaísmo e “Suprarrealismo” (Surrealismo).

e a autonomia de seu modo de pensar o sujeito, o mundo e a poesia. Aparentemente, Kilkerry se destaca do Simbolismo praticado no Brasil<sup>21</sup>, em sintonia com práticas poéticas mais radicais oriundas do Simbolismo francês e que se desdobrariam em experimentos das vanguardas europeias e em nosso Modernismo. Sua posição indeterminada na historiografia literária brasileira, contudo, não resulta apenas das indefinições que rondam o Simbolismo, mas está associada também a tensões e incertezas que caracterizam a organização de sua obra em livro, processo realizado postumamente, à revelia do autor. Sendo assim, antes de iniciarmos a leitura de seus poemas, propomos investigar, no próximo capítulo, a configuração de sua obra poética como arquivo. Desse modo, procuramos não só verificar as impressões deixadas por diversos autores e pesquisadores nos processos de desarquivamento e arquivamento dos textos deixados pelo poeta, mas também operar, no próprio arquivo, fissuras que nos permitam entrar em contato com a sua escritura a partir de modos renovados de ver e conceber a poesia e a construção do sujeito lírico.

---

<sup>21</sup> Ressalte-se que o estudos mais recentes sobre a obra de Kilkerry também defendem o lugar de destaque ocupado pelo poeta no Simbolismo brasileiro. Dalila Machado (2010, p. 118), por exemplo, afirma que o vate baiano teria produzido “a mais excêntrica e radical poesia simbolista do Brasil”.

## 2. OVO NOVO NO VELHO

*O arquivo, se queremos saber o que isto teria querido dizer, nós só o saberemos num tempo por vir. Talvez. Não amanhã, mas num tempo por vir, daqui a pouco ou talvez nunca. Uma messianidade espectral atravessa o conceito de arquivo e o liga, como a religião, como a história, como a própria ciência, a uma experiência muito singular da promessa.*  
(DERRIDA, 2001, p. 50)

Em dado momento de sua conferência “O Decenário”, ao revelar quando teria tomado conhecimento da Sociedade Nova Cruzada, Kilkerry (HE, p. 191) fornece uma pista sobre a origem de sua produção literária:

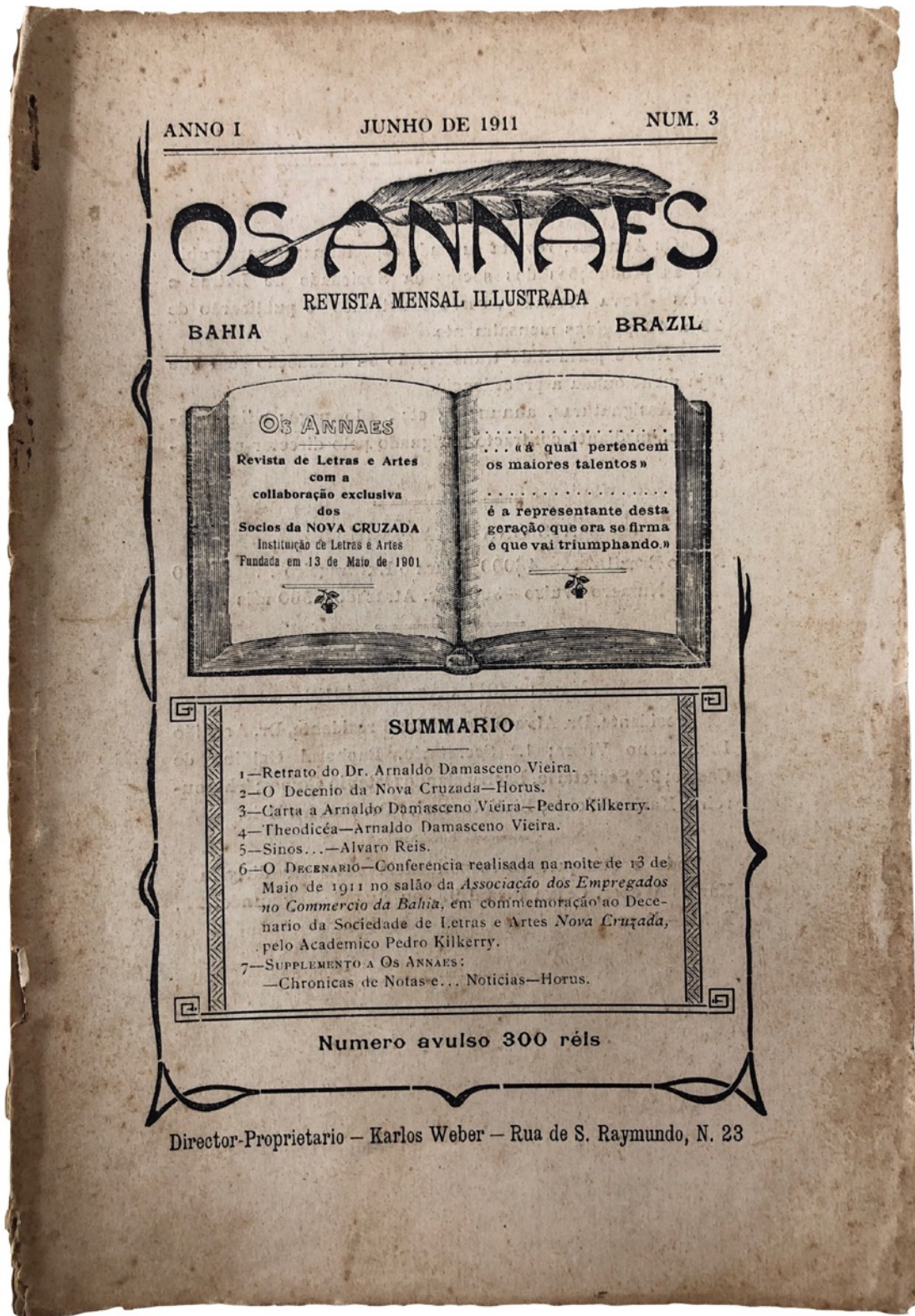
A esse tempo, se muito velho estava, contava os meus 15 anos em Santo Antônio de Jesus, quando já possuía o ilustrado orgulho de ser o autor de *A Morta*, que não sei que sabão agasalhou das mãos do criado de compras, pretensões à cabeleira, e um discurso a um atleta de circo: “Oh! os músculos retesados, à luz dos candieiros de azeite!”<sup>22</sup>

De acordo com Campos (1985, p. 71-72), apesar de os primeiros escritos de Kilkerry remontarem à adolescência em Santo Antônio de Jesus, sua produção literária só começou a amadurecer quando se transferiu com a família para Salvador, em 1904. Sua primeira participação na Sociedade Nova Cruzada data de 28 de março de 1905, quando declamou um soneto durante sessão fúnebre em homenagem a Lopes Ribeiro; no ano seguinte, lançou, na revista *Nova Cruzada*, seus primeiros poemas: “Da Idade Média”, “Isnabel” e “Na Via Appia”. A breve produção literária de Kilkerry em sua fase adulta, desse modo, resume-se a cerca de dez anos.

O período de 1906 a 1916 concentra os escritos publicados pelo poeta em vida: 24 textos em prosa – entre crônicas, conferências, artigos, cartas e prosa poética – e 17 poemas - 14 de sua autoria e três traduções<sup>23</sup> – divulgados em periódicos e jornais do país, como *Nova Cruzada*, *Os Anais*, *Jornal de Manhã*, *Jornal de Notícias*, *Diário de Notícias*, *O Conservador*, *Diário da Bahia*, *Jornal Moderno* e *Almanaque de Pernambuco*. A esse conjunto de textos, veio somar-se o soneto “Ad veneris lacrimas”,

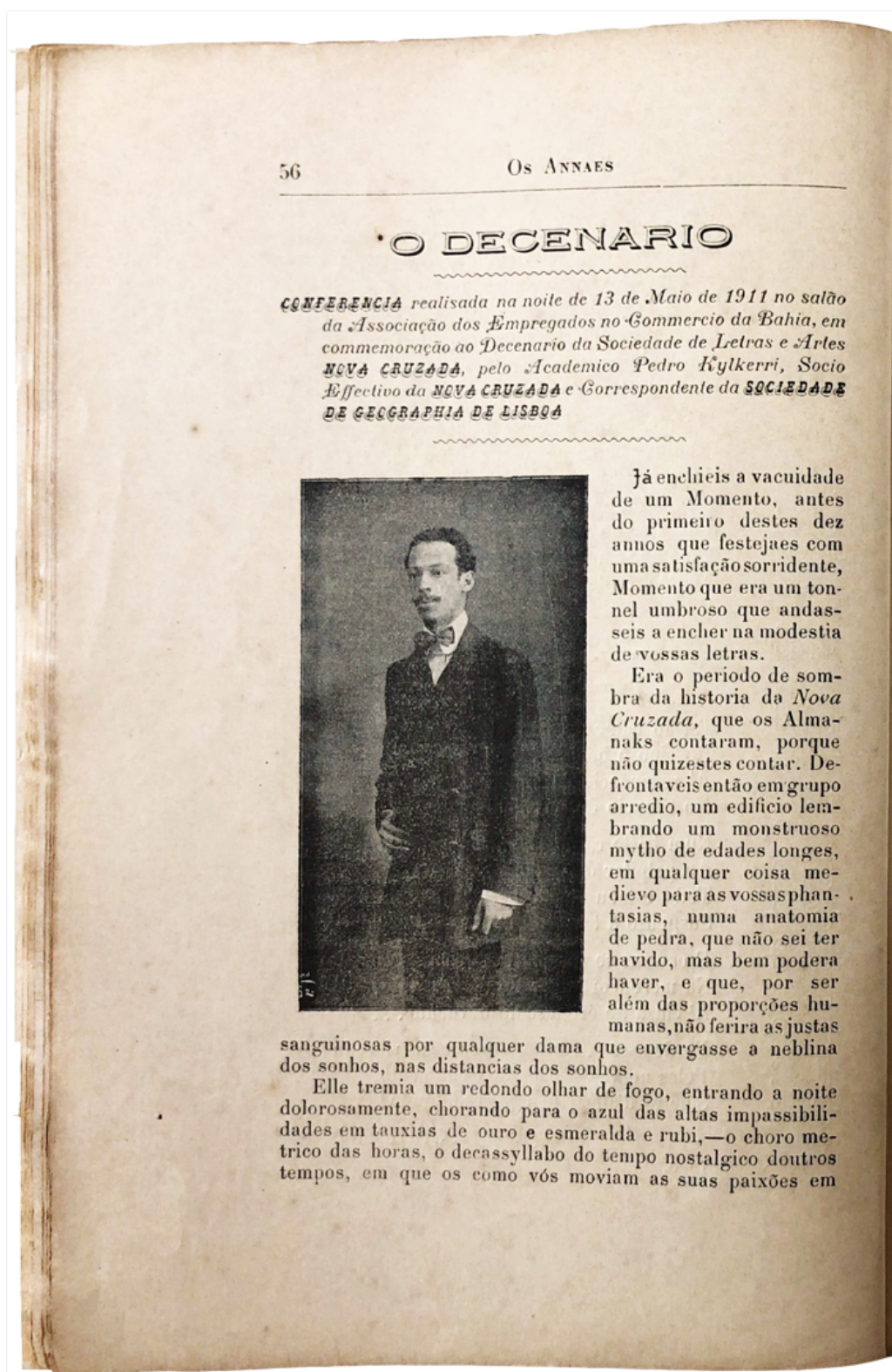
<sup>22</sup> Nessa passagem, movido pela ironia característica de sua prosa, Kilkerry sugere que as folhas em que escrevera “A morta” teriam servido para embalar sabão pelas mãos de um “criado de compras”. Aparentemente, os textos escritos pelo poeta durante sua adolescência tiveram um fim semelhante, pois, dessa fase, não restou nenhum registro ou menção além dessa passagem de “O Decenário”.

<sup>23</sup> Nesse levantamento, não constam as oito crônicas não assinadas da série “O Mês em Crônica”, publicadas em 1911 na revista soteropolitana *Via Láctea*, que tinha Kilkerry como um de seus colaboradores, e republicadas por Augusto de Campos (1985) na segunda edição de *ReVisão de Kilkerry*.

Fac-símile 4 - Capa da revista *Os Anais* (ano 1, n. 3, junho de 1911).

Fonte: acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia.

Fac-símile 5 – Conferência “O Decenário” na página de *Os Anais* (ano I, n. 3, junho de 1911).



Fonte: acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia.

publicado pelo *Diário da Bahia* em 27 de março de 1917, dois dias após o falecimento do poeta. Entre 1921 e 1985, finalmente, a partir de manuscritos e da memória de amigos, familiares e pesquisadores, outras 21 produções do autor não publicadas em vida – 18 poemas líricos e três sátiras – foram incluídas em seu acervo literário. Segundo Carlos Chiacchio (1985a, p. 266), contudo, Kilkerry teria escrito uma quantidade muito mais expressiva de textos, os quais, infelizmente, perderam-se em virtude da recusa do autor de reuni-los em livro:

Não publicou, porque não quis. Versos para livros tinha-os de sobra. Além dos manuscritos, tinha de memória a maior parte dos seus melhores versos. Mas sempre desprezou a publicidade, porque julgava uma “estupidez”. De livros de versos, como de quaisquer outros que não acudissem à necessidade pragmática da nossa inteligência, tinha horror.

O desdém pelo mercado editorial seria uma das razões para sua aversão à publicação em livro<sup>24</sup>. “O mau êxito dos livros vem da superposição da nossa imagem moral sobre cada um de nossos leitores, uma falta de perspicácia, uma estupidez”, afirma Kilkerry (HE, p. 201) ao colega Arnaldo Damasceno Vieira, revelando, muito antes de Michel Foucault (2006), consciência sobre a tensão, característica da modernidade, entre o desaparecimento do autor e a vontade de preservação da obra<sup>25</sup>. A vontade de preservação, felizmente, prevaleceu sobre a recusa do poeta à publicação de seus escritos em livro e moveu a recolha e o arquivamento de seus textos.

Criada à margem das leis e das arbitrariedades que regem os arquivos oficiais da literatura brasileira, a lírica de Kilkerry – esse “obscuro ‘nefelibata’ baiano de sobrenome irlandês, mulato pobre e polilingue”, de acordo com Haroldo de Campos (2006a, p. 253) – não só escapou ao apagamento, mas também conquistou, embora tardiamente, espaço de destaque na história literária. Destinada pelo próprio poeta ao esquecimento, sua estranha e inclassificável obra poética emerge de nossa historiografia literária brasileira como uma espécie de “arquivo do mal”, termo empregado por Jacques Derrida (2001, p. 07) para se referir a arquivos constituídos

---

<sup>24</sup> Vide p. 26 do capítulo 1.

<sup>25</sup> Na conferência “O que é um autor?”, realizada em 1969, Foucault (2006, p. 294) analisa o modo como a “função autor” é exercida na cultura europeia, verificando o apagamento do autor no jogo da escrita. Segundo Foucault (2006, p. 268-269), o desaparecimento do autor na literatura produzida a partir do século XIX explicita-se tanto pela independência da obra em relação ao escritor quanto pela supressão dos traços individuais daquele que escreve.

a partir de esforços de dissimulação e supressão de qualquer registro que ameace a autoridade responsável pelo arquivamento oficial<sup>26</sup>.

Para compreendermos melhor essa perspectiva sobre a política do arquivo – fundamental para a análise dos arquivamentos a que foi submetida a obra de Pedro Kilkerry após sua morte –, convém recuperarmos as reflexões desenvolvidas por Jacques Derrida (2001) em *Mal de arquivo*, conferência proferida em 05 de junho de 1994 no Museu Freud, em Londres, na qual o filósofo promove a desconstrução do conceito clássico de arquivo<sup>27</sup> com o objetivo de investigar as impressões deixadas por Sigmund Freud na história da Psicanálise. Logo no início de sua apresentação, o autor lança uma questão que põe em crise justamente a acepção mais corrente do termo:

Não devemos começar distinguindo o arquivo daquilo a que o reduzimos frequentemente, em especial a experiência da *memória* e o retorno à *origem*, mas também o *arcaico* e o *arqueológico*, a lembrança ou a escavação, em suma, a busca do tempo perdido? (DERRIDA, 2001, p. 07-08, grifo do autor).

A partir desse questionamento, sugere-se a impossibilidade de se recuperar a origem de um acontecimento do passado por meio do arquivo, uma vez que os processos de anamnese intuitiva seriam muito mais complexos que os processos de arquivamento. Levando em conta a origem etimológica de arquivo – do grego *arkhê* – Derrida (2001, p. 14) observa a atuação de dois princípios sobre a configuração de um arquivo: *começo*, associado à origem, ao primeiro, e *comando*, relacionado às leis e ao exercício da autoridade<sup>28</sup>. Da interferência do *arkhê* do comando sobre o do *começo* na configuração do arquivo resulta, portanto, o passado irrecuperável.

---

<sup>26</sup> A esse respeito, afirma Derrida (2001, p. 07): “Os desastres que marcam o fim do milênio são também arquivos do mal: dissimulados ou destruídos, interditados, desviados, ‘recalcados’. Seu tratamento é ao mesmo tempo massivo e refinado ao longo de guerras civis ou internacionais, de manipulações privadas ou secretas. Não se renuncia jamais, é o próprio inconsciente, a se apropriar de um poder sobre o documento, sobre sua detenção, retenção ou interpretação”.

<sup>27</sup> Em sua versão clássica, propagada pelos historiadores, de acordo com Silveira (2020, p. 143), o arquivo é considerado um “monumento da tradição”, portador de uma objetividade sustentada pela materialidade dos registros do passado, mediante os quais seria possível apreender a verdade da experiência histórica.

<sup>28</sup> De acordo com Derrida (2001, p. 11, grifos do autor), o *arkhê* do *começo* seria um princípio ontológico, “princípio da natureza ou da história, *ali onde as coisas começam*”, enquanto o *arkhê* do *comando*, um princípio nomológico, “princípio da lei *ali onde os homens e os deuses comandam, ali onde se exerce a autoridade, a ordem social, nesse lugar a partir do qual a ordem é dada*”. A atuação violenta do *arkhê* do *comando* sobre o do *começo*, não só impede o resgate do passado, mas também instaura uma dinâmica contraditória na concepção de um arquivo, pois o comando deseja, a todo custo, repetir e imortalizar o dado registrado do passado que, no entanto, torna-se inalcançável.

Em sua investigação de natureza etimológica e histórica, o filósofo identifica outra força a se manifestar em um arquivo, o poder arcôntico: os arcontes não só detinham a responsabilidade de acolher e organizar os documentos oficiais, fazendo valer a força da lei, mas também impunham sobre eles sua autoridade hermenêutica, unificando, identificando e classificando o conteúdo arquivável. As funções exercidas por esses “primeiros guardiões” tornam patente outra força a interferir em processos de arquivamento: a consignação<sup>29</sup>, que “tende a coordenar um único corpus em um sistema ou uma sincronia na qual todos os elementos articulam a unidade de uma configuração ideal” (DERRIDA, 2001, p. 13) e eliminar qualquer traço de heterogeneidade que venha a desestabilizar seu poder sobre um arquivo.

O poder arcôntico, contudo, não é capaz de suprimir a pulsão de morte que, instaurada na origem do arquivo, age para lançá-lo à sua própria destruição, condenando-o às cinzas. *Arquiviolítica*, essa pulsão instaura uma contradição que parece anular o propósito do arquivamento: concebido com a finalidade de preservação, o arquivo condena ao apagamento seu próprio conteúdo. A essa perturbação que afeta o processo de arquivamento, Derrida (2001) denomina “mal de arquivo”, expressão ambígua, também empregada pelo filósofo para se referir à paixão que move o trabalho de um arquivista<sup>30</sup>.

Em sua revisão, o filósofo põe em crise o conceito de arquivo como meio de preservação do passado, desvendando as forças que atuam sobre os processos de arquivamento: “a questão do arquivo não é, repetimos, uma questão do passado. (...) Trata-se do futuro, a própria questão do futuro, a questão de uma resposta, de uma promessa e de uma responsabilidade para amanhã” (DERRIDA, 2001, p. 50). Para que essa promessa seja instaurada, insiste o autor, é necessário que o arquivista desempenhe o papel de “anarconte”, promovendo fissuras no arquivo que permitam iluminar as arbitrariedades e supressões cometidas nos arquivamentos oficiais sob a força do *arkhê* de comando. Desse modo, guiado por forças arquiviolíticas e atento às deformações operadas nos arquivos oficiais, esse novo arconte, um *anarquivista*,

---

<sup>29</sup> Derrida (2001, p. 14) refere-se não à acepção corrente do termo “consignação”, qual seja a de confiar algo aos cuidados de outro, mas ao “ato de consignar reunindo os signos”.

<sup>30</sup> Derrida (2001, p. 118) esclarece que essa segunda acepção do termo é a causa da primeira: “A perturbação do arquivo [*trouble d’archive*] deriva de um mal de arquivo [*mal d’archive*]”. Contraditoriamente, portanto, a vontade obsessiva de se recuperar o passado promove o arquivamento, condenando, inevitavelmente, à destruição o conteúdo arquivado: arquivase para esquecer.

seria capaz de reorganizar e reinterpretar o conteúdo arquivado, abrindo o arquivo para o futuro.

Tendo em vista a reelaboração do conceito de arquivo operada por Derrida, faz-se necessário investigar os processos de desarquivamento e arquivamento aos quais foi submetida a obra de Pedro Kilkerry para que, finalmente, possamos realizar a leitura crítica de sua poesia. Arrebatados pelo mal de arquivo – esse “desejo irreprimível de retorno à origem” (DERRIDA, 2001, p. 118) –, propomos, então, um exame da constituição da obra do poeta em arquivo, destacando os vários arquivamentos a que foram submetidos seus escritos até alcançarem, em 1985, sua configuração mais acabada com o lançamento da segunda edição de *Revisão de Kilkerry*, realizada por Augusto de Campos, arconte maior da obra de Pedro Kilkerry.

## 2.1. Origens do arquivo

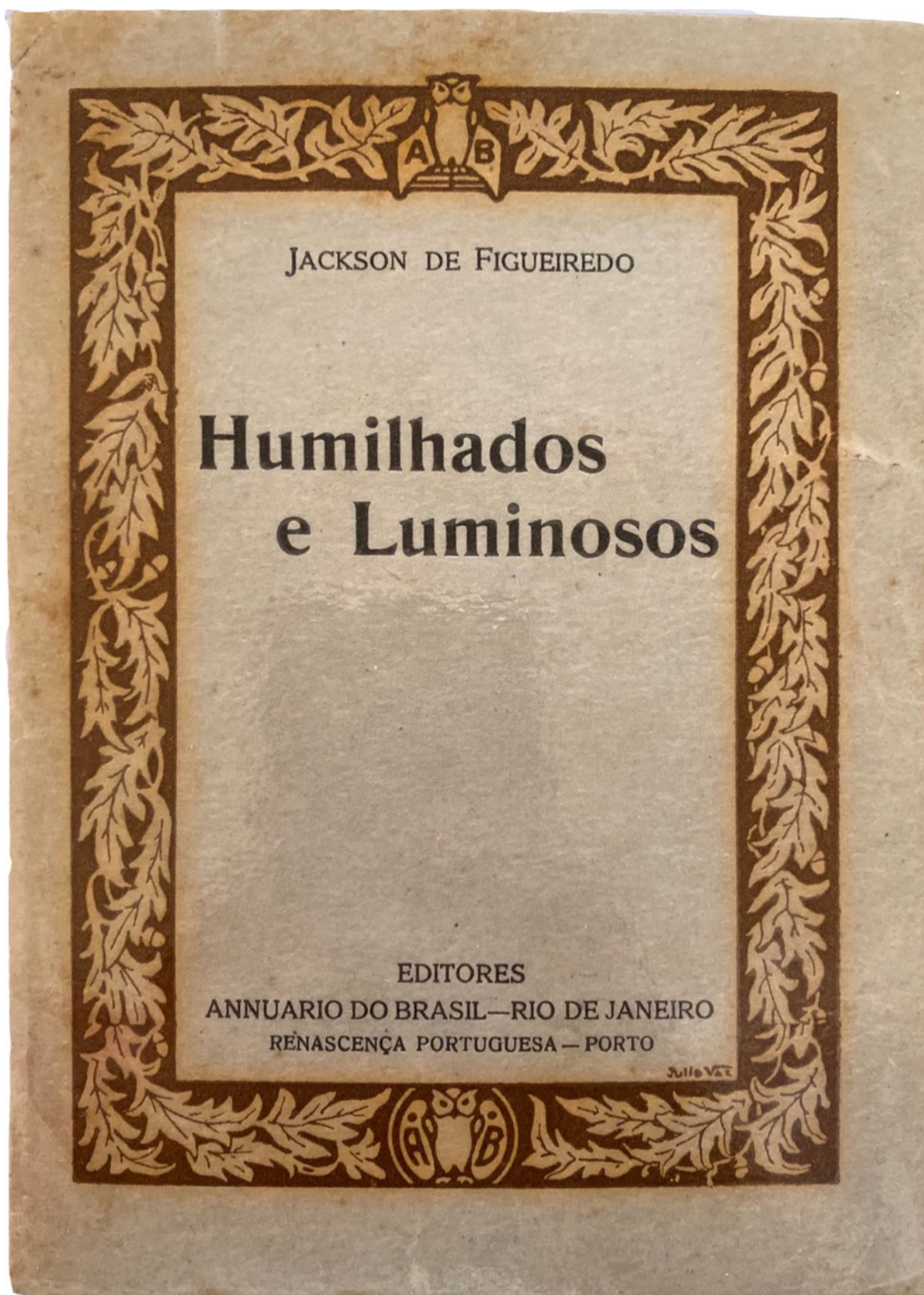
O arquivamento da poesia de Pedro Kilkerry teve início em 1921, quatro anos após a morte do poeta, com a publicação de *Humilhados e luminosos*, volume de ensaios em que Jackson de Figueiredo<sup>31</sup> apresentava o perfil de quatro autores desconhecidos do público: Uriel Tavares, Melo Leite, José de Magalhães e Pedro Kilkerry. Em breve prefácio, Figueiredo (1921, p. 07) menciona os “princípios de moral cristã e sentimentos naturais” que nortearam a escritura do livro e esclarece sobre a escolha dos biografados:

Na história do Brasil, (...) ainda não é para desprezar o mais pequeno fator individual que revele vida própria, profunda, inconfundível, ainda que, por circunstâncias especiais, não tenha podido tal vida objetivar-se aos olhos do vulgo. Quem teve, porém, a sorte de encontrar uma dessas jóias de brilho singular, deve, quanto lhe for possível, quando sabe que ela desapareceu ou está para afundar-se na voragem do tempo, revelar quanto do seu fulgor refletia de eternidade, isto é, da suprema luz criadora. (FIGUEIREDO, 1921, p. 07-08).

Assim, com o objetivo de retirar da obscuridade “jóias de brilho singular” que conheceu em vida, Figueiredo elaborou seus ensaios biográficos, ao longo dos quais

---

<sup>31</sup> Nascido em Aracaju, a 09 de outubro de 1891, Jackson de Figueiredo foi um dos amigos mais próximos de Kilkerry, com quem conviveu intensamente entre 1909 e 1913, período em que estudaram na Faculdade de Direito da Bahia. Após concluir o bacharelado, Figueiredo transferiu-se para o Rio de Janeiro, onde se converteu ao Catolicismo e atuou como professor, jornalista, poeta e ensaísta. Fundou e dirigiu a revista católica *A Ordem*, na qual colaboraram Alceu Amoroso Lima, Murilo Mendes e Jorge de Lima (JACKSON, 1999, p. 05). Faleceu precocemente, aos 37 anos, durante uma pescaria no Rio de Janeiro. O trágico episódio de seu afogamento, testemunhado por seu filho de 8 anos, foi registrado por Carlos Drummond de Andrade (1929, p. 151) em “Ode a Jackson de Figueiredo”: “Muitas coisas nos ensinou a tua morte, que a tua boca não soubera exprimir e a tua pesca mais opulenta, Jackson, foi a de ti mesmo pelo oceano, pesca terrível e prodigiosa de amor e redenção”.

Fac-símile 6 - Capa de *Humilhados e Luminosos*.

Fonte: FIGUEIREDO, 1921.

registrou também textos inéditos de autoria dos retratados. No segundo capítulo do livro, Figueiredo constrói o perfil de Pedro Kilkerry a partir de um relato pessoal e comovente sobre o período em que conviveram em Salvador, quando estudavam na Faculdade de Direito da Bahia. Mais da metade do capítulo, contudo, é dedicada à apresentação dos textos do poeta, acompanhada de breves comentários críticos.

Ao longo do ensaio, constam 13 produções de Kilkerry, seis delas inéditas: um fragmento de soneto satírico (“Se a matei, se a matei!”) e os poemas “O muro”, “Horas ígneas”, “O verme e a estrela”, “Altera quanquam venusta” e “Noturnos”<sup>32</sup>. Figueiredo divulgou também outros 7 textos do poeta publicados originalmente em periódicos: da revista *Nova Cruzada*, foram transcritos os poemas “Floresta morta”, “Harpa esquisita” e “Amor volat”, uma tradução do soneto “Esmalte”, de Heredia, e a prosa poética “Notas trêmulas”; do *Jornal de Notícias*, o poema “Evoé”; da revista *Os Anais*, o fragmento de uma carta de Kilkerry a Figueiredo. No final do livro, contudo, Figueiredo inseriu um apêndice para divulgar mais quatro poemas publicados originalmente na *Nova Cruzada* e redescobertos após a impressão do segundo capítulo: “Isnabel”, “Naufrágio de Vicente Sodré”<sup>33</sup>, “Sob os ramos” e “Taça”<sup>34</sup>.

A esses 17 textos resume-se, portanto, essa compilação de escritos de Kilkerry em livro. Tomado pelo mal de arquivo, esse “desejo compulsivo, repetitivo e nostálgico, (...) desejo irreprimível de retorno à origem” (DERRIDA, 2001, p. 118), Jackson de Figueiredo tornou-se o primeiro arconte da obra do poeta, lançando-a para o futuro. No arquivamento realizado em *Humilhados e luminosos*, no entanto, foi expressiva a interferência do *arkhê* do comando e do poder de consignação sobre a configuração do arquivo, uma vez que a submissão fervorosa do arquivista a princípios de moral cristã resultou na supressão da verve satírica do poeta, conforme declaração do próprio arconte:

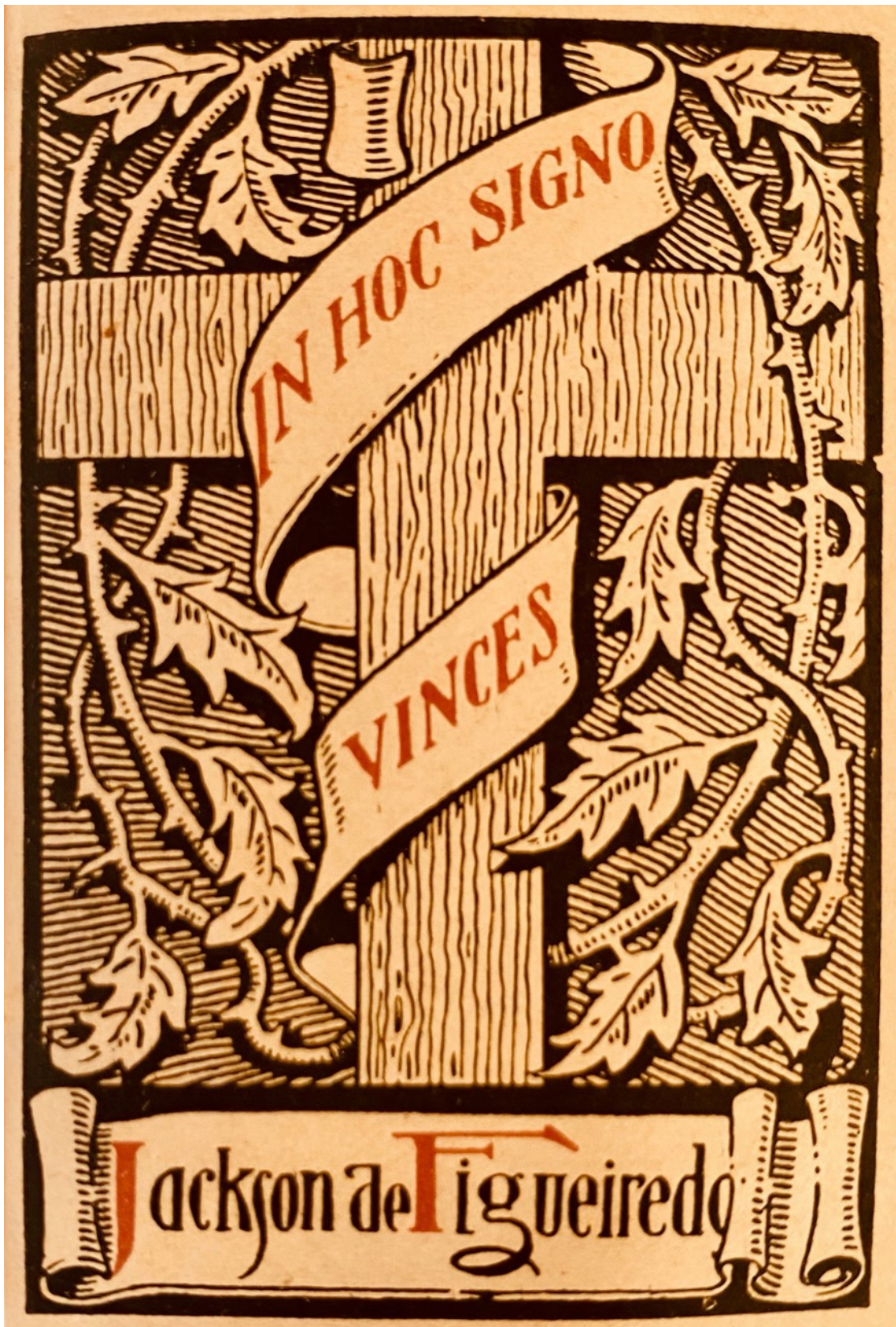
---

<sup>32</sup> “Noturnos”, registrado a partir da memória de Jackson de Figueiredo, é uma versão alternativa de “É o silêncio...”, um dos poemas mais célebres de Kilkerry, publicado por Andrade Murici no *Panorama do movimento simbolista brasileiro*, em 1952.

<sup>33</sup> “Naufrágio de Vicente Sodré”, porém, é subtítulo do poema “Da Idade Média”, um dos primeiros poemas publicados por Kilkerry na *Nova Cruzada*.

<sup>34</sup> No apêndice, antes da transcrição dos poemas, consta a seguinte nota de Figueiredo (1921, p. 155): “Já estava impresso o segundo capítulo deste livro quando o Sr. Astério de Campos também bondosamente nos cedeu algumas poesias de Pedro Kilkerry, publicadas na *Nova Cruzada*. Todas elas documentam perfeitamente as diversas modalidades estéticas do singular poeta baiano. Por isto julguei de bom aviso transpô-las para estas páginas”.

Fac-símile 7 – Brasão de Jackson de Figueiredo.



Fonte: FIGUEIREDO, 1921.

Nunca me interessam os tipos pelos seus lados inferiores, nem quando essas mesmas inferioridades tenham neles expressão literária a mais brilhante. Eis porque o Kilkerry das noites fantásticas de boemia, o noctâmbulo extravagante, o improvisador – dos mais extraordinários que tem tido o Brasil – de sonetos, baladas, vilancetes imorais, aquele, está de todo morto para mim. (FIGUEIREDO, 1921, p. 64).

Perspectiva distinta à de Figueiredo foi adotada por Carlos Chiacchio<sup>35</sup> em seu arquivamento. Em sua coluna semanal “Homens e obras”, do jornal baiano *A Tarde*, Chiacchio (1931a, 1931b, 1931c, 1931d) lançou uma série de quatro artigos reunidos sob o título “Pedro Kilkerry”: “I – O ambiente”, “II – Sarcasta”, “III – Aspecto religioso e estético de sua obra” e “IV – O esteta”, publicados em 28 de abril, 5, 12 e 19 de maio de 1931, respectivamente. Os três primeiros artigos, revisados e ampliados, foram reorganizados em quatro seções – “O ambiente”, “O homem”, “O sarcasta” e “Aspecto religioso e estético de sua obra” – e republicados, sob o mesmo título geral (“Pedro Kilkerry”), em quatro volumes da *Revista da Academia de Letras da Bahia* (CHIACCHIO, 1931e, 1932, 1933)<sup>36</sup>.

Em seu estudo, Chiacchio (1985a) apresenta um relato apaixonado sobre a *Nova Cruzada*, agremiação da qual foi membro e onde estabeleceu os primeiros contatos com Kilkerry, destacando as fortes impressões causadas pelas performances arrebatadoras do poeta em público<sup>37</sup>. Também ganham relevo, no ensaio, o paganismo panteísta de Kilkerry, a originalidade de sua produção poética – antecipadora de experiências vanguardistas – e, em especial, sua personalidade

---

<sup>35</sup> Membro da Academia de Letras da Bahia e figura de destaque no meio literário baiano da primeira metade do século XX, o poeta e crítico literário Carlos Chiacchio nasceu em 04 de junho de 1882, na cidade de Januária, Minas Gerais, transferindo-se ainda criança para Salvador, onde se formou em Medicina e exerceu intensa atividade intelectual, atuando como professor de Estudos Brasileiros na Universidade Federal da Bahia e como jornalista em periódicos soteropolitanos. No jornal *A Tarde*, manteve por 18 anos (de 1928 a 1946) a coluna “Homens e Obras”, dedicada à divulgação da vida e obra de autores baianos (MORAES, 2016, p. 190-191). “Cavaleiro de Honra” da agremiação Nova Cruzada (BRANDÃO, 2010, p. 13), Chiacchio foi um dos fundadores da agremiação por meio da qual estabeleceu forte amizade com Kilkerry. Faleceu em Salvador, a 17 de julho de 1947, aos 63 anos.

<sup>36</sup> Em *ReVisão de Kilkerry* (1970, 1985), a partir dos quatro textos lançados na *Revista da Academia de Letras da Bahia* e do último artigo publicado no jornal *A Tarde*, Augusto de Campos apresentou sua versão definitiva do estudo de Chiacchio, que consiste de cinco seções: “I - O ambiente”, “II - O homem”, “III - O sarcasta”, “IV - Aspecto religioso e estético de sua obra” e “V – O esteta”.

<sup>37</sup> Ganha destaque no ensaio o relato minucioso da verve performática de Kilkerry, capaz de tornar compreensíveis aos ouvidos seus versos aparentemente ilegíveis e ilógicos: “(...) seu corpo gesticulava o seu verso. (...) em Pedro Kilkerry, o caso da interpretação de versos pelo próprio autor, sobre ser inimitável, tinha uma significação psicológica mais profunda. A mímica de suas mãos eloquentes (...) traçava no ar as associações imediatas do seu próprio pensamento, tal se plasticizando aos nossos olhos o trabalho exato de sua concepção fabril (...). Não era, portanto, uma interpretação de sentido teatral. Era, mais do que isso, a própria vida dramática de sua sensibilidade plasmando ao vivo o recôndito turbilhão informe das emoções” (CHIACCHIO, 1985a, p. 269-270).

sarcástica. Despido do moralismo cristão que caracteriza o arquivamento de Jackson de Figueiredo (1921), Chiacchio dá ênfase à verve satírica do poeta, divulgando três textos inéditos por meio de um relato bem-humorado sobre as circunstâncias que levaram à sua criação. A figura de um advogado, por exemplo, ex-colega do curso de Direito que alcançara sucesso na profissão apesar de sua mediocridade, teria dado origem a uma quadra mordaz:

No livro negro da vida  
A mão do diabo escreveu:  
- Não subirás a descida...  
E tu subiste, sandeu!  
(HE, p. 121)

Segundo Chiacchio (1985a, p. 275), nem mesmo o luto era capaz de conter o tom diabólico que, às vezes, acometia o sarcasta<sup>38</sup>: por ocasião da morte de um amigo, foi solicitado a Kilkerry um verso para a lápide do jovem, pedido logo atendido pelo poeta, que entregou à família do falecido o seguinte epitáfio: “Crias-te vivo e eras sombra...”. No entanto, aos mais próximos, Kilkerry teria revelado os versos restantes do poema:

*Crias-te vivo e eras sombra...*  
De alguém que houvesse vivido  
De um peido dado de forma  
Que me afetasse o sentido.  
Polimorfismo de gases,  
Amigos! Peidos! Rapazes!  
(HE, p. 123)

“Chegou-se a crer na ressurreição de Gregório de Matos”, afirma Chiacchio (1985a, p. 267), que recupera também um poema de Kilkerry sobre um trágico episódio de sua infância:

Quando eu nascia  
Tocava fogo em minha freguesia  
Um barbeiro, meu vizinho  
Cortava a veia ao pescoço  
Por que no bicho perdia  
Quando eu nascia  
(HE, p. 122)

---

<sup>38</sup> A esse propósito, Chiacchio (1985a, p. 275) afirma que eram comuns os episódios em que Kilkerry assumia, sem constrangimento, “arrepelante irreverência sardônica (...), onde a sua *vis comica* estala em cordas satânicas de vampirismo (...)”.

Além dessas três sátiras, o arquivista transcreve, na íntegra, dois poemas inéditos de Kilkerry – “Essa, que paira em meus sonhos...” e “Ritmo eterno” – e o soneto “Na Via Appia”, lançado originalmente na revista *Nova Cruzada*. Ao longo do ensaio, contudo, há diversos trechos de produções publicadas por Kilkerry em vida, empregados por Chiacchio para ilustrar o perfil biográfico do poeta. Em nosso levantamento, verificamos fragmentos de seis textos publicados originalmente em 1911, na revista *Os Anais* – a prosa poética “Novela Acadêmica”, a conferência “O Decenário” e as cartas de Kilkerry a Damasceno Vieira e Jackson de Figueiredo –, além de trechos de dois textos lançados pelo poeta em 1910, na *Nova Cruzada* – a prosa poética “Notas trêmulas” e o poema “Harpa esquisita”. Completam essa relação breves fragmentos do artigo “A verdadeira poesia”, publicados no jornal *A Tarde*, em 1916, e de duas crônicas da série “Quotidianas Kodak”, impressas originalmente no *Jornal Moderno*, em 1913<sup>39</sup>.

Livre do poder de consignação que regeu o arquivamento de Figueiredo (1921), Chiacchio promoveu um perfil biográfico mais complexo do poeta, contribuindo para a ampliação e a divulgação de seu acervo literário. Os esforços dos primeiros arcontes da obra de Kilkerry, entretanto, não foram suficientes para livrar seus arquivos do olvido e da ameaça de destruição que afetam inevitavelmente todo processo de arquivamento. Concebidos à margem dos arquivos oficiais da literatura brasileira, os arquivamentos de Jackson de Figueiredo e Carlos Chiacchio logo caíram no esquecimento, vítimas da pulsão de morte que se instala em todo arquivo. Em todo arquivamento, porém, manifesta-se um paradoxo, pois onde pulsa um mal (*trouble d'archive*) que condena o arquivo à própria destruição, reside também um desejo do passado (*en mal d'archive*), sem o qual nenhum arquivamento seria possível<sup>40</sup>. Movido justamente por esse “desejo compulsivo, repetitivo e nostálgico”, o crítico

---

<sup>39</sup> Na seção “O sarcasta”, Chiacchio (1985a, p. 273) cita também um comentário realizado por Kilkerry em um artigo de jornal: “A justiça é sempre rapariga. dança o bailado das impudicícias, acariciando com o olhar em desvenda o mais alatoado de enfeites, brelocados de virtudes que se compram no jornalismo oficial, como num bricabraque ou lojita esconsa de algum velho obsceno”. Não há, contudo, informações sobre a publicação de onde se extraiu a citação.

<sup>40</sup> Conforme Derrida (2001, p. 118-119): “Escutando o idioma francês e nele, o atributo “en mal de”, estar com mal de arquivo, pode significar outra coisa que não sofrer de um mal, de uma perturbação ou disso que o nome “mal” poderia nomear. É arder de paixão. É não ter sossego, é incessantemente, interminavelmente procurar o arquivo onde ele se esconde. É correr atrás dele ali onde, mesmo se há bastante, alguma coisa nele se anarquiva. É dirigir-se a ele com um desejo compulsivo, repetitivo e nostálgico, um desejo irreprimível de retorno à origem, uma dor da pátria, uma saudade de casa, uma nostalgia do retorno ao lugar mais arcaico do começo absoluto. Nenhum desejo, nenhuma paixão, nenhuma pulsão, nenhuma compulsão, nem compulsão de repetição, nenhum “mal-de”, nenhuma febre, surgirá para aquele que, de um modo ou outro, não está já com mal de arquivo”.

literário Andrade Muricy<sup>41</sup> foi responsável por livrar das cinzas do esquecimento os arquivamentos de Figueiredo e Chiacchio quando publicou, em 1952, a primeira edição de *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*. A pesquisa realizada por Muricy consiste num dos casos mais notáveis de desarquivamento e arquivamento da historiografia literária brasileira. Partiu do Ministério da Educação o convite, realizado em 1946, para que o autor preparasse uma antologia a ser integrada em uma coleção sobre a poesia brasileira, que já contava com dois volumes organizados por Manuel Bandeira: *Antologia dos poetas brasileiros da fase romântica* (1937) e *Antologia dos poetas brasileiros da fase parnasiana* (1938). Na introdução à terceira edição do *Panorama*, Muricy (1987, p. 13-14) comenta sobre as condições que lhe foram impostas para a realização da obra:

Nas suas duas coletâneas Manuel Bandeira só quis grupar os poetas mais característicos e os maiores, em número rigorosamente reduzido: 25 românticos e 24 parnasianos. Chegado, porém, à fase simbolista, sabendo da existência de numerosos documentos em minhas mãos, intimamente ligado, como eu tinha sido, a várias personalidades do movimento, e do meu interesse por este, escusou-se de organizar essa nova antologia, e, por sua indicação, me foi ela oficialmente solicitada.

Era-me imposto, porém, reunir num só tomo os “simbolistas” e os “pré-modernistas” ou poetas da transição para o modernismo. Os simbolistas significativos, afirmava-se, não seriam em número suficiente para formar um conjunto comparável, em qualidade e interesse representativo, ao dos autores já incluídos naquelas antologias citadas.

Um primeiro exame conduziu-me à evidência da arbitrariedade e à injustiça daquele plano.

Convicto da importância da literatura simbolista praticada no país, Muricy declarou que só executaria o trabalho caso se limitasse apenas ao Simbolismo. Entretanto, logo que iniciou seu levantamento, deparou-se com uma vasta produção simbolista e descartou a proposta de uma antologia restrita a 25 autores, pois lhe “pareceu grave prejuízo devolver tantas afirmações da sensibilidade e da imaginação de uma época ao olvido em que estavam, o que seria condená-las a pronta destruição”

---

<sup>41</sup> Nos campos da literatura e da música brasileiras do século XX, é incontestável a contribuição de (José Cândido de) Andrade Muricy (Curitiba, - Rio de Janeiro, 9 de junho de 1984), maior arconte do Simbolismo brasileiro, nascido em Curitiba, a 4 de fevereiro de 1895. Além dos valiosos estudos sobre a corrente simbolista, fundou com o poeta Tasso da Silveira a revista *Festa* (1927-1935), em torno da qual se articulou a vertente espiritualista do Modernismo, da qual participaram poetas como Cecília Meireles, Jorge de Lima e Gilka Machado (MIRANDA, 2019, p. 239-240). Foi presidente da Academia Brasileira de Música, membro da Academia Paranaense de Letras e recebeu, em 1973, o Prêmio Machado de Assis da Academia Brasileira de Letras pelo conjunto de sua obra. Faleceu no Rio de Janeiro, em 09 de junho de 1984, sem ver publicada a terceira edição de seu *Panorama do movimento simbolista brasileiro* (1987).

(MURICY, 1987, p. 14)<sup>42</sup>. Prevaleceu, desse modo, a ideia de um panorama: em sua primeira edição, de 1952, a obra apresentava, em três volumes, uma seleção da produção de 105 autores de quase todo o território nacional, acompanhada de perfis biográficos e de um estudo crítico sobre o movimento. A energia despendida pelo arquivista – “não para (...) apresentar salvados do tão celebrado fracasso do movimento simbolista do Brasil, mas para documentar sua penetração” (MURICY, 1987, p. 19) – rendeu frutos. Apesar das críticas à quantidade de autores selecionados e ao critério empregado em sua organização, o *Panorama* foi bem recebido. Revisado e ampliado, foi reeditado pelo Instituto Nacional do Livro em 1973 e ganhou sua terceira e última edição em 1987, na qual consta o impressionante número de 131 autores, em sua maioria poetas, além de uma relação minuciosa de grupos e publicações ligados ao Simbolismo brasileiro. A respeito do papel desempenhado por Muricy na organização de sua obra, já comentávamos, em estudo prévio<sup>43</sup> sobre o arquivamento da poesia de Pedro Kilkerry, que o arquivista, ao publicar a primeira edição de seu *Panorama*,

(...) assume sua posição como novo arconte do Simbolismo brasileiro e apresenta um relato que ilustra com clareza a dinâmica constituinte dos arquivos oficiais da literatura brasileira. (...) Muricy deixa-se contaminar por uma força anarquívica que lhe permite colocar em crise a homogeneização, a supressão e o apagamento da memória provocados pela atuação do *arkhê* do comando na configuração de um cânone simbolista a ser violentamente incluído no arquivo da Literatura Brasileira. (...) *Panorama do movimento simbolista brasileiro* avulta, dessa forma, como um arquivo do mal, composto, em grande parte, de autores e obras que, condenados ao esquecimento, assumem a posição de testemunhos sobre os dispositivos que colocam em risco a memória literária brasileira. A abertura realizada por Muricy no arquivo do Simbolismo brasileiro foi determinante para a projeção da poesia de Pedro Kilkerry a um público mais amplo e sensível às novidades. (SOUZA; JUNQUEIRA, 2021, p. 176).

O *Panorama*, acrescentamos, impõe-se como um arquivo singular, resultado de um anarquivamento em que se observa a inversão da dinâmica inerente a um arquivo: insubmisso às regras ou leis que caracterizam o processo de arquivamento oficial, Andrade Muricy faz prevalecer o princípio da conservação – *arkhê* do começo

<sup>42</sup> A respeito de seu processo de (des)arquivamento da produção simbolista, Muricy (1987, p. 14) destaca também a indiferença de órgãos públicos e de muitos familiares de autores selecionados à preservação dos textos originais. O arquivista revela, assim, plena consciência do mal que acomete todo arquivo, condenando-o à destruição.

<sup>43</sup> Trata-se do artigo “Pedro Kilkerry entre arquivos e arcontes”, escrito em conjunto com a Profa. Dra. Maria Aparecida Junqueira (PUC-SP) e publicado no número 18 da *eLyra: Revista da Rede Internacional Lyracompoetics*, em dezembro de 2021.

– sobre o do comando, imprimindo em seu arquivo a marca da heterogeneidade, a partir da qual a poesia de Pedro Kilkerry ganhou visibilidade. Na primeira edição da obra – organizada cronologicamente a partir da data de nascimento dos autores –, a seção dedicada ao poeta baiano foi inserida no início do terceiro volume. No breve perfil que antecede os escritos de Kilkerry, destacado como a “figura mais singular do movimento simbolista baiano”, Muricy (1952, p. 15) afirma que sua poética seria a “mais requintada, complexa, e a menos provinciana dentre todas as dos simbolistas do Norte”, caracterizada por um “hermetismo à Mallarmé” que a tornaria precursora da vanguarda surrealista. Em seguida, são transcritos seus textos, cada um deles seguidos de uma nota sobre sua fonte: cinco poemas divulgados originalmente por Figueiredo (1921) – “O muro”, “Horas ígneas”, “Harpa esquisita”, “Amor volat” e “Altera quanquam venusta” –, um fragmento da prosa poética “Novela Acadêmica”, publicada em vida pelo poeta na revista *Os Anais*, em 1911, e dois poemas inéditos fornecidos a Muricy por Álvaro Kilkerry, sobrinho do poeta: “É o silêncio...” e “Longe do céu, perto do verde mar”<sup>44</sup>.

Desse modo, o gesto transgressivo impresso pelo *anarconte* Andrade Muricy em seu *Panorama*, além de engendrar mais um desarquivamento da obra de Kilkerry e ampliar seu acervo com dois textos inéditos, promoveu a inclusão do poeta nos arquivos oficiais da literatura brasileira. Após a publicação da primeira edição do *Panorama*, dois outros críticos literários incluíram textos do vate baiano em seus arquivos sobre o Simbolismo. Em 1959, Fernando Góes (1959, p. 268) inseriu Kilkerry – “talvez a personalidade mais singular das rodas literárias da capital baiana, nos primeiros quinze anos do século” – no quarto volume, dedicado à poesia simbolista, de seu *Panorama da poesia brasileira*, editado pela Civilização Brasileira<sup>45</sup>. O poeta foi incluído também por Péricles Eugênio da Silva Ramos (1965, p. 368-370) na seção dedicada à produção baiana de sua antologia *Poesia simbolista*, publicada pela Melhoramentos em 1965. Não houve, porém, outro leitor tão impactado com a descoberta de Pedro Kilkerry como o poeta, tradutor e crítico literário e musical Augusto de Campos.

---

<sup>44</sup> Na seção dedicada à Kilkerry da segunda edição de *Panorama do movimento simbolista brasileiro* (1973), além de modificar o texto de apresentação do poeta, inserindo comentários sobre a pesquisa realizada por Augusto de Campos, Muricy incluiu o soneto “Cetáceo”, publicado originalmente em *Revisão de Kilkerry* (1970).

<sup>45</sup> No *Panorama* organizado por Góes (1959, p. 268-271), após uma breve apresentação sobre o poeta, foram transcritos três de seus poemas: “O muro”, “Horas ígneas” e “Floresta morta”.

Em 2 de junho de 1962, três anos antes de ser publicada a coletânea de Ramos (1965), Campos (1963a) apresentou seu primeiro artigo sobre o poeta – “Non Multa Sed Multum” – no Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*, dando início a uma exaustiva pesquisa sobre o autor e sua obra. A esse artigo, seguiram-se outros quatro: “O revolucionário Kilkerry” (16 de junho de 1962), “Re-visão de Kilkerry” (24 de julho de 1965), “Kilkerry – palavras-chave” (24 de julho de 1965) – também publicados no Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo* – e “Pedro Kilkerry: a harpa esquisita”, impresso em 18 de junho de 1967 no carioca *Correio da Manhã*<sup>46</sup>. Da minuciosa investigação desenvolvida por Augusto de Campos na década de 1960, resultaria a edição de *Re-visão de Kilkerry*, livro que viria a se consolidar como arquivo definitivo do simbolista baiano.

## 2.2. ReVisões de Kilkerry

O exame do arquivamento de *ReVisão de Kilkerry* (1970; 1985), no contexto desta pesquisa, justifica-se pela exigência não só de se descrever o conjunto de textos que constitui nosso *corpus* de análise, mas também de se verificarem as impressões deixadas por Augusto de Campos em seu arquivo, já que o arquivamento registra e produz o evento. A esse respeito, convém recuperar a análise de Derrida (2001) sobre as marcas deixadas por Freud na história da psicanálise.

Na primeira parte de sua conferência, após se referir ao arquivo da psicanálise – constituído por documentos públicos e privados, como a correspondência entre Freud e seus contemporâneos –, o filósofo lança uma hipótese sob a forma de uma “*science-fiction* retrospectiva”:

Podemos sonhar ou especular sobre os abalos geo-tecno-lógicos que teriam tornado irreconhecível a paisagem do arquivo psicanalítico depois de um século, se (...) Freud, seus contemporâneos, colaboradores e discípulos imediatos, em lugar de escrever milhares de cartas à mão, dispusessem de cartões telefônicos, (...) gravadores portáteis, computadores, impressoras, fax, televisão, teleconferências e sobretudo correio eletrônico (*e-mail*). (DERRIDA, 2001, p. 28).

Os sismos gerados por essa mudança, de acordo com o autor, teriam afetado a forma ou estrutura do arquivamento e, assim, transformado os eventos que

---

<sup>46</sup> Os três primeiros ensaios dessa série foram republicados em outros periódicos: os dois primeiros – “Non Multa Sed Multum” e “O revolucionário Kilkerry” –, transcritos no *Estado de Minas*, em 28 de julho e 4 de agosto de 1963, respectivamente; e “Re-visão de Kilkerry”, no baiano *Diário de Notícias*, em 22 de agosto de 1965.

constituem a própria história da psicanálise. O arquivo, dessa forma, condiciona o próprio conteúdo arquivável:

É outra maneira de dizer que o arquivo, como impressão, escritura, prótese ou técnica hipomnésica em geral, não é somente o local de estocagem e de conservação de um conteúdo arquivável *passado*, que existiria de qualquer jeito e de tal maneira que, sem o arquivo, acreditaríamos ainda que aquilo aconteceu ou teria acontecido. Não, a estrutura técnica do arquivo *arquivante* determina também a estrutura do conteúdo *arquivável* em seu próprio surgimento e em sua relação com o futuro. (DERRIDA, 2001, p. 28-29).

Não se restringe o arquivo à função de local ou suporte empregado para a estocagem de registros do passado, pois ele se confunde com o próprio conteúdo arquivável, condicionando-o. Compreendemos, por isso, que à análise de escritos do simbolista baiano deve preceder uma investigação dos modos de configuração de sua obra em *ReVisão de Kilkerry*, a fim de verificarmos escolhas e critérios adotados por Augusto de Campos para levantar e organizar os escritos do poeta, e também o aparato teórico e crítico empregado pelo arquivista em seu trabalho.

Em sua primeira edição, publicada pelo Fundo Estadual de Cultura (SP) em 1970, o livro aparece sob o título *Re-visão de Kilkerry* e consiste de duas partes e dois apêndices. Na primeira parte, intitulada “Re-visão de Kilkerry”, Campos (1970, p. 03-53) apresenta uma versão revisada e ampliada de sua série de artigos sobre o poeta publicados originalmente em jornais, entre 1962 e 1967. O ensaio é dividido em seis seções numeradas – “Non multa sed multum”, “Em busca dos textos perdidos”, “A harpa esquisita de Pedro Kilkerry”, “Análise estrutural de um poema”, “As palavras-chave de Kilkerry” e “Olhos novos para o novo” – nas quais o crítico literário apresenta um perfil de Kilkerry, relata o processo de levantamento dos escritos do poeta e analisa sua escritura. Completam essa primeira parte do livro uma “Nota sobre esta edição” e a “Síntese biográfica de Pedro Kilkerry”.

A segunda parte do livro, “Harpa esquisita”<sup>47</sup>, reúne a produção do poeta, composta por 53 textos. O conjunto, que compreende poemas líricos e satíricos, traduções, prosa poética, crônicas e escritos não-ficcionais, foi organizado em sete seções. A seguir, apresentamos a relação dos textos incluídos em cada seção, na ordem estabelecida por Campos:

---

<sup>47</sup> Sobre a escolha do título, “Harpa esquisita”, esclarece Campos (1970, p. 48): “extraído do poema que leva esse nome, foi adotado por nos parecer, com Carlos Chiacchio, que ele ‘totaliza o sentido e as formas dos versos’ e, por extensão, da obra de Kilkerry”.

Fac-símile 8 – Arte de Fernando Lemos para capa de *Re-visão de Kilkerry* (1970).

Fonte: CAMPOS, 1970.

- “Sonetos”: “Na Via Appia”, “Da Idade Média (Naufrágio de Vicente Sodré)”, “Taça”, “Sob os ramos”, “Floresta morta”, “Amor volat”, “O muro”, “Cetáceo”, “Cerberos”, “Ritmo eterno”, “Ad veneris lacrimas” e “Fragmento de soneto”;
- “Recriações”: traduções de “Émail” (“Esmalte”), de Heredia, “Le zéro” (“Zero”), de Pethion de Vilar e “Le crapaud” (“O sapo”), de Tristan Corbière;
- “Poemas”: “Isabel”, “Altera quanquam venusta”, “Evoé!”, “Não sei da causa...”, “Folhas da alma”, “Sobre um mar de rosas...”, “Essa que paira em meus sonhos...”, “O verme e a estrela”, “Horas ígneas”, “Harpa esquisita” e “É o silêncio...”;
- “Sátiras”: “No livro negro da vida...”, “Quando eu nascia...”, “Crias-te vivo e eras sombra...”;
- “Manuscritos”: “A esses sons longínquos estremeço...”, “Longe do céu, perto do verde mar”, “Symbolum”, “Que mal que o dia passasse...”, “Passei um ano com a minha amada...” e “Ad juvenis diem”;
- “Notas trêmulas e outras”: “Notas trêmulas”, “Novela acadêmica” I e II, “Do hinário de um nômade” e oito crônicas da série “Quotidianas (Kodaks)”;
- “Prosa esparsa”: “O Decenário” (conferência), “Carta a Arnaldo Damasceno Vieira”, “Carta a Jackson Figueiredo”, “Durval de Moraes” (artigo), “Mensagem da ‘Nova Cruzada’ à Academia Brasileira de Letras propondo a candidatura de Xavier Marques” e “A verdadeira poesia” (artigo sobre Gilka Machado).

No final do livro, foram incluídos dois apêndices. No primeiro – “Dois perfis de Kilkerry” – Campos (1970, p. 201-257), inseriu os ensaios de Jackson de Figueiredo (1921, 1985) e Carlos Chiacchio (1931a, 1931b, 1931c, 1931d, 1931e, 1932, 1933, 1985a) sobre o poeta. No segundo – “Subsídios biográficos” –, aparecem diversos documentos associados a Kilkerry: sua “Certidão de matrícula e conclusão de curso na Faculdade de Direito da Bahia”; uma “Carta a João Francisco Kilkerry”, seu irmão, com instruções sobre um processo jurídico; um “Esboço de carta a Gilka Machado”<sup>48</sup>, por ocasião do lançamento de *A revelação dos perfumes* (1916); “Título de Nomeação de Pedro Kilkerry para o cargo de 1º escrivão do Tribunal de Contas da Bahia” (1916); três notas sobre o falecimento do poeta reunidas sob o título “A morte de Kilkerry nos jornais da época”; e dois artigos sobre o autor publicados em periódicos por ocasião de sua morte, “Impressões diárias”, de Sílvio Vilar, e “Pedro Kilkerry

---

<sup>48</sup> Em nota, Campos (1970, p. 280) observa que o livro de Gilka Machado ao qual o poeta se refere como “Revelações dos perfumes” é, na verdade, *A revelação dos perfumes*, conferência literária publicada pela autora em 1916.

(crônica de saudade)”, de Berbert de Castro. No início do segundo apêndice, Campos (1970, p. 263-278) incluiu também várias reproduções em fac-símile: fotografias; fragmentos de números das revistas *Nova Cruzada* e *Os Anais*; uma carta do autor ao seu irmão, João Francisco, e um esboço de carta a Gilka Machado; páginas de uma revista, sem a indicação da fonte, com o poema “Evoé!”; dois convites de casamento do irmão João Francisco, que revelam a grafia original do sobrenome da família (“Kuilkuary”); e cópias de assinaturas do poeta.

O desarquivamento realizado para a organização de *Re-visão de Kilkerry* (1970) merece atenção especial em virtude dos esforços empreendidos para a ampliação do acervo literário do simbolista baiano, conforme relato apresentado pelo próprio arquivista na segunda seção do ensaio que abre o livro, “Em busca dos textos perdidos”. Embora destaque o “trabalho preservador” empreendido por Figueiredo (1921), Chiacchio (1931a, 1931b, 1931c, 1931d, 1931e, 1932, 1933) e, em especial, Muricy (1952) – “fonte instigadora desta re-visão”, responsável por resgatar “todo um período ignorado de nossa literatura” –, Campos (1970, p. 08) faz uma ressalva:

Os estudos de Jackson e de Chiacchio, por meritórios que hajam sido para a preservação da imagem do poeta baiano, são profundamente lacunares no que respeita ao levantamento da sua obra. Não se preocuparam eles em ministrar dados precisos sobre as fontes ou mesmo a cronologia dos poemas que divulgaram, e os divulgaram, por vezes, com incorreções e truncamentos. Falha devida, por certo, à própria dificuldade na obtenção e localização dos textos, mas originada também por deficiência dos métodos críticos, ainda incipientes, àquela altura, entre nós.

Vítima notável do mal de arquivo (“*en mal d’archive*”), Augusto de Campos assumiu, desse modo, a missão de sanar as imprecisões e completar as lacunas dos primeiros arquivamentos da obra de Kilkerry, a começar pela busca pelos números das revistas *Nova Cruzada* e *Os Anais*, nas quais o poeta colaborou mais intensamente, e dos jornais em que seus textos foram publicados. Para isso, contou com uma importante rede de colaboradores, em especial Erthos Albino de Souza, que já havia participado, em 1964, da revisão da obra de Sousândrade realizada por Augusto e Haroldo de Campos (*ReVisão de Sousândrade*). Por intermédio de Alfredo Pimentel, Desouza Dantas, Karlos Weber e Carlos Chiacchio, todos eles integrantes da Sociedade Nova Cruzada, Souza teve acesso a números da *Nova*

*Cruzada*, d’*Os Anais* e de periódicos em que Kilkerry publicou seus escritos<sup>49</sup>. Além disso, Erthos de Souza conseguiu estabelecer contato com familiares do poeta, que contribuíram com cópias e manuscritos de textos inéditos.

Ao conjunto de escritos publicados em vida pelo poeta e previamente arquivados por Figueiredo (1921), Chiacchio (1931a, 1931b, 1931c, 1931d, 1931e, 1932, 1933) e Muricy (1952), Campos incorporou mais 10 textos, transcritos de *Os Anais* (“Novela acadêmica I e II”, “O Decenário”, “Carta a Arnaldo Damasceno Vieira”, a tradução do soneto “Zero”, o artigo “Durval de Moraes” e a “Mensagem da Nova Cruzada à Academia...”), *Almanaque de Pernambuco* (o soneto “Cerberos” e a tradução de “O sapo”), e *Jornal Moderno* (“Quotidianas Kodak”). Finalmente, oito produções inéditas do autor, ausentes dos primeiros arquivamentos de sua obra, foram desarquivadas e incluídas na publicação: “Cetáceo” e “Sobre um mar de rosas...”, fornecidas por Álvaro Kilkerry, sobrinho do poeta<sup>50</sup>, e os poemas “A esses sons longínquos estremeço...”, “Longe do céu, perto do verde mar”, “Symbolum”, “Que mal que o dia passasse...”, “Passei um ano com a minha amada...” e “Ad juvenis diem”, manuscritos em um bloco de 24 páginas fornecido por outra parente do autor, sua sobrinha Synesia Kilkerry, que também contribuiu com uma cópia do poema “Folhas da alma”, que teria sido publicado originalmente em 1916, no jornal *O Conservador*, da cidade de Nazaré. Os familiares de Kilkerry foram responsáveis também por diversos documentos, fotos e textos não literários do poeta incluídos no livro.

Essa é, em resumo, a configuração de *Re-visão de Kilkerry* (1970), primeira publicação em livro da obra do simbolista baiano. O arquivista, contudo, não deu por concluída sua pesquisa: em 1985, ano do centenário de nascimento do poeta, a editora Brasiliense publicou a segunda edição da obra, revisada e ampliada. Augusto de Campos contou mais uma vez com a colaboração de Erthos Albino de Souza<sup>51</sup>,

---

<sup>49</sup> Campos (1970, p. 09-10) ressalta que, sem a colaboração de colegas e pesquisadores como Erthos Albino de Souza, a pesquisa não teria se realizado, ainda mais diante da precariedade dos acervos mantidos nas bibliotecas públicas consultadas na Bahia e no Rio de Janeiro. Em nosso percurso de pesquisa, infelizmente, pudemos constatar que os obstáculos encontrados pelo arquivista ainda persistem. Dos acervos públicos da cidade de Salvador pesquisados entre 2017 e 2021, apenas a Biblioteca Central do Estado da Bahia – primeira biblioteca pública do país – e o Instituto Geográfico e Histórico da Bahia (IGHB) mantinham, em estado precário de preservação, números das revistas *Nova Cruzada* e *Os Anais*.

<sup>50</sup> “Sobre um mar de rosas...”, segundo Campos (1970, p. 90), foi transcrito de memória por Álvaro Kilkerry.

<sup>51</sup> O reconhecimento ao trabalho de pesquisa de Erthos Albino de Souza é evidente não só na dedicatória do livro – “A Erthos Albino de Souza, pelo muito que fez por Kilkerry” (CAMPOS, 1985, p. 05) – mas também na “Breve reintrodução” apresentada por Campos (1985, p. 15) na segunda edição da obra: “Erthos Albino de Souza, o poeta e pesquisador a quem este livro tanto deve, conseguiu, por

responsável pela inclusão de novos textos ao arquivo: os sonetos “Mare Vitae” e “Vinho” (co-escrito com Domingues de Almeida), originalmente publicados no *Jornal da Manhã* e no *Jornal de Notícias*, respectivamente; a prosa poética “Navis sereníssima”; os ensaios críticos “Variações do coração pensativo”, “Uma página do mestre” – extraídos do *Jornal de Notícias* –, e “Xavier Marques”, transcrito de *Os Anais*; o trecho final da conferência “Individualidade de Eça de Queiroz”, proferida por Kilkerry em 1910 e publicada no mesmo ano em Salvador, no *Diário de Notícias*; três cartas e dois cartões escritos por Kilkerry a Xavier Marques; a série “O mês em crônica”, composta por oito crônicas não assinadas, publicadas originalmente entre 1911 e 1912, na revista soteropolitana *Via Láctea*<sup>52</sup>, e transcritas por Campos (1985, p. 339-354) no apêndice 3 da obra. Ainda por intermédio de Souza, foi possível incorporar ao livro: o artigo “Um poeta maldito”, publicado em 1917 por Chiacchio (1985b) no jornal *A Cidade*; uma “Bibliografia sobre Kilkerry”, incluída em uma nova seção no final da obra; e novos documentos, anexados ao apêndice 2 (“Subsídios biográficos”), como certidões de nascimento e de óbito de Kilkerry, um requerimento da mãe do poeta e notícias de jornais relacionadas à sua obra e ao seu falecimento. Finalmente, o livro ganhou também mais três seções: “Cronologia das obras de Kilkerry” e “Considerações sobre a cronologia”, incluídas na primeira parte da obra, antes da “Síntese biográfica”, e um apêndice 4, no qual Campos (1985, p. 355-357) apresenta seu artigo “Kilkerry, Mallarmé e o mau leitor”, publicado originalmente no Suplemento Literário do jornal *Minas Gerais* em 26 de agosto de 1972, como resposta às críticas de Heitor Martins à primeira edição de *Re-visão de Kilkerry*.

Além dessas novidades, outras modificações e inclusões foram realizadas pelo arquivista em seu segundo arquivamento, a começar pelo título do livro, que perdeu o hífen presente na primeira edição (“Re-visão”). Essa sutil reconfiguração, já comentávamos, permitiu ao arquivista “ressaltar com mais força a ambiguidade do projeto, ao mesmo tempo, *Revisão* e *Visão*: exercício de retorno crítico e meticuloso à obra de um autor desconhecido a partir do ponto de vista de Augusto de Campos” (SOUZA; JUNQUEIRA, 2021, p. 178). Mudança mais significativa, contudo, diz respeito ao novo desenho adotado para apresentar a produção de Kilkerry na segunda

---

fim, ter acesso a uma coleção completa da revista *Nova Cruzada*, o que propiciou a identificação da publicação original de várias obras de Kilkerry”.

<sup>52</sup> Apesar da impossibilidade de assegurar a autoria dos textos de “O mês em crônica”, Campos (1985, p. 339-354) transcreveu os oito crônicas no apêndice 3 de *ReVisão de Kilkerry*, sob o título “O caso da *Via Láctea*”.

parte do livro. Apesar de preservar as seções originais (“Sonetos”, “Recriações”, “Poemas”, “Sátiras”, “Manuscritos”, “Notas trêmulas e outras” e “Prosa esparsa”), Campos (1985, p. 165-183) criou uma seção independente para a série de crônicas “Quotidianas-Kodak”. Além disso, alterou o modo de distribuição dos textos do poeta em “Harpa esquisita”: se, na primeira edição, o arquivista recusou a cronologia dos escritos do poeta como critério para organizá-los no interior de cada seção, na segunda edição, achou por bem empregar esse critério para dispô-los no livro.

Em face dessas informações sobre as duas edições de *ReVisão de Kilkerry*, convém apresentar algumas considerações a respeito dos arquivamentos realizados por Augusto de Campos (1970; 1985), levando-se em consideração, em especial, a atuação inevitável do poder arcôntico e das forças de consignação sobre a configuração dos arquivos. A metodologia empregada para organizar a reunião dos textos de Kilkerry na seção “Harpa esquisita”, por exemplo, revela a manifestação do *arkhê* do comando no arquivamento. Ao distribuir os escritos do poeta em seções a partir de categorias como gêneros literários (prosa, poesia, sátira, crônica) ou modelos de composição (sonetos), Campos (1970, 1985) submete a obra de Kilkerry a paradigmas há muito cristalizados na estrutura dos arquivos oficiais da literatura brasileira. Algo semelhante ocorre com a adoção, na segunda edição da obra, do critério cronológico para a distribuição dos escritos no interior de cada seção, escolha que, de acordo com o próprio arquivista, foi realizada por oferecer

importante subsídio tanto para seguir-se a evolução literária do poeta quanto para a fixação, ainda que presuntiva e incerta, da época da produção dos textos cuja publicação não foi identificada ou daqueles que não chegaram a ser publicados (CAMPOS, 1985, p. 68).

Nesse caso, o poder de consignação que emana dos manuais de História da Literatura condiciona a obra de Kilkerry ao historicismo e à crença de que a qualidade de uma produção literária pode ser medida ou avaliada, de modo linear e gradativo, pelo aperfeiçoamento técnico demonstrado pelo autor no decurso do tempo. Ao recorrer a critérios e categorias que determinam a padronização e a homogeneização dos registros nos arquivos oficiais da literatura brasileira, Campos (1970, 1985) parece ameaçar seu arquivamento, já que o

resultado da sobreposição do *arkhê* do comando sobre o do começo (...) é o recalque da memória e a deformação dos registros do passado em nome das leis que sustentam a autoridade dos arquivos oficiais, condenados

sempre ao apagamento e à destruição (SOUZA; JUNQUEIRA, 2021, p. 180).

Contudo, ainda que tais aspectos possam sugerir a condenação de *ReVisão de Kilkerry* ao esquecimento por força da autoridade arcôntica e do poder de consignação que dela emana, é inegável a presença, no arquivo, de fissuras provocadas pelo caráter anarquívico de determinados procedimentos adotados por Augusto de Campos na construção da obra. Uma dessas fissuras operadas no arquivo diz respeito à inclusão de estudos sobre a obra do poeta realizados por outros autores, evocando aquela “riqueza” observada por Derrida (2001, p. 54) em sua análise da obra *Freud's Moses, judaism terminable and interminable*, na qual o historiador Yosef Hayim Yerushalmi desenvolve uma revisão do arquivo que constitui a história da psicanálise a partir das impressões nele deixadas por Freud:

a riqueza destas novidades reside em particular em que alguns destes documentos até aqui pouco visíveis ou inacessíveis, secretos ou privados, são objeto de novas interpretações, de traduções inéditas e de outros esclarecimentos históricos ou filológicos. (DERRIDA, 2001, p. 54).

Assim como Yerushalmi em sua revisão histórica, Augusto de Campos (1970, 1985) expõe a poesia de Kilkerry a diferentes perspectivas críticas sobre o fenômeno lírico – mesmo aquelas não sintonizadas com o ponto de vista do arquivista, como a de Jackson de Figueiredo (1921) – e acaba por instaurar a heterogeneidade como marca de seu arquivamento, colocando em crise as forças de consignação impostas pela autoridade arcôntica e, conseqüentemente, transgredindo uma regra geral que determina qualquer processo de arquivamento por força do *arkhê* de comando: a de que, num arquivo, não deveria “haver dissociação absoluta, heterogeneidade ou *segredo* que viesse a separar (*secernere*), compartimentar de modo absoluto” (DERRIDA, 2001, p. 14). Outro aspecto a ser destacado no trabalho desenvolvido por Campos diz respeito à preocupação do (um)arquivista em relatar as particularidades dos processos de desarquivamento e arquivamento dos escritos de Kilkerry nas duas edições de *ReVisão de Kilkerry*. Com rigor e transparência, Campos (1970, 1985) não só informa as fontes das quais extraiu os registros, indicando minuciosamente o percurso de desarquivamento de cada texto incluído no arquivo, mas também expõe, ao longo de seu ensaio, os percalços e as incertezas que marcaram sua vasta pesquisa, sem temer colocá-la em crise.

Desse modo, *ReVisão de Kilkerry* (1970, 1985) ocupa seu espaço na historiografia literária brasileira como um arquivo singular, marcado por tensões entre o *arkhê* do comando – inerente a toda e qualquer dinâmica de arquivamento – e a pulsão anarquívica demonstrada por Augusto de Campos ao desempenhar o papel de arquivista. Uma força, contudo, parece abalar esse tensionamento: trata-se da presença incontornável de uma *auctoritas* responsável por desestabilizar a objetividade do discurso científico característica dos arquivos oficiais e promover definitivamente a abertura do arquivo para o futuro. Convém salientar que a *auctoritas* a que nos referimos não equivale à autoridade que emana do poder arcôntico, mas associa-se à dimensão autoral que pode se manifestar em um arquivamento, conforme esclarece Derrida (2001, p. 88).

Para liberar o arquivo das arbitrariedades cometidas em nome do poder arcôntico e lançá-lo para o futuro, é indispensável ao arquivista assumir sua *auctoritas*, inscrevendo-se no próprio arquivamento, sem submeter seu discurso à pretensa objetividade e neutralidade exigidas pelos arquivamentos oficiais. Essa é, a nosso ver, a dinâmica presente em *ReVisão de Kilkerry* (1970, 1985), conforme já observamos em estudo prévio:

(...) não se pode negar a manifestação de uma *auctoritas* no arquivamento de Pedro Kilkerry. Arquivista tomado pelo “mal de arquivo”, Augusto de Campos não se submete ao princípio do comando, reorganizando criticamente os registros dos arquivos que lhe antecedem a partir de um saber constituído sobre o objeto em questão e da explicitação de seu ponto de vista (...). (SOUZA; JUNQUEIRA, 2021, p. 176).

Uma vez sugerida a manifestação de uma *auctoritas* na constituição de *ReVisão de Kilkerry*, resta investigar de que modo Augusto de Campos incorpora seu vasto conhecimento sobre o fenômeno poético e sua aguçada perspectiva crítica na configuração do arquivo do poeta baiano, inscrevendo-se nele como crítico literário e poeta.

### **2.3. Do Simbolismo à Poesia Concreta**

Desde a sua concepção, o arquivamento literário é marcado por uma metamorfose, fruto do deslocamento da esfera privada para a pública. Em sua origem, o arquivo é construído a partir da reunião de diversos registros – desde uma biblioteca de livros até documentos de ordem pessoal e profissional – acumulados pelo escritor

no decurso de uma vida. Sua transformação em arquivo literário, contudo, efetua-se por sua migração do ambiente particular para a esfera pública, na qual é geralmente confiado à guarda de alguma instituição pública ou privada responsável por disponibilizá-lo para consulta. Nesse trânsito, o acervo pessoal do escritor é submetido aos dois princípios que regem a economia de um arquivo, de acordo com Derrida (2001): o topológico, que submete os materiais arquiváveis a um novo lugar ou suporte de acomodação, e o nomológico, que condiciona a seleção e a organização desses mesmos materiais a um conjunto de regras e leis exercidas pelo arquivista. Os registros do arquivo pessoal, desse modo, sofrem uma transformação radical, conforme esclarece Reinaldo Marques (2014, p. 21, grifo nosso) em “Arquivos literários, entre o público e o privado”:

São manipulados e rearranjados por diversas subjetividades, de acordo com variados pontos de vista. Novos arcontes – arquivistas, bibliotecários, museólogos, curadores, professores, pesquisadores – se responsabilizam pelo arquivo do escritor, empenhados na tarefa às vezes interminável de remanejar, classificar e expor seus documentos, examinando-os e os interpretando. *Detentores de certo privilégio hermenêutico, esses novos guardiões passam a falar a partir do arquivo literário e em nome dele.*

Na esteira dessa reflexão, o arquivo literário de Pedro Kilkerry avulta, desde o início, como produto de interferências de diversos pontos de vista, ainda mais quando se observa que o arquivo particular que lhe deveria preceder simplesmente não existia, haja vista a indiferença do próprio escritor em relação à organização e à preservação de seu acervo. Considerando que a segunda edição de *ReVisão de Kilkerry* (1985) ainda consiste na versão mais ampla e completa do arquivo do poeta e de seus escritos, não resta dúvida de que Augusto de Campos figura como seu arconte maior, responsável tanto pela preservação e divulgação de sua poesia quanto pelo desenho da imagem de Pedro Kilkerry – poeta e obra – inscrita na historiografia literária brasileira. Desse modo, após o exame da metodologia empregada por Campos para desarquivar e organizar os escritos de Kilkerry em sua pesquisa, é mister verificar o que fala e como fala o arconte “a partir do arquivo literário e em nome dele”, tendo em vista as relações entre seu arquivamento e o projeto da Poesia Concreta, do qual o poeta Augusto de Campos foi um dos protagonistas.

Na introdução à segunda edição de *Teoria da Poesia Concreta*, publicada em 1975, Augusto relata com ironia a origem do movimento que, a partir de 1952, com o

lançamento do primeiro número da revista *Noigandres*<sup>53</sup>, viria a se consolidar como uma das principais vanguardas da literatura brasileira do século XX:

(...) três poetas do bairro das Perdizes, aos quais se juntaram uns poucos companheiros, sem outra força que a da sua vontade, e sem outro apoio a não ser o individual para a divulgação de seus poemas – até este ano sempre publicados em edições não-comerciais – conseguiram aterrorizar a poesia brasileira. Ou esta era muito fraca, ou as ideias deles eram muito fortes. O que vocês acham? (CAMPOS, 2006, p. 15).

Indignados com o “estágio provinciano de evolução formal” (PIGNATARI, 2006, p. 90) em que se encontrava a poesia brasileira no início dos 1950, os “três poetas do bairro de Perdizes” que compunham o núcleo central do movimento – Décio Pignatari e os irmãos Haroldo e Augusto de Campos – uniram-se em torno de um projeto radical de poesia *verbivocovisual*, por meio do qual defendiam a substituição do verso como base formal do poema pela exploração simultânea de elementos semânticos, sonoros e visuais da linguagem no espaço gráfico da página<sup>54</sup>. A consolidação desse projeto, no entanto, só foi possível mediante o sólido aparato teórico<sup>55</sup> e crítico construído pelos autores a fim de sustentar a introdução de um novo campo experimental para um público leitor ainda preso às convenções da poesia praticada pela Geração de 1945.

De modo geral, a produção teórica dos poetas concretos apoia-se em uma complexa rede de referências que ultrapassa o território da literatura – do qual se destaca o viés de matriz formalista-estruturalista –, abarcando também os campos da música, artes plásticas, arquitetura, cinema e comunicação. Contudo, o eixo central desse discurso consiste em uma drástica revisão da tradição literária ocidental executada ao revés da perspectiva histórico-sociológica predominante até aquele momento no exercício da crítica. No lugar do critério cronológico e da clausura dos

---

<sup>53</sup> O termo “Poesia Concreta” foi adotado pelos poetas do Grupo Noigandres apenas em 1955, ano em que Augusto de Campos publicou um artigo com o mesmo nome na revista *Forum*.

<sup>54</sup> De acordo com Haroldo de Campos (2006b, p. 75), “o poema concreto aspira a ser: composição de elementos básicos da linguagem, organizados ótico-acusticamente no espaço gráfico por fatores de proximidade e semelhança como uma espécie de ideograma para uma dada emoção, visando à apresentação direta – presentificação – do objeto”.

<sup>55</sup> Em sua pesquisa sobre o conjunto de textos publicados pelos concretos entre as décadas de 1950 e 1960 em diversos periódicos do país e reunidos, em 1965, no volume intitulado *Teoria da Poesia Concreta*, Paulo Franchetti (1993, p. 24-25) comenta sobre a importância dessa produção: “(...) não é demais frisar a conveniência de se precaver contra a suposição de que sejam alguns princípios estilísticos ou algumas características técnicas mais evidentes que forneçam unidade ao conjunto de poemas chamados de poesia concreta e de ter sempre em mente que o discurso teórico que acompanha essa poesia é que fornece essa unidade, reconhecida quando se admite possível falar de Concretismo durante 20 anos”.

“ismos” – modos de consignação fundamentais para a organização de autores e obras nos arquivos oficiais da literatura –, os poetas concretos colocaram em prática os ensinamentos do mestre Roman Jakobson (2003)<sup>56</sup> sobre a poética sincrônica para construir, à margem do historicismo cristalizado nos estudos literários, uma linhagem própria de autores que, como eles, se destacassem pela experimentação e renovação da linguagem poética. Exemplo disso encontra-se no manifesto “Plano-piloto para poesia concreta” (CAMPOS, A.; PIGNATARI; CAMPOS, H., 2006, p. 215-216), publicado originalmente no quarto número da revista *Noigandres*, no qual os poetas relacionam alguns de seus precursores, como Mallarmé, James Joyce, Ezra Pound, Apollinaire, Oswald de Andrade e João Cabral de Melo Neto.

Para realizar esse repertório alinhado ao seu projeto de poesia, os concretos tomaram emprestado de Ezra Pound<sup>57</sup> o conceito de *paideuma*<sup>58</sup> – “ordenação do conhecimento de modo que o próximo homem (ou geração) possa achar (...) a parte viva dele e gastar um mínimo de tempo com itens obsoletos” (CAMPOS, 2001, p. 11-12) –, empregado pelo poeta norte-americano para organizar sua constelação particular de autores imprescindíveis ao seu ofício de escritor. No contexto da Poesia Concreta, a noção de *paideuma* permitiu aos poetas identificar os nomes que, em seus processos compositivos, carregassem os traços que culminariam na evolução da poesia moderna, da qual a própria Poesia Concreta seria o marco presente.

---

<sup>56</sup> Em “Linguística e poética”, publicado originalmente em 1960, Jakobson (2003, p. 121) sustenta que, ao contrário da perspectiva diacrônica dominante nos estudos literários, “a descrição sincrônica considera não apenas a produção literária de um período dado, mas também aquela parte da tradição literária que, para o período em questão, permaneceu viva ou foi revivida”. Exemplos notáveis de aplicação do método de descrição sincrônica – amplamente empregado pelos poetas concretos em seus ensaios críticos – encontram-se nos ensaios “Poética sincrônica” e “O samurai e o kakemono”, publicados por Haroldo de Campos (1977) em 1967, no *Correio da Manhã*, e reimpressos pelo autor dois anos depois no livro *A arte no horizonte do provável*.

<sup>57</sup> Ezra Pound, sem dúvida, foi uma das fontes mais profícuas para a criação do glossário da Teoria da Poesia Concreta. Dirceu Villa (2010, p. 40) salienta outras contribuições expressivas do poeta norte-americano para a vanguarda brasileira, como o “trinômio *melopeia / fanopeia / logopeia*” e os termos empregados para dividir os autores em categorias, tais como *inventores, mestres, diluidores* etc. (POUND, 2001, p. 42-43). No segundo capítulo de *Altas literaturas*, dedicado ao exame do cânone criado pelos escritores-críticos, Leyla Perrone-Moisés (1998, p. 63) destaca a importância atribuída por Pound à listagem de autores básicos como metodologia para elaboração de sua obra crítica. De acordo com a autora, “A conceituação poundiana é menos desenvolvida do que sua exemplificação. (...) Os critérios, segundo ele, deveriam emergir das listas, como sua justificação (por parte dele mesmo) e como aprendizagem imediata (por parte dos leitores...). É o que ele chama de ‘crítica por demonstração’” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 63), metodologia amplamente empregada pelos poetas concretos em suas formulações teórico-críticas.

<sup>58</sup> De acordo com Aguilar (2005, p. 65), o termo *paideuma*, em grego, “significa ensino, aprendizagem, aquele que se educou. Na terminologia dos poetas concretos, tomada diretamente da proposta poundiana, significa aqueles poetas com os quais se pode aprender”.

À luz da reflexão de Derrida (2001) sobre a economia do arquivo, não há como negar o caráter anarquívico inerente à organização do repertório particular da Poesia Concreta. Ao adotarem o *paideuma* como princípio para o desarquivamento da tradição literária, os poetas paulistas não só promoveram um modo autônomo de agrupamento de obras e escritores, mas também tornaram patentes as arbitrariedades e as incongruências resultantes dos modos de consignação empregados para a criação dos arquivos oficiais da literatura brasileira. Nesse sentido, os concretos sintonizaram-se com o comportamento anarquívico característico da modernidade (SELIGMANN-SILVA, 2014, p. 38). Entretanto, no caso da Poesia Concreta, esse comportamento anarquizador do arquivo não implicou a simples repetição da recusa à tradição tal como praticada no Romantismo. Em sua revisão do passado literário, os concretos deram um passo mais largo: a um só tempo, recusaram a própria noção de tradição como arquivo a ser recebido<sup>59</sup> e, por meio de uma inversão radical da lógica historicista, criaram a própria linhagem da qual se tornaram discípulos. Além disso, na construção de seu *paideuma*, deram início a uma intensa e necessária reavaliação do cânone literário, promovendo o desarquivamento de escritores que, até aquele momento, habitavam as margens do arquivamento oficial<sup>60</sup>, como o barroco Gregório de Matos e o *enfant terrible* Oswald de Andrade. Há de se reconhecer, contudo, dentre os resgatados das cinzas pelo esforço dos poetas concretos, duas “singularidades suprimidas da história literária por não se alinharem aos valores de sua época” (SOUZA; JUNQUEIRA, 2021, p. 182): o maranhense Sousândrade<sup>61</sup> e o baiano Pedro Kilkerry.

O *paideuma* da Poesia Concreta, dessa forma, não só estabeleceu novos modos de arquivamento do acervo literário, mas também influenciou a entrada de poetas obscuros na história de nossa literatura. Exemplo dessa influência são os comentários de Alfredo Bosi (2002, p. 285-286) a respeito do simbolista Kilkerry:

---

<sup>59</sup> Em seu estudo sobre a vanguarda brasileira, Gonzalo Aguilar (2005, p. 65) comenta sobre a relação singular que os poetas concretos estabeleceram com a tradição: “recusaram a ideia do arquivo como tradição recebida (sobretudo como tradição nacional) e cortaram a noção de vanguarda do corpus que supostamente lhe é próprio”.

<sup>60</sup> A esse respeito, afirma Aguilar (2005, p. 66): “O *paideuma*, que age por contraste e diferenciação, recusa a valoração da tradição literária segundo suas linhas dominantes, representativas ou estabilizadoras: busca, à maneira modernista, as linhas de evolução, mas não as encontra na “atmosfera” de um período, nem nos “hábitos” de uma época, e sim nas margens, no não-representativo, no trauma do inorgânico e instável (...)”.

<sup>61</sup> A obra do poeta maranhense Sousândrade (1833-1902) foi salva da obscuridade por Augusto e Haroldo de Campos em 1964, com a publicação de *Re-visão de Sousândrade*, pesquisa que contou com a colaboração de Luiz Costa Lima e Erthos Albino de Souza.

(...) Mais recentemente, redescobriu-o a vanguarda concretista pela voz de um dos seus críticos mais atentos, Augusto de Campos. Fato que atesta a modernidade do poeta. Modernidade no sentido de ter ele explorado de modo intenso e consciente os recursos formais de que dispunha a técnica simbolista.

Nessa breve passagem, além de ilustrar o espaço ocupado pelo poeta no Simbolismo brasileiro, o historiador revela as impressões deixadas pelos arcontes do poeta baiano na configuração de seu arquivo, com destaque para o alcance da redescoberta de Augusto de Campos, considerada um “fato que atesta a modernidade do poeta”. Andrade Muricy, arconte maior do Simbolismo brasileiro, também colocou em destaque as fortes impressões deixadas por Campos em seu arquivamento da obra de Kilkerry. No texto de apresentação do poeta publicado na terceira edição de seu *Panorama*, Muricy (1987, p. 902) afirma:

Augusto de Campos foi além na sua detecção da poética de Kilkerry, e registra, referindo-se a um dos seus sonetos mais definidores de sua expressividade: “É todo ele feito de sonoridades reverberantes”. Essa virtude de inflamar o verbo em coruscações polícromas também valoriza a sua prosa.

Os comentários de Muricy (1987) não deixam dúvidas sobre a *auctoritas* desempenhada por Augusto de Campos em seu processo de arquivamento. Essa “contaminação” entre os arquivos – por meio da qual o arquivo do futuro modifica o arquivo que lhe antecede historicamente – subverte a lógica temporal da historiografia literária e demonstra como os dois arcontes revelam-se anarquistas, abrindo seus arquivos e incorporando outras perspectivas em seus trabalhos. Dessa teia salutar de relações, emerge Pedro Kilkerry e sua poesia.

Se admitimos que a arquivonomia não se restringe à área da biblioteconomia ou da gestão arquivística de documentos, mas se insere numa esfera mais ampla, que abarca, de acordo com Seligmann-Silva (2014, p. 35), as “origens do que poderíamos chamar de nosso processo de humanização”, não podemos nos eximir de verificar o modo como a política do arquivo interfere no fenômeno literário. Tomemos, como exemplo, um livro de poemas como o nosso *corpus* de análise. Ao ser folheado, certamente se revelarão, ao leitor atento, as forças que atuam na configuração do arquivo, a começar pelo índice, no qual é evidente a ação do poder de consignação que, alinhado à autoridade arcôntica, age para organizar os registros em seções ou

capítulos, de modo que, à singularidade de cada texto arquivado e à heterogeneidade do conjunto, sobrepõe-se a homogeneização imposta pelo *arkhê* do comando.

No caso da segunda e última edição de *ReVisão de Kilkerry* (1985), como vimos, esse aspecto revela-se mais intensamente na segunda parte do livro (“Harpa esquisita”), na qual os escritos do poeta estão reunidos em seções como “Sonetos” ou “Poemas”, que acabam por anular a heterogeneidade do conjunto. A interferência da autoridade arcôntica sobre o arquivo também se faz presente na ordenação cronológica dos escritos do poeta em cada seção, com a justificativa de se apresentar uma pretensa “evolução literária” (CAMPOS, 1985, p. 68) do poeta, critério que se revela frágil em virtude do breve período de produção do autor – cerca de 10 anos – e da impossibilidade de se identificar a cronologia de vários de seus textos.

Observamos, entretanto, certa conduta anarquívica por parte de Augusto de Campos na estruturação e organização de sua *ReVisão*. Ao incluir diferentes perspectivas teóricas e críticas sobre a poesia de Kilkerry e registrar, no livro, incertezas e incongruências geradas pelo complexo e tortuoso processo de desarquivamento dos escritos do simbolista baiano, Campos (1970, 1985) imprime no arquivo a marca da heterogeneidade, promovendo aberturas capazes de lançar a obra a novas interpretações. Sugerimos também a incorporação de uma dimensão autoral no arquivamento, aspecto que, de acordo com Derrida (2001, p. 88), coloca em crise o autoritarismo e o fechamento provocados pela atuação do poder arcôntico sobre o arquivo. A fim de melhor examinar a *auctoritas* desempenhada pelo arquivista, procuramos compreender as relações entre a *ReVisão de Kilkerry* (1970, 1985) e o movimento da Poesia Concreta, do qual Campos foi idealizador e um de seus principais expoentes. A esse respeito, aliás, é importante ressaltar que o arquivista, em entrevista, atenua a influência do projeto da Poesia Concreta sobre seu arquivamento<sup>62</sup>: “Quando descobri a poesia de Kilkerry (...) não a pensei como precursora da poesia concreta. Pensei-a como altamente representativa da face mais radical do Simbolismo brasileiro”. Ainda assim, Campos revela algumas impressões que inevitavelmente deixou no arquivo de Pedro Kilkerry, pois afirma que sua visão sobre o poeta baiano “era a dos ‘Inventors’ de Ezra Pound”<sup>63</sup> e completa: “Toda grande

---

<sup>62</sup> Essa entrevista nos foi concedida por Augusto de Campos em 26 de fevereiro de 2022. Para a leitura da resposta enviada por escrito pelo poeta, vide ANEXO D deste trabalho.

<sup>63</sup> Em texto de apresentação ao *Abc da literatura*, Campos (2001, p. 10) assim define a categoria dos “inventores” (*inventors*): “Homens que descobriram um novo processo, ou cuja obra nos dá o primeiro exemplo conhecido de um processo”.

poesia é concreta, considerada do ponto de vista linguístico, se não o fosse, não passaria pelo crivo implacável do tempo”.

Entendemos, com isso, que a pesquisa do arquivista sobre o poeta baiano faz parte de um projeto maior – de revisão da tradição literária ocidental –, por meio do qual os poetas concretos engendraram uma linhagem de escritores sintonizados com a renovação da linguagem poética, linhagem da qual a vanguarda paulista seria sua expressão mais radical. Resta, finalmente, examinar o ensaio crítico que abre a segunda edição de *ReVisão de Kilkerry*, desenvolvido pelo arquivista para apresentar o poeta e sua obra ao público leitor, a fim de se observar de que modo a perspectiva teórico-crítica empregada por Campos em seu estudo inscreve-se no arquivamento da lírica de Kilkerry.

Logo no início da primeira seção – “Non multa sed multum”<sup>64</sup> – do ensaio que leva o mesmo nome do livro, após solicitar à crítica literária uma nova apreciação, agora “armada e lúcida”, do Simbolismo praticado no Brasil, Augusto de Campos (1985, p. 19) dá a conhecer seu ponto de vista a respeito da corrente simbolista e do lugar nela ocupado por Pedro Kilkerry:

Um fato novo que a sensibilidade atual já pode entrever é a presença de uma vereda solitária e pouco palmilhada pelos “poetas maiores” do movimento, mas de maior importância para a evolução de formas da poesia brasileira. Não quer isto dizer que um Cruz e Sousa e um Alphonsus de Guimarães não tenham contribuído para tal evolução, mas que essa diversa trilha, esse desvio que ora se pode lobrigar, quase clandestino e aparentemente sem saída, no bojo do Simbolismo, é, curiosamente, aquele que irá desembocar na moderna poesia brasileira, encontrando o seu devir histórico.

A um só tempo, o arquivista salienta a importância da poesia simbolista produzida no Brasil e indica o lugar de direito a ser ocupado por Pedro Kilkerry na história literária. Pressuposta a existência de um processo de evolução formal que culminaria na “moderna poesia brasileira”, Campos (1985, p. 19) anuncia a presença de uma linhagem alternativa à historiografia literária nacional, da qual fariam parte não Cruz e Sousa ou Alphonsus de Guimarães, os “poetas maiores”, mas aqueles comprometidos com um projeto de renovação formal, como Pedro Kilkerry. Apesar da

---

<sup>64</sup> Campos (1985) emprega a expressão latina *non multa sed multum* – em tradução livre, “não muitas coisas, mas muito importantes” – para justificar a importância de Kilkerry pela qualidade, e não pela quantidade de seus escritos. Em um longo parágrafo da primeira seção, o crítico relaciona uma série de nomes da literatura e da música moderna para sustentar sua tese, colocando em prática a “crítica por demonstração”, emprestada de Ezra Pound e frequentemente empregada na produção teórica da Poesia Concreta. A esse respeito, vide nota 57 (p. 83).

ressalva a respeito dos dois poetas simbolistas mais prestigiados pela crítica literária nacional, o anarconte não reluta em incorporar ao seu discurso os mesmos artifícios forjados na Teoria da Poesia Concreta para sustentar o caráter experimental e radical daquela vanguarda.

Lançadas as bases para sua revisão, Campos (1985) se dedica, ao longo do ensaio, a defender a originalidade da obra do poeta baiano e a garantir sua filiação ao seleto grupo de precursores da Poesia Concreta. Para executar sua proposta, o “escritor-crítico” (PERRONE-MOISÉS, 1998) dispõe de procedimentos empregados com frequência pelos poetas concretos, como a crítica por demonstração – apoiada na ilustração de conceitos mediante o emprego de exemplos de obras e autores – e a linguagem condensada e muitas vezes elíptica, repleta de lampejos como estes, extraídos da terceira seção do ensaio (“A harpa esquisita de Pedro Kilkerry”):

“Horas ígneas”, “Harpa esquisita”, “É o silêncio...” são obras em que o talento poético de Kilkerry se revela em sua absoluta maturidade. Dificilmente se encontrará, em todo o Simbolismo brasileiro, linguagem tão densa e essencial, e de tão gritante modernidade, como a desses poemas. (CAMPOS, 1985, p. 40).

A modernidade da poesia de Kilkerry, aliás, é um juízo de valor repetido à exaustão no ensaio, ainda que as noções de modernidade ou de poesia moderna não sejam desenvolvidas pelo autor. Trata-se, evidentemente, de uma noção particular de modernidade, presente na Teoria da Poesia Concreta: o caráter moderno da lírica do simbolista baiano, nesse caso, é associado ao *paideuma* concreto, como Rimbaud, Valéry, Sousândrade, Oswald de Andrade, Gregório de Matos e, em especial, Mallarmé. Além disso, por meio de referências de viés formalista-estruturalista, como Roman Jakobson<sup>65</sup>, o arquivista põe em destaque “os elementos que configuram o extrato sonoro dos poemas e para a sintaxe desorganizadora de seu discurso lírico” (SOUZA; JUNQUEIRA, 2021, p. 183). Outra passagem do ensaio ilustra esses procedimentos:

(...) Kilkerry traz para o Simbolismo brasileiro um sentido de pesquisa que lhe era, até então, estranho, e uma concepção nova, moderníssima, da poesia como síntese, como condensação; poesia sem redundâncias, de audaciosas crispções metafóricas e, ao mesmo tempo, de uma extraordinária funcionalidade verbal, numa época em que o ornamental

---

<sup>65</sup> Campos (1985, p. 30) afirma haver em Kilkerry “uma sensibilidade especial para o domínio das interações entre significante e significado, som e sentido, de que fala Jakobson, nos seus admiráveis estudos sobre linguística e poética”.

predominava e os adjetivos vinham de cambulhada, num borbotão sonoro-sentimental que ameaçava deteriorar os melhores poemas. (CAMPOS, 1985, p. 29).

O método estruturalista se faz ver também na análise de caráter estatístico incluída na quinta seção do estudo de Campos (1985, p. 51-56), “As palavras-chave de Kilkerry”, na qual o arquivista faz uma lista das palavras mais empregadas pelo poeta baiano, comparando-a com a de outros autores do *paideuma* concreto: Rimbaud, Mallarmé e Valéry.

Esses traços presentes no discurso crítico do arquivista aparecem com mais evidência em sua leitura crítico-interpretativa do soneto “Cetáceo”, apresentada na quarta seção do ensaio, cujo título “Análise estrutural de um poema” explicita o alcance do viés estruturalista sobre o arquivamento de Campos (1985):

### **Cetáceo**

Fuma. É cobre o zenite. E, chagosos do flanco,  
Fuga e pó, são corcéis de anca na atropelada.  
E tesos no horizonte, a muda cavalgada.  
Coalha bebendo o azul um largo vôo branco.

Quando e quando esbagoa ao longe uma enfiada  
De barcos em betume indo as proas de arranco.  
Perto uma janga embala um marujo no banco  
Brunindo ao sol brunida a pele atijolada.

Tine em cobre o zenite e o vento arqueja e o oceano  
Longo enfroca-se a vez e vez e arrufa,  
Como se a asa que o roce ao côncavo de um pano.

E na verde ironia ondulosa de espelho  
Úmida raiva iriando a pedraria. Bufo  
O cetáceo a escorrer d’água ou do sol vermelho.  
(HE, p. 84)

Em sua análise, Campos (1985, p. 48) identifica a manifestação de “superior artesanaria” e “arreesamento sintático”, traços que afastariam a obra poética de Kilkerry do modelo parnasiano de Heredia e a aproximariam da estética simbolista de Mallarmé. Segundo o crítico,

na sintaxe condensada e trabalhada por esquisitas sonoridades, os planos imagéticos se aglutinam, se superpõem, provocando uma descontinuidade

semântica que abstratiza a aquarela marinha, desparnasianizando-a<sup>66</sup>. (CAMPOS, 1985, p. 48).

Em um longo parágrafo, o arquivista descreve a configuração elíptica do plano imagético do poema, relacionando sequencialmente as imagens – dinâmicas, quase sempre em movimento – e pondo em relevo metáforas, metonímias e a atribuição de qualidades humanas aos seres inanimados, como a “úmida raiva” do mar. Quanto ao emprego das cores, é observada a predominância de tons vermelhos, além do azul, branco e verde, também presentes na paisagem. Além disso, ganha destaque a riqueza da “textura fônica” do poema, erigida em uma cadeia complexa de aliterações, assonâncias, paronomásias e rimas, elementos que revelam uma série de correlações sonoras em “novas tramas melopaicas” (CAMPOS, 1985, p. 49). No final de sua leitura, apresenta uma síntese dos procedimentos estilísticos presentes em “Cetáceo”, por meio dos quais Kilkerry teria antecipado técnicas cubistas, dadaístas e surrealistas. De acordo com o arquivista:

A análise estrutural desse soneto revela algumas das características fundamentais da estilística de Kilkerry. Sua técnica avançada de compressões imagéticas a base de metonímias e metáforas, seu “atonalismo” sintático, sua musicalidade agressiva e dissonante. E acima de tudo o alto grau de consciencialização da linguagem, uma intuição notável daquilo a que Décio Pignatari denominou de “isomorfismo” em poesia (“o conflito de fundo e forma em busca de identificação”) e que outra coisa não é que a interação som-significado com que Jakobson caracteriza, essencialmente, a linguagem poética, identificando-a, por exemplo, em conjuntos fônicos como *veni, vidi, vici*, que nos fazem pensar nos dissílabos-chave de Kilkerry. (CAMPOS, 1985, p. 50).

Os comentários a respeito do estilo de Pedro Kilkerry explicitam, a nosso ver, duas características marcantes do discurso desenvolvido pelo crítico ao longo de todo o ensaio: a influência do pensamento estruturalista e a preocupação em estabelecer elos entre a poética do vate baiano e o projeto da Poesia Concreta. Com o rigor e a perspicácia que lhe são característicos, Campos dissecou a estrutura formal do soneto, revelando com minúcia sua complexa arquitetura, sem perder a oportunidade de confirmar o lugar de Kilkerry na linhagem dos poetas concretos. Essa abordagem, entretanto, raramente lhe permite ultrapassar o plano textual do poema. Os

---

<sup>66</sup> Consideramos questionável a observação de Campos (1985, p. 48) sobre a “abstratização” da paisagem marítima. A nosso ver, o soneto em questão é exemplar de uma poética que privilegia a corporeidade das coisas, dos seres e das palavras, açulando a sensorialidade e a sensibilidade do leitor, afetando-o e provocando emoções sempre materializadas no texto. Tais aspectos são abordados com mais clareza em nossas análises do terceiro e do quarto capítulos deste trabalho.

desdobramentos desse fechamento operado por Augusto de Campos na configuração de seu arquivo deixam-se ver, por exemplo, na perspectiva empregada por Samira Chalhub (1975, p. 208) em sua dissertação de mestrado sobre a poesia de Kilkerry:

Um texto curvo, de bases auto-gerativas, que se profere a si próprio, para a potencialização da função poética. Nessa medida, a marca de sua modernidade: o seu modo de operar, inscreve-o na problemática poética contemporânea – no desvendar da arquitetura textual de Kilkerry, o texto, por inteiro, pareceu-nos completo (...).

Assim apresentada ao público leitor, a poesia do simbolista baiano parece ficar restrita aos mecanismos linguísticos que lhe são constituintes, encerrada em sua própria estrutura, em virtude dos modos de consignação empregados em seu arquivamento. De modo geral, contudo, há de se reconhecer que o arquivo criado por Augusto de Campos (1970, 1985) não se resume à violência praticada pela autoridade arcôntica, pois, conforme apontávamos em nosso estudo prévio,

não se pode negar a presença de apontamentos que parecem deslocar-se do problema da estrutura e da forma significante e apontar para outros aspectos, mediante *insights* lançados de forma concisa e precisa para o leitor. Tais lampejos revelam-se, por exemplo, no comentário sobre a atenção fenomenológica do sujeito lírico diante do real, ideia que apenas alude a uma outra dimensão do discurso poético na qual se manifesta o problema da subjetividade lírica e das estranhas experiências de alteridade expressas nos textos de Kilkerry. (SOUZA; JUNQUEIRA, 2021, p. 185).

Contradições e incertezas, portanto, emergem dos processos de desarquivamento e arquivamento do acervo literário de Pedro Kilkerry. Sua obra – arquivo desenvolvido à revelia do autor – sofreu uma série de modificações até alcançar sua configuração mais completa, em 1985, com a segunda e última edição de *ReVisão de Kilkerry*. Sob a *auctoritas* de Augusto de Campos, Pedro Kilkerry ingressou, definitivamente, na literatura brasileira. Originalmente associada à Segunda Geração do Simbolismo Baiano e sintonizada com o Simbolismo francês, sua poesia ultrapassou as fronteiras estabelecidas por leis e categorias que regem os arquivos oficiais da literatura ao ser revista por Campos, que a inseriu na linhagem de precursores da Poesia Concreta e explicitou seu caráter moderno, antecipador de experiências vanguardistas. Além do Simbolismo, aquém do Modernismo: em síntese, esse é o lugar ocupado pelo poeta na história da literatura brasileira, pelo menos é o que sugere o arquivamento de sua obra realizado ao longo do século XX.

À luz de Derrida, ponderamos que o ímpeto anarquívico de Augusto de Campos desestabiliza a atuação homogeneizante do poder arcôntico sobre a obra de Kilkerry, livrando-a do apagamento a que estava destinada pela historiografia literária, e a consignou à perspectiva estruturalista, restringindo-a à sua natureza linguística. Demonstramos também que o arquivista preserva algumas fissuras no arquivo, abrindo a possibilidade de novos pontos de vista sobre o objeto, em especial quando inclui, em sua *ReVisão*, o discurso de outros leitores e pesquisadores e quando realiza alguns breves, mas sugestivos comentários descomprometidos com a perspectiva estruturalista, como no *insight* a respeito da “dialética de sujeito e objeto, exasperada a ponto de o poeta, de sujeito, passar a objeto, e objeto de si mesmo” (CAMPOS, 1985, p. 42), traço que a sensibilidade afiada do crítico associa aos “circunlóquios” em Fernando Pessoa e sobretudo em Mário de Sá-Carneiro.

Assim, contextualizada a produção do poeta, tomados pelo mal de arquivo, conscientes do vigor da lírica de Kilkerry e de suas potencialidades ainda não exploradas pela crítica, propomos, nos próximos dois capítulos, a leitura de poemas do autor com o apoio de fontes teóricas e críticas que levem em consideração a amplitude da experiência poética, da qual participam *palavra*, *sujeito* e *mundo*.

### 3. NÁUFRAGO DE SI: ÊXTASE LÍRICO EM PEDRO KILKERRY

*Olhos novos para o novo!  
Tudo é outro ou tende para outro.*  
(HE, p. 166)

#### 3.1. Subjetividade e alteridade

Uma breve sondagem de tendências estéticas que surgem a partir de meados do século XIX é suficiente para comprovar a heterogeneidade da poesia moderna. Em meio a essa diversidade, contudo, duas vertentes desenvolvem-se com mais expressividade, pelo menos é o que constatam as mais diversas correntes de crítica e teoria literárias. Ao comparar a obra de Jorge Guillén à poesia surrealista, Hugo Friedrich (1978, p. 190-191) ilustra essa perspectiva:

A poesia [de Jorge Guillén] é uma criação resultante de campos puros de tensão, e estes, mediante a pergunta sem resposta do final, permanecem sem desenlace. Nenhum eu fala. Fala apenas a linguagem que, identificando o visto com o pensado, os confina ao frio de uma fórmula quase matemática. Mas a fórmula canta.

No extremo oposto desta poesia que provém do legado de Mallarmé, há a poesia do alógico, dos conteúdos sonambulísticos e alucinantes, que nascem – ou querem nascer – da semi-consciência e do inconsciente. (...) A poesia alógica pretende ser poesia do sonho. (...) O limite divisório entre as duas capacidades de sonho [o sonho estando dormindo e o sonho acordado e provocado artificialmente] é flutuante, sobretudo em sua manifestação artística. É o limite que existe entre um princípio psicológico e um estético. Todavia os dois princípios se encontram na justificação da subjetividade desvinculada da realidade e na explicação de que o homem é o senhor do mundo, graças a sua capacidade de sonhar.

Poesia subjetiva e poesia objetiva: essas seriam, de acordo com o autor, as duas linhas de força da lírica moderna, associadas a uma maior ou menor presença do sujeito no discurso. Como uma espécie de prolongamento da estética romântica, ergue-se, de um lado, a vertente lírica ancorada em uma subjetividade expressiva, resultante das experiências de um eu autocentrado, “senhor do mundo”, imerso em seu universo interior: a essa vertente corresponderia, por exemplo, a lírica surrealista. “No extremo oposto”, a poesia em que o sujeito parece ausentar-se do discurso, dando lugar, muitas vezes, a experiências formais como as de Jorge Guillén. Segundo essa perspectiva dualista, a subjetividade constituiria o paradigma das manifestações líricas do século XX, e sua recusa determinaria uma postura antilírica.

A poesia moderna seria, dessa forma, palco de tensões geradas pelo protagonismo do sujeito no discurso poético. Esse cenário, no entanto, torna-se

duvidoso quando se passa a investigar a lírica moderna a partir de perspectivas alinhadas à Fenomenologia, dentre as quais destacamos a ontologia fundamental de Martin Heidegger e a fenomenologia da percepção de Maurice Merleau-Ponty.

Em *Hermenêutica e poesia* (1999), Benedito Nunes apresenta sua leitura da abordagem fenomenológica de Martin Heidegger, com o objetivo de investigar o diálogo entre filosofia e poesia<sup>67</sup>. Segundo Nunes (1999), na ontologia fundamental de Heidegger, o ser humano desempenha um papel singular diante da sua realidade circundante, manifestando-se como ser-no-mundo (*Dasein*), que existe compreendendo o ser, interrogando e interpretando os entes a sua volta, concepção que, apoiada em um sentido abrangente do ser, aponta para seus múltiplos *existentivos* (modos-de-ser). Na vida cotidiana, automatizada, o *Dasein* permanece encoberto, espelha-se nos entes intramundanos que o circundam, interpretando-se impropriamente “como um ente nivelado aos outros, isto é, como se fosse o outro, diferente de si mesmo” (NUNES, 1999, p. 62). No entanto, tal *existente* carrega consigo a possibilidade do desencobrimento, pois, onde há encobrimento, é possível haver abertura para uma apropriação autêntica do ser. Esse jogo dialético marca a existência como possibilidade, devir, poder-ser. No contato com o mundo circundante, essa abertura implica a compreensão do ser inerente aos entes que habitam o mundo. O ato de interpretar o mundo promove, ao *Dasein*, a possibilidade de compreender a si mesmo. E pela alteridade, portanto, manifestam-se possíveis modos-de-ser, cuja compreensão depende também da interpretação do tempo e de sua relação com a morte:

Resumindo: o *Dasein* é poder-ser, e a morte é o horizonte negativo dessa possibilidade, que totaliza a existência (a existência é sempre um momento *ekstático*, ou seja, o sair de si mesmo [futuro] que volta a si, à situação fáctica em que se encontra [passado] e emerge no presente). (NUNES, 1999, p. 65).

Assim configurada a existência – como “momento *ekstático*” –, evidencia-se a temporalidade como traço distintivo do ser humano, que, saindo de si e abrindo-se ao

---

<sup>67</sup> *Hermenêutica e poesia* (1999) reúne textos de Benedito Nunes organizados por Maria José Campos a respeito das conexões entre filosofia e poesia, mais precisamente a respeito do diálogo entre a poesia e a hermenêutica de Martin Heidegger. O objetivo da obra, segundo o autor, é investigar a pertinência e os fundamentos dessa dialogação a partir de uma referência feita por Heidegger ao poético em *Ser e tempo*: “A comunicação das possibilidades existêntivas do encontrar-se, isto é, o abrir a existência, pode tornar-se o próprio fim do discurso poético” (HEIDEGGER *apud* NUNES, 1999, p. 20). Ao longo de treze capítulos, Nunes efetua a exegese do pensamento de Heidegger, investigando cronologicamente a evolução de sua proposta.

apelo das coisas, percebe e interpreta o mundo. Há, entretanto, no círculo das coisas mundanas circundante ao *Dasein*, um ente singular: a obra de arte. De acordo com Heidegger (2005, p. 62):

A arte é o por-em-obra da verdade. (...) A arte faz brotar a verdade. A arte faz assim, surgir, na obra a verdade do ente. Fazer surgir algo é trazê-lo ao ser no salto que instaura, a partir da proveniência essencial (...).

Um quadro, um templo, um poema manifestam a potência de abertura do ser dos entes ao mundo, fazendo brotar o ser das coisas. Se a história do ser – história da ontologia ocidental, desde a Antiguidade Clássica – é a história de seu esquecimento, para Heidegger, a poesia é a fonte de onde jorra a verdade esquecida. Resulta, dessa articulação entre filosofia e poesia, a emergência de um pensar poético ou de um poetar pensante, pois o que foge ao pensamento em seu estatuto filosófico aflora na poesia como lembrança. A hermenêutica de Heidegger, desse modo, permite reconfigurar a concepção de sujeito lírico, cujo primado é substituído pela noção de vir-a-ser, de possibilidades *existentivas* do ser reveladas no contato do sujeito com o mundo. A alteridade emerge, então, como movimento que impulsiona a manifestação de diferentes modos de subjetivação.

Semelhante articulação entre sujeito e mundo pode ser encontrada na obra de Maurice Merleau-Ponty, filósofo que investiga o fenômeno da percepção, considerada como experiência da qual surgem e participam ativamente sujeito e mundo. Merleau-Ponty (2014) nega a concepção das coisas como objetos neutros diante de um indivíduo, pois a experiência do sujeito que percebe o objeto é considerada um confronto do qual resultam tanto as reações que as coisas do mundo provocam no corpo humano quanto as características humanas que revestem as coisas: “O homem está investido nas coisas, e as coisas estão investidas nele” (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 24). Entre sujeito e objeto, verifica-se, assim, uma “proximidade vertiginosa que nos impede de nos apreendermos como um espírito puro separado das coisas, ou de definir as coisas como puros objetos sem nenhum atributo humano” (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 27).

O entrelaçamento entre sujeito e mundo constitui um dos pilares dos estudos de Michel Collot sobre a poesia francesa. Ao abordar o problema da subjetividade na lírica moderna, o autor coloca em crise o valor atribuído ao sujeito na construção do discurso poético, sugerindo um caminho alternativo para a investigação dos modos de subjetivação na poesia, que envolve o desapossamento do eu lírico em nome da

alteridade e a recusa à tradição teórica e crítica que concebe o lirismo moderno como expressão de uma subjetividade, como manifestação de uma interioridade pura. Ao investigar a antinomia *poesia subjetiva x poesia objetiva*, o autor apresenta uma hipótese que põe em xeque a noção de lirismo circunscrita ao mundo fechado de um eu absoluto: “minha hipótese é que tal saída de si não é uma simples exceção, mas, pelo menos para a modernidade, é a regra” (MEp, p. 48).

Tais reflexões a respeito do sujeito lírico fazem parte de *A matéria-emoção* (2018), obra em que o autor propõe uma revisão da poesia moderna, buscando ultrapassar dualismos que, arraigados no pensamento ocidental, constituem fundamentos de certa tradição da crítica literária. O resgate da dimensão emotiva inerente ao discurso lírico é o ponto de partida de sua investigação:

A emoção não é um fenômeno puramente subjetivo, e sim a resposta afetiva de um sujeito ao encontrar um ser ou alguma coisa do mundo exterior que ele pode tentar interiorizar ao criar um outro objeto, fonte de uma emoção análoga, porém nova: o poema ou a obra de arte. Deste modo, emoção também está associada a um horizonte, que transborda o sujeito, mas pelo qual ele se exprime. Ela é o lado afetivo desta relação com o mundo que me parece constitutiva da experiência poética. No entanto, ainda mais que o horizonte, a emoção escapa à representação, e somente pode tomar forma por meio de uma matéria que é, ao mesmo tempo, a do corpo, a do mundo e a das palavras. (MEp, p. 15).

Resultante do contato entre sujeito e mundo, a emoção é, também, constituinte da experiência poética: “resposta afetiva” ao encontro com as coisas que nos cercam, a emoção pode ser produzida – mas não representada –, transformando-se em “outro objeto”: o poema, resultado da busca pela interiorização daquela resposta afetiva primeira. O discurso lírico, assim, configura-se como “fonte de uma emoção análoga” à resposta afetiva gerada pelo encontro original do sujeito com o mundo. Assim como o horizonte, a emoção escapa à representação, mas toma forma a partir da matéria do corpo, do mundo e das palavras.

Tais considerações vão de encontro à má reputação da emoção tanto do ponto de vista coletivo – associada a excessos e manipulações de natureza ideológica – quanto individual – relacionada ao descontrole e à alienação. Na poesia, em geral, a expressão da emoção, ao invés de singular e autêntica, pode reproduzir estereótipos, uma vez que submete “o que é vivido e ressentido a uma mínima elaboração” (MEp, p. 21). No entanto, na obra de grandes poetas, a emoção é não só fonte profunda do

exercício poético, mas também finalidade íntima: a emoção proveniente da vivência de experiências transforma-se em “emoção estética” (MEp, p. 21).

Consciente dos riscos de se associar a experiência poética ao signo da emoção, o autor sustenta que, apesar de não ser objetiva, a emoção não implica necessariamente irracionalidade ou solipsismo, mas compreende uma espécie de “abertura ao mundo” (MEp, p. 23). Collot propõe, desse modo, um novo olhar sobre a dimensão emotiva da poesia: recuperando Bergson, associa emoção à criação e à invenção, uma vez que tais experiências, embora intelectuais, também estariam relacionadas à sensibilidade. A etimologia da palavra emoção é mais um dado que permite refutar a equivalência entre emoção e estado interior, visto que indica movimento, saída de si: “Ela se exterioriza pelas manifestações físicas e se exprime por uma modificação da relação com o mundo” (MEp, p. 24). Por dentro e por fora, a emoção abarca um estado de transbordamento do ser emocionado.

É justamente essa noção de emoção – relacionada à abertura do ser ao mundo, ao estado de transbordamento do ser – que está em jogo, de modo singular, na obra poética de Pedro Kilkerry. Tal dinâmica, a nosso ver, revela-se de forma intensa em “É o silêncio...”; longe de se oferecer como dado inefável, restrito à vivência interior do sujeito, ou como arroubo sentimental, aqui a emoção constitui fundamento do fazer poético, constituindo, a um só tempo, sua origem e sua meta:

É o silêncio, é o cigarro e a vela acesa.  
Olha-me a estante em cada livro que olha.  
E a luz nalgum volume sobre a mesa...  
Mas o sangue da luz em cada folha.

Não sei se é mesmo a minha mão que molha  
A pena, ou mesmo o instinto que a tem presa.  
Penso um presente, num passado. E enfolha  
A natureza tua natureza.  
Mas é um bulir das cousas... Comovido  
Pego da pena, iludo-me que traço  
A ilusão de um sentido e outro sentido.  
Tão longe vai!  
Tão longe se aveluda esse teu passo,  
Asa que o ouvido anima...  
E a câmara muda. E a sala muda, muda...  
Afonamente rufa. A asa da rima  
Paira-me no ar. Quedo-me como um Buda  
Novo, um fantasma ao som que se aproxima.  
Cresce-me a estante como quem sacuda  
Um pesadelo de papéis acima...

.....

E abro a janela. Ainda a lua esfia  
Últimas notas trêmulas... O dia  
Tarde florescerá pela montanha.

E oh! minha amada, o sentimento é cego...  
Vês? Colaboram na saudade a aranha,  
Patas de um gato e as asas de um morcego.  
(HE, p. 117-118).<sup>68</sup>

De acordo com Campos (1985, p. 43-44), os versos de “É o silêncio...” são tramados em “rica textura melopaica”, construída a partir de expressivas “cadeias aliterativas”, “paronomásias ou quase-paronomásias” e rimas internas e externas, procedimentos que configuram o caminho de “uma supersonoridade a uma infra-sonoridade”. Campos (1985, p. 42) também atenta para a presença de uma “montagem calidoscópica”, espécie de procedimento articulador das imagens que sugere o caráter fragmentário do discurso lírico. De modo geral, “É o silêncio...”

mostra o poeta dono de uma extrema limpidez e pureza de dicção, atento, fenomenologicamente, ao “bulir das cousas”. Notável, aqui, o desenvolvimento daquele tipo de perquirição mallarmaico-pessoana, do poeta a sondar-se no próprio momento da criação. (CAMPOS, 1985, p. 42-43).

Essa breve menção a respeito da atenção fenomenológica manifesta pelo sujeito lírico em seu contato com o mundo abre uma perspectiva sobre o fenômeno poético que nos permite reconhecer como a experiência da alteridade configura modos de subjetivação característicos da poesia moderna, à qual acreditamos vincular-se a obra de Pedro Kilkerry e da qual “É o silêncio...” é exemplar. No poema, o eu lírico apresenta um relato do instante da criação, do qual participam a percepção inusitada dos dados sensoriais que o ambiente reverbera e uma vaga lembrança da mulher amada. Na primeira estrofe, o ambiente criado alude a um estado singular do

---

<sup>68</sup> Uma versão diferente do poema, intitulada “Noturnos”, já constava no primeiro arquivamento da obra do poeta, realizado por Jackson Figueiredo (1921). “Noturnos” difere significativamente da versão publicada no *Panorama do movimento simbolista brasileiro* e, posteriormente, incluída em *ReVisão de Kilkerry* (1970; 1985). Transcrevemos, a seguir, a versão de Figueiredo: “É o silêncio, é um cigarro e a vela acesa... / Iludo-me que traço a ilusão de um sentido e outro sentido. / Cheira-me, longe, o teu perfume e, brando / Vem-me o teu passo, murmuoso passo / Em fantasmas de sons alevantando... / Cresce-me a estante como quem sacuda / Um pesadelo de papéis acima! / E abro a janela. Inda a lua esfia / Últimas notas trêmulas... O dia / Tarde florescerá pela montanha. / Oh! minha amada, o sentimento é cego; / Vês? Colaboram na saudade a aranha, / Patas de um gato e as asas de um morcego!” (KILKERRY *apud* FIGUEIREDO, 1921, p. 100-101).

sujeito, tão atento e imerso no aqui e agora da experiência que chega a sofrer uma espécie de dissociação e a inverter a lógica da percepção visual, pois, ao mirar o espaço, passa de vidente a visível: são os livros e a estante que olham o sujeito na própria ação do sujeito que olha. A respeito dessa inversão, transcrevemos a seguir uma passagem do artigo “A vertigem das sensações em ‘É o silêncio...’, de Pedro Kilkerry”, no qual desenvolvemos uma análise do poema à luz de algumas considerações propostas por Deleuze e Guattari (2010; 2012)<sup>69</sup>. Nesse artigo, afirmávamos que, em “É o silêncio”,

a experiência da criação poética revela-se ao mundo sem perder seu caráter enigmático. À arquitetura sonora do poema, erigida em paronomásias e cadeias aliterativas (*m* e *p*), soma-se um rico trabalho de construção de imagens e de inversões sintáticas: no lugar de um sujeito perceptivo que olha as coisas, são as coisas que passam de predicado a sujeito da ação, percebendo, olhando o sujeito. (...) Dessa experiência, ele parte para compor o poema, que parece ser escrito, justamente, na imagem de mutação (“mudo”) que surge na segunda estrofe. (...)

Se, como propõem Deleuze e Guattari (2010, p. 193), um poema, enquanto obra de arte, é um ser de sensação, “composto de perceptos e afectos”, vale insistir nas imagens que, apreendidas sensorialmente pelo sujeito lírico, consolidam, no movimento desse poema, o instante da criação poética: à noite, instalado solitariamente em seu escritório (câmara muda), rodeado por componentes (cigarro, vela acesa, estante, livros, pena etc.) que territorializam esse espaço, o poeta é afetado pelo contato sensorial entre seu corpo e tais objetos, sofrendo sutis mas perturbadoras dissociações que atravessam tanto sujeito quanto objetos, lançados a um corpo a corpo energético: eu lírico e mundo deixam de ser entidades definidas, delimitadas, desterritorializando-se mutuamente. Em uma dinâmica regida pelo signo da alteridade, não é o sujeito quem olha a estante e os livros que nela estão contidos, mas a estante é quem olha “em cada livro que olha”. (SOUZA; MALUFE, 2019, p. 23).

A emoção resultante do contato estabelecido com o real é intensa e o eu lírico não consegue desempenhar nenhum controle sobre ela, nem mesmo dela se distanciar. Esse pertencimento ao mundo, de acordo com Collot (MEp, p. 26), é um efeito comparável ao apaixonamento à primeira vista: o objeto amado apodera-se do corpo e da alma e do sujeito. No entanto, tal efeito não se restringe às paixões: eventos banais provocam o mesmo estado. Para ilustrar sua tese, o autor relata um evento aparentemente comum: ao realizar uma curva durante sua caminhada, um

---

<sup>69</sup> Trabalho desenvolvido no decurso desta pesquisa de doutorado em conjunto com a profa. Dra. Annita Costa Malufe e publicado em 2019 na *Revista da Anpoll*. Tomamos a liberdade aqui de recuperar algumas passagens da análise realizada nesse artigo, resguardadas as diferenças entre o viés fenomenológico que adotamos nesta pesquisa e a perspectiva fornecida por Deleuze e Guattari (2010; 2012).

indivíduo depara-se com uma coluna de fumaça e é por ela apoderado; sem poder constatar a origem da fumaça – no caso, uma fogueira queimada por um agricultor –, o sujeito é arrebatado pelo medo:

Então, o afeto me transborda, e a percepção, emancipada de qualquer objeto específico, ganha em intensidade: o fogo de palha se tornou um incêndio geral, do qual não sei como escapar. O medo paralisa meus membros. O fogo me incendeia, ao mesmo tempo que incendeia o universo. (MEp, p. 26).

Semelhante estado de transbordamento é instaurado na primeira estrofe de “É o silêncio...”, passando a reger a experiência do eu lírico a partir de suas percepções sensoriais. O sujeito pensante passa a observar a si mesmo como outro, estranhando não o ato da criação poética em sua dimensão metafísica ou virtual, mas o movimento do corpo (“mão que molha / A pena”) por meio do qual a escrita se realiza. Assim como a estante e os livros olham o observador, sua mão parece ter autonomia no processo, aparentemente regida pelo instinto. O movimento independe de sua vontade ou de seu controle, por isso ele se limita a observar a cena. A atmosfera instaurada por essas primeiras percepções reverbera no sujeito e coloca em movimento sua memória, dando lugar a uma nova inversão, que dessa vez transgride a lógica temporal: “Penso um presente, num passado”. Não se trata de, no presente, pensar no passado, mas de estar presente no passado, de considerá-lo *agora*. A essa estranha apreensão da dinâmica temporal, segue a primeira alusão a um *tu*, interlocutor ausente do plano da enunciação lírica: a “natureza” desse outro, seu caráter, sua singularidade, “enfolha” a natureza, afeta o espaço e a experiência.

Resulta de um evento interno ao sujeito a emoção que, disparada pela lembrança do outro, contamina a criação do poema. Quanto à origem interna da emoção, Collot (MEp, p. 24-25) salienta que uma lembrança ou um sonho podem desencadeá-la: nesses casos, a vivência apresenta-se de forma estranha à consciência, superando qualquer expectativa do ponto de vista do pensamento, do intelecto. De fato, no poema, o sujeito pensante não consegue apreender racionalmente a experiência, só lhe resta entregar-se ao momento e constatar, sensorialmente, o “bulir das cousas”. A experiência emotiva é intensa e o altera: independentemente de sua origem – interior ou exterior –, ela é capaz de deslocá-lo e lançá-lo ao mundo, afetando mente e corpo de tal forma que o poeta passa a questionar o controle sobre a própria mão que molha a pena. A emoção, nesse caso,

desdobra-se em sensação de não pertencimento a si mesmo, já que gestos ou reverberações corporais resultantes da experiência passam a sugerir o “efeito de um corpo estranho” (MEp, p. 24-25).

Um estado de alma secreto, a princípio irreduzível à linguagem, materializa-se na câmara, assim como a matéria sonora invade o espaço, afetando-o de forma ambígua, ambiguidade, aliás, intensificada pelo emprego de “muda”, que pode ser lida como verbo ou substantivo. A esse respeito, afirma Campos (1985, p. 44):

a sala muda e está muda, enquanto o poeta, nas antecâmaras do poema, aguarda a irrupção do próximo som. Através dos seus dois níveis semânticos essa palavra conduz a melopeia do poema ao limiar do insonoro ou da “inidade sonora” mallarmaica, expressa naquele “afonamente rufa”, que as consoantes fricativas, labiodentais, surdas, reduzem a sons abafados.<sup>70</sup>

O som, desse modo, consiste tanto em um aspecto referencial do discurso, quanto em um dos pilares que fundam a arquitetura do poema. É evidente, como já apontávamos em análise prévia, a importância que Kilkerry atribui à

dimensão sonora da palavra, como bem atesta a complexa articulação de assonâncias, aliterações e paronomásias, procedimentos relativos ao extrato fônico do poema. Essas sonoridades são experimentadas pelo corpo do leitor em articulação com as imagens de cunho mais visual, que entrelaçam os diferentes sentidos de modo a produzir a sensação, enquanto esse ser se autonomiza da dimensão representativa da linguagem. (SOUZA; MALUFE, 2019, p. 24).

O plano da experiência constitui, assim, elemento central do poema, ao qual se articula a carga emotiva: a experiência do sujeito é fonte de onde brota a emoção, encarnada no mundo e na palavra. Tanto na câmara fechada, prestes a escrever, quanto nas duas últimas estrofes, em que abre as janelas – seus olhos? – para o mundo exterior, é a partir dos dados percebidos no contato com a realidade que o sujeito de enunciação lírico consegue expressar a experiência singular vivida. E expressa sem nomeá-la, valendo-se de imagens e de correspondências.

Após um corte sugerido por uma linha tracejada, a penúltima estrofe do poema apresenta o momento posterior à chegada da rima, quando o sujeito lírico parece recuperar “uma conexão mais reconhecível com a realidade, deparando-se,

---

<sup>70</sup> A breve leitura de “É o silêncio...” apresentada por Campos (1985, p. 42-44) em *ReVisão de Kilkerry*, a nosso ver, constitui um dos raros momentos em que o autor ultrapassa a análise das engrenagens textuais, articulando os procedimentos de linguagem empregados por Kilkerry ao plano da subjetividade lírica.

entretanto, com um mundo transfigurado, insubmisso à razão” (SOUZA; MALUFE, 2019, p. 24)<sup>71</sup>. A última estrofe, finalmente, explicita a natureza contraditória da experiência do sujeito e da expressão lírica: ao mesmo tempo em que alguns mistérios constituídos nos versos anteriores são desvendados – o interlocutor é revelado como a “amada” do poeta; a saudade do objeto amoroso associa-se à lembrança que invadiu o momento da criação no sétimo verso –, um novo enigma é construído mediante a imagem que fecha o poema e amalgama “aranha”, “patas de um gato” e “asas de um morcego”, consolidando espécie de fórmula mágica mediante a qual a amada tornou-se presente, participando da criação poética. Essas imagens aludem também às percepções auditivas realizadas na câmara, numa rede de correspondências apenas sugerida: os passos aveludados associam-se às patas do gato, assim como o rufar áfono, às asas do morcego.

Outro modo de se analisar, no poema em questão, o trânsito que se efetua entre sujeito e mundo, emoção e matéria, diz respeito ao conceito de *Stimmung*, termo em alemão que pode ser traduzido como “tonalidade afetiva”, “estado de ânimo”, “disposição anímica”, “humor” ou “atmosfera”. Ao abordá-lo, Collot (MEp) destaca sua origem e as reformulações pelas quais foi historicamente submetido: caro aos românticos alemães – para os quais a *Stimmung* combinava-se à paisagem animada pelo sentimento do ser humano, integrando o sujeito à natureza –, foi redefinido por Heidegger, para quem o termo indicaria não projeção de estados interiores sobre as coisas, mas atmosfera ou ambiente revelador de uma determinada relação com o mundo. Nesse caso, a *Stimmung* não diz respeito à ordem do sujeito ou do mundo, mas constitui um modo de ser do “estar-no-mundo”. Essa noção de *Stimmung*, “que une indissolavelmente uma tonalidade musical, um estado de alma e um estado de coisas” (MEp, p. 53), ganha destaque na obra *Conceitos fundamentais da poética*, de Emil Staiger (1975, p. 64), para quem a poesia lírica caracteriza-se como o “um-no-outro”<sup>72</sup> ou imbricamento dos mundos interior e exterior.

---

<sup>71</sup> Ainda a respeito da penúltima estrofe do poema: “(...) uma fenda surge no espaço fechado e silencioso da câmara, uma janela é aberta, lançando o sujeito para o instante indeterminado entre a noite e o dia, uma madrugada que parece esgarçar-se entre a lua prestes a desaparecer e a manhã que hesita em nascer. Destaca-se a presença do *enjambement* que faz ‘O dia’ operar, no plano linguístico, tanto como predicado, objeto tecido pela música lunar, quanto como sujeito que se demora a aparecer: ‘E abro a janela. Ainda a lua esfia/ Últimas notas trêmulas... O dia/ Tarde florescerá pela montanha’”. (SOUZA; MALUFE, 2019, p. 24).

<sup>72</sup> A versão dessa mesma passagem de Staiger (1975) citada por Collot é bem distinta da tradução brasileira da mesma obra. Na versão citada por Collot, “um-no-outro” foi traduzido como “l'intrication du monde intérieur et du monde extérieur” (STAIGER *apud* COLLOT, MEf, p. 33).

A “disposição anímica” (*Stimmung*), defende Staiger (1975, p. 59), não diz respeito a um estado de alma: “não é nada que exista ‘dentro de nós’; e, sim, na disposição estamos maravilhosamente ‘fora’, não diante das coisas mas *nelas* e elas em nós”. A partir da análise de um poema de Safo, que transcrevemos a seguir, o autor mostra como a distância entre sujeito e mundo exterior é anulada na poesia lírica:

...olho  
furtivamente para você, e minha voz  
prende-se na garganta  
a língua fica paralisada e um ligeiro  
fogo corre-me sob a pele subitamente;  
Com os olhos nada vejo, um trovão  
tapa-me os ouvidos.  
Escorre-me suor, o tremor  
invade meu corpo, e empalideço  
mais que a grama seca, e bem perto à morte  
já pareço, Ágalis...  
(SAFO *apud* STAIGER, 1975, p. 62).

Staiger (1975, p. 63) observa que Safo não empresta imagens da dimensão do corpo físico para comunicar seu estado de alma, pois sua própria alma é corpórea “e se transforma em sentimentos que não afligem o ‘Körper’, mas o ‘Leib’”<sup>73</sup>. É no corpo de carne (*Leib*), portanto, que se suspende a distância entre sujeito e mundo: ao sairmos de nós, “diluímos-nos no que sentimos” (STAIGER, 1975, p. 63). A respeito da análise de Staiger, Collot (MEp, p. 54) observa que a poesia lírica “exprime, ao mesmo tempo, o sentir e o ressentir” e que, por intermédio do corpo – concebido como carne, e não como um objeto qualquer –, realiza-se a “passagem da sensação ao sentimento”. Dessa forma, o “estado de alma lírico está ligado a um estado de coisas e a um estado do corpo” (MEp, p. 54); o poema de Safo evidencia, assim, a associação entre a “ressonância interior do espetáculo exterior” e a “ressonância do poema lírico” (MEp, p. 55). Na criação poética, a língua e a “tonalidade afetiva da noite” não estão separadas, não se trata de aplicar a língua ao objeto, mas de perceber que a noite “ressoa por si mesma como uma língua”. Por isso, seria possível afirmar que a poesia

<sup>73</sup> *Körper* e *Leib* são termos da língua alemã geralmente empregados como sinônimos de *corpo*. Staiger (1975, p. 63), contudo, distingue seus significados: *Körper* diz respeito a “um corpo que ocupa lugar no espaço”, enquanto *Leib* refere-se ao “corpo humano e suas funções”. Michel Collot (MEf, p. 34), por sua vez, emprega os termos “objet physique” (“objeto físico”) e “chair” (carne) para se referir, respectivamente, a *Körper* e *Leib*: “Le lyrisme exprime à la fois le sentir et le ressentir, et le passage de la sensation au sentiment s’effectue par l’intermédiaire du corps, conçu non comme objet physique mais comme ‘chair’ (*Leib*), lieu d’échange entre l’intérieur et l’extérieur”.

não é produzida pelo poeta: “o lirismo exprime o copertencimento do corpo e da alma, do eu, do mundo e das palavras na emoção” (MEp, p. 55).

Tal dinâmica, a nosso ver, realiza-se singularmente na poesia de Pedro Kilkerry e de modo sublime no poema “É o silêncio...”. É justamente a atmosfera instaurada pelo contato inusitado entre o poeta e a realidade que altera o ambiente da câmara e o próprio sujeito, impelindo-o ao fazer poético. No poema, sujeito e mundo, corpo e mente são de tal forma articulados que se tornam indiscerníveis nos versos: não só “o mundo se faz carne e o corpo torna-se paisagem”, mas também “a emoção se projeta sobre o universo, que se reflete na consciência” (MEp, p. 25-26). Além disso, no plano de construção do poema, mediante uma série de procedimentos dos quais se destacam a criação de imagens e o tratamento da matéria sonora, Kilkerry materializa a emoção vivida em emoção estética, fazendo ressoar, no corpo do leitor, a *Stimmung* que envolve o eu lírico no instante da criação.

A disposição anímica atua de modo ainda mais expressivo no soneto “Floresta morta:

#### Floresta morta

Por que, à luz de um sol de primavera  
Uma floresta morta? Um passarinho  
Cruzou, fugindo-a, o seio que lhe dera  
Abrigo e pouso e que lhe guarda o ninho.

Nem vale, agora, a mesma vida, que era  
Como a doçura quente de um carinho,  
E onde flores abriram, vai a fera  
— Vidrado o olhar — lá vai pelo caminho.

Ah! quanto dói o vê-la, aqui, Setembro,  
Inda banhada pela mesma vida!  
Floresta morta a mesma cousa lembro;

Sob outro céu assim, que pouco importa,  
Abrigo à fera, mas, da ave fugida,  
Há no meu peito uma floresta morta.  
(HE, p. 83).

O eu lírico inicia o soneto, interrogando o motivo de não haver vida em plena primavera. A paisagem, banhada com a luz do sol, revela com clareza o pássaro que cruza a floresta em fuga, abandonando o lugar (seio) que antes lhe dera abrigo e que ainda guarda o seu ninho. Observa-se, já, a possibilidade de considerar o plano simbólico do discurso, que evoca a imagem do abandono e da ingratidão, sugerindo

que os comentários podem estar relacionados à existência do próprio sujeito, inconformado com o abandono.

Na segunda estrofe, o eu lírico continua a pintar a paisagem da floresta morta enquanto reflete sobre ela, recuperando sinestesticamente o passado repleto de vitalidade – a vida “que era / como a doçura quente de um carinho”, onde “flores abriam” –, mas que hoje nada vale. Nessa paisagem, surge outro ser, agora uma “fera” que passa de olhar vidrado, após a voo do pássaro na estrofe anterior.

O primeiro terceto é um exemplo da sintaxe irregular e truncada de Kilkerry, traço responsável pelo caráter plurissignificativo de seus versos. O eu lírico exclama a dor que sente ao “vê-la” ainda “banhada pela mesma vida”, sem deixar claro a qual elemento se refere, se à floresta ou à fera. Em seguida apresenta uma frase ambivalente: “Floresta morta a mesma cousa lembro”. Por meio de um hipérbato, parece lembrar-se da floresta morta – mesmo que, no presente do discurso, instante da percepção, a visão ainda esteja “banhada de vida” – ao mesmo tempo em que sugere ser ele mesmo a lembrança da esterilidade: o sujeito lírico recorda-se da floresta morta ou ele mesmo, sua existência, projeta sobre a paisagem fértil da primavera a imagem de uma floresta morta. Essa ambivalência é particularmente expressiva no que diz respeito à presença do eu lírico tanto como ser no mundo quanto como sujeito do discurso; sujeito que, simultaneamente, vê a paisagem vivaz do presente, recorda a imagem do passado e a própria imagem dessa lembrança como que vista de fora. O eu poético, assim, reforça o caráter contraditório da paisagem – esterilidade banhada de vida –, colocando em crise a objetividade conferida aos dados percebidos pela visão e sugerindo que, na configuração da paisagem à sua frente, participam impressões sensoriais do presente, recordações do mesmo espaço e o próprio sujeito, que passa de vidente a visível.

A hipótese de que o sujeito seria a própria imagem ou lembrança da floresta morta é confirmada na última estrofe: afinal, também há, em seu peito, uma floresta morta “sob outro céu assim”, céu que seria, a um só tempo, um outro e o mesmo, além de consistir em abrigo à fera contra a ave fugida, invertendo-se a lógica da caça e do caçador. De modo oblíquo, o eu poético responde (“Há no meu peito uma floresta morta”) à questão lançada no início do soneto, sem solucionar, contudo, a contradição: a existência de uma floresta morta mesmo banhada pela luz da primavera só é possível na presença do sujeito que carrega, em seu próprio peito, uma floresta. A razão, portanto, não resolve o enigma instaurado pela percepção de uma paisagem

que abriga tanto a esterilidade da floresta quanto a luz fecunda e vivificante da primavera. A essa contradição, aliás, vem somar-se outra: como pode uma floresta, morta pelo abandono de uma ave, abrigar uma fera? As imagens paradoxais que se desdobram ao longo do poema, ao invés de serem explicadas pela lógica, apenas reforçam o mistério da percepção visual, que não tem origem no sujeito ou no mundo, mas na tonalidade afetiva resultante do encontro entre um estado de ânimo e um estado de coisas.

A nosso ver, assim como a experiência relatada no poema não pode ser confundida como fruto da projeção do interior do sujeito lírico sobre o real, tampouco o mundo deve ser reduzido à imagem especular de um sujeito ensimesmado. No contato entre sujeito e mundo, promovido pela percepção visual, o real se revela contraditório e instaura um enigma que o sujeito não consegue decifrar, mas apenas experimentar, em plena identificação com a paisagem: eu e mundo parecem intercambiar seus papéis, pois ora ele se encontra na floresta, ora ela reside no sujeito. A paisagem é verdadeira porque a mesma contradição que a sustenta manifesta-se, de forma análoga, no sujeito: também em seu peito – floresta morta – a esterilidade provocada pelo abandono ainda assim é capaz de abrigar uma fera. Trata-se, desse modo, de uma experiência lírica regida pela disposição anímica ou tonalidade afetiva (*Stimmung*) mediante a qual o sujeito inscreve-se na paisagem, e a paisagem, no sujeito:

Estamos dispostos afetivamente, quer dizer possuídos pelo encanto da primavera ou perdidos no medo do escuro, enebriados de amor ou angustiados, mas sempre “tomados” por algo que espacial e temporalmente – como essência corpórea – acha-se em frente a nós (...). (STAIGER, 1975, p. 59).

Em “Floresta morta”, o tratamento dado ao caráter espacial e temporal da *Stimmung* que envolve eu lírico e mundo é singular, pois promove a desconstrução de certas noções que regem a percepção ordinária do mundo. Assim como as categorias “dentro” e “fora” se tornam imprecisas, a distância entre passado e presente também perde seu valor, rasurada pela tonalidade afetiva que encobre sujeito e paisagem no instante da visão. A esse respeito, Staiger (1975, p. 59) afirma:

O que a disposição proporciona não é “presente” nem é brincadeira ou beijo há muito dissipado, nem o brilho da névoa que agora, quando o poeta fala, enche arvoredo e vale. O conceito “presente” deve ser tomado ao pé da letra. Deve indicar um frente a frente. Assim podemos dizer que o narrador

torna presente fatos passados. O poeta lírico nem torna presente algo passado, nem também o que acontece agora. Ambos são igualmente próximos dele; mais próximos que qualquer presente.

No poema, passado e presente confundem-se em um frente a frente do sujeito com o mundo. Na *Stimmung* que atravessa a experiência, a distância que separa a recordação da floresta do instante da percepção – “aqui, Setembro” – é rasurada, promovendo o enlace entre esterilidade e vida, interior e exterior, sujeito e mundo. Dinâmica semelhante a essa, modulada pelas ressonâncias entre sujeito e mundo, manifesta-se no soneto a seguir:

### Velhinho

*À piche de Jackson*

Não, não é que comigo ele nascesse... A sua asa  
Só a um tempo rufou, desse modo, tamanho!  
Bateu-me o coração... E outro eu não sei que, estranho,  
Rudamente o rasgou, como o seu bico em brasa...

Entrou-mo todo, enfim, como quem entra em casa  
E em meu sangue, a cantar, fez de um boêmio no banho!  
Ah! que pássaro mau! E nunca mais o apanho!  
Vês: estou velho já... treme-me o passo, e atrasa...

Olha-mo bem, no peito, um rubro ninho aberto!  
Hoje fúnebre, a piar, uma estrige ao telhado  
E o meu seio vazio! e o meu leito deserto!

Ah! vivi só por ver, como curvo aqui fico,  
Esse pássaro voar, longamente, um bocado  
de músculos pingando a levar-me no bico!<sup>74</sup>  
(V, s/p)

Nesse soneto em versos alexandrinos, o sujeito do discurso transita entre a lírica amorosa e a lírica existencial, apresentando uma espécie de alegoria do apaixonamento e do abandono. No poema, destaca-se a presença do sujeito lírico autorreferente, que se expressa em discurso confessional para um interlocutor (o leitor, a quem o sujeito lírico clama para que o observe com atenção) e a autoanálise, uma investigação acerca do arrebatamento amoroso, de sua origem, de seu desenvolvimento e da potência de afecções que resulta de tal experiência. No entanto,

<sup>74</sup> Em *ReVisão de Kilkerry* (1970; 1985), consta a versão intitulada “Amor volat”, publicada pelo poeta em dezembro de 1910 na *Nova Cruzada*. O pesquisador Gilfrancisco Santos (2000, s/p), entretanto, movido pelo mal de arquivo, encontrou nos arquivos do periódico *Diário de Manhã*, de Aracaju, uma segunda versão desse soneto publicada pelo poeta em maio de 1911. Considerando as modificações realizadas pelo próprio autor, preferimos adotar a versão intitulada “Velhinho” em nosso estudo.

apesar de a função expressiva sugerir a manifestação de uma dicção romântica, não se observa um derramamento sentimental, muito menos uma concepção solipsista do amor e da realidade. O caráter absurdo do relato – sobre um pássaro que invade o peito do eu lírico e nele faz um ninho – associa-se ao modo como o plano imagético do poema é concebido e organizado, por meio de fragmentos de imagens que açulam o corpo sensorial do leitor a (re)compor a cena. Na primeira estrofe, o sujeito lírico parece dar continuidade a um diálogo, negando a possibilidade de algo ou alguém (“ele”) ter nascido consigo – o pronome, nesse caso, não se ajusta a algum outro termo do poema e obscurece o processo de referência no discurso. O estranhamento proporcionado pelas imagens dos primeiros versos associa-se ao estado de dúvida ou de incompreensão que assola o sujeito lírico, incapaz de oferecer uma explicação clara ou lógica sobre sua experiência, conforme atestam as negações do primeiro verso e a dificuldade com a qual o sujeito lírico se depara para encontrar palavras que descrevam o que, afinal, bateu e rasgou seu coração. Há apenas índices que revelam, metonimicamente, a presença de um pássaro: a “sua asa” que tremulou intensamente (“desse modo, tamanho”) e um “bico em brasa”.

Na segunda estrofe, o invasor – “pássaro mau” – entra em cena, rasgando o coração do sujeito, onde construiu seu ninho. Nota-se que o sujeito lírico desenvolve o relato de uma experiência de invasão, de arrebatamento violento e forçado do sentimento amoroso, que toma forma num objeto estranho ao sujeito: o eu fala de si, mas mediante um relato que faz da experiência amorosa um dado exterior, um elemento que, mesmo afetando o corpo do sujeito, permanece *outro*. Os dois versos finais do segundo quarteto evidenciam as afecções geradas pela invasão do pássaro: já velho e cansado, em passos lentos, o sujeito lírico lamenta a crueldade do pássaro e sua própria incapacidade de o apanhar.

O eu poético, na estrofe seguinte, clama para que seu interlocutor olhe “bem” o “rubro ninho aberto” em seu peito, como se buscasse convencer um leitor atônito a respeito da veracidade e da gravidade de seu relato. Em seguida, revela seu estado presente, resultante da experiência amorosa: enquanto seu peito encontra-se vazio, deserto, uma coruja pia, fúnebre, no “telhado”, termo que se associa à imagem da morada ou habitação desenvolvida no soneto e, desdobrada em símbolos: ninho, casa, leito.

Na última estrofe, mediante uma série de procedimentos singulares, o poeta encerra seu relato, abrindo a interpretação para uma série de considerações que

surgem de forma ambígua, enviesada, como é característico em Kilkerry, aproximando-o, sem dúvida, do caráter evocativo e analógico da poética simbolista de Mallarmé e Baudelaire. Ao afirmar “vivi só por ver (...) esse pássaro voar”, o sujeito lírico sugere tanto a importância que o voo do pássaro tem ou teve em sua vida, como se fosse a única condição para permanecer vivo, quanto sua natureza solitária, fruto da mobilização provocada pelo pássaro. Da disposição anímica que promove o enlace entre o eu lírico e o “pássaro mau” resulta, nos últimos versos do soneto, uma imagem desdobrada do olhar: o sujeito olha a si mesmo sendo levado pelo pássaro em seu bico, pássaro que, assim como o sujeito (“curvo”), encontra-se cansado, exaurido (“músculos pingando”) por carregar um peso que, aparentemente, não suporta.

O soneto ilustra um modo de subjetivação característico da poesia de Kilkerry, marcado por contradições e ilogismos e que se efetua a partir da presença – explícita no discurso – de um sujeito em contato com o mundo, experiência na qual elementos do real fundem-se a afetos e emoções de um eu lírico que percebe a realidade e a si mesmo. Assim como o poeta encerrado em sua câmara em “É o silêncio...” ou como o sujeito atônito diante da paisagem em “Floresta morta”, o eu lírico de “Velhinho”, investido na tonalidade afetiva que anima sua experiência, percebe-se intimamente articulado ao mundo, a ponto de, já velho, cansado e impotente, assistir a si mesmo sendo levado pelo bico de um pássaro.

### **3.2. Sujeito lírico fora de si**

Nos poemas analisados, o modo como a experiência lírica conjuga o plano dos afetos e das emoções ao das impressões sensoriais do mundo encontra ressonância na noção de “matéria-emoção”, formulada por Michel Collot (MEp) em sua análise sobre a poesia francesa moderna e contemporânea. Emprestada do poeta francês René Char, a expressão combina duas noções concentradas em polos tradicionalmente opostos: de um lado, a matéria, associada à realidade concreta, ao mundo das coisas físicas, à objetividade; de outro, a emoção, relacionada ao sujeito, ao plano da intimidade, da imaginação e do sentimento (MEp, p. 15). Ao articular matéria e emoção, no entanto, o autor coloca em crise essa polarização, promovendo outro modo de pensar os termos que a constituem:

A emoção não é o estado interior de uma bela alma, mas toma corpo somente através da substância das coisas e das palavras (...). O sujeito lírico não repousa em si mesmo como uma entidade psíquica autônoma;

existe somente para se encarnar numa língua e num mundo. Não o cosmos etéreo das ideias e dos ideais, mas o universo físico e sensível. Sua matéria, entretanto, não deve ser considerada como uma massa inerte e amorfa; ela é animada por uma energia que a faz se satisfazer no sentimento e “cintilar” no poema. A “forma” deste último, por mais “realizada” que seja, não é uma construção intelectual e artificial, mas repousa no trabalho simultâneo da emoção e da matéria verbal. (MEp, p. 16).

Ao aproximar matéria e emoção, sujeito e mundo, Collot provoca um duplo questionamento, colocando em crise duas perspectivas que parecem predominar nas investigações sobre a lírica moderna: nega tanto a concepção, fundada na perspectiva platônica, de poesia como produto de uma interioridade, como inspiração exclusiva de um sujeito, quanto a noção de lirismo associada exclusivamente ao esforço, ao método, à forma ou ao exercício “intelectual e artificial” do poeta.

Essa redefinição da lírica moderna é associada “a uma reavaliação da matéria e a uma nova prática de linguagem” (MEp, p. 16-17), da qual seriam representativas duas dinâmicas presentes na poesia francesa a partir das últimas décadas do século XX, colocadas em prática como resposta ao estruturalismo: de um lado, a retomada de um discurso solipsista, à base de “complacência autobiográfica” e “derramamento sentimental”; de outro, como reação a essa egolatria, a retomada, também censurada pelo autor, de certo realismo apoiado em “materialismo linguístico, que faz da literalidade a única via de acesso possível à realidade” (MEp, p. 18). Tal postura, aparentemente antilírica, fragiliza-se justamente por reconduzir a poesia a um esquema dualista, que insiste em opor “o exterior e o interior, a matéria e a ideia, a emoção e o conhecimento”, a natureza e a cultura, a experiência e a expressão. De acordo com Collot (MEp, p. 18), contudo, da poesia moderna emerge outra articulação dos termos que constituem as antinomias enraizadas na tradição ocidental:

Erguer o objeto contra o sujeito, o corpo contra a mente, a letra contra a significação, é perder o essencial, e o mais difícil de conceber, que é sua *implicação recíproca*. A poesia moderna nos convida a nos libertarmos dessas dicotomias para tentar compreender como o sujeito lírico se constitui em uma relação com o objeto, a qual passa, nomeadamente, pelo corpo e pelo sentido, mas que faz sentido e nos comove através da matéria do mundo e das palavras. (...) no poema, misturam-se intimamente a expressão de um sujeito, a construção de uma imagem do mundo e a elaboração de uma forma verbal (...). (MEp, p. 18, grifo nosso).

Para ultrapassar os dualismos que insistem em opor eu e mundo, corpo e psique, emoção e matéria, o autor investe na dinâmica da alteridade como constituinte do fenômeno poético, mas insere mais um termo em sua equação. Isso porque a

“implicação recíproca” que caracteriza a relação entre sujeito e mundo é atravessada, na poesia, pela linguagem, elaborada pelo poeta para reverberar no corpo do leitor, comovendo-o. Intimamente enlaçados, sujeito, mundo e palavra constituem, desse modo, os polos de circulação da experiência poética.

Nos poemas lidos até o momento, essa implicação recíproca manifesta-se com intensidade: neles, o sujeito lírico encontra-se ancorado no aqui e agora, pensando e percebendo as coisas que o circundam, atento ao mundo. Os efeitos de tão intenso contato afetam radicalmente o sujeito, ora espantado e dissociado de si mesmo, como o poeta de “É o silêncio...” – “Não sei se é mesmo a minha mão que molha / A pena, ou mesmo o instinto que a tem presa” –, ora ameaçado – “Cresce-me a estante como quem sacuda / Um pesadelo de papéis acima” (HE, p. 117) – ou invadido pelo mundo, que se instala no corpo do sujeito, transformando seu peito em uma floresta morta (“Floresta morta”) ou em um ninho de pássaros (“Velhinho”). Nesses textos, também é evidente o modo como a expressão é elaborada pelo poeta, que articula os planos do significado e do significante a fim de dar forma ao rico extrato sonoro que acolhe as estranhas imagens que cintilam em seus poemas.

Essa implicação recíproca entre sujeito e mundo, corpo e mente – atravessada pela palavra poética carregada de matéria-emoção – não se restringe a esses três poemas de Kilkerry, mas comparece em boa parte de sua produção em versos, consistindo em traço marcante de sua poesia. No soneto a seguir, por exemplo, a reciprocidade entre eu lírico e mundo não se manifesta apenas como força que rege a experiência poética, mas constitui também o assunto do poema:

### O muro

Movendo os pés doirados, lentamente,  
 Horas brancas lá vão, de amor e rosas  
 As impalpáveis formas, no ar, cheirosas...  
 Sombras, sombras que são da alma doente!

E eu, magro, espio... e um muro, magro, em frente  
 Abrindo à tarde as órbitas musgosas  
 - Vazias? Menos do que misteriosas –  
 Pestaneja, estremece... O muro sente!

E que cheiro que sai dos nervos dele,  
 Embora o caio roído, cor de brasa,  
 E lhe doa talvez aquela pele!

Mas um prazer ao sofrimento casa...  
 Pois o ramo em que o vento à dor lhe impele  
 É onde a volúpia está de uma asa e outra asa...  
 (HE, p. 90)<sup>75</sup>.

No soneto, “Horas brancas” “de amor e rosas”, formas “cheirosas” e “órbidas musgosas” configuram imagens que, conduzidas pela estranha música que atravessa as estrofes, rompem com a lógica formal da linguagem cotidiana e operam uma espécie de metamorfose da realidade apreendida pelos sentidos. Kilkerry inscreve, no corpo do poema, a experiência de um sujeito lírico que, abrindo-se aos apelos sensoriais da realidade, percebe, de modo surpreendente, um dado banal a sua frente – um muro – e sofre uma espécie de dissociação: não é mais o sujeito lírico quem olha o muro, mas é o muro, ao “abrir” suas órbitas “à tarde”, quem espia o sujeito, “pesta-neja, estremece... O muro sente!”.

Em alusão à figura retórica da prosopopeia ou personificação, Augusto de Campos (1985, p. 32) destaca a “angústia reflexiva” do poeta, responsável por “antropomorfizar o objeto inanimado que motiva o poema, atribuindo-lhe órbitas, pele, nervos, sensações”. Tal leitura, entretanto, parece preservar a noção de sujeito lírico como instância privilegiada e geradora do discurso poético, responsável por projetar seus traços psíquicos no objeto inanimado à sua frente, antropomorfizando-o. Um exame atento ao estatuto das imagens que transbordam do poema permite verificar, no lugar de um sujeito aut centrado que atribui qualidades humanas a um objeto inanimado disposto à sua frente, o desenvolvimento de dois processos simultâneos de desencobrimento do ser, conforme a noção de *abertura* proposta por Heidegger (2005) em *A origem da obra de arte*: ao mesmo tempo em que o ser do muro emerge do contato visual do sujeito, transfigurado por qualidades humanas, descortina-se também o sujeito que olha para o muro, revestido das qualidades do ser que se abre aos seus sentidos. A experiência poética, desse modo, não se restringe à projeção de qualidades do sujeito sobre o mundo, muito menos a uma representação da subjetividade ancorada no real; pelo contrário, trata-se de uma encenação poética do encontro com o mundo, encontro que revela o olhar atento às coisas e a busca por

---

<sup>75</sup> Ao lado de “Não sei da causa”, “Altera quanquam venusta”, “O verme e a estrela” e a versão de “É o silêncio...” intitulada “Noturnos”, o poema “O muro” integra o conjunto de textos não publicados pelo poeta e divulgados originalmente por Jackson de Figueiredo em *Humilhados e luminosos* (1921). Ao especular sobre a cronologia da obra de Kilkerry, Augusto de Campos (1985, p. 68-69) circunscreve a escritura do soneto entre 1912 e 1913. A origem do texto, no entanto, permanece incerta.

uma expressão que ultrapasse os limites e as imposições da linguagem. A esse respeito, afirma Heidegger (2005, p. 16-17):

A determinação da coisidade da coisa como a substância com seus acidentes parece corresponder, segundo a opinião corrente, ao nosso olhar natural sobre as coisas. Não admira que essa perspectiva habitual da coisa também tenha conformado o comportamento corrente para com as coisas, a saber, o dirigir-se às coisas e o falar sobre elas. A proposição simples consiste em sujeito (...) e em predicado, no qual são declaradas as características da coisa. Quem se atreveria a deslocar essas relações fundamentais simples entre coisa e proposição, entre estrutura proposicional e estrutura da coisa? Todavia, temos de perguntar: a estrutura da proposição simples (a conjugação de sujeito e predicado) é a imagem especular da estrutura da coisa (da reunião da substância com os acidentes)? Ou será que é a estrutura da coisa assim representada que é projetada segundo o esquema da proposição?

Atento ao poder que a linguagem desempenha na construção da imagem do mundo e avesso à contaminação da “opinião corrente” sobre “nosso olhar natural sobre as coisas”, Kilkerry lança mão de determinados procedimentos que subvertem a estrutura predicativa inerente à língua, evidenciando um modo astuto de colocar em cena não o sujeito autocentrado, mas o vir-a-ser da própria subjetividade. Vejamos como essa dinâmica se efetua no poema, a começar por sua organização sintática e pelos processos de autorreferenciação presentes no discurso.

Nos três primeiros versos, um período construído por inversões sintáticas abre o texto com a imagem de “horas brancas” que movem vagarosamente os pés, alusão à luz do dia e à passagem lenta do tempo; em seguida, atuando como aposto de “horas brancas”, justapõem-se “impalpáveis formas” que exalam seu perfume no ar. O emprego da inversão sintática nesses versos, além de promover a organização rítmica e melódica do discurso, gera ambivalência, uma vez que o fragmento “de amor e rosas” poderia complementar “horas”, “brancas” ou “impalpáveis formas”. Nos dois casos, é possível reter uma alusão à temporalidade que se mistura às impressões sensoriais do sujeito, sugerindo uma inusitada correspondência entre a consciência do tempo e a percepção da luz do dia e dos perfumes do ambiente. A *Stimmung* que envolve o ambiente em uma tonalidade solar e perfumada é transformada, dando lugar às “sombras” de uma “alma doente”. Até o quarto verso, nenhum elemento sintático explicita a presença do eu lírico, que se atém a expressar sua percepção do instante e da atmosfera que o circunda.

Na segunda estrofe, o sujeito lírico manifesta-se em primeira pessoa – “Eu, magro, espio...” –, participando da cena como um observador atento encarnado em um corpo magro, traço que sugere sua fragilidade e alude à “alma doente” da estrofe anterior. A escolha do verbo “espia”, seguido por reticências, também é ambivalente, pois, considerando-se apenas o som da palavra, gera duas leituras igualmente possíveis no contexto: um sujeito magro observa (espia) algo a sua frente ou um sujeito magro purifica-se ou repara suas faltas (expia). Na sequência, surge o muro, substantivo que, ao mesmo tempo, parece complementar a construção inconclusa da frase anterior e dar início a um novo sintagma: ao mesmo tempo predicado da ação do eu lírico – aquilo que ele vê à sua frente – e sujeito das orações que se desenrolam até o final da estrofe, o muro abre suas “órbis musgosas”, “pestaneja, estremece”, “sente”.

Na terceira estrofe, a percepção do sujeito é ampliada a partir de outros dados sensoriais, sugerindo espanto e repugnância diante do cheiro exalado pelos nervos do muro e da imagem dolorosa de sua pele de cal roída pela ação do tempo e do vento, que deixam exposta a carne viva “cor de brasa” do muro. Em seguida, a visão que, à primeira vista, causava-lhe aflição, revela-se, também, fonte de prazer: “Mas um prazer ao sofrimento casa...”. No entanto, a “solução” do paradoxo apresentada nos dois últimos versos é enigmática: no mesmo “ramo” no qual se sente a dor causada pelo vento que corrói a parede caiada manifesta-se a volúpia “de uma asa a outra asa”<sup>76</sup>. O hermetismo dessa imagem final é intensificado pela escolha lexical ambígua e sugestiva, levando-se em consideração os diversos significados associados à palavra “ramo”, que, além de indicar o galho de uma árvore, pode referir-se à divisão primária de uma veia ou nervo, a um ataque de doença ou mesmo aos filamentos presentes em penas de aves. Essas acepções são possíveis no contexto, dado que correspondem a outras passagens do poema, associando-se, por exemplo, à doença que acomete o corpo magro do muro e do sujeito, aos nervos expostos e ainda ao eixo que separa as asas de uma ave, imagem que encerra o soneto.

Ambivalências e deslocamentos sintáticos e semânticos transformam um evento vulgar – a visão de um muro desgastado pelo tempo – em um relato arrebatador e singular sobre o contato entre o eu lírico e o real. Desse encontro,

---

<sup>76</sup> Na seção de seu ensaio dedicada às palavras-chave da poesia de Kilgerry, Campos (1985, p. 56) destaca a palavra “asa”, que corresponderia à imaginação, como a que mais se repete em seus textos, seguida de “ouro”.

participam um corpo atento aos dados percebidos sensorialmente e um mundo complexo e plural, em constante mutação, ambos atravessados por uma tonalidade afetiva que promove o intercâmbio entre matéria e emoção. O sujeito abdica da posição central que ocupa convencionalmente no discurso verbal, deslocando-se entre a terceira e a primeira pessoa, abrindo-se sensorialmente, *hic et nunc*, de tal forma que acaba por se dispersar, confundindo-se com o muro que percebe à sua frente. A realidade circundante, por sua vez, sofre uma série de metamorfoses: no início, surge em uma atmosfera enevoadada de formas impalpáveis, perfumadas; em seguida, assume a forma e a consistência de um muro que, amalgamado a qualidades de coisas e seres que habitam o campo perceptivo do sujeito lírico, exhibe suas “órbitas musgosas” e seus nervos expostos. Finalmente, o desenho dos filamentos nervosos impresso na superfície de “caio roído” transmuta-se na imagem de ramos presentes em penas de aves, as quais abrem voluptuosamente suas asas, fechando o poema. Na realidade concreta, o sujeito ancora sua existência difusa; entregue à visão do muro à sua frente, é capaz de se desvencilhar dos estereótipos que condicionam a percepção das coisas, fazendo emergir o ser do muro em sua plenitude.

Desse contato, eu lírico e muro resultam transfigurados, mutuamente contaminados, encerrando o soneto paradoxalmente. Ao bater do vento, sujeito e muro sentem a dor que percorre seus corpos magros e suas almas doentes, os mesmos corpos magros por onde experimentam prazer. O corpo do sujeito assim como a carne exposta do muro constituem o *ramo* da experiência – duas asas, duas almas doentes, dois corpos unidos que manifestam a comunhão entre eu e mundo, dor e prazer, por meio de um ramo – um terceiro corpo, também contraditório e ambivalente: a palavra poética.

No plano linguístico – território no qual se funda o pensamento dicotômico e excludente que insiste em opor eu e outro, emoção e matéria, dor e prazer, sensação e ideia –, o poeta efetua seu ataque à lógica cartesiana e ao “comportamento corrente para com as coisas, (...) o dirigir-se às coisas e o falar sobre elas” (HEIDEGGER, 2005, p. 16-17). Kilkerry emprega a palavra colocando em prática, de forma radical, aquele caráter plurissignificativo ao qual se refere Octavio Paz, em *O arco e a lira*, quando discorre sobre a diferença entre a linguagem prosaica e a imagem poética:

O idioma em si mesmo é uma infinita possibilidade de significados; ao atualizar-se numa frase, ao se transformar de fato em linguagem, essa possibilidade se fixa numa direção única. Na prosa, a unidade da frase é

alcançada por meio do sentido, que é algo assim como uma flecha que obriga todas as palavras que a compõem a apontar para um mesmo objeto ou numa mesma direção. Pois bem, a imagem é uma frase em que a pluralidade de significados não desaparece. A imagem admite e exalta todos os valores das palavras, sem excluir os significados primários e secundários. (PAZ, 2012, p. 112-113).

De acordo com Paz, a linguagem equivale à significação. Convencionalmente, os signos verbais apresentam sentidos isoladamente, mas, quando colocados em relação, revelam mobilidade: múltiplos significados são reordenados quando os signos são articulados em uma oração. Nesse caso, os diferentes sentidos de cada signo desaparecem, dando lugar, na frase, a uma significação única e fixa. A imagem poética, contudo, singulariza-se por ser “uma frase em que a pluralidade de significados não desaparece”. Essa qualidade plurissignificativa, contudo, levanta um paradoxo: como pode a imagem preservar seu sentido, já que, enquanto enunciado, promove a presença de vários significados? Para solucionar a aporia, Paz (2012, p. 113) destaca, inicialmente, a autonomia e a realidade da poesia: as imagens poéticas constituem obras, mundos autônomos: “o poeta faz algo mais que dizer a verdade; ele cria realidades possuidoras de uma verdade: as da sua própria existência”. Essa verdade estética, embora só possua valor na experiência poética, também expressa algo verdadeiro sobre o mundo e sobre o sujeito, algo que, apesar de sua aparência contraditória ou ilógica, “revela o que somos de verdade”, contrassenso que se explica pela relação entre linguagem e percepção.

Em visada fenomenológica, Octavio Paz (2012, p. 114) explica como essa contradição consiste também em traço distintivo da percepção. Segundo o autor, um objeto qualquer se apresenta ao sujeito percipiente sempre de forma plural, com uma variedade de “qualidades, sensações e significados”. No entanto, tal pluralidade, no instante da percepção, unifica-se em direção ao sentido que tal objeto manifesta ao ser percebido, em virtude da intencionalidade que participa de todo processo perceptivo. De acordo com Paz (2012, p. 114), “o sentido não apenas é o fundamento da linguagem, mas também de toda e qualquer apreensão da realidade”. A experiência plural e ambígua do real, dessa forma, redime-se na significação: um muro, essa construção mais ou menos alta, erigida em material mais ou menos consistente, pode ser percebido como fortificação pelo morador de uma casa ou como suporte artístico por um grafiteiro, por exemplo.

Segundo Paz (2012, p. 114), assim como a percepção comum, a imagem poética também reproduz a pluralidade da realidade e, simultaneamente, confere unidade ao real. No entanto, a “operação unificadora da imagem” é singular, diferenciando-se de outros modos de expressão do real. Para melhor demonstrar a singularidade da expressão realizada pela imagem, o autor ilustra sua exposição com a percepção que temos de um objeto comum: uma cadeira apresenta-se à percepção em sua multiplicidade de traços, mas tal diversidade unifica-se no sentido que a cadeira tem para o sujeito: móvel ou utensílio. A linguagem prosaica, responsável por apresentar as variadas versões da realidade por meio de “silogismos, descrições, fórmulas científicas, comentários de ordem prática”, em geral expressa a percepção da cadeira a partir de procedimentos descritivos que convergem para uma abstração, um sentido que realça sua utilidade: “a cadeira é um objeto que serve para sentar-se” (PAZ, 2012, p. 114). A poesia, por sua vez, não se submete ao caráter descritivo e restritivo da comunicação verbal: em um poema, a cadeira não é descrita, mas é colocada diante do sujeito, torna-se uma “presença instantânea e total, que de repente fere a nossa atenção” (PAZ, 2012, p. 114): “o muro sente!”

A imagem poética, prossegue o autor, recria o instante da percepção, durante o qual o objeto é dado, ao mesmo tempo, em sua multiplicidade de qualidades e com um significado: “a imagem reproduz o momento da percepção e obriga o leitor a suscitar dentro de si o objeto um dia percebido” (PAZ, 2012, p. 115). Distanciando-se da linguagem prosaica, a imagem poética não se atém a representar os objetos, mas os apresenta diante do sujeito, proporcionando a ele reviver sua experiência da realidade. As imagens, dessa forma, proporcionam espécies de ressurreições da experiência do real que não se restringem à vivência cotidiana, recuperando também a obscuridade da experiência humana. Fazendo reviver, em um poema, a ambiguidade da realidade em sua plenitude, a imagem poética preserva valores que se manifestam no momento da percepção – imediatez, contradição, pluralidade e obscuridade – e produz “uma imediata reconciliação entre o nome e o objeto, entre a representação e a realidade” (PAZ, 2012, p. 115). A poesia, dessa forma, proporciona o retorno dos signos verbais “à sua natureza primeira”, plurissignificativa.

Se, no emprego convencional, prosaico da linguagem, uma palavra, sob o risco de anular-se, não pode ser uma coisa e outra ao mesmo tempo, na poesia tal ambivalência é possível e, no caso de alguns poetas, desejada e praticada ao extremo. Essa qualidade plurissignificativa da imagem poética, sem dúvida, é traço

marcante da poesia de Pedro Kilkerry e podemos percebê-la de diversas formas em “O muro”. Ela se manifesta, por exemplo, na arquitetura sonora da segunda estrofe, erigida pela aliteração do /m/, que materializa o balbucio do sujeito, espantado pela visão do muro. Revela-se, também, em meticulosa escolha lexical, por meio da qual o poeta faz ressoar, de uma só vez, múltiplos significados de uma mesma palavra (“ramo”). Procedimentos como esses permitem tornar presente o muro, enquanto experiência, mediante a multiplicidade de qualidades sensoriais e afetivas que ressoam do poema, promovendo, para o leitor, a possibilidade de vivenciá-lo como experiência de alteridade.

Assim como Octavio Paz (2012), Collot, em seu ensaio “O Outro no Mesmo” (2006), também associa a natureza plurissignificativa da palavra poética à experiência paradoxal da alteridade, por meio da qual o Mesmo e o Outro, ao invés de se excluírem, incluem-se mutuamente. Tal reciprocidade inconcebível, de acordo com o autor, estrutura a própria experiência poética, manifestando-se tridimensionalmente: “em sua relação ao objeto, no funcionamento de sua linguagem e na constituição de seu sujeito” (OOM, p. 30). Como resposta à alteridade do real, a poesia elabora-se como uma “outra palavra”:

Se as coisas fossem sempre idênticas a si próprias, a poesia não teria razão de ser, pois tudo já teria sempre sido dito, consignado nos arquivos de uma língua para sempre encerrada em seu tesouro de significações adquiridas. É o encontro do que escapa aos códigos estabelecidos, a confrontação com o Outro da linguagem, que leva o poeta a reinventar a língua, a fazer ouvir, com a mesma língua, uma outra palavra.

(...)

A alteridade poética poderia ser definida como uma familiar estranheza. É a realidade cotidiana que, ao mesmo tempo em que permanece ela própria, se revela diferente daquilo que acreditávamos que era (...).

Baudelaire chamava de profundidade esta outra dimensão inscrita no próprio seio de nosso mundo, e que pode “revelar-se inteira no espetáculo, por natural e trivial que seja, que temos diante dos olhos”. Para quem sabe abrir-se para essa profundidade da vida, “o primeiro objeto que aparece se torna símbolo falante”, isto é, ao manifestar-se, é outra coisa que ele manifesta. Esses propósitos baudelairianos, que inauguram o Simbolismo, fundam também, a meu ver, toda uma tendência da modernidade poética que não busca a alteridade em experiências-limite, ou em algum ponto sublime, mas em experiências cotidianas. (OOM, p. 30-31).

Uma “familiar estranheza” se realiza no discurso poético, tão familiar e estranha, que transforma o muro, resgatando-o de sua inércia convencional, de sua apatia e de sua indiferença, ganhando corpo físico, orgânico – órbitas, pele, nervos – e se tornando, ele mesmo, um sujeito perceptente.

Se a perspectiva fenomenológica de Heidegger nos ajuda a compreender, no poema, o modo como o sujeito, em sua abertura ao mundo das coisas, redefine, simultaneamente, a imagem das coisas e sua própria subjetividade, pelo viés fenomenológico da percepção, é possível apreender também a “proximidade vertiginosa” entre eu e mundo de que fala Merleau-Ponty (2004a), reveladora de um sujeito que já não se diferencia do objeto percebido. Em “O muro”, tal proximidade vertiginosa é dramatizada e resulta em uma realidade transmutada pelo corpo do eu lírico. Por um lado, o muro, objeto percebido pelo sujeito, assume qualidades e ações humanas: magro, o muro pestaneja, estremece e sofre. Por outro lado, o eu lírico desloca-se de seu papel de sujeito para desempenhar a função de predicado, a ponto de experimentar a angustiante sensação da pele corroída, em “cor de brasa”, tornando impossível a apreensão dos limites que separam sujeito e objeto, amalgamados no poema. Atento à realidade exterior, ao mundo desvelado pelos sentidos, o sujeito lírico de Kilkerry altera-se; saindo de si, expressa liricamente tal dispersão, deixando-se contaminar pelas imagens visuais, táteis, olfativas e entregue à dor e à volúpia da experiência.

“O muro sente!” – o espanto do sujeito lírico é também o espanto do leitor, que “assiste” à cena de um encontro ao mesmo tempo banal e singular. Banal porque se realiza em uma instância vulgar, absolutamente reconhecível, um evento prestes a morrer no esquecimento. Singular porque, no cerne da banalidade, entram em contato um sujeito de alma doente com uma sensibilidade atroz – capaz de reelaborar os estímulos sensoriais a um nível de percepção que foge aos limites da própria linguagem, instaurando novas relações entre as sensações e entre o mundo e ele mesmo, afinal ele é capaz de apreender a passagem do tempo e a luz da manhã comunicando-se e alterando-se reciprocamente – e um muro portador de uma série de qualidades que emanam na luz do dia, no ar da manhã. O contato – familiar estranheza – não só é aterrador, como também evidencia, nas formulações linguísticas em que se manifestam as diversas imagens do poema, a superação dos limites impostos pela linguagem em relação à dinâmica da vida, ao estar no mundo, ao encontro entre o sujeito e as coisas. Toda uma fenomenologia é encenada no poema: a visão do muro pelo eu lírico é o gatilho do discurso; o fenômeno é, ele mesmo, o assunto do poema; o modo de construção das imagens evidencia uma forma de expressar a experiência que subverte a norma constituída na história do

pensamento ocidental, que situa a sensação no polo do objeto e a percepção no polo de um sujeito pensante.

Para a tradição, a sensação seria uma resposta aos estímulos do mundo, realizada fisiologicamente pelo sujeito, enquanto a percepção, resultado da sensação, associada a fatores biológicos, psíquicos, culturais e sociais, configuraria uma espécie de avaliação ou interpretação do dado sentido pelo corpo. Nessa dinâmica, a sensação situa-se no polo do objeto e do corpo, nesse caso, também objetificado; já a percepção, no polo do sujeito e da psique. Por essa lógica, ao beber um copo d'água para aliviar sua sede, um sujeito percebe a água como conjunto de qualidades apreendidas pelos seus órgãos sensoriais: textura, temperatura, odor, transparência, sabor, todos esses elementos, inclusive a ausência deles – no caso de a água ser, efetivamente, insípida e inodora –, reúnem-se na percepção da água, motivada, evidentemente, pela intensidade da sede do sujeito.

Em “O muro”, entretanto, manifesta-se uma certa desarticulação das convenções linguísticas que regem a percepção humana, promovendo uma reavaliação daquela lógica que, no fim das contas, submete o corpo à mente e restringe o mundo à esfera do sujeito. Sensações e percepções contaminam-se de tal forma no poema que sugerem justamente a doença do sujeito: uma doença da alma que se manifesta corporeamente. A nosso ver, tal doença é sugerida nos três primeiros versos, em que o eu lírico é capaz de sentir as horas, de apreender qualidades sensoriais que se manifestam simultaneamente à percepção do tempo: imagens visuais, auditivas e olfativas reúnem-se a um dado aparentemente imperceptível ao corpo, a passagem das horas. O plano da abstração não se sustenta, no poema, enquanto conceito ou ideia, mas só se efetua ao tomar a forma do real: brancas, vagarosas e perfumadas são as horas desse dia. Sensações e percepções, já na primeira estrofe, revelam uma “alma doente”, sensível às impalpáveis formas do ambiente. Essa *Stimmung* criada pela “anormalidade” do sujeito e do próprio muro à sua frente promove o cenário perfeito para o encontro radical entre os dois, encontro tão intenso que impele eu lírico e muro a intercambiarem suas posições na experiência: o muro, objeto pertencente ao campo do visível, torna-se vidente, percebendo o instante da experiência; o sujeito, por sua vez, passa de vidente a visível, percebido pelo ente à sua frente.

Apesar de resultar em imagens aparentemente ilógicas ou absurdas, como a de um muro que, por meio de suas “órbitas musgosas”, “espia” um sujeito, o modo

como a implicação recíproca entre sujeito e mundo é estabelecida nesse soneto corresponde, de forma radical, à perspectiva adotada por Merleau-Ponty em *O visível e o invisível* (2014) para descrever a experiência da visão humana. De acordo com o filósofo, não se deve compreender vidente e visível como polos opostos e independentes<sup>77</sup>, mas como elementos entrelaçados na trama da visibilidade, pertencentes à carne<sup>78</sup> do mundo. Esse entrelaçamento entre sentiente e sensível, por sua vez, caracteriza-se pela flexibilidade ou reversibilidade, a partir da qual sujeito e objeto percebido alternam, simultaneamente, seus papéis:

(...) o vidente, estando preso no que vê, continua a ver-se a si mesmo: há um narcisismo fundamental de toda visão; daí por que, também ele sofre, por parte das coisas, a visão por ele exercida sobre elas; daí, como disseram muitos pintores, o sentir-me olhado pelas coisas, daí, minha atividade ser identicamente passividade – o que constitui o sentido segundo e mais profundo do narcisismo: não ver de fora, como os outros vêem, o contorno de um corpo habitado, mas sobretudo ser visto por ele, existir nele, emigrar para ele, ser seduzido, captado, alienado pelo fantasma, de sorte que vidente e visível se mutuem reciprocamente, e não mais se saiba quem vê e quem é visto. (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 135).

Reversibilidade e reciprocidade constituem, sem dúvida, traços marcantes da do encontro entre eu lírico e mundo na poesia de Pedro Kilkerry. Assim como o poeta de “É o silêncio...” passa de vidente a visível ao observar a estante e os livros à sua frente – “Olha-me a estante em cada livro que olha” (HE, p. 117-118) –, o sujeito lírico de “O muro” também se sente olhado pelo objeto que habita seu campo perceptivo, a ponto de não se saber “quem vê e quem é visto”. O estranhamento provocado pelas imagens desse entrelaçamento, contudo, não deve ser confundido com um delírio alucinatório; pelo contrário, tal estranhamento provém de um sujeito lírico consciente e atento à reversibilidade intrínseca a toda e qualquer experiência perceptiva. Afinal, seguimos Merleau-Ponty (2014, p. 131, grifo do autor): “quem vê não pode possuir o visível a não ser que seja por ele possuído, que *seja dele*, que, por princípio, (...) seja

<sup>77</sup> Segundo Merleau-Ponty (2014, p. 128), “Não há (...) coisas idênticas a si mesmas, que, em seguida, se oferecem a quem vê, não há um vidente, primeiramente vazio, que em seguida se abre para elas, mas sim algo de que não poderíamos aproximar-nos mais a não ser apalpando-o com o olhar, coisas que não poderíamos sonhar ver “inteiramente nuas”, porquanto o próprio olhar as envolve e as veste com sua carne”.

<sup>78</sup> A carne não é matéria, espírito ou substância, mas uma “coisa geral” ou “elemento” como a água, a terra, o ar ou o fogo; “princípio encarnado que importa um estilo de ser em todos os lugares onde se encontra uma parcela sua”; “aderência” ao espaço e ao instante presente (“inauguração do *onde* e do *quando*”) (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 136, grifo do autor). Em “Experiência do pensamento”, ensaio publicado originalmente em 1981, Marilena Chaui (2022, p. 57) afirma que a noção de “carne” implica “interioridade sensível e elemento, quase como a *physis* pré-socrática”.

um dos visíveis, capaz, graças a uma reviravolta singular, de vê-los, ele que é um deles”.

Reversibilidade, assim, implica inevitavelmente *alteridade*: ao ver o outro me vendo, assim como amplo meu corpo sentiente e abarco a realidade que se apresenta em meu campo visual, instalado em uma tonalidade afetiva que envolve a experiência, torno-me também o outro que, enquanto vidente, arrebatá-me em seu campo perceptivo. A outridade, a nosso ver, caracteriza o processo de reversibilidade que se realiza em “O muro”: o eu poético não projeta, no muro, traços da deteriorização de seu próprio corpo, mas constata, envolvido pela carne do mundo à qual pertence, a si mesmo como visível e o outro como vidente que, com suas órbitas musgosas e a cal roída, percebe a doença e a fraqueza do sujeito. Desse processo aberto e inacabado do qual participam pontos de vista diferentes e simultâneos, não resulta, como poderíamos supor, uma visibilidade total; dele restam apenas vestígios da experiência. Isso porque, na lírica de Kilkerly, “o visível total está sempre atrás, ou depois, ou entre os aspectos que dele se veem (...)” (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 133). Cômico da impossibilidade de se desvendar o enigma da experiência humana no mundo, o poeta incorpora, na expressão poética, o mistério implícito no ato perceptivo, desprezando os caminhos da subjetividade e da objetividade e preservando a face oculta inerente ao fenômeno da visão<sup>79</sup>.

Os poemas lidos até o momento – “É o silêncio...”, “Floresta morta”, “Velhinho” e “O muro” – são representativos do modo inusitado como se manifestam o entrelaçamento e a implicação recíproca entre sujeito e mundo na obra poética de Pedro Kilkerly. Apesar da singularidade da experiência poética expressada em cada um desses textos, é possível destacar alguns procedimentos e estratégias mais frequentes, por meio dos quais o autor coloca em cena o contato entre eu lírico e real: o trabalho meticuloso em torno do extrato fônico do discurso poético, que resulta em sonoridades incomuns e expressivas, atreladas a estranhas imagens de natureza sensorial e sinestésica; a predominância do presente do indicativo como recurso instaurador do aqui e agora do discurso; o relato de um instante – escrever um poema, contemplar a paisagem, olhar um muro – em que se encena a experiência da

---

<sup>79</sup> O mistério da visibilidade, que compreende tanto o visível como o invisível, corresponde, de acordo com Merleau-Ponty (2014, p. 133), ao paradoxo do Ser, pois o corpo do sujeito vidente, apesar de dominar o visível, “não o explica, não o ilumina, apenas concentra o mistério de sua visibilidade esparsa; e aqui não se trata de um paradoxo do homem, mas de um paradoxo do Ser”.

alteridade; a manifestação de um corpo que sente e percebe o mundo e a si mesmo; a manifestação de uma *Stimmung* – tonalidade afetiva ou disposição anímica – que nasce do encontro entre sujeito e mundo e o transforma; a dinâmica da reversibilidade, que rege tanto a experiência relatada como a expressão poética e marca, de forma radical, as mutações que sofrem as coisas do mundo, em especial nos poemas “O muro” “É o silêncio...”, nos quais os objetos inanimados observados pelo eu lírico passam de predicado a sujeito das ações; a presença de um eu lírico desviante – o velhinho arrebatado pelo sentimento amoroso; o poeta à espera da rima; a “alma doente” que observa um muro –, observador, sensível e atento ao momento, capaz de perceber sua própria dissolução no mundo, dispersando-se no real.

Essa alteração que sofre o sujeito lírico nos poemas analisados, espécie de dissociação alucinante e perigosa – surto de vida –, é, a nosso ver, índice de uma transformação ainda maior, que incentivou, na virada do século XIX para o XX, o sujeito poético a arriscar-se de vez no mundo, de corpo e alma, para, talvez, finalmente encontrar-se. Essa é a perspectiva desenvolvida por Michel Collot (MEp) em “O sujeito lírico fora de si”, capítulo fundamental de *A matéria-emoção*, no qual investiga o lirismo moderno, buscando desvencilhar-se das dicotomias que regem a tradição da crítica literária em sua concepção de lirismo centrado no eu.

No início do capítulo, é recuperado o pensamento de Hegel, para quem a poesia lírica equivaleria à expressão de uma subjetividade encerrada em um universo interior e fechado em si mesmo. De acordo com Collot (MEp, p. 47), o próprio filósofo admite em seus textos que a expressão subjetiva, entretanto, torna-se mais evidente quando suscitada por um dado oriundo da realidade exterior. Essa espécie de redenção do sujeito no interior do pensamento hegeliano permite a Collot (MEp, p. 48) formular duas hipóteses centrais: “tal saída de si não é uma simples exceção, mas, pelo menos para a modernidade, a regra”; esse desapossamento do sujeito não implica seu desaparecimento, uma vez que a “própria verdade” do eu lírico residiria nessa saída de si, “que pode ser tanto *ek-stase* quanto exílio”:

*Estar fora de si é ter perdido o controle de seus movimentos interiores e, por isso mesmo, ser projetado para o exterior. Esses dois sentidos da expressão parecem-me constitutivos da e-moção lírica, que perturba o sujeito no mais íntimo de si mesmo e o leva ao encontro do mundo e do outro. (MEp, p. 48-49).*

A expressão “fora de si”, de acordo com o autor, sugere dois significados – perda de controle e projeção para o mundo – associados à constituição da “e-moção lírica” na modernidade. Essa abertura ao outro, salienta Collot (MEp, p. 49-50), não deve ser lida como alienação, pois, ao sair de si, o sujeito encontra um mundo e uma linguagem desencantados. A “submissão” à linguagem revelaria a possibilidade de o sujeito lírico realizar-se ao se distinguir de um eu puro, fechado em si mesmo. No *ekstase* lírico da modernidade, perde-se a “caução transcendente”, mas se ganha a “redefinição do sujeito”, tal como proclamada pela psicanálise, pela linguística e pela fenomenologia:

Se o sujeito lírico cessa de se pertencer, é porque realiza, como cada um, a experiência de um pertencimento ao outro, ao tempo, ao mundo, à linguagem, que a filosofia moderna e as ciências humanas nos ensinaram a reconhecer. (MEp, p. 50).

Tais reflexões fundamentam-se na noção de “carne” proposta por Merleau-Ponty, que permite compreender o “pertencimento ao mundo, ao outro, à linguagem, não no modo da exterioridade, mas em uma relação de inclusão recíproca” (MEp, p. 51). Nessa perspectiva, o sujeito estabelece sua comunicação com o real pelo corpo, abraçando a “carne do mundo” pelo olhar e se permitindo por ela envolver-se:

Ao mesmo tempo vidente e visível, sujeito de sua visão e sujeito à visão de outrem. Corpo próprio e, contudo, impróprio, que participa de uma intercorporeidade complexa, fundamento da intersubjetividade que se manifesta na palavra. Porém, esta intersubjetividade é, para Merleau-Ponty, um gesto do corpo. (MEp, p. 51).

A expressão do sujeito, no interior dessa dinâmica, dá-se também pela alteridade: a linguagem é concebida como uma “carne sutil”, que confere materialidade ao pensamento, embora permanecendo como um “corpo estranho” (MEp, p. 51). Constitui-se, desse modo, o “triplo pertencimento” à carne – do mundo, do outro, da linguagem –, inacessível ao plano de uma consciência fechada em si mesma, restrita a uma interioridade pura. Para conquistar essa abertura ao exterior, esse pertencimento à carne e exprimi-los, o sujeito precisa lançar-se para fora de si, pois só assim será capaz de “ek-sistir” e de se “ex-primir”:

É somente saindo de si que ele coincide consigo mesmo, não no modo da identidade, mas no da ipseidade, que não exclui, mas, pelo contrário, inclui a alteridade, como bem o mostrou Ricoeur. Não para se contemplar no narcisismo do eu, mas para se realizar a *si mesmo como um outro*. (MEp, p. 52, grifo do autor).

Essas reflexões dão conta não só de uma “reavaliação moderna do sujeito”, mas também de uma “reinterpretação do lirismo” (MEp, p. 52), a partir da qual o poeta assume traços daquele “artista original do universo” ao qual alude Nietzsche: com acesso à objetividade e liberto de sua individualidade, o poeta torna-se uma espécie de médium; tendo em vista sua face dionisíaca, identificada à “‘unidade primitiva’ do mundo”, mesmo quando fala em primeira pessoa, o eu lírico não pode ser confundido com o sujeito real, empírico (MEp, p. 52).

Essas reflexões sobre os modos de configuração da lírica moderna são particularmente importantes para darmos prosseguimento à nossa investigação, pois acreditamos que vários dos aspectos abordados por Collot (MEp) em seu estudo sobre o sujeito lírico constituem traços marcantes da poesia de Pedro Kilkerry. Em sua poesia, verificamos tanto a atenção dada ao contato estabelecido com o mundo e à manifestação de uma subjetividade que se realiza na alteridade quanto a expressão de um eu poético multifacetado, “fora de si”, que se entrega radicalmente à experiência do mundo e revela, com espanto, o devir do acontecimento, situado no aqui e agora do discurso. É notório também o modo como o sujeito se realiza no discurso lírico de Kilkerry, não como interioridade fechada em si mesma, mas como corpo sensorial envolvido pela carne do mundo.

Vejamos, agora, como tais aspectos apresentam-se em outro soneto do autor:

### **Ritmo eterno**

Abro as asas da Vida à Vida que há lá fora.  
Olha... Um sorriso da alma! – Um sorriso da aurora!  
E Deus – ou Bem! ou Mal – é Deus cantando em mim,  
Que Deus és tu, sou eu – a Natureza assim.

Árvore! boa ou má, os frutos que darás  
Sinto-os sabendo em nós, em mim, árvore, estás.  
E o Sol, de cujo olhar meu pensamento inundo,  
Casa multiplicando as asas deste mundo...

Oh, braços para a Vida! Oh, vida para amar!  
Sendo uma onda do mar, dou-me ilusões de um mar...  
Alvor, turquesa, ondula a matéria... É veludo,

É minh'alma, é teu seio, e um firmamento mudo.  
Mas, aos ritmos da Terra, és um ritmo do Amor?  
Homem! ouve a teus pés a Natureza em flor!  
(HE, p. 89).

Publicado postumamente em 1931, no periódico *A Tarde*, “Ritmo eterno” pode parecer, à primeira vista, mais um representante da poesia parnasiana brasileira: trata-se de um soneto em versos alexandrinos regulares, com acento na sexta e na décima segunda sílabas poéticas, e rimas consoantes, construção aparentemente adequada aos moldes do cânone clássico e distante do verso livre e das experimentações que caracterizam a poesia dos simbolistas franceses e as experiências modernistas. No entanto, o exame atento de cada estrofe deixa transparecer uma série de procedimentos que desestabilizam a máquina parnasiana de fazer versos e promovem novas rotas para a expressão do sujeito lírico em sua relação com o mundo.

O primeiro verso (“Abro as asas da Vida à Vida que há lá fora”) chama a atenção pela maneira como é construído o alexandrino, pois, além do trabalho efetuado em torno do material sonoro, do qual se destacam assonâncias e aliterações, a repetição de “Vida” organiza de tal forma os hemistíquios, que os transforma em peças de uma espécie de quiasmo<sup>80</sup>, imprimindo, na abertura do poema, a imagem de uma ave com suas asas abertas. A organização dos sons também parece obedecer a essa espécie de espelhamento tanto no centro (da-vi-dà-vi-da) como nos limites do verso, que abre com a sequência de vogal aberta e fechada e se encerra com a sequência de vogal fechada e aberta (A-bro = fo-ra). O quiasmo do primeiro verso metamorfoseia-se em paralelismo sintático no segundo, evidenciando a relação analógica entre “alma” e “aurora”. Um dado aparentemente subjetivo, imaterial, representativo da singularidade do ser humano e de sua dimensão etérea – alma – dá lugar à aurora, que, apesar de sua força simbólica, é manifestação do nascer do Sol, elemento que ilumina o horizonte do poema. Da singular dinâmica de alteridade expressada nos dois primeiros versos do poema – na qual eu e outro, ao invés de se excluírem, dinamizam-se em uma “co-pertença conflituosa” (OOM, p. 29) – emerge um paganismo que, longe de se manifestar como misticismo religioso, evidencia certo panteísmo ancorado na experiência sensorial do sujeito lírico, que participa de uma “fusão-identificação com a natureza”, conforme CAMPOS (1985, p. 34)<sup>81</sup>. Tal fusão

<sup>80</sup> Procedimento característico da poesia barroca, o quiasmo consiste na disposição cruzada da ordem das partes simétricas de duas frases. Quiasmo é também um dos termos empregados por Merleau-Ponty (2014) para se referir ao entrelaçamento e à reversibilidade entre vidente e visível.

<sup>81</sup> Em artigo publicado no periódico *A Tarde*, em 15 de abril de 1916, a respeito do lançamento de *Cristais partidos*, de Gilka Machado, Kilkerry (HE, p. 225-229) denuncia seu paganismo e também defende que a arte não deve se submeter à moral, pois o princípio estético seria a beleza e não a ética. De acordo com Chiacchio (1985a, p. 277-278), a lírica de Kilkerry, um “visionista de perfeição”, associa-

com a natureza manifesta-se na interlocução que o sujeito estabelece com o ente “árvore”.

A experiência radical de alteridade que se exprime nos dois quartetos do soneto é arrebatada pela presença da luz solar, reiterando a relação de alteridade entre eu e natureza e novamente fazendo do corpo sensorial do sujeito lírico uma máquina pensante. Tal relação de alteridade culmina, nas duas estrofes finais do poema, em uma metamorfose do sujeito, que se funde ao mar, numa experiência radical de desapossamento. Resta ao eu lírico, para expressar a singularidade do instante vivido, lançar, fragmentariamente, os dados perceptivos que transbordam de sua experiência sensorial e sinestésica, da qual participam tanto elementos apreendidos pelos sentidos (“Alvor, turquesa, (...) veludo”), como sua própria alma.

O poema, desse modo, é mais uma evidência de que a particularidade da lírica de Pedro Kilkerry não se resume a experimentações em torno da linguagem. Em sintonia com a natureza transgressiva do Simbolismo francês, o poeta baiano foi capaz de traçar, com sua escritura singular, um novo caminho para a configuração do sujeito lírico no contexto da poesia moderna brasileira. Em seus versos, o nó entre subjetividade e alteridade parece recuperar a radicalidade da poesia de Rimbaud, como observada por Michel Collot (OOM, p. 36):

Entre o poeta e seu dizer se constitui igualmente uma relação complexa de referência e diferença, um diferendo íntimo perfeitamente resumido pela famosa fórmula de Rimbaud: “EU é um outro”. Essa fórmula recusa, a meu ver, tanto o esquema tradicional da expressão, que reduz o texto a uma simples cópia da subjetividade, quanto uma teoria moderna que, rejeitando com justiça essa identificação, evacuasse o sujeito da escrita ou o limitasse a um simples efeito de linguagem.

(...)

Rimbaud reconhece (...) certa autonomia no funcionamento da linguagem e do pensamento. Mas isso quer dizer que ele exclui o sujeito da poesia? Ele rejeita apenas a “poesia subjetiva”, que “do eu” retém “apenas a significação falsa”: aquela que aprisiona o sujeito nos limites de uma identidade estável e previamente definida. No exercício da “poesia objetiva”, é, ao contrário, um outro pensamento que é descoberto em estado nascente e se torna objeto de uma atenta auscultação: “Assisto à eclosão de meu pensamento: contemplo-o, escuto-o”. O trabalho do poeta consistirá em apropriar-se dessa alteridade, reconhecê-la e cultivá-la como sua possibilidade mais própria: como sua “alma” (...).

O funcionamento autônomo da linguagem se torna, assim, um meio de conhecimento e de constituição de si.

---

se a um processo de depuração, de melhoria, “um critério de ascensão religiosa, que irmana a poesia e a fé numa mesma procura inefável de absoluto”. Seu paganismo, dessa forma, seria um panteísmo: “Nada mais que um esteticismo lírico da natureza, onde não falharia a crença de um Deus, o seu Deus, o Deus a seu modo”. (CHIACCHIO, 1985a, p. 279).

Leitor de Rimbaud, Kilkerry também radicaliza a experiência poética sem abandonar o sujeito lírico. Em sua obra, o desapossamento do eu é, paradoxalmente, o movimento a partir do qual o sujeito pode se constituir não como identidade cerrada em si mesma, interiorizada, mas como possibilidade de consubstanciação com o mundo, a perscrutar seu aparecimento e desaparecimento na linguagem. Ainda que explícito no texto, o eu lírico de “Ritmo eterno” parece atualizar o modo de configuração lírica presente em Rimbaud: fora dos “limites de uma identidade estável e previamente definida” que caracteriza certo solipsismo lírico, age como um observador atento à sua própria experiência, consciente de que sua entrega à natureza lhe permite reconhecer-se como ser. A última estrofe do poema revela o desfecho dessa experiência: numa *Stimmung* constituída por ondulações da matéria, sujeito e natureza reúnem-se sob o “firmamento mudo” e fazem surgir um alerta final, por meio do qual o eu lírico constrói sua própria imagem como um outro, assumindo a pessoa verbal de seu interlocutor: “Homem! ouve a teus pés a Natureza em flor!”.

### 3.3. Fundamentos linguísticos da subjetivação lírica

No último verso de “Ritmo eterno”, a estratégia adotada para se materializar, no plano sintático, a *ek-stase* lírica do sujeito que, entregue à Natureza, transforma-se em *tu*, referindo-se a si mesmo como alocutário do discurso, manifesta a consciência do poeta em relação aos alicerces linguísticos dos processos de subjetivação. A esse respeito, Michel Collot (OOM, p. 37) destaca o papel que os pronomes pessoais desempenham na constituição do gênero lírico e na relação estabelecida entre texto e leitor, deixando transparecer as tramas entre subjetividade e alteridade tecidas pela e na palavra poética:

É próprio do shifter Eu, como se sabe, poder ser assumido por qualquer outro locutor. Assim, ao reenunciá-la, o leitor pode tornar sua a palavra do poeta. E ele o faz mais facilmente pelo fato de o poeta parecer dirigir-se a ele. Com efeito, frequentemente o poeta emprega a segunda pessoa para falar de si mesmo, como no verso célebre de Apollinaire: “No final estás enfasiado deste mundo antigo”.

Tudo se passa como se o poeta “não pudesse dizer eu sem ‘tratar por tu sua alma’”. Essa confusão entre os papéis de locutor e interlocutor é um último e essencial aspecto do diálogo entre o Mesmo e o Outro (...). A poesia, segundo Octavio Paz, opera “a conversão do eu em tu”.

Tais considerações revelam a importância conferida pelo autor à contribuição da linguística da enunciação para a investigação do fenômeno lírico. A conversão do sujeito em tu, por exemplo, é imagem presente nos estudos de Émile Benveniste (2020) a respeito dos fundamentos linguísticos da subjetividade. No ensaio “Da subjetividade na linguagem”, publicado originalmente em 1958, Benveniste (2020, p. 282) afirma: “É na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como *sujeito* (...)”. Isso porque a subjetividade, de acordo com o linguista, não pode ser definida a partir da vivência íntima do ser, que lhe permitiria experimentar o sentimento de ser ele mesmo, mas pela capacidade de um ser humano, enquanto locutor, propor-se como sujeito no discurso. Para fundamentar essa reflexão, o linguista propõe uma análise dos dêiticos – elementos linguísticos que informam sobre o contexto da enunciação, indicando os atores, o tempo e o espaço do discurso –, colocando em destaque a função exercida pelos pronomes pessoais. Conforme Benveniste (2020, p. 284-285), tais pronomes diferenciam-se de outras categorias linguísticas, pois não se referem a um conceito<sup>82</sup> ou a um indivíduo em particular e só adquirem sentido em virtude da situação de enunciação em que se manifestam, porquanto a realidade à qual se referem é a realidade do discurso.

O pronome *eu*, assim, consiste em uma forma vazia, da qual o locutor se apropria, no plano da enunciação, para se referir a si mesmo como sujeito. A consciência de si que resulta dessa apropriação só é possível “por contraste”, já que o emprego do pronome *eu* depende de um *tu*, esse alguém a quem o sujeito se dirige (BENVENISTE, 2020, p. 283). É, portanto, no diálogo que se realiza linguisticamente a pessoa; diálogo que implica reciprocidade, pois o sujeito torna-se *tu* na alocação do outro que também se refere a si mesmo como *eu*, fazendo valer, no âmbito da linguagem, o entrelaçamento e a reversibilidade entre sujeito e mundo que regem a percepção humana<sup>83</sup>.

Em “Ritmo eterno”, assim como em outros textos de Kilkerry, o tratamento dado aos dêiticos, em especial aos pronomes pessoais e possessivos, constitui um dos procedimentos empregados pelo poeta – consciente dos fundamentos linguísticos da

---

<sup>82</sup> De acordo com Benveniste (2020, p. 284), “Não há conceito ‘eu’ englobando todos os *eu* que se enunciam a todo instante na boca de todos os locutores, no sentido em que há um conceito ‘árvore’ ao qual se reduzem todos os empregos individuais de árvore”.

<sup>83</sup> A polaridade das pessoas no plano linguístico, alerta o linguista, não implica igualdade ou simetria – “ego tem sempre uma posição de transcendência quanto a *tu*, apesar disso, nenhum dos termos se concebe sem o outro” –, mas sim complementaridade e reversibilidade, qualidades que fazem cair “as velhas antinomias do ‘eu’ e do ‘outro’, do indivíduo e da sociedade.” (BENVENISTE, 2020, p. 283).

subjetividade – para encarnar, no plano da expressão poética, a experiência do desapossamento do sujeito lírico, entregue ao mundo da natureza. Já no quiasmo do primeiro verso (“Abro as asas da Vida à Vida que há lá fora”), essa estratégia se manifesta por meio da correspondência entre a primeira pessoa que abre o poema (“Abro”) – ponto de origem do verso, a asa esquerda – e a impessoalidade do que há “lá fora”, no mundo. Apesar de ocuparem as extremidades do verso, eu poético e mundo encontram-se conectados pela palavra Vida, que, desdobrada, estabelece o limite entre as duas asas que compõem a imagem do pássaro de asas abertas que sobrevoa, ao mesmo tempo, o poema e a paisagem da qual participa o sujeito.

Fenomenologicamente atento à sua experiência – assim como o poeta encerrado em sua câmara em “É o silêncio...” e o homem doente que espia “O muro” – o eu poético de “Ritmo eterno”, na segunda estrofe, expressa sua *ek-stase* lírica a partir de uma interlocução com a árvore. Fora de si, o sujeito funde-se à árvore, a ponto de perceber os frutos que ainda surgirão, não em sua interlocutora ou em si mesmo, mas no emaranhado sujeito-mundo que os constitui e faz surgir “nós”, primeira pessoa do plural que realiza uma espécie de conciliação entre eu e mundo, convencionalmente situados em polos opostos da experiência. No último verso do soneto (“Homem! ouve a teus pés a Natureza em flor!”), finalmente, a desinência verbal (“ouve”) e o pronome possessivo (“teus”) materializam definitivamente a *ek-stase* lírica, uma vez que o eu poético passa a referir-se a si mesmo como um *tu*, segunda pessoa aos pés de quem é possível ouvir a natureza. Essa conversão do eu em tu, portanto, aliada ao tratamento singular conferido aos dêiticos ao longo do soneto, além de demonstrar a consciência do poeta em relação à natureza linguística dos modos de subjetivação, constitui procedimento que, em sintonia com as dinâmicas da alteridade e da reversibilidade, desestabiliza qualquer concepção tradicional e esquemática de construção da subjetividade lírica ancorada no conceito de identidade.

Ao abordar os fundamentos linguísticos da subjetividade na poesia lírica, Collot (MEp, p. 57-61) recupera também a perspectiva da linguística da enunciação assumida por Käte Hamburger (1986) em *A lógica da criação literária*. Segundo a autora, enquanto sujeito de enunciação instalado no aqui e agora do discurso, o eu lírico se distingue tanto do narrador quanto da entidade psicológica do poeta (HAMBURGER, 1986). Ao analisar a relação estabelecida entre sujeito e objeto em

um poema de Moerike, Hamburger (1986, p. 179, grifo da autora) destaca um traço distintivo da enunciação lírica:

Algo que nunca sucede no enunciado informacional ocorreu com a estrutura sujeito-objeto das enunciações. Retiraram-se, por assim dizer, do polo-objeto, reorganizaram-se assumindo conteúdos que de modo algum se relacionam diretamente com o objeto. Não estão orientadas neste sentido, nem dirigidas por ele. Não formam conexão objetiva ou informativa, mas são algo diferente, que podemos designar de *associação de sentido*. Isso quer dizer que as enunciações são atraídas do polo-objeto para a esfera do polo-sujeito. É justamente este processo, porém, que produz a forma de arte lírica.

De acordo com essa perspectiva, a qualidade lírica de um enunciado corresponde à dinâmica estabelecida entre os polos do sujeito e do objeto no plano da enunciação poética: quanto maior a transformação do objeto operada por meio de sua apropriação pelo sujeito, mais elaborado e mais complexo será o discurso lírico. Contudo, se essa apropriação não ocorrer, ou melhor, se a enunciação orientar-se para o polo-objeto, o processo lírico resultará fraco ou nulo. De acordo com Collot (MEp, p. 58), ainda que a distinção entre enunciado informacional e enunciado lírico, elaborada a partir da análise da estrutura sujeito-objeto da enunciação, permita à linguista reconhecer, na poesia, uma orientação para o polo-sujeito – em oposição à comunicação cotidiana, direcionada para o polo-objeto –, tal distinção não implica um sujeito alienado ou desconectado do real, já que o mundo – no enunciado poético – é afetado e transformado pelo ponto de vista do sujeito de enunciação lírico.

Para descrever as forças que regem os processos de enunciação na poesia lírica, Hamburger (1986, p. 183) recupera a célebre associação entre estado de alma e objeto formulada por Mallarmé a partir da ideia de evocação ou sugestão, como vimos no primeiro capítulo deste trabalho<sup>84</sup>. Para os simbolistas – Mallarmé em especial –, o *símbolo* não significa “outra coisa senão a apreensão do objeto pelo eu lírico, sua transformação no *état d’âme*, pela qual ele se torna simbólico” (HAMBURGER, 1986, p. 183). A abordagem de Mallarmé, despida da leitura formalista que lhe foi historicamente atribuída, não implica a exclusão da expressão da afetividade e da experiência do sujeito, pelo contrário. Tal expressão é possível, segundo Collot (MEp, p. 58-59), justamente pela “evocação de uma coisa e pela criação de um objeto verbal”. Nessa dinâmica mallarmaica da sugestão, o poeta é o

---

<sup>84</sup> Vide p. 31.

ser capaz, não de representar a coisa em si, mas de reter sua “ressonância afetiva” e pintar o efeito que as coisas provocam na experiência – afinal, “o sujeito-de-enunciação lírico não faz do objeto da vivência, mas da vivência do objeto o conteúdo da enunciação (...)” (HAMBURGER, 1986, p. 199).

Essa associação entre o poder sugestivo da palavra convertida em símbolo e o acento dado à vivência dos objetos e do mundo no plano da enunciação lírica comparece de modo exemplar na poesia de Kilkerry e, nesse sentido, parece confirmar-se sua filiação à linhagem mallarmaica da poesia moderna, tão defendida por Augusto de Campos (1985). Em “Velhinho” e “Floresta morta”, por exemplo, o “conteúdo” da enunciação lírica – seja a volatilidade do sentimento amoroso experimentado na velhice, seja a inadequação do sujeito em seu contato com o real – só pode ser acessado por um leitor atento ao poder sugestivo da palavra transformada em símbolo, transformação efetuada a partir de um tratamento ímpar das imagens e da textura sonora que constituem os versos<sup>85</sup>. Nas imagens que frequentam esses poemas alegóricos, aliás, a vivência do mundo experimentada pelo sujeito é tão intensa, que se torna difícil distinguir os estados de alma dos objetos e dos elementos que compõem as paisagens. Em “É o silêncio...”, “O muro” e “Ritmo eterno”, a vivência do eu poético no mundo, materializada em sons e imagens contundentes, constitui não só o conteúdo da enunciação lírica, mas também o assunto central dos poemas.

O poder sugestivo da linguagem poética instaurado pela conversão da palavra em símbolo também se manifesta de forma notável no poema “Altera quanquam venusta”, no qual a experiência amorosa é moldada pela justaposição simultânea de temporalidades distintas e materializada em expressiva coreografia linguística, mediante paralelismos, hipérbatos e repetições:

### **Altera quanquam venusta**

Largo tempo se fora este Amor – negro sonho! –  
Sob a noite de um céu! pela noite de um mar!  
Senão quando se viu – desgraçado risonho! –  
Numa tenda de Amor, de amorosa Kedar.

E fulgias, assim, como um lírio que é de ouro...  
Nem teus olhos, assim, nunca mais brilharão!

---

<sup>85</sup> Merece destaque o modo como o poeta organiza o extrato fônico de seus enunciados para colocar em prática o poder sugestivo dos símbolos. Em breve análise de “Velhinho” (“Amor volat”), por exemplo, Campos (1985, p. 32) destaca a forma como a “agressividade cortante” da imagem do pássaro introjetando-se no peito é evocada pelas cadeias aliterativas presentes no verso “Rudamente o rasgou, como o seu bico em brasa...”.

Perfumado a aloés, teu cabelo tão louro  
Lembrava as taças de ouro  
Em que os vinhos bebia e o prazer, Salomão!

E enxugou-se-me o pranto a este Amor! Como em sonho  
Fez-se-me azul um céu, fez-se-me azul um mar.  
E, amoroso, eu me quis – desgraçado risonho! –  
Numa tenda de Amor, de amorosa Kedar...

Mas agora, és tão branca, e num templo, que é de ouro  
E esse templo eu não sei se o ergueu minha mão!  
Já não cheira a aloés teu cabelo tão louro  
Mas lembra as taças de ouro  
Em que os vinhos bebia e o prazer, Salomão!  
(HE, p. 108)

Poema inédito do autor, divulgado originalmente por Jackson de Figueiredo em *Humilhados e luminosos* (1921; 1985), organizado em quatro estrofes – duas quadras e duas quintilhas – de versos polimétricos: quase todos os versos são alexandrinos, com exceção de 2 hexassílabos, correspondentes ao penúltimo verso de cada uma das quintilhas. A forma causa estranheza – é como se estivessem perdidos dois hemistíquios. E não podemos descartar a possibilidade de uma lacuna deixada por Figueiredo ao divulgar o poema. O título do poema, em latim, poderia ser traduzido como “Outro ainda formoso” ou, conforme sugestão de Péricles Eugênio da Silva Ramos (1965, p. 369), “Diferente embora bonita”. Em ambas as versões, dois aspectos centrais do poema são sugeridos: a impressão causada pela sobreposição de temporalidades distintas na experiência lírica e o modo como o sujeito lírico articula a repetição e a diferença em sua percepção do outro.

Logo nos primeiros versos, o discurso é obscurecido pelo emprego da inversão sintática – procedimento presente em praticamente todos os poemas de Kilkerry – e do vocábulo “se”, que pode ser lido tanto como conjunção condicional quanto como pronome reflexivo. Nos dois casos, é sugerida a lembrança de um “negro sonho” perdido na escuridão do céu e do mar. A recordação da visão do objeto amoroso nesse passado distante – “desgraçado risonho” – é articulada a um passado mítico, impresso na imagem da tenda de Kedar, referência ao *Cânticos dos cânticos* – poema lírico presente na Bíblia hebraica e no Antigo Testamento que celebra o amor carnal

entre uma mulher, negra como as tendas de Quedar e as cortinas de Salomão<sup>86</sup>, e seu amante.

A cor negra dá lugar, na segunda estrofe, à lembrança do tom dourado que emanava dos cabelos e da face da amante no passado. Essa imagem, por sua vez, é associada ao luxo e ao hedonismo da corte de Salomão, qualidades evocadas pela menção às taças de ouro nas quais o rei bebia os vinhos “e o prazer”. Destaca-se, nessa estrofe, a ambiguidade gerada pelo emprego de “fulgias”, cuja prosódia sugere a ação de fugir, imagem que alude ao abandono<sup>87</sup>. Na estrofe seguinte, o pranto do eu lírico é enxugado pela recordação do amor, que colore a cena de azul; recordação ambígua, posto que se refere tanto ao amor experimentado pelo eu lírico no passado quanto ao tempo das escrituras. Na última estrofe, o passado saudoso é confrontado com a imagem da morte, sugerida pela palidez do rosto da amada que resta, agora, em um templo de ouro. Todavia, mesmo diante das mudanças incontornáveis provocadas pela morte, algo permanece o mesmo: a cor dos cabelos da amada, que ainda lembra as taças de ouro usadas na corte do rei Salomão.

Nesse poema, repleto de alusões e sugestões, é notável o modo como o poeta preserva, mediante procedimentos de natureza linguística, o caráter elusivo do discurso poético, tal como proclamado por Mallarmé. Exemplo disso é como se manifesta, no plano de composição poética, a contradição resultante da sobreposição de imagens luminosas do amor no passado à percepção da amada que jaz morta no presente da enunciação. Assim como a mulher amada é, ao mesmo tempo, uma outra e a mesma, as estrofes também apresentam variações no interior de estruturas repetidas por meio do paralelismo, que sugere a manifestação da diferença na repetição. O tratamento dado aos dêiticos também ganha destaque no poema, em especial o emprego do pronome pessoal “me” na terceira estrofe, na qual o sujeito lírico, “desgraçado risonho”, manifesta explicitamente sua entrega ao desejo de reviver o enlace carnal com a amante. No verso “Fez-se-me azul um céu, fez-se-me azul um mar”, o modo como o dêitico “me” é inserido nos hipérbatos faz do sujeito de enunciação o objeto indireto das ações, materializando, no plano da expressão, a *ekstase* do eu poético. Já em “E, amoroso, eu me quis – desgraçado risonho! – / Numa

---

<sup>86</sup> “Eu sou negra e formosa,/ ó filhas de Jerusalém,/ como as tendas de Cedar,/ como os pavilhões de Salma.” (Ct 1,5).

<sup>87</sup> Essa hipótese estabelece mais uma correspondência com o *Cântico dos cânticos*, em especial com a cena do quarto canto, em que a amante, abandonada, vaga à noite à procura de seu amado e é espancada pelos guardas que faziam a ronda na cidade (Ct 5,5-7).

tenda de Amor, de amorosa Kedar...”, o discurso erótico lapidado por Kilkerry alcança seu clímax em virtude da ambiguidade da construção “eu me quis”, já que o emprego do pronome “me” evoca tanto a vontade de o eu poético se transportar ao passado mítico das tendas de Quedar para experimentar mais uma vez o enlace sexual quanto a ação reflexiva de um sujeito que deseja a si mesmo.

Estratégias semelhantes estão presentes em “Cerberro”, em que Kilkerry recupera o tema do

### Cerberro

É, não vens mais aqui... Pois eu te espero,  
Gele-me o frio inverno, o sol adusto  
Dê-me a feição de um tronco, a rir, vetusto  
- Meu amor a ulular... E é o teu Cerberro!

É, não vens mais aqui... E eu mais te quero,  
Vago o vergel, todo o pomar venusto  
E a cada fruto de ouro estendo o busto,  
Estendo os braços, e o teu seio espero.

Mas como pesa esta lembrança... a volta  
Da aléia em flor que em vão, toda, transponho,  
E onde te foste, e a cabeleira solta!

Vais corações rompendo em toda a parte!  
Virás, um dia... E à porta do meu Sonho  
Já Cerberro morreu, para agarrar-te.  
(HE, p. 88)

Soneto em versos decassílabos, publicado originalmente no *Almanaque de Pernambuco* (1910), em que desenvolve, de forma *sui generis*, seu lirismo amoroso, mediante a interlocução entre o sujeito poético e sua alocutária, ausente<sup>88</sup> do discurso. Assim como em “Velhinho”, o sujeito lírico apresenta um relato fragmentado em imagens que aludem aos temas da ausência e da espera amorosa. Cerberro<sup>89</sup> (acentuado na paroxítona por Kilkerry) – cão monstruoso de três cabeças e cauda de dragão que guarda as portas do Hades, interditando a entrada aos vivos e impedindo a saída dos mortos (BRANDÃO, 1991, p. 243)<sup>90</sup> – é a imagem do próprio eu poético

<sup>88</sup> A ausência, segundo Barthes (2003, p. 36), é o traço distintivo do *outro*: “eu, sempre presente, constitui-se apenas diante de ti, sempre ausente”.

<sup>89</sup> Embora, em língua portuguesa, o vocábulo seja proparoxítono (Cérbero), Kilkerry acentua a palavra na paroxítona.

<sup>90</sup> Segundo Junito de Souza Brandão (1991, p. 243), Cérbero “representa o *terror da morte*; simboliza os próprios Infernos e o *inferno interior* de cada um”; o animal monstruoso encarna “o próprio gênio do demônio interior, o *espírito do mal*”. No terceiro círculo do Inferno, Dante assim descreve a besta

transfigurado, que uiva enquanto espera, em vão, o retorno da amada. A metamorfose do sujeito lírico, aliás, ilustra um procedimento frequente na lírica do vate baiano, qual seja a criação de imagens a partir do entrelaçamento entre sujeito e natureza: afetado pelo frio rigoroso e pelo sol escaldante – imagens que também sugerem o longo tempo da espera pela amada – o sujeito ganha traços de um tronco “vetusto” e passa a uivar como a besta mitológica.

Nesse Hades habitado pelo sujeito lírico e transformado em uma monstruosidade, a paisagem é, contraditoriamente, fértil e luminosa, desdobrando-se em um “pomar venusto” – onde a ação de se estender a mão para colher um “fruto de outro” corresponde à esperança de se tocar o seio da mulher amada – e em uma “aléia em flor”, por onde o sujeito caminha e recorda a partida de seu amor<sup>91</sup>. Na estrofe final, magoado diante da crueldade da amada que rompe corações por onde passa, o eu lírico insiste em permanecer à espera, pois sabe que, quando ela regressar, encontrará o Cerbero morto e a “porta do Sonho” livre para que o sujeito possa agarrá-la.

Nessa imagem final, nota-se, mais uma vez, a ambivalência que caracteriza os processos de subjetivação na poesia de Kilkerry. Nesse caso, a ambiguidade é produzida pela oração “para agarrar-te”, que aceita como sujeito tanto o termo “Cerbero”, como o próprio eu poético, elíptico (“para [eu] agarrar-te”). Essa estratégia, de certo modo, desestabiliza os fundamentos linguísticos da subjetividade: afinal, o sujeito assume, ao mesmo tempo, o lugar da primeira pessoa – lugar esse construído por meio do emprego de pronomes pessoais e possessivos ao longo do poema – e o de uma terceira pessoa, o Cerbero morto no qual havia se metamorfoseado.

O tratamento dado aos fundamentos linguísticos da subjetividade vem confirmar, portanto, a consciência demonstrada pelo poeta a respeito da estreita relação entre eu e mundo na experiência. Associado a procedimentos como os hipérbatos e as elipses, o emprego dos dêiticos é responsável pela natureza

---

horrenda: “(...) fera monstruosa e perversa,/ caninamente co’ as três goelas late/ para a gente que está na lama imersa;/ tem barba negra, olhos escarlate,/ grosso o ventre e as garras aguçadas/ co’ as quais a alma fere, esfolia e abate” (ALIGHIERI, 1998, p. 55).

<sup>91</sup> Na terceira estrofe, o peso da lembrança promove uma antítese curiosa, opondo a reaparição (“volta”) da “aléia em flor” ao momento da partida da amada, imagem que, a nosso ver, alude ao instante em que Orfeu, personagem mitológica que, após encantar o Cérbero e resgatar Eurídice do mundo dos mortos, volta-se para a amada e transgride a regra imposta por Hades, segundo a qual ele só poderia olhar sua amada após sair das trevas infernais (BRANDÃO, 2007, p. 144). Ao procurar aproximar-se de seu amor pelo olhar, Orfeu vê apenas o vulto de Eurídice regressar ao inferno.

ambivalente e plurissignificativa da poesia de Kilkerry, materializando, no plano linguístico, a implicação recíproca e reversível que caracteriza o entrelaçamento entre eu e mundo. Nesse sentido, o poeta revela-se intimamente associado às poéticas de Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé, autores que, guardadas as suas singularidades, lançaram os alicerces de uma modernidade poética na qual se verificam a "fusão progressiva do espírito e do mundo" e o apagamento das fronteiras "entre o sentimento do subjetivo e do objetivo" (RAYMOND, 1997, p. 12-13).

No próximo capítulo, à luz da noção de estrutura de horizonte, daremos continuidade ao exame dos modos de subjetivação que caracterizam a lírica de Kilkerry, dirigindo nosso olhar para o mundo criado pelo poeta.

## 4. O ENIGMA DO MUNDO

*Esquecemos as aparências viscosas, equívocas e, atravessando-as, vamos diretamente às coisas que elas apresentam. O pintor retoma e converte justamente em objeto visível o que sem ele permanece encerrado na vida separada de cada consciência: a vibração das aparências que é o berço das coisas. Para um pintor como esse, uma única emoção é possível: o sentimento de estranheza, e um único lirismo: o da existência sempre recomeçada.*  
(MERLEAU-PONTY, 2004b, p. 133).

### 4.1. Mundo da percepção

No capítulo anterior, pudemos observar a importância que a *ek-stase* lírica assume na poesia de Pedro Kilkerry, determinando modos de subjetivação que revelam não só o desapossamento do sujeito em sua abertura ao real, mas também um mundo de coisas e seres transfigurados. Traço característico de sua obra, o entrelaçamento entre eu e mundo inscreve o poeta no território da lírica moderna, território que implica não a emergência de uma interioridade, mas um sujeito que, receptivo a influências exteriores, sai de si. Compreendemos, ademais, que qualquer investigação a respeito da subjetividade na poesia deve considerar, também, o mundo e, sem dúvida, a palavra, sem a qual não é possível apreender a natureza do sujeito e do mundo que despontam em um poema. Nesse sentido, a lírica de Kilkerry – matéria-emoção singularmente esculpida pela pena do autor – apresenta-se, em geral, como expressão da experiência humana na Terra, da presença de um corpo sentiente que percebe o mundo e a si mesmo.

Tendo em vista essas considerações, propomos, neste capítulo, dar continuidade à pesquisa dos modos de subjetivação lírica, buscando, agora, dirigir nossa atenção aos fenômenos da sensação e da percepção, a fim de ampliarmos nossa compreensão sobre o eu poético de Pedro Kilkerry e, enfim, examinarmos como se descortina, em seus poemas, outro polo de circulação da experiência poética: o mundo, entidade notavelmente afetada e transformada pela vivência do sujeito. Para desenvolvermos esta etapa da pesquisa, investiremos novamente na perspectiva fenomenológica adotada por Michel Collot em seus estudos sobre a poesia francesa moderna e contemporânea, já que ela nos fornece o apoio necessário para investigarmos o papel da sensação e da percepção na lírica de Kilkerry, constituindo-se como alternativa que se sobrepõe ao antagonismo promovido pelo embate entre o idealismo centrado no sujeito e o culto realista do objeto.

Esse antagonismo, de acordo com Merleau-Ponty (2018, p. 122), provém de um paradoxo instalado no ato de se perceberem as coisas do mundo: as intenções perceptivas são "esmagadas" em objetos que aparecem como anteriores e exteriores a tais intenções ao mesmo tempo em que os objetos só existem para o sujeito uma vez que "suscitam pensamentos e vontades" nele próprio. O filósofo observa que o idealismo da Psicologia e o realismo da Fisiologia são incapazes de conciliar esses opostos, porque descartam justamente a estreita relação que o corpo do sujeito estabelece com o mundo no instante da percepção, relação ambivalente que parece constituir-se como um jogo de presença e ausência<sup>92</sup>.

Segundo essa mesma perspectiva, perceber não significa receber passivamente impressões capturadas pelos órgãos dos sentidos, mas compreende a interpretação e a organização de dados sensoriais em uma estrutura que confere à própria percepção forma e sentido "e que põe em jogo notadamente a relação entre a figura e o fundo, entre a coisa e seu horizonte" (PPS, p. 20). A percepção, desse modo, é anterior ao pensamento, à reflexão, e articula-se de maneira indissociável a outra experiência que lhe é imediatamente anterior, a sensação, mediante a qual se apreende um dado sensível.

Na obra poética de Pedro Kilkerry, sem dúvida, percepções sensoriais desempenham papel fundamental. Evidenciam-se, por exemplo, em "Floresta morta", mediante a experiência de um sujeito que percebe a contradição inerente à paisagem contemplada, e em "Velhinho", quando o eu lírico, em plena velhice, vê a si mesmo sendo levado no bico de um pássaro. Estão presentes também em poemas nos quais a temporalidade é vivenciada de modo difuso, como em "Cerberos" – em que o eu poético, metamorfoseado em besta mitológica, enquanto aguarda determinado o regresso da amada, é invadido pela visão de um passado luminoso, rico em impressões sensoriais – e "Altera quanquam venusta" – no qual a percepção da amada que jaz morta em um templo de ouro é atravessada por visões de um passado saudoso e por imagens de intenso erotismo oriundas do tempo mítico do *Cântico dos cânticos*. E manifestam-se de modo radical – em alguns casos, consistindo em tema principal do discurso lírico – em poemas nos quais o eu poético dirige sua atenção ao próprio instante perceptivo e às ressonâncias interiores da experiência: é o caso do

---

<sup>92</sup> "Ora, acontece de fazermos do mundo uma outra experiência, menos estruturada e mais intensa, que chamamos de sensação. O termo designa de certa forma uma apreensão do sensível, anterior não somente à reflexão e à concepção, mas à própria percepção", afirma Collot (PPS, p. 20).

poeta afetado pelas impressões visuais e sonoras enquanto aguarda a chegada da rima, em “É o silêncio”; do sujeito frágil que se percebe visto pelo objeto que vê à sua frente, em “O muro”; ou mesmo da entrega luminosa do eu poético à Natureza, em “Ritmo eterno”.

O destaque conferido ao instante perceptivo, contudo, não se restringe a poemas nos quais o sujeito lírico manifesta-se de modo explícito no discurso, caso dos textos analisados no capítulo anterior. Em “Na Via Appia”, por exemplo, a experiência perceptiva molda a construção de uma cena em que uma legião de soldados desfila na estrada romana:

### Na Via Appia

... Ei-los passam enfim, capacetes brunidos...  
Purpureia, assombroso, oceano flamejante  
De mil togas flutuando. E ebria, nesse instante,  
Uma pompa de fogo os plebeios sentidos.

Lá vão rufos leões, a áureos carros jungidos,  
Ao concento<sup>93</sup> da voz dos histriões em descante.  
De volúpia, a marmórea, a Carne eletrizante,  
É qual lírio que vai de pétalos flectidos<sup>94</sup>.

Nua! — à espádua esparzida a manhã dos cabelos —  
Nua! na esplendidez que, Áureo Sonhar, prelibes<sup>95</sup>...  
Como em leito de sol, levam-na, doce fardo,

Cordos núbios de bronze, — agitando flabelos  
Da plumagem real e cetínea<sup>96</sup> das íbis,  
Por seu rosto de alambre<sup>97</sup> aromado de nardo<sup>98</sup>...  
(HE, p. 80).

---

<sup>93</sup> Concento: harmonia.

<sup>94</sup> Flectido: dobrado, curvado.

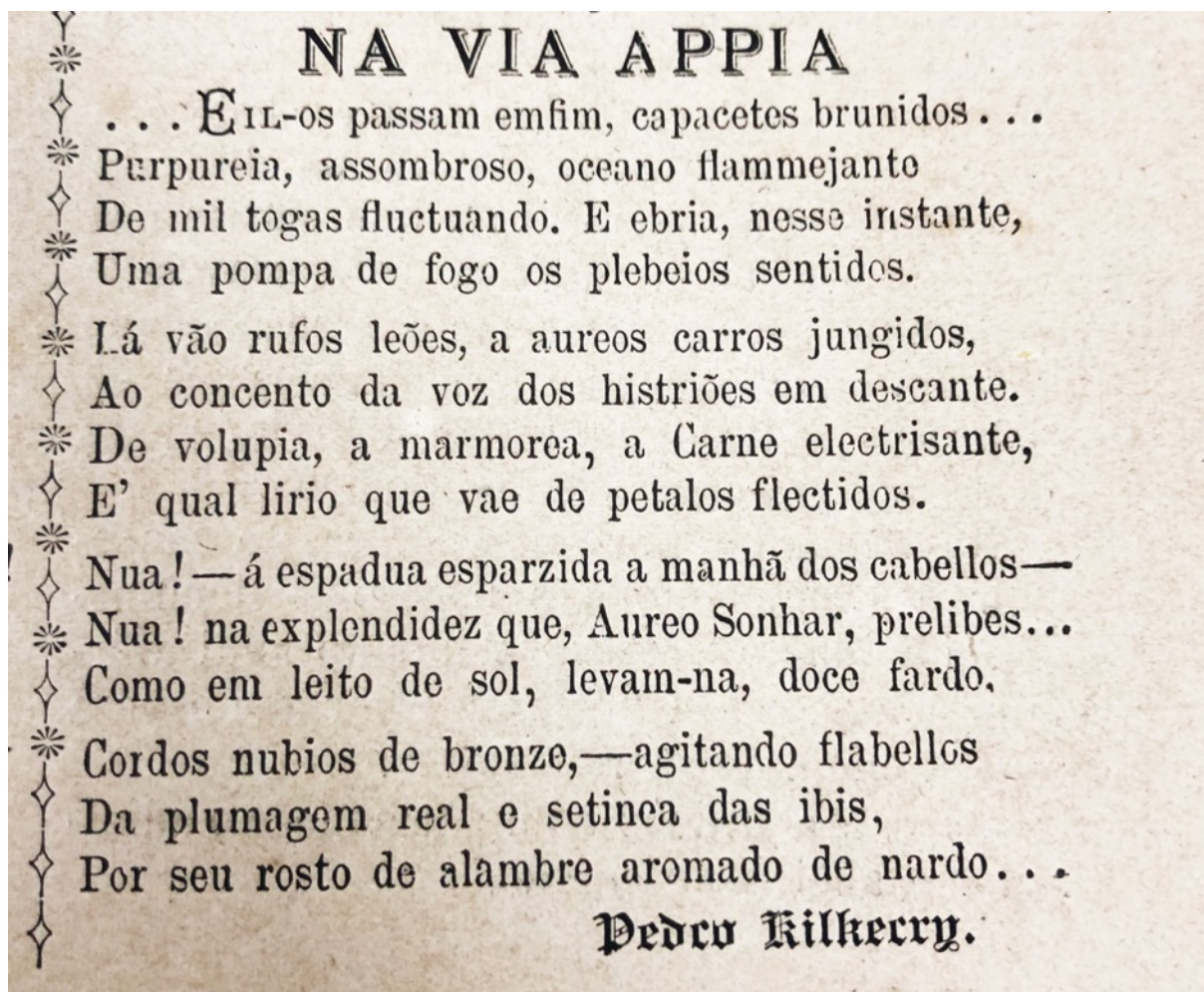
<sup>95</sup> Prelibar: “sentir prazer antecipadamente ao pensar em (algo)” (PRELIBAR, 2009).

<sup>96</sup> Na segunda edição de *ReVisão de Kilkerry* (1985), consta a palavra “centíneo”, certamente um erro de digitação. Tanto na 1ª edição dessa obra como no ensaio de Carlos Chiacchio (1985a) consta o termo “cetíneo”, qualidade do *cetím*, tecido lustroso e macio, originalmente feito da seda.

<sup>97</sup> Alambre: âmbar.

<sup>98</sup> Nardo: tipo de perfume, incenso.

Fac-símile 9 – Detalhe de página da revista *Nova Cruzada* (ano 5, n. 11, outubro de 1906).



Fonte: acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia.

Nesse soneto em versos alexandrinos, a profusão de imagens obscuras e sinestésicas, associada a raras escolhas lexicais e a truncadas estruturas sintáticas, promove uma complexidade semântica que torna o texto hermético ou mesmo ilógico à primeira vista. Terceiro poema publicado pelo poeta na *Nova Cruzada*, na décima primeira edição da revista, em outubro de 1906, “Na Via Appia” foi declamado na noite de 22 de julho de 1906, quando Kilkerry armou-se Cavaleiro da Nova Cruzada. Como vimos no primeiro capítulo deste trabalho, sua performance arrebatadora, na ocasião, causou fortes impressões em Carlos Chiacchio (1985a, p. 264-265):

E, armado cavaleiro em cerimonial de investidura, depois da vigília das armas que era a apresentação preliminar de produções inéditas, estava ritualmente apresentado ao meio intelectual, não somente baiano, mas ainda a outros do país, porque a *Cruzada* tinha certa irradiação ultra-muros, muito maior do que até do que no próprio ambiente da sua terra. Ah, o esplendor daquela noite, ao primeiro contato com um tipo evidentemente diverso de quantos até ali tínhamos imaginado ou conhecido! O esplendor dos seus versos ritmados de um sentido novo, tanto na forma, como na essência, e ainda o modo incomparavelmente inédito de dizê-los em público! Estou a ouvi-lo recitar a VIA APPIA (...).

Foi nessa noite, ao clarão desses versos, que o conheci, em 1906. Para nunca mais esquecê-lo.

Em seu relato apaixonado, além de destacar a performance de Kilkerry, Chiacchio salienta o propósito ritualístico e alegórico do soneto: tal qual um xamã, o poeta torna visível, por meio do discurso lírico, o passado ancestral que constitui a origem mítica da Nova Cruzada. Resta-nos apenas imaginar Kilkerry, dirigindo-se a um auditório de “cavaleiros” que escutam, perplexos, o relato de sua transformação em um esquadrão da Legião Romana.

“Ei-los”, brada o eu poético, dando partida ao cortejo de soldados romanos que passa pela célebre estrada<sup>99</sup>. Um sinal de reticências abre e fecha o poema, sugerindo a imagem do desfile pela perspectiva de um plebeu que assiste ao espetáculo, incapaz de discernir o início e o fim do desfile. Metonimicamente, são apresentados os soldados vestidos com seus capacetes “brunidos” à luz do sol. A legião de romanos com suas togas escarlates transforma-se em um “oceano flamejante”<sup>100</sup>, que “purpureia, assombroso”: tão resplandecente é o brilho da cor vermelha na cena, que

<sup>99</sup> De acordo com Woolf (2017, p. 386), a Via Ápia, batizada em homenagem ao censor romano Ápio Cláudio Cego, foi a primeira e principal estrada do Império Romano e começou a ser construída em 312 a.C. para ligar Roma a Cápuia. Em 264 a.C., a estrada já contava com mais de 600 quilômetros de extensão, ligando Roma à cidade de Brindisi, no sul da Península Itálica.

<sup>100</sup> Essa imagem reforça a ambivalência sugerida pelo título do poema, “Na Via Appia” ou *Nave Appia*, nave que singra a estrada transformada em um “oceano flamejante”.

acaba por embriagar, como uma “pompa de fogo”, os sentidos dos plebeus que, assim como o eu poético, assistem ao cortejo.

Na segunda estrofe, enquanto os soldados continuam a desfilar diante da plateia inebriada, o eu lírico dirige sua atenção perceptiva para o ritmo da marcha, apoiado nos áureos carros e na harmonia da voz em descante de histriões que acompanham os soldados, metamorfoseados, nesse momento, em “rufos leões”<sup>101</sup>. A volúpia causada pela passagem da cor vermelha no poema eletriza a “Carne” marmórea dos soldados, associados, em seguida, à imagem de lírios desabrochados, cujas pétalas e sépalas curvam-se para expor as hastes que sustentam, em suas extremidades, o pólen vermelho acumulado.

A tonalidade afetiva que envolve a cena permanece na terceira estrofe, transparecendo na imagem sensual de uma nudez feminina que, repetida, gera mais uma ambiguidade, já que o adjetivo “nua” pode se referir tanto à “Carne eletrizante” da estrofe anterior, quanto à “manhã dos cabelos”. Levando-se em consideração essa segunda leitura – fortalecida pelas correspondências entre a “manhã dos cabelos” e outras passagens, como “Áureo Sonhar” e “leito de sol” – e desfazendo-se a inversão que rege a estrutura sintática dos quatro últimos versos do poema, a imagem que o encerra poderia assim ser descrita: trata-se de um fardo doce a passagem dos soldados bronzeados pelo sol que, abanando seus leques feitos de penas de íbis, carregam a manhã, conduzindo as horas.

À primeira vista, o modelo formal escolhido pelo poeta – soneto em alexandrinos – parece denunciar a presença de certo esquema parnasiano. Entretanto, o modo como se constroem e se combinam as imagens – dando corpo a valores ou abstrações, como a noção de tempo mediante sugestões ou evocações realizadas a partir de percepções sensoriais – desfaz essa primeira impressão. O emprego das cores na descrição da cena ilustra a originalidade do texto e confirma sua filiação à estética simbolista: o vermelho explode em várias imagens da primeira estrofe – “Purpureia”; “oceano flamejante”; “pompa de fogo” – e invade a estrofe seguinte, colorindo os leões “rufos”; o branco das pétalas do lírio remetem ao aspecto marmóreo da “Carne eletrizante”; o dourado e os tons de amarelo materializam-se em “cordos núbios de bronze” e no rosto de alambre da manhã carregada pela legião de soldados. Ademais, as cores ultrapassam o território da percepção visual, associando-

---

<sup>101</sup> Destaca-se a ambivalência gerada pela escolha do vocábulo *rufos*, que não só descreve o tom avermelhado dos soldados, mas também sugere o rufar dos tambores que dita o ritmo da marcha.

se, sinestesticamente, a outros sentidos, ganhando tatilidade (“flamejante”; “fogo”; pelagem dos “rufos leões”), densidade (“bronze”) e perfume (“rosto de alambre aromado de nardo”).

Nesse poema, as imagens sinestésicas, provenientes da associação entre cores e dados sensoriais de outra natureza, articulam-se ao complexo trabalho realizado no extrato fônico do poema para manifestar sensorialmente a presença de uma tonalidade afetiva que recobre a cena percebida: assim como se observam correspondências no plano das imagens, verificam-se algumas repetições sonoras inusitadas (“Ei-los” – “plebeios”, por exemplo) ao longo dos versos. Além disso, a incidência de sons anasalados – provável alusão ao canto dos histriões que modula o cortejo – e uma série de vocábulos paroxítonos com terminação em “os” [us] – “brunidos”, “cordos”, “flabelos”, “núbios”, “plebeios”, “rufos” – recupera a sonoridade característica do latim: enquanto assistimos ao desfile da horda de romanos, escutamos a língua morta que passa.

Se as estratégias de construção e combinação de imagens e o tratamento conferido ao plano da linguagem de “Na Via Appia” remetem a procedimentos característicos da lírica de Kilkerly, o modo como se constitui a subjetividade lírica distingue esse poema do conjunto de textos analisados no capítulo anterior. Não há, no plano da enunciação lírica, dêiticos que indiciem a primeira pessoa do ato enunciativo, um dos fundamentos linguísticos da subjetividade, conforme Benveniste (2020): nenhum pronome remete à primeira pessoa (eu) ou a um alocutário (tu); os pronomes empregados (“Ei-los”, levam-na”, “seu rosto de alambre”) indicam apenas a terceira pessoa, posição ocupada, em geral, pela legião de soldados. Aparentemente, essa ausência aponta para aquela “desaparição elocutória do poeta” a que se refere Mallarmé (2010, p. 164) como atributo da “obra pura”<sup>102</sup>. Todavia, a falta de dêiticos pessoais que explicitem a autorreferência do falante não nos permite afirmar que o sujeito esteja ausente do discurso, pois sua presença é denunciada, implicitamente, em dois momentos do soneto. No verso “Nua! na esplendidez que, Áureo Sonhar, prelibes...”, a dêixis pessoal manifesta-se no vocativo “Áureo Sonhar” e na flexão verbal em “prelibes”, que se referem à 2ª pessoa do discurso e indicam,

---

<sup>102</sup> Em “Crise de verso”, Mallarmé (2010, p. 164) afirma: “A obra pura implica a desapareção elocutória do poeta, que cede iniciativa às palavras, pelo choque de sua desigualdade mobilizadas; elas se iluminam de reflexos recíprocos como um virtual rastro de fogos sobre pedrarias, substituindo a respiração perceptível no antigo sopro lírico ou a direção pessoal entusiasta da frase”.

por contraste, a presença do eu na interlocução<sup>103</sup>. Além disso, a expressão “Ei-los”<sup>104</sup> – que abre o poema e poderia ser parafraseada como “Aqui estão eles” ou “Vejam-nos” – desempenha o papel de dêitico “apresentativo situacional” (LOPES, 2018, p. 71), uma vez que alerta o interlocutor para um elemento – soldados – presente no contexto situacional e, inevitavelmente, instaura a presença do sujeito e do alocutário no plano da enunciação e na própria cena descrita.

Infiltrando-se em gestos verbais, o sujeito de enunciação esmera-se em ofuscar sua presença no discurso. Disperso no acontecimento, abdica da posição central que ocupa convencionalmente na enunciação lírica e passa a agir como a lente de uma câmera cinematográfica, realizando seus enquadramentos sem se colocar como objeto visível na cena. Sua existência restringe-se à manifestação de um ponto de vista que, aliás, mostra-se amplo e maleável: na primeira estrofe, situa-se entre a plebe que, à beira da estrada, assiste à passagem da legião romana; em outros momentos, porém, adota novas perspectivas, sugerindo deslocamentos constantes, ora aproximando-se dos soldados ou destacando detalhes da cena em planos fechados, ora distanciando-se do que vê, enquadrando em planos gerais a multidão que participa do cortejo.

Na *ek-stase* lírica de “Na Via Appia”, o desapossamento do sujeito resulta em múltiplos pontos de vista, a partir dos quais desdobram-se fragmentos de uma cena, imagens singulares que desabrocham, com dificuldade, da carne de uma linguagem hermética e sensível. Uma rica e estranha sonoridade conduz a expressão do sujeito lírico, que apela aos “plebeios sentidos” do leitor-ouvinte e, ao mesmo tempo, obstrui o acesso da consciência à experiência. A princípio, coisas e seres aparentemente deformados pela imaginação do poeta parecem avultar no poema. Em leitura acomodada a uma perspectiva realista, o mundo que ali se apresenta é apenas sombra vaga, resto de lembrança da realidade percebida, ou ainda fruto da alienação

---

<sup>103</sup> Vide p. 129 deste trabalho.

<sup>104</sup> A expressão articula, por meio de um hífen, o vocábulo *eis* e o pronome pessoal oblíquo (*/*)os. De acordo com Cunha e Cintra (2001, p. 552), *eis* faria parte de um grupo de palavras denominadas denotativas, classificadas impropriamente como advérbios. À luz da Pragmática, Lopes (2018, p. 71) também menciona a controvérsia a respeito dessa classificação gramatical e inclui a palavra na categoria da dêixis apresentativa: “Eis requer, pois, tipicamente, a presença, no contexto situacional, da entidade designada pelo SN [Sintagma Nominal] adjacente e chama enfaticamente a atenção do interlocutor para essa mesma entidade, provocando um efeito de dramatização”. Em “Na Via Appia”, é evidente o efeito dramático produzido pela expressão que abre o discurso, ainda mais se levamos em conta a gênese do soneto, criado originalmente para uma performance do poeta, que arrebatou seus ouvintes, membros da Nova Cruzada, na cerimônia que selou seu ingresso nessa mesma sociedade.

de um poeta egocêntrico, que nos impõe uma visão particular e cifrada, acessível apenas à interioridade absoluta da qual provém.

À luz da Fenomenologia, contudo, essas mesmas deformações aludem a uma estrutura que rege a percepção do espaço, a consciência do tempo e as relações de intersubjetividade: a *estrutura de horizonte*. A partir dessa noção, consideramos possível reconsiderar a participação da imaginação no ato perceptivo, uma vez que, organizados nessa estrutura, os objetos não se apresentam inteiramente ao sujeito percipiente, mas sempre a partir de uma dinâmica que conjuga o visível e o invisível e, desse modo, não são apenas sentidos, mas também intuídos. Propomos, assim, o exame da noção de estrutura de horizonte – à luz de Collot<sup>105</sup>, Merleau-Ponty e outros autores alinhados à Fenomenologia – para que possamos reavaliar o estatuto aparentemente absurdo e ilógico do mundo que emerge na poesia de Pedro Kilkerry.

#### 4.2. Estrutura de horizonte

(ou Resposta fabulosa no horizonte da poesia moderna)

O termo horizonte, de acordo com sua origem etimológica, refere-se à linha circular e divisória que estabelece fronteira entre o céu e a terra ou o mar e determina o limite do campo visual de um observador. Por extensão, pode denotar também o fundo de uma paisagem sobre o qual se destacam figuras ou, ainda, em sentido figurado, referir-se à dimensão futura de algo ou de alguém, como quando se diz que uma pessoa parte “à procura de novos horizontes”<sup>106</sup>. Essa pluralidade de sentidos, que abarca tanto a dimensão da visão humana quanto os planos do espaço e do tempo, de certo modo associa-se à importância dada pela Fenomenologia à noção<sup>107</sup>

<sup>105</sup> A respeito da noção de horizonte e de suas relações com a literatura, destaca-se a obra *La poésie moderne et la structure d'horizon (A poesia moderna e a estrutura de horizonte)*, tese de doutoramento de Michel Collot (LPM), defendida em 1986 e editada pela primeira vez em livro em 1989. À luz da Fenomenologia, em especial do pensamento de Edmund Husserl e dos desdobramentos realizados por Maurice Merleau-Ponty, e na contramão do estruturalismo que predominava em França nesse período, o autor realiza um estudo da produção francesa moderna e contemporânea, oferecendo um modo de ler a poesia e a experiência poética que permite conceber o poema não como texto ou produto de linguagem, mas como um jogo entre sujeito, palavra e mundo.

<sup>106</sup> Essas acepções constam no verbete “horizonte” do Dicionário Houaiss ao lado de outras, que extrapolam a ordem do espaço e da visualidade, como “quadro geográfico, social, cultural que limita as ações ou aspirações de uma pessoa (...)” e “representação dos limites do campo do pensamento, da consciência, da memória (...)” (HORIZONTE, 2009).

<sup>107</sup> “A fenomenologia”, segundo Collot (LPM, p. 12, grifo do autor), “nem sempre reduz o horizonte a um conceito, ela também o usa como uma *imagem*, como uma espécie de ‘esquema’ graças ao qual o pensamento é constantemente rejuvenescido no sensível”. No original: “la phénoménologie ne réduit pas toujours l'horizon à un concept, elle en use aussi comme d'une *image*, comme d'une sorte de

de horizonte, compreendido, então, como estrutura “antropológica universal” (HEH, p. 06), que “rege não só a percepção das coisas no espaço, mas também a consciência íntima do tempo e a relação com os outros” (LPM, p. 08)<sup>108</sup>.

Para verificarmos como a estrutura de horizonte governa a percepção humana, basta nos atentarmos a uma experiência trivial: a visão de um simples objeto em repouso no espaço. Dois horizontes distinguem-se no instante perceptivo, de acordo com Husserl (2001, p. 161-162), um interno e outro externo à coisa. O horizonte interno diz respeito à soma de todas as indeterminações, de todos os pontos de vista que escapam ao olhar, mas que participam da experiência como possibilidade:

cada experiência remete para a possibilidade (...), não apenas de explicar gradualmente a coisa, que foi dada ao primeiro olhar, (...) mas também de obter posteriormente novas determinações, à medida que realiza a experiência dela (HUSSERL, 2001, p. 161).

É possível dar continuidade à experiência a partir de novas experiências singulares, percorrendo-se, por exemplo, o objeto com o olhar, movimentando-se em torno dele e desvendando-lhe a face oculta. Ainda assim, seu horizonte interno não se esgota, já que há sempre um novo horizonte de indeterminações a ser explorado<sup>109</sup>. A esse horizonte interno de possibilidades, associa-se um outro, “indefinidamente aberto” – o horizonte externo – composto por “objetos concomitantes” que, na experiência da coisa, constituem seu pano de fundo (HUSSERL, 2001, p. 162). Enquanto a atenção não se dirigir a eles, permanecerão à margem do campo perceptivo do sujeito, estabelecendo um jogo de relações que se estende a outros horizontes e, com eles, coexistindo em um mesmo “horizonte espaço-temporal” (HUSSERL, 2001, p. 162): o mundo, horizonte final do objeto.

As formulações de Husserl a respeito da estrutura de horizonte e seus desdobramentos, em especial aqueles realizados por Merleau-Ponty em sua fenomenologia da percepção, constituem os principais fundamentos filosóficos que sustentam os estudos de Michel Collot sobre a poesia francesa moderna e contemporânea. Segundo esse autor, o horizonte é uma noção estimada tanto por

---

‘schème’ grâce auquel la pensée se ressource constamment dans le sensible”. Todas as traduções da obra *La poésie moderne et la structure d’horizon*, de Michel Collot (LPM), são nossas.

<sup>108</sup> No original: “[En montrant que l’horizon est une véritable structure,] qui régit non seulement la perception des choses dans l’espace mais la conscience intime du temps et le rapport à autrui (...)”.

<sup>109</sup> Conforme Husserl (2001, p. 261): “posso persuadir-me de que nenhuma determinação é a última, que o efetivamente experimentado possuiu ainda, indefinidamente, um horizonte de experiência possível. E este, na sua indeterminação, existe antecipadamente no valer em conjunto sob a forma de um espaço-de-jogo de possibilidades”.

filósofos como por poetas, visto que pode ser compreendida e percebida, fala aos sentidos e à razão e, por isso mesmo, promove a superação de esquemas dicotômicos – como sensível e inteligível, visível e invisível, objeto e sujeito, real e imaginário – os quais “muitas vezes distorcem a difícil questão das relações do texto com seu exterior” (LPM, p. 09)<sup>110</sup>. O autor argumenta que a tese da não-referencialidade do discurso literário sustenta-se sobre a frágil pressuposição de que a poesia pretende-se representação fiel de um objeto considerado idêntico a si mesmo. Contudo, defende Collot (LPM, p. 10),

(...) se considerarmos que as coisas só são dadas no horizonte, isto é, sob uma aparência e configuração em mudança, que diferem de um ponto de vista e de um momento para outro, de acordo com uma relação do determinado para o indeterminado, que sempre deixa tanto adivinhar quanto perceber, então podemos entender que a “fábula do mundo” inventada por cada escritor não constitui um mundo à parte, pura ficção de outro mundo, mas uma resposta à provocação do nosso mundo, que é fabulosa, suscetível a múltiplas interpretações, porque em sua estrutura de horizonte já está sempre inscrita a possibilidade de exceder o dado e o visível.<sup>111</sup>

Observado o modo como a estrutura de horizonte governa a percepção das coisas no espaço, é possível constatar, então, que os objetos não se apresentam nunca integralmente, mas sempre em um jogo de aparência e ocultamento, transformando-se a partir de diferentes pontos de vista e, desse modo, são percebidos e adivinhados. Por isso, o mundo criado por um escritor não deve ser considerado uma realidade à parte, assombrada pelos delírios do poeta, mas uma resposta fabulosa ao nosso próprio mundo.

Se levamos em conta que a estrutura de horizonte organiza e sustenta a experiência humana, incorporando o invisível ao visível e a intuição à percepção, podemos vislumbrar o que se esconde na resposta fabulosa e singular formulada pelo poeta baiano às provocações do nosso mundo: um apelo à reavaliação da forma como construímos o sentido na experiência poética e em nossas experiências no mundo em

---

<sup>110</sup> No original: “[Elle nous aide à dépasser les oppositions traditionnelles du sensible et de l'intelligible, du visible et de l'invisible, du réel et de l'imaginaire, de l'objectif et du subjectif,] qui faussent trop souvent la difficile question des rapports du texte à son dehors”.

<sup>111</sup> No original: “Mais si l'on considère que les choses ne se donnent jamais qu'en horizon, c'est-à-dire sous une apparence et dans une configuration changeantes, qui diffèrent d'un point de vue et d'un moment à l'autre, et selon un rapport du déterminé à l'indéterminé, qui laisse toujours autant à deviner qu'à percevoir, alors on peut comprendre que la ‘fable du monde’ inventée par chaque écrivain ne constitue pas un monde à part, la pure fiction d'un autre monde, mais une réponse à la provocation de notre monde, qui est fabuleux, susceptible d'interprétations multiples, car dans sa structure d'horizon est toujours déjà inscrite la possibilité d'un dépassement du donné et du visible”.

geral. Em sua obra, Kilkerry se afasta não do mundo, como poderia sugerir a aparência absurda e obscura de suas imagens, mas de uma lírica que busca reconstruir uma realidade impossível de objetos determinados, postos diante de um sujeito. Sua meta: restituir o mundo enquanto mundo da percepção, sem desprezar a participação fundamental das indefinições e das possibilidades em nossa vivência do real. Nesse sentido, ele radicaliza a expressão, projetando, para a leitura, uma verdadeira *experiência*, na qual os seres e as coisas são apresentados a partir de seus horizontes internos e externos e, nessa configuração, devem ser percebidos e, principalmente, intuídos pelo leitor.

Em “Na Via Appia”, por exemplo, essa resposta fabulosa ressalta a parcela de indeterminação e imaginação que participa do ato perceptivo do eu poético, cuja atenção parece voltar-se mais ao horizonte interno e externo do que à face visível das coisas e dos seres que habitam o soneto. Elipses, hipérbatos e processos de referenciação ambíguos obscurecem a cena, descrita de modo oblíquo, alusivo e figurado. Os tropos, aliás, desempenham papel fundamental na construção da imagem da legião romana: apesar de ocuparem lugar central no espetáculo, os soldados nunca são identificados objetivamente, mas surgem aos poucos, metonimicamente, a partir de detalhes, ou transfigurados por força da metáfora.

Por meio de metonímias<sup>112</sup>, Kilkerry explora os horizontes interno e externo das coisas e seres que passam pelo poema. Deslocando-se no espaço, atento a uma cena em movimento, o eu lírico capta aquilo que seu olhar é capaz de apreender, como “capacetes brunidos”, “mil togas”, “cabelos”, “espádua” e “rosto de alambre aromado de nardo”. Tais objetos e detalhes, contudo, indiciam, em seus horizontes externos, uma mesma presença que, apesar de consistir em elemento central da composição, permanece oculta: os soldados. Consciente de que “a percepção leva em conta não apenas o aspecto que o objeto *apresenta* ao nosso olhar, mas também suas outras faces que, embora não visíveis atualmente, não deixam de ser ‘apresentadas’”<sup>113</sup> (LPM, p. 16, grifo do autor), Kilkerry investe justamente na face oculta da legião romana para construir seu espetáculo, exigindo do leitor “a capacidade da inteligência

---

<sup>112</sup> No poema, o transporte de sentido realizado pelas metonímias diz respeito à relação entre a parte ou a posse (capacetes, togas, cabelos) e o todo ou o possuidor (soldados).

<sup>113</sup> No original: “La perception ne tient pas seulement compte de l'aspect que l'objet présente à notre regard, mais aussi de ses autres faces qui, pour n'être pas actuellement visibles, n'en sont pas moins 'apprésentées'”.

perceptiva de exceder constantemente o simples dado”<sup>114</sup> (LPM, p. 18), pois, apenas intuindo o que se apresenta no horizonte externo dos capacetes e das togas, por exemplo, é possível captar a presença dos soldados em cena.

Se recuamos nosso olhar para observar o conjunto de imagens que compõem a cena / o poema, verificamos também que os soldados – figura principal, ainda que opaca, do quadro traçado pela pena do poeta – constituem apenas um dos elementos englobados no campo perceptivo do sujeito lírico. Sua presença também é evocada pela relação que estabelece com outros objetos e seres que os circundam, como os “histrões” e os “áureos carros” a que estão unidos, imagens que compõem o fundo da cena e constituem, a princípio, o horizonte externo da legião romana; horizonte que, na percepção corrente, é “composto pelas relações que [a coisa] mantém com os outros objetos que a cercam. Mesmo que a atenção do sujeito não esteja fixa neles, estão sempre ‘apresentados’ à margem”<sup>115</sup> (LPM, p. 18).

O tropo das metáforas também participa da experiência criada no soneto, e seu modo de configuração desvela mais uma vez a presença da estrutura de horizonte na construção do discurso lírico de Kilkerry. Assim como as metonímias, que deixam ver obliquamente a figura dos soldados desfilando na estrada, as metáforas também promovem a aparição da legião no poema. No entanto, constituem-se de relações estabelecidas entre o dado percebido (soldados) e coisas – como “rufos leões” e em “oceano flamejante” – provenientes de um horizonte externo que se estende além do campo visual do sujeito lírico:

O tropo consiste em mudar o significado da palavra, colocando-a em relação a outra palavra, presente ou ausente no enunciado. A possibilidade de tal “virada” de linguagem parece basear-se no tropismo fundamental da coisa, que se volta para o olhar apenas desviando-o para outras coisas que constituem seu horizonte e que alteram seu significado, significado que nunca é próprio, mas figurado, uma vez que depende sempre da configuração em que o objeto se insere. A coisa muda de acordo com as trocas que ela realiza com seu ambiente. Se alguém pode usar uma palavra por outra, é porque as coisas são sempre vistas umas pelas outras (...) <sup>116</sup> (LPM, p. 230).

<sup>114</sup> No original: “La structure d'horizon témoigne de la faculté qu'a l'intelligence perceptive de dépasser constamment le simple donné (...)”.

<sup>115</sup> No original: “celui-ci est fait des relations qu'elle entretient avec les autres objets qui l'entourent. Même si l'attention du sujet ne se fixe pas sur eux, ils sont en effet toujours ‘apprésentés’ dans la marge”.

<sup>116</sup> No original: “Le trope consiste à changer le sens du mot, en mettant celui-ci en rapport avec un autre mot, présent ou absent dans l'énoncé. La possibilité d'une telle ‘tournure’ de langage nous semble se fonder sur le tropisme fondamental de la chose, qui ne se tourne vers le regard qu'en le détournant vers d'autres choses qui constituent son horizon et qui altèrent sa signification, signification qui n'est jamais

Na análise fenomenológica da configuração metafórica, o transporte de sentido de uma palavra para outra recupera o próprio movimento do olhar regido pela estrutura de horizonte. Tal transferência de significado só é possível porque, ao ser percebida, a coisa mesma redireciona a atenção do sujeito vidente para as outras coisas que compõem seu horizonte externo. No poema que analisamos, isso ocorre quando, por exemplo, surgem os “rufos leões”: por meio dessa imagem, novas correspondências são estabelecidas e, conseqüentemente, outros significados provenientes do horizonte externo da cena – como a força, a coragem e a tenacidade que caracterizam os leões – passam a ressoar na imagem dos soldados, desvelando de seu horizonte interno aspectos não percebidos.

Essa complexa trama entre horizontes internos e externos, da qual participa o tropo das metáforas e metonímias, estende-se para além do campo visual do sujeito lírico até alcançar o mundo da percepção como seu horizonte final, cuja presença pode ser apenas pressentida. À luz da noção de estrutura de horizonte, podemos observar que o mundo em “Na Via Appia” não está descolado de nossa realidade, pelo contrário, sua configuração revela a interferência das mesmas forças que regem nossa percepção habitual do mundo. Se esse mundo nos parece, à primeira vista, estranho e incongruente, é porque Kilkerry, em seu processo criativo, age como um poeta moderno, sensível “à parcela de indeterminação” que participa de nossa percepção da realidade e atento “mais ao fundo do que à figura, mais ao horizonte do que à estrutura”<sup>117</sup> (LPM, p. 21). No poema em questão, os objetos e detalhes que deveriam coexistir em segundo plano vibram com tanta intensidade que se sobrepõem à figura principal – soldados romanos –, cuja presença, apenas sugerida, permanece opaca e indeterminada. A atenção redobrada ao fundo é radical e promove uma inversão inusitada a partir da imagem criada pela correspondência entre uma metáfora e o título do poema: transformados em “oceano flamejante”, os soldados passam de figura central a elemento de fundo de uma paisagem; já a estrada, que compõe o fundo do espetáculo, ressoa, na paronomásia presente em “Na Via Appia”, como *Nave*

---

propre, mais figurée, puisqu'elle dépend chaque fois de la configuration dans laquelle s'inscrit l'objet. La chose change en fonction des échanges qu'elle entretient avec son environnement. Si l'on peut employer un mot pour un autre, c'est que les choses sont toujours vues l'une par l'autre”.

<sup>117</sup> No original: “Les poètes modernes (...) sont plus sensibles à la part d'indétermination, et s'attachent davantage au fond qu'à la figure, à l'horizon qu'à la structure”.

Appia, destacando-se, em primeiro plano, do mar ardente “de mil togas” que lhe serve de fundo.

Nesse poema, em que o poder sugestivo do símbolo prolonga e completa as lacunas deixadas na cena visível, não resta dúvida de que o horizonte – imagem do limite e do excesso – é que estrutura a experiência poética. Para acessá-la, é mister considerar que a percepção não só compreende as impressões sensíveis que afetam o sujeito, mas também implica adivinhar o imperceptível no dado sensível<sup>118</sup>. O efeito de estranhamento causado pelo discurso lírico de Kilkerry, desse modo, diz respeito não a um processo de deformação da realidade e, sim, a um trabalho de depuração da expressão que alcance o mundo através da face invisível das coisas e dos seres. Na construção de sua resposta fabulosa, Kilkerry não foge às contradições que caracterizam a percepção humana, exibindo a face enigmática do mundo a ser experimentada, mas não solucionada.

Essa inclinação à parcela de indeterminação que participa da percepção do real e à incorporação do invisível no visível manifesta-se em outra cena (re)criada em versos pelo poeta, o naufrágio da escolta do português Vicente Sodré no Mar da Arábia, em 1503:

**Da Idade Média**  
(Naufrágio de Vicente Sodré)

Perto, as Curi-Muri. Aves mortas de sono,  
Na água que ao céu azul os reflexos indaga,  
Caravelas de Assombro, em cansado abandono,  
Embalam-se ao cantar requiebroso da vaga.

---

<sup>118</sup> A gênese de “Na Via Appia”, aliás, ilustra bem a participação da imaginação no processo criativo de Kilkerry, pois muitas das imagens empregadas no soneto para construir o desfile dos soldados na estrada romana assemelham-se às usadas pelo poeta em sua conferência “O Decenário”, de 1911, quando relata aos membros da Nova Cruzada o modo como imaginava as reuniões daquela Sociedade quando ainda vivia em Santo Antônio de Jesus: “Aos sábados, vestíeis o sangue faiscante das púrpuras, diademado de sóis que coruscavas de não sei que metal; um, sacerdote como os outros e guerreiro chefe, envergava a brancura lunar de uma toga muito branca, a juba irradiosa derramada nos ombros largos” (HE, p. 191). Nessa breve descrição de sua fantasia adolescente, Kilkerry revela uma série de imagens que foram também empregadas, em 1906, na criação do desfile da legião romana em “Na Via Appia” – como a incidência da cor vermelha (“sangue faiscante das púrpuras”), as togas, a “brancura lunar” da “Carne” marmórea e a juba (“cabelos”) dos “rufos leões” derramada nos ombros (“nas espáduas esparzida”) –, evidência do privilégio concedido aos dados imaginados pelo jovem adolescente na construção do soneto.

Grande, em Socotorá, pelo esplendor do entrono  
 De Lísia, fora a luta, - e o chuço<sup>119</sup> e a lança e a adaga  
 Tudo fremiu... e o brônzeo estrondante detono  
 De montanha em montanha ecoou, de fraga em fraga.

Amplas asas do Mal, dormem, rinzam-se<sup>120</sup> as velas...  
 Mas os corcéis, em fúria, eis que Bóreas desata,  
 Solta em longo bufido, assombrando as estrelas...

Solta... e ao peso das naus que o largo sonho perde,  
 - Formidável Tritão – alça a cauda de prata  
 E, alto, o Mar espadana a cabeleira verde.

Novamente, espadana a verde cabeleira  
 Triunfalmente a tremer e ébrio raiva revolta,  
 E no louco rugir do rugido que solta  
 Vai-lhe o despedaçar da loucura primeira.

A procela se enfreia e à tenebrenta escolta...  
 Mas na salsugem<sup>121</sup> salta a brocada<sup>122</sup> madeira  
 Dos cascos; o velame<sup>123</sup> é solto e à derradeira  
 Ânsia, a redomoinhar, são-lhe os mastros, em volta.

E a procela se enfreia e à dura escolta enfreia...  
 Amortece o fragor. Em temblado<sup>124</sup> que entrista,  
 Há por longe o chorar de tristonha sereia...

– Rosa – desbrocha a luz às venturas e às mágoas,  
 E mais desbrocha, e mais... Conquistador, conquista,  
 Todo o orgulho de um sonho, aboiavam nas águas!  
 (HE, p. 78-79)

Publicado originalmente em 1906 na revista *Nova Cruzada*, o poema é composto por dois sonetos encadeados que abrigam um relato em versos alexandrinos do naufrágio da caravela Esmeralda, pertencente à armada de Vicente Sodré, ocorrido em 1503, em local próximo ao arquipélago Curiá-Muriá<sup>125</sup>. Uma das

<sup>119</sup> Armação de ferro de três ou quatro pontas encaixada em uma haste e usada como arma de combate (CHUÇO, 2009).

<sup>120</sup> Corruptela de “rizam-se”, do verbo rizar, que se refere à ação de encurtar as velas de um barco para diminuir sua velocidade (RIZAR, 2009).

<sup>121</sup> Concentração de sal contida no mar (SALSUGEM, 2009).

<sup>122</sup> Destruída, carcomida (BROCADO, 2009).

<sup>123</sup> Conjunto de velas de um barco (VELAME, 2009).

<sup>124</sup> Particípio de “temblar”, que significa harmonizar (TEMLAR, 2009).

<sup>125</sup> As referências históricas e geográficas do poema, pontuais e acuradas, dizem respeito a um episódio trágico das aventuras ultramarinas dos portugueses que marcaram o final da Idade Média e o início da Idade Moderna: de acordo com Lacerda (2006, p. 253), em 10 de fevereiro de 1502, o então monarca D. Manuel I incumbiu Vasco da Gama de capitanear uma poderosa armada de 15 navios, com a missão de vingar o fracasso da expedição de Pedro Álvares Cabral ao Oriente – durante a qual a feitoria em Calicute fora saqueada e muitos portugueses perderam a vida – e fortalecer o domínio lusitano na região. Após o sucesso da missão de Vasco da Gama e seu retorno a Portugal, um de seus tios, Vicente Sodré, fidalgo da Casa Real e vice-almirante da armada capitaneada por Gama, tornou-se capitão-mor da Armada da Índia, composta por cinco naus que permaneceram na região para impedir o comércio

primeiras publicações realizadas em vida pelo autor, “Da Idade Média” aborda o tema das grandes aventuras ultramarinas, recuperando a tradição da poesia épica em língua portuguesa. Nesse poema, entretanto, o “sentimento épico da história nacional” (AMORA, 1967, p. 13) que se manifesta no tratamento dado no Classicismo ao tema das grandes navegações portuguesas é sobrepulado pelo ímpeto violento da tempestade: é o mar, e não os argonautas, a figura principal do poema. Trata-se de uma revisitação ao arcabouço temático e formal da poesia clássica, mas a partir de uma perspectiva lírica que transgride a tradição mediante tratamento singular dado à construção dos planos imagético e sonoro – traço que seria desenvolvido obsessivamente pelo poeta em sua breve obra.

Kilkerry destaca não o heroísmo, mas a insignificância dos conquistadores diante da violência feroz e implacável do oceano, transformado pelo poeta na figura monstruosa de um Tritão<sup>126</sup>. O relato do naufrágio ocupa quase todo o poema, com exceção das duas primeiras estrofes. A primeira introduz a paisagem onde as caravelas flutuam no mar, atravessada por uma tonalidade afetiva que encobre a cena de morosidade. O motivo do cansaço das naus é exposto na estrofe seguinte, no qual o eu lírico relata o combate contra muçulmanos ocorrido na ilha de Socotorá, do qual os portugueses saíram vitoriosos. A partir da terceira estrofe, o cenário é modificado com a chegada da tempestade, que altera violentamente o ritmo do oceano: Bóreas, divindade do panteão grego, surge e desata os ventos do norte, os quais assumem a forma de furiosos corcéis e despertam um “formidável Tritão” a erguer sua “cauda de prata” e agitar o mar com sua “cabeleira verde”. A violência da tempestade marítima toma conta da cena, surpreendendo a armada e destruindo o navio. Na penúltima estrofe, o cenário recupera seu estado inicial: a procela arrefece e dá lugar a um fragor amortecido que se associa a um triste canto de sereia a anunciar a trágica imagem dos marinheiros mortos, boiando nas águas.

Se alguns procedimentos empregados pelo poeta, como a escolha lexical rara e a alusão a figuras mitológicas da Antiguidade Clássica, indiciam certa proximidade com o Parnasianismo, o trabalho de construção do plano imagético do poema torna

---

dos muçulmanos no Mar Índico. Após um combate na ilha de Socotorá – hoje pertencente ao território do Iêmen –, a armada prosseguiu viagem e, em 20 de abril de 1503, ancorou no arquipélago Curiá-Muriá, próximo à costa de Omã, onde o navio Esmeralda, surpreendido por forte tempestade, naufragou em 30 de abril de 1503. Apenas em 1998, quase quinhentos anos após a tragédia, os destroços da embarcação foram descobertos na costa de Omã (DESCOBERTA, 2016).

<sup>126</sup> Divindade da Antiguidade Clássica, representada geralmente com cabeça e tronco humanos e cauda de peixe (TRITÃO, 2009).

evidente que Kilkerry pertence ao rol de poetas modernos que, segundo Collot (LPM, p. 17),

tendem a fazer do que é, na percepção habitual, apenas uma ocultação provisória, uma invisibilidade radical; e correlativamente fazem do horizonte interno da coisa não o suporte de sua identidade e de seu sentido, mas a marca de uma secreta alteridade, que a faz escapar a qualquer identificação ou significado.<sup>127</sup>

A nosso ver, essa “invisibilidade radical”, traço característico da poesia de Kilkerry, faz-se notar, em “Da Idade Média”, no modo como os conquistadores portugueses participam da cena: assim como os soldados de “Na Via Appia”, os marinheiros, no poema em questão, constituem uma presença quase fantasmagórica. Sua face visível nunca é mostrada, apenas sugerida, e apenas no penúltimo verso são nomeados (“Conquistador”). A partir de relações de contiguidade, podemos somente intuir sua presença que desponta no horizonte externo de objetos como “Caravelas”, “escolta”, “chuço”, “lança” e “adaga”. Esses elementos, por sua vez, embora explícitos no quadro desenhado pelo poeta, destacam-se menos pelo que exhibe sua face visível e mais pelo que indicia metonimicamente seu horizonte externo.

A força sugestiva da palavra poética – que conjuga o horizonte externo dos objetos ao horizonte interno dos marinheiros, os quais se fazem presentes a partir de sua face oculta – manifesta-se de modo notável nas metáforas que abrem e fecham o poema. Na primeira estrofe, a partir do ponto de vista exercido pelo sujeito lírico, é descrita certa paisagem marítima afetada por uma *Stimmung* que encobre a cena de inércia e lassidão. Após apresentar uma referência geográfica (“Perto, as Curi-Muri”), o eu poético expressa a percepção de uma espécie de mancha especular de aspecto incomum que, aparentemente, compõe o horizonte interno da cena: “Aves mortas de sono” refletidas na água do mar. Trata-se, na verdade, de uma metáfora que introduz no relato seus elementos centrais: “Caravelas do Assombro”, perífrase por meio da qual são reveladas as embarcações, que parecem repousar embaladas pelo movimento lento das ondas. O modo como Kilkerry organiza a estrofe deixa transparecer o privilégio concedido à parcela de intuição que participa da experiência perceptiva, pois, ao invés de introduzir a armada por meio de sua face visível, sugere-

---

<sup>127</sup> No original: “[Les poètes modernes] tendent à faire de ce qui n'est, dans la perception habituelle, qu'une occultation provisoire, une invisibilité radicale; et corrélativement, ils font de l'horizon interne de la chose, non le support de son identité et de son sens, mais la marque d'une secrète altérité, qui la fait échapper à toute identification ou signification”.

a mediante figura de aves que passam a compor o horizonte interno do quadro. Espectadores da cena, somos convocados a desvelar as figuras, colocando em prática nossa habilidade de extrair o visível do invisível: ora vemos aves, ora avistamos barcos; uma vez que nossa atenção perceptiva dirige-se às caravelas, as aves já passam a compor o fundo da paisagem, fundo que, contraditoriamente, ganha tanta importância quanto as embarcações que surgem em primeiro plano. Nesse processo, o mundo abre-se como mistério, manifestando seu caráter obscuro, ambíguo e incerto: a indeterminabilidade inerente à estrutura de horizonte rege a constituição da cena, transformada pela ação de um visionário capaz de perceber e intuir, a partir dos dados sensíveis, o destino sombrio e trágico das embarcações.

A tonalidade afetiva – “cansado abandono” – dos primeiros versos, interrompida pelo relato do combate “estrondeante” e pela fúria implacável da tempestade, retorna na penúltima estrofe, antecipando o quadro funesto e desolador que encerra o poema. De acordo com Campos (1985, p. 31), “o final é insólito, com uma imagem imprevista, lançada *ex abrupto*, à maneira kilkerriana, através da projeção do vocábulo *Rosa*, ilhado, como um destroço, no início do terceto”. Sem dúvida, a aparição de uma rosa – elemento aparentemente desconectado do relato do naufrágio, proveniente do horizonte externo da composição – causa estranheza. A nosso ver, entretanto, o caráter anômalo da imagem desfaz-se quando se manifesta sua natureza metafórica: a rosa de Kilkerry desabrocha luz, iluminando lentamente a paisagem afetada pela tempestade, dando a ver um cenário de morte e devastação. A “profundidade de sentido” que se revela por meio dessa imagem resulta das relações estabelecidas entre os elementos que compõem o horizonte externo do quadro, conforme Collot (LPM, p. 231):

Essa profundidade de sentido aberta pelo espaço topológico equivale, portanto, em primeiro lugar, ao horizonte externo da coisa, que a associa às outras coisas. Mas ao designar uma coisa por outra, o discurso figurado revela-a ela mesma como outra, detecta um aspecto dela despercebido, uma parte de seu “horizonte interno”, de sua profundidade secreta.<sup>128</sup>

Tendo em vista que o tropo da metáfora promove a emergência de traços provenientes da “profundidade secreta” das coisas, a imagem da flor, no poema em

---

<sup>128</sup> No original: “Cette profondeur de sens ouverte par l'espace topologique équivaut donc d'abord à l'horizon externe de la chose, qui l'associe aux autres choses. Mais en désignant une chose par une autre, le discours figuré la révèle elle-même comme autre, décèle un aspect d'elle inaperçu, une part de son “horizon interne”, de sa profondeur secrète”.

questão, não só serve como contraponto ao quadro funesto como também faz ressoar a delicadeza, a debilidade e a efemeridade que se escondem no horizonte interno da cena, na qual os corpos dos conquistadores – símbolo de vigor, glória e poder que marcaram a expansão ultramarina portuguesa – boiam frágeis e impermanentes como pétalas sobre a imensidão do oceano.

Traço característico da poesia de Kilkerry, essa complexa trama entre horizontes internos e externos, da qual participam os tropos das metáforas e metonímias, estende-se para além do campo visual do sujeito lírico até alcançar o mundo da percepção como seu horizonte final, cuja presença pode ser apenas pressentida. Isso porque, enquanto horizonte final, o mundo da percepção não se comporta como os horizontes particulares, pois, conforme Collot (LPM, p. 21), “nunca pode se tornar, ele mesmo, um objeto para o olhar. É o horizonte de todos os horizontes, a margem de escuridão que permanece além de qualquer esclarecimento, o não-relacionado que fundamenta qualquer relação (...)”<sup>129</sup>. Ao investir justamente na invisibilidade inelutável do mundo da percepção, Kilkerry põe a nu a contradição inerente à nossa percepção das coisas no espaço: “com o afloramento obscuro do mundo, a estrutura de horizonte parece se basear em uma invisibilidade irreduzível, que nenhum esclarecimento pode dissipar”<sup>130</sup> (LPM, p. 22). Para melhor compreendermos os fundamentos desse paradoxo, vale recuperar o modo como Merleau-Ponty desenvolve a análise da estrutura de horizonte iniciada por Husserl, relacionando-a às noções de perspectiva e encarnação.

“Ver”, afirma Merleau-Ponty (2018, p. 105, grifo do autor), “é entrar em um universo de seres que *se mostram*, e eles não se mostrariam se não pudessem estar escondidos uns atrás dos outros ou atrás de mim”. E eles só podem se mostrar ou se esconder porque estão condicionados inevitavelmente a uma perspectiva, a qual, para o filósofo, equivale à própria estrutura de horizonte que rege a percepção: “a estrutura objeto-horizonte, quer dizer, a perspectiva, não me perturba quando quero ver o objeto: se ela é o meio que os objetos têm de se dissimular, é também o meio que

<sup>129</sup> No original: “il ne peut jamais devenir lui-même un objet pour le regard. Il est l'horizon de tous les horizons, la marge d'obscurité qui demeure au-delà de tout éclaircissement, le sans-rapport qui fonde toute mise en rapport (...)”.

<sup>130</sup> No original: “[En effet,] avec l'affleurement obscur du monde, la structure d'horizon paraît reposer sur une invisibilité irréductible, qu'aucun éclaircissement ne saurait dissiper”. Esse paradoxo, aliás, pode ser verificado na análise dos horizontes interno e externo de um objeto. Nos dois casos, o horizonte promove a percepção gradual do objeto – a partir de vários pontos de vista ou da relação que estabelece com outros objetos que constituem o fundo do qual se destaca – e sua “indeterminação irreduzível”.

eles têm de se desvelar” (MERLEAU-PONTY, 2018, p. 105). A ocultação que essa dinâmica de dissimulação e desvelamento implica não equivale, contudo, ao desaparecimento dos objetos, posto que eles permanecem apresentados no horizonte externo, aspecto que permite à percepção realizar uma síntese presuntiva de horizontes, que nunca se unifica definitivamente, afinal, à medida que novos horizontes são integrados à percepção, outros despontam e transbordam. Por esse motivo, a estrutura de horizonte convoca tanto uma síntese quanto uma abertura para o infinito.

A perspectiva, desse modo, expõe a incompletude de toda percepção, que se constitui a partir de um ponto de vista, mediante o qual se manifesta a dinâmica de ocultação e transparência em que as coisas se mostram, escondendo outras. O ponto de vista é sempre limitado porque encarnado: o Ser não participa da experiência perceptiva como um “espírito puro” que, com seu “olhar ideal e panorâmico”, sobrevoa o espaço (LPM, p. 28)<sup>131</sup>; pelo contrário, ele está ancorado na carne do mundo com seu corpo, que também é carne<sup>132</sup>. Contudo, na experiência perceptiva, ao mesmo tempo em que participa da carne dos objetos, dando a visão das coisas e oferecendo-se como dado visível aos outros, o corpo – esse sensível senciente – constitui, para o sujeito, um ponto de invisibilidade: “a experiência de minha carne como ganga de minha percepção ensinou-me que a percepção não nasce em qualquer lugar, mas emerge no recesso de um corpo” (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 21). A linha do horizonte, desse modo, não é o único elemento a limitar o campo visual e instaurar a invisibilidade na experiência perceptiva, já que o corpo do sujeito também é, a si próprio, invisível, inacessível ao olhar.

Ao examinarmos a obra de Kilkerry, poderíamos supor que essas considerações sobre a participação da perspectiva e da encarnação na estrutura de horizonte dizem respeito apenas a poemas como “Na Via Appia” e “Da Idade Média”, nos quais o “recesso de um corpo” corresponde à ausência do eu poético, como referente, do discurso lírico. Entretanto, se examinarmos com mais atenção a análise da estrutura de horizonte realizada por Merleau-Ponty, podemos constatar que tal

---

<sup>131</sup> De acordo com Collot (LPM, p. 28), “se em vez de sobrevoar o espaço como um espírito puro, com um olhar ideal e panorâmico, ele se afunda na própria carne do mundo, é porque está fisicamente incluído”. No original: “Si au lieu de survoler l'espace à la façon d'un pur esprit, d'un regard idéal et panoramique, il s'enfonce ainsi dans la chair même du monde, c'est qu'il s'y trouve physiquement inclus”.

<sup>132</sup> A “carne do mundo”, segundo Merleau-Ponty (2014, p. 231), “é indivisão desse Ser sensível que sou e de todo o resto que se sente em mim”.

“recesso de um corpo”, fruto da ação perceptiva de um ponto de vista encarnado, não implica o apagamento do eu, mas corresponde à noção de *ek-stase* lírica formulada por Collot (MEp) para descrever o desapossamento do eu poético em sua entrega ao mundo sensível, mecanismo que, como já observamos no capítulo anterior, constitui traço marcante da lírica de Kilkerry. No soneto a seguir, por exemplo, é notável o modo como a perspectiva e a encarnação participam da experiência poética:

### Sob os ramos

É no Estio. A alma, aqui, vai-me sonora,  
No meu cavalo — sob a loira poeira  
Que chove o sol — e vai-me a vida inteira  
No meu cavalo, pela estrada a fora.

Ai! desta em que te escrevo alta mangueira  
Sob a copada verde a gente mora.  
E em vindo a noite, acende-se a fogueira  
Que se fez cinza de fogueira agora.

Passa-me a vida pelo campo... E a vida  
Levo-a cantando, pássaros no seio,  
Qual se os levasse a minha mocidade...

Cada ilusão floresce renascida;  
Flora, renasces ao primeiro anseio  
Do teu amor... nas asas da Saudade!  
(HE, p. 81)

Publicado em outubro de 1907 na *Nova Cruzada*, “Sob os ramos” destaca-se entre os escritos por Kilkerry pelo tratamento dado à linguagem: o léxico é simples, e a sintaxe, apesar dos hipérbatos, é organizada de forma mais legível, acolhendo com leveza o discurso lírico de caráter existencial sobre o tempo, endereçado a uma interlocutora cujo nome – Flora – promove a fusão entre a imagem da mulher amada e a da própria natureza. A legibilidade do texto, entretanto, não anula a presença de marcas características da poesia de Kilkerry, quais sejam: tratamento minucioso do estrato sonoro, com destaque para as sibilantes que atravessam o texto do início ao fim; desapossamento do sujeito lírico, lançado ao mundo da Natureza; emprego de imagens imprevistas, como os “pássaros no seio” ou a “loira poeira / Que chove o sol”. Nesse cenário construído a partir de fragmentos de paisagens do Recôncavo baiano durante o verão característico da região, manifesta-se mais uma vez um eu poético de rara sensibilidade que, atento à realidade, explora sua experiência de pertencimento à carne para (re)construir e expressar, do modo sugestivo que lhe é

peculiar, sua percepção do tempo, do mundo e de si mesmo. Afetado pelo estio seco e rigoroso, o sujeito capta o movimento de seu ser, desdobrado em alma e corpo, na imagem de um cavalo que percorre o espaço, levantando “loira poeira”/ (...) pela estrada a fora”. O tempo passa, conduzindo a alma do eu lírico, transformando a fogueira em cinzas, carregando a mocidade que leva, em seu peito, pássaros a cantar e, finalmente, promove a ilusão do renascimento que parece se realizar nos ciclos da natureza. Ressalte-se que imagens correlatas a essa – “pássaros no seio” – são frequentes em Kilkerry: em “Floresta morta”, um pássaro cruza o “seio” da floresta, que passa ocupar o peito do sujeito poético, abrigo de uma fera e do pássaro fugidio; em “Velhinho”, o eu poético descobre um ninho aberto em seu peito. Trata-se de *leitmotivs* que compõem o horizonte interno de *Harpa esquisita*: como se certas imagens extrapolassem a unidade do poema e passassem a articular uma espécie de paisagem, compondo seu horizonte interno, movendo-se por vários poemas, mas se organizando, a cada vez, de modo singular e, por isso mesmo, renovando-se sensível e significativamente.

Suscetível à dinâmica da intercorporeidade que une o corpo do sujeito à carne de objetos e seres habitantes do mundo da percepção, o eu lírico não só investe na singularidade de seu ponto de vista como também manifesta, com intensidade, sua pertença à carne do mundo, explorando ressonâncias entre si mesmo e as coisas que compõem o horizonte interno de seu campo perceptivo. O modo como participa do discurso, contudo, é contraditório. Enquanto sujeito de enunciação, manifesta a perspectiva encarnada de um vidente que, instalado no presente da experiência, dirige-se a um tu (“Flora”), expressando aquilo que percebe e intui. No entanto, dissociado de si mesmo, em *ek-stase* lírica, refere-se a si próprio como uma terceira pessoa, ocupando diferentes pontos do espaço da experiência enunciada: “No meu cavalo”, “sob a loira poeira”, “pela estrada a fora”, “sob a copada verde”. Posto de outra forma, o sujeito parece oscilar entre sua dispersão no mundo e a posição que ocupa no aqui e agora do instante perceptivo e do plano de enunciação do discurso lírico.

Assumindo a perspectiva do relato poético, o eu lírico refere-se a si mesmo como sujeito mediante o emprego de diversos dêiticos, em especial na forma de advérbios (“aqui”, “agora”) e pronomes pessoais (“me”, “te”), possessivos (“meu”, “teu”) e demonstrativos (“desta”). Se consideramos, de acordo com Benveniste (2020, p. 285), que esse procedimento constitui “o primeiro apoio para essa revelação da

subjetividade na linguagem”, não há como negar a manifestação do eu poético no plano de enunciação desse discurso. Enquanto ponto de vista encarnado, sua presença é evidente, sobretudo no início da segunda estrofe, ao revelar o local exato de onde partilha da experiência (“desta em que te escrevo alta mangueira / Sob a copada verde”), onde “a gente mora”<sup>133</sup>. No entanto, o sujeito que assim se apresenta não deve ser confundido com uma identidade plena, autônoma e estável, dada a forma inusitada como os dêiticos se articulam ao plano imagético do poema. Exemplo disso ocorre na primeira estrofe: o emprego do pronome oblíquo “me” com valor de possessivo em “A alma, aqui, vai-me sonora”, além de indiciar a primeira pessoa do discurso, revela que *sua* alma parte “sonora”<sup>134</sup>. O sujeito, desse modo, apresenta-se como corpo que preenche um lugar determinado do espaço (“aqui”), de onde observa a si mesmo partindo “pela estrada a fora”. A natureza ambivalente do eu lírico desvela-se também na terceira estrofe do soneto, na qual ele comparece como sujeito que leva a vida cantando (“Levo-a cantando”) enquanto vê sua própria mocidade afastar-se, conduzindo, no peito, o canto dos pássaros. Nesses exemplos, o eu lírico atua como um vidente que, afundado em seu ponto de vista, contempla o cenário a sua frente e capta a si mesmo como um outro sendo levado em direção ao horizonte de seu campo visual.

Essa configuração paradoxal da subjetividade lírica é realizada espacialmente, a partir de um ponto de vista encarnado, que governa a experiência e determina a percepção da distância aberta ao olhar e ao corpo do eu poético. A distância ou extensão, de acordo com Collot (DHp, p. 208), é propriedade particular da percepção visual, que, ao mesmo tempo, une e separa o sujeito do horizonte. A dinâmica promovida pela distância entre sujeito e horizonte corresponde à própria “estrutura da subjetividade, cujo destino é ter que encontrar-se para além de uma distância sempre mantida de si para si” (DHp, p. 208). Essa dialética do próximo e do longínquo, seguimos o autor, rege a existência do sujeito tanto no espaço como no tempo, uma vez que o horizonte pode significar tanto um *lá* quanto um momento futuro a ser alcançado no final do percurso do corpo pelo espaço, podendo implicar também a recuperação nostálgica do passado. Em ambos os casos – projeção para o futuro ou

---

<sup>133</sup> No contexto, “a gente”, expressão com valor de pronome pessoal, deixa transparecer a pluralidade constitutiva da subjetividade, sugere a presença de um *nós* constituído pela soma da alma e do cavalo e acaba por incluir também o leitor na experiência.

<sup>134</sup> Se substituíssemos o pronome pessoal “me”, empregado como dativo pessoal com valor de posse, por um pronome possessivo, teríamos algo como *A minha alma aqui vai sonora*.

resgate do passado – a distância proporciona, em sua amplitude, a abertura do sujeito a possibilidades e virtualidades.

No soneto em questão, o tempo também se espacializa, abrindo-se à distância a partir da qual o sujeito pode perceber, no dado visível, passado e futuro. Após observar a si mesmo em corpo e espírito – alma montada em seu cavalo - distanciar-se na paisagem, o sujeito lírico, na segunda estrofe, nos dá a ver uma fogueira inexistente, constituída por duas imagens oriundas do horizonte da experiência: a fogueira imaginada, desejada (“Em vindo a noite”), e as cinzas que restaram da fogueira acesa no passado. Na última estrofe, essa participação de distintas temporalidades na percepção das coisas é associada ao ritmo da natureza e à experiência amorosa, promovendo uma epifania que o sujeito lírico compartilha com sua interlocutora: em cada coisa que floresce no mundo, ou seja, em cada ser ou objeto que se apresenta como um dado sensível, está contido seu passado e seu futuro. Tanto as imagens resgatadas da memória quanto aquelas projetadas para o futuro, aparentemente ilusórias, imateriais, participam da experiência mundo. Essa é a dinâmica percebida pelo sujeito lírico ao entrar em contato com a natureza: no horizonte de cada flor que desabrocha, é possível perceber, intuindo, a semente que lhe deu origem e o fruto ao qual aspira. Ao observar o ciclo de vida do mundo vegetal, o eu lírico percebe que essa mesma dinâmica, da qual participam diferentes temporalidades, estrutura também a experiência amorosa, já que a distância a ser percorrida pelo sujeito apaixonado para conquistar, no futuro, o objeto amoroso é a mesma que o separa do amor perdido no passado. Desejo e saudade, portanto, constituem duas faces da mesma moeda.

Curiosamente, no momento final do relato poético, justamente quando atualiza na consciência sua percepção aguçada do espaço e do tempo, o sujeito recua do texto, apenas insinuando-se no discurso por meio de referência (“teu”) à sua interlocutora. Em seu lugar, oferece uma imagem do tempo, promovendo ao leitor a possibilidade de perceber, intuindo, na matéria sensível do mundo, o passado e o futuro que se escondem na face invisível das coisas e dos seres. Essa trama complexa de temporalidades manifesta-se também no modo como o poeta justapõe enunciação e enunciado, já que, reportando-se ao presente da escritura (“Ai! desta em que te escrevo alta mangueira”), torna explícita a equivalência entre o tempo da interlocução com Flora e o dos acontecimentos relatados. Aliada ao emprego do presente do indicativo, procedimento verificado na maioria dos poemas de Kilkerly, essa estratégia

não só explicita a “coincidência do acontecimento descrito com a instância de discurso que o descreve” (BENVENISTE, 2020, p. 286), mas também concretiza, no plano da linguagem, a simultaneidade de temporalidades distintas que se manifesta em nossas experiências<sup>135</sup>.

Em “Sob os ramos”, a resposta fabulosa do poeta ao mundo põe a nu, no espaço e no tempo, a face misteriosa da vivência humana, sem esclarecê-la. A partir de um ponto de vista engajado no mundo e na linguagem, atento tanto aos dados visíveis quanto ao horizonte interno dos seres e das coisas, o eu lírico ocupa, simultaneamente, o lugar de vidente e visível na experiência perceptiva. Esse modo de ser ambivalente manifesta-se em outros poemas de Kilkerry, nos quais o sujeito lírico vê a si mesmo espacializado na experiência, ora no bico de um pássaro (“Esse pássaro voar, longamente, um bocado / De músculos pingando a levar-me no bico!” – Velhinho), ora metamorfoseado em monstro mitológico (“É à porta do meu Sonho / Já Cerbero morreu, para agarrar-te”) ou elemento da natureza (“Sendo uma onda do mar, dou-me ilusões de um mar...”).

A ambivalência de um sujeito lírico que se apresenta simultaneamente aqui e lá – ponto de vista encarnado, disperso em seu campo visual – toma parte também da organização temporal da experiência descrita em “Sob os ramos”. Espacializado, o sujeito experimenta, num mesmo instante, diferentes temporalidades, que se alternam e contaminam a percepção do real. Procedimentos semelhantes verificam-se, por exemplo: na última estrofe de “Cerbero”, em que o sujeito lírico associa o retorno da mulher amada projetado para o futuro (“Virás, um dia”) à imagem do próprio sujeito (“Cerbero”) morto no passado; e em “É o silêncio...” (“Penso um presente, num passado”) e “Altera quanquam venusta” (“Já não cheira a aloés teu cabelo tão louro / Mas lembra as taças de ouro / Em que os vinhos bebia e o prazer, Salomão!”), nos quais imagens da memória e de mitos invadem o presente da experiência.

Na experiência promovida por Kilkerry, não há lugar para a expressão de espaço e tempo seriais. Sua resposta fabulosa afasta-se do modelo cartesiano em direção ao mundo da percepção, em que se oferece ao sujeito percipiente “um tempo e um espaço de empilhamento, de proliferação, de imbricação, de promiscuidade -

---

<sup>135</sup> No relato do instante da criação poética realizado em “É o silêncio...” (vide p. 97-98), a coincidência entre os tempos de enunciação e de enunciado também se faz notar de modo explícito, mediante emprego do presente do indicativo e referências às etapas do processo criativo (“Não sei se é mesmo a minha mão que molha / A pena”; “Pego da pena, iludo-me que traço / A ilusão”; “A asa da rima / Paira-me no ar” etc.).

perpétua pregnância, parto perpétuo (...)” (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 114). Relacionada à noção de perspectiva, essa co-presença de coisas e instantes<sup>136</sup> que proliferam, empilham-se e imbricam-se na experiência denuncia o caráter aberto e infinito do mundo percebido:

Um presente sem porvir ou um eterno presente é exatamente a definição da morte, o presente vivo está dilacerado entre um passado que ele retoma e um porvir que projeta. Portanto, é essencial à coisa e ao mundo apresentarem-se como "abertos", reenviar-nos para além de suas manifestações determinadas, prometer-nos sempre "outra coisa para ver". É isso que por vezes se exprime dizendo que a coisa e o mundo são misteriosos. (...) Eles são até mesmo um mistério absoluto, que não comporta nenhum esclarecimento, não por uma falha provisória de nosso conhecimento, pois então ele voltaria a cair na categoria de simples problema, mas porque ele não é da ordem do pensamento objetivo, em que existem soluções. Para além de nossos horizontes não há nada a se ver senão outras paisagens ainda e outros horizontes, nada a se ver no interior da coisa senão outras coisas menores. (...) A coisa e o mundo só existem vividos por mim ou por sujeitos tais como eu, já que eles são o encadeamento de nossas perspectivas, mas transcendem todas as perspectivas porque esse encadeamento é temporal e inacabado. (MERLEAU-PONTY, 2018, p. 447).

Essa passagem, a nosso ver, é especialmente esclarecedora quanto ao funcionamento do mundo que se manifesta na poesia de Kilkerry, mundo que escapa à “ordem do pensamento objetivo” para ser experimentado – percebido e intuído – por um sujeito encarnado e entregue à sua amplitude e indeterminação. Organizada pela mesma estrutura de horizonte que rege nossa percepção, a realidade concebida pelo poeta é um tecido de referências, encadeamento “temporal e inacabado” de perspectivas, cuja síntese não se apresenta como totalidade que possa ser vista integralmente, mas como “infinito cujo ponto de fuga recua constantemente além do olhar (...)”<sup>137</sup> (LPM, p. 24). Em sua resposta à nossa realidade, Kilkerry privilegia o mistério do mundo, sobretudo sua abertura e sua promessa de que sempre haverá algo a mais para se ver.

Ao descrever a aparição da dimensão infinita do mundo na poesia moderna, Michel Collot (LPM, p. 25-26) sugere uma organização do campo perceptivo em abismo, em uma profundidade que não se esgota, expandindo-se de horizonte a

<sup>136</sup> “As coisas e os instantes”, segundo Merleau-Ponty (2018, p. 446), “só podem articular-se uns aos outros para formar um mundo através deste ser ambíguo que chamamos de subjetividade, só podem tornar-se co-presentes de um certo ponto de vista e em intenção”.

<sup>137</sup> No original: “[le monde se propose à nous non comme une totalité dont il serait possible de prendre une vue d'ensemble,] mais comme un infini dont le point de fuite recule sans cesse au-delà du regard”.

horizonte para além do campo visível. A profundidade que se instaura no horizonte da experiência, aliás, é solidária com a que surge na invisibilidade que o próprio corpo do sujeito representa a ele mesmo. No entanto, apesar de constituir um “ponto de não-visão absoluta” para o vidente, seu corpo de carne é visível aos outros e por isso também é colocado em abismo, envolvido no mesmo horizonte das coisas que vê. Tanto seu corpo como os distantes participam de uma mesma corporeidade – carne – que se manifesta entre eles e para além deles, no horizonte e no fundo de seu próprio ser (LPM, p. 28).

A abertura às profundezas, conforme Collot (LPM, p. 25), apresenta-se sobretudo na obra de poetas sensíveis aos estados de alma em que a profundidade da vida é revelada. Ao descrever os efeitos do haxixe, consciente da espacialização das coisas e do tempo na experiência perceptiva, Baudelaire (1971, p. 50) ilustra como essa sensibilidade manifesta-se na poesia moderna: “profundidade do espaço, alegoria da profundidade do tempo (...)”. Para o poeta moderno, os objetos deixam de ser considerados enquanto identidade para se apresentarem como diferença, como algo além, distante, sempre prestes a se revelar como outro mundo. Nesse espetáculo lírico, o sentimento de profundidade da vida é despertado no poeta, que experimenta tanto a imensidão da existência quanto suas próprias limitações. Anna Balakian (2007) dá especial atenção à atração pelo abismo por parte de poetas sintonizados com a decadência<sup>138</sup> que assolou a Europa nas duas últimas décadas do século XIX. A respeito de Baudelaire, por exemplo, argumenta que, apesar de seu “complexo narcisista como os dândis de sua geração” (BALAKIAN, 2007, p. 44), sua preocupação com o *gouffre* (abismo) lhe permitiu conferir um estatuto metafísico às questões de ordem pessoal, despertando o interesse característico do Simbolismo pelo macabro e pela morte:

O *gouffre* é a fronteira entre o visível e o invisível, o consciente e o inconsciente, a não-vida e a vida. Até onde alguém pode ir além desta fronteira aceita e retornar para escrever sobre ela, tornou-se a principal questão poética depois de Baudelaire. Para o “decadente”, cansado de todas as outras experiências, o *gouffre* é a única fonte de novidade, embora os perigos da viagem sejam múltiplos e evidentes. (BALAKIAN, 2007, p. 44).

---

<sup>138</sup> Como vimos no primeiro capítulo deste trabalho (vide p. 38-39), decadência, nesse caso, refere-se não a Decadentismo ou Decantismo enquanto escolas literárias, mas ao “estado de espírito do poeta que está assombrado com a crueldade do tempo e a iminência da morte. É um açambarcamento com o eu e com os mistérios de uma fixação interior sobre os limites incompreensíveis da vida e da morte. É a sensibilidade do supersensível” (BALAKIAN, 2007, p. 58).

Assim como o horizonte da Fenomenologia, o abismo dos simbolistas é um lugar fronteiro, limiar entre visibilidade e invisibilidade que impele a entrega do poeta ao indefinido. Conforme Balakian (2007, p. 68), em Mallarmé – poeta imbuído do “espírito ‘decadente’ sem o qual as mudanças puramente técnicas que o simbolismo introduziu na prosódia não teriam grande significado” –, essa entrega manifesta-se como obsessão pelo *gouffre* “imponderável”, articulando-se à angústia provocada pela sensação do tempo, à redução da vida ao sonho e à sensibilidade intensa, traços aos quais acrescentaríamos o senso refinado de espaço que estes versos de “Outro leque de Mademoiselle Mallarmé” (“*Eventail de Mademoiselle Mallarmé*”) ilustram bem:

Ó sonhadora, por quem plano  
Num puro gozo sem timão,  
Sabe, por um sutil engano,  
Guardar minha asa em tua mão.

Uma aragem de entardecer  
Te vem a cada movimento  
Preso que faz retroceder  
O horizonte suavemente.

Vertigem! eis que se detém  
O espaço como um grande beijo  
Que por nascer para ninguém  
Não soma ou some o seu desejo.  
(...)  
(MALLARMÉ, 2002, p. 51)<sup>139</sup>

O poema ilustra o privilégio da alusão sobre o fato ou objeto na poesia de Mallarmé, hábil alquimista de imagens que, de acordo com Marcel Raymond (1997, p. 28), deslizam em “movimento descontínuo, (...) de viés, nunca desenvolvidas, sempre envolvidas umas nas outras”, mediante “sintaxe complexa” que desenha entre as palavras relações tão pouco visíveis quanto possível (...). Raymond (1997, p. 29-30) pondera também que a eliminação de quase toda a matéria – a redução do tema a quase nada – faz nascer “uma grande efervescência de sonho (...) deste murmúrio tão próximo do silêncio”: o individual e o circunstancial tornam-se fundo do qual emergem, “em primeiro plano, (...) elementos gerais”. À sua maneira, o crítico literário descreve a atuação da estrutura de horizonte no poema de Mallarmé, responsável por

<sup>139</sup> No original: “O rêveuse, pour que je plonge / Au pur délice sans chemin, / Sache, par un subtil mensonge, / Garder mon aile dans ta main. // Une fraîcheur de crépuscule / Te vient à chaque battement / Dont le coup prisonnier recule / L'horizon délicatement. // Vertige! voici que frissonne / L'espace comme un grand baiser / Qui, fou de naître pour personne, / Ne peut jaillir ni s'apaiser (...).” (MALLARMÉ, 2002, p. 50).

dar visibilidade ao fundo invisível das coisas e das paisagens e tornar invisível as particularidades, retirando-as do primeiro plano ao qual estariam destinadas. Nesse espaço regido pelo horizonte externo das coisas e das palavras, é evidente a configuração em abismo: ao êxtase do sobrevoo sem rumo (“puro gozo sem timão”), segue o recuo suave do horizonte gerado pelo vento que sopra de encontro ao “movimento preso” da sonhadora à terra, recuo que anuncia a ansiedade vertiginosa na terceira estrofe, desdobrada na imagem do espaço “que se detém” como um beijo não correspondido, nascido para ninguém. Nessa vertigem abismal, contudo, a preocupação com a mortalidade e a morbidez do “espírito decadente” parece dar lugar à transfiguração do mundo em que as relações entre coisas e seres são experimentadas como num sonho. A nosso ver, processo semelhante ocorre na poesia de Kilkerry, que parece ter herdado do mestre a sintaxe intrincada e a elusividade das imagens.

Apesar de o comportamento adotado pelo vate baiano em sua curta vida revelar marcas da *decadência*<sup>140</sup>, não predominava em sua lírica o gosto pelo mórbido, pelo grotesco ou mesmo a atração pela morte que caracterizavam mais explicitamente o espírito decadente. Na esteira de Mallarmé, a decadência na poesia de Kilkerry, a nosso ver, manifesta-se de modo elusivo, associa-se mais à aguçada sensibilidade demonstrada na construção do plano imagético do discurso e à singularidade do mundo que nos dá a ver. Ainda assim, há poemas em que o estranhamento provocado pelo real e os estados de alma disfóricos evocam a morbidez do espírito decadente, cuidadosamente esculpida pelo poeta, como em “Folhas da alma” (HE, p. 111) – no qual o sujeito lírico se depara com uma “ilusão morta”, sugerindo o contato fantasmagórico com a amada – e no manuscrito “A esses sons longínquos estremeço”, um dos poucos poemas do autor em que a imagem das profundezas ocupa lugar central:

---

<sup>140</sup> Do que se tem registrado sobre a vida do poeta, não são poucos os traços da *decadência* em Kilkerry, “considerado pelo seu modo airoso de vida, um perdulário, um dispersivo, um inadaptado”, conforme Chiacchio (1985a, p. 266-268), para quem as alegrias, ao lado do poeta, “eram rápidas. Breve o seu timo se ensimesmava, se embiocava, numa como onda interior de melancolia, que o dominava, o mergulhava em silêncios concentrativos de cismas”. Como vimos no primeiro capítulo, essa tendência ao isolamento social também é abordada por Figueiredo (1985, p. 234-235), que descreve o amigo como um “noctâmbulo extravagante” que se refugiava nos livros, avesso às “grosserias da vida”.

A esses sons longínquos estremeço  
 Vagos desejos e um pesar profundo  
 Invadem-me o coração corado apenas.  
 Parece que minhas por lábios queridos apertando  
 Sangram de novo, caem lentamente  
 Quentes e rubras gotas, uma a uma  
 No mar, sobre uma velha casa submarina.<sup>141</sup>  
 (HE, p. 139)

Um estremecimento provocado pela audição de “sons longínquos” dá início à experiência do eu lírico que, frágil (“o coração corado apenas”), é invadido por “vagos desejos” e “um pesar profundo”. Aqui, para surpresa do leitor, não é a visão, mas a audição, o sentido privilegiado, a partir do qual o sujeito é capaz de apreender a distância que separa seu corpo dos limites de seu campo perceptivo: o horizonte, nesse caso, é sonoro. Mesmo assim é possível identificar a comunicação entre a profundidade aberta no espaço da experiência e o sentimento de profundidade da vida: a distância que se abre pela audição corresponde à intensidade da experiência íntima, de onde o sujeito percebe transbordarem aspirações incertas e uma tristeza profunda, emoções que evocam a profundidade do tempo, mediante o resgate do passado (“pesar profundo”) e a projeção (“vagos desejos”), ainda que imprecisa, do futuro. O sentimento de profundidade experimentado pelo poeta tem dupla face, ou melhor, dois panos de fundo: o espaço percebido, que se estende em abismo, e seu próprio corpo, que o ancora no tempo e no espaço, projetando-o para longe. Ele está *aqui e lá*, ancorado em seu ponto de vista, prestes a cair vertiginosamente no abismo marítimo, em direção àquele “fundo insondável”<sup>142</sup> da experiência – inacessível à consciência, segundo Collot (LPM, p. 27-28):

O que o atrai [o poeta moderno] para o horizonte não é o que ele põe à vista, mas o fato de abrir o espaço a perder de vista sobre o invisível. E esta perda de vista é acompanhada, para o poeta, de uma perda de si mesmo, de um mergulho em profundidades interiores que escapam à inspeção da consciência<sup>143</sup>.

Entregue à experiência, o sujeito lírico de “A esses sons longínquos estremeço” dirige sua atenção às regiões que delimitam seu campo perceptivo, mais preocupado

<sup>141</sup> Um dos seis manuscritos poéticos de Kilkerry, segundo Campos (1985, p. 138), esse poema é também um dos poucos textos do autor em versos livres, provavelmente escrito no final de sua vida.

<sup>142</sup> No original: “fond insondable”.

<sup>143</sup> No original: “Ce qui l'attire dans l'horizon, ce n'est pas ce qu'il met en vue, c'est qu'il ouvre l'espace à perte de vue sur l'invisible. Et cette perte de vue s'accompagne pour le poète d'une perte de soi, d'une plongée dans des profondeurs intérieures qui échappent à l'inspection de la conscience”.

em pressentir os dados sensíveis que se escondem no horizonte sonoro da experiência. As emoções experimentadas – “Vagos desejos” e “pesar profundo” – são tão intensas que transbordam do sujeito, materializando-se e exteriorizando-se na imagem de gotas de sangue que caem de seus lábios “de novo”, lentamente, no mar, até alcançar uma “velha casa submarina” perdida nas profundezas do oceano. A construção que acolhe essa imagem no plano linguístico, aliás, é prodigiosa: por meio de uma extensa inversão, o poeta torna visível, no espaço da página, o lento mergulho das gotas de sangue na profundidade do oceano, materializado pela “queda” da palavra “gotas”, que abdica da posição que ocuparia originalmente no quarto verso do poema, repousando no sexto, em movimento oblíquo e descendente do qual participam também as vírgulas:

Parece que minhas [                    ] por lábios queridos apertando

,

gotas,

,

Uma névoa de imprecisão toma conta do relato: os desejos são vagos, o pesar, profundo, e a cena que fecha o poema, apesar de nítida, é apresentada com desconfiança pelo eu lírico (“Parece que...”), afetado pela *Stimmung* que encobre a experiência. A estranha e imprevista imagem do último verso realça essa atmosfera de indefinição, que se instala em uma “casa” inacessível, perdida na profundidade do tempo (“velha”) e do espaço (“submarina”). Dispersando-se num mundo em que coisas e emoções aparecem sempre à distância, o sujeito lírico mergulha no abismo da experiência e, sob a forma de gotas de sangue, parece tocar “o fundo das coisas, o princípio invisível de toda visibilidade”, resvalando a “opacidade irreduzível”<sup>144</sup> (LPM, p. 31) que, contraditoriamente, torna-se perceptível como uma “velha casa submarina”.

<sup>144</sup> “Para a imaginação contemporânea, no entanto, olhar para uma opacidade irreduzível, como a do corpo ou a do horizonte, equivale mais frequentemente a tocar o fundo das coisas, o princípio invisível de toda visibilidade” (LPM, p. 31). No original: “Pour l’imaginaire contemporain toutefois, buter du regard contre une opacité irréductible, celle du corps ou celle de l’horizon, équivaut le plus souvent à toucher le fond des choses, le principe invisible de toute visibilité”.

Flagrante nesse poema, a atração pelas profundezas abismais, contudo, não constitui traço característico da obra do poeta baiano, aparentemente mais interessado pela organização do campo perceptivo em abismo do que pela imagem do abismo em si. A partir da extensão que se abre entre seu corpo e os seres e objetos, quase sempre em movimento, aos quais dirige sua atenção perceptiva e que parecem distanciar-se em direção ao horizonte – “Um passarinho / Cruzou, fugindo-a, o seio que lhe dera / Abrigo e pouso (...)” (“Floresta morta”), “A alma, aqui, vai-me sonora, / (...) e vai-me a vida inteira / No meu cavalo, pela estrada a fora (...)” (“Sob os ramos”) –, o eu poético de Pedro Kilkerry incorpora em sua poesia a contradição que rege toda a experiência perceptiva, promovendo gozo e angústia, êxtase e ansiedade, “duas respostas possíveis para o abismo”<sup>145</sup> (LPM, p. 26) que se explicitam na estrofe final de “O muro” como prazer e sofrimento, volúpia e dor:

(...)  
 Mas um prazer ao sofrimento casa...  
 Pois o ramo em que o vento à dor lhe impele  
 É onde a volúpia está de uma asa e outra asa...  
 (HE, p. 90)

Atualizando de modo muito particular as lições de Mallarmé – “revoluções sintáticas, tropos imprevistos, silepses desconcertantes, incidentes que não mais acabam” (FIGUEIREDO, 1985, p. 245-246) – e de seus outros mestres simbolistas, Pedro Kilkerry investe no poder sugestivo do símbolo para engendrar o drama da subjetivação lírica. Em suas (ante)visões, se as coisas e os seres comportam-se, à primeira vista, de modo incoerente ou até delirante, é porque a reação fabulosa do poeta ao nosso mundo funda-se radicalmente na experiência perceptiva do ser humano, tornando patente não só a parcela de indeterminação que compreende nossa existência encarnada, mas também a participação da intuição e da imaginação no espetáculo perceptivo. Nessa lírica talhada em horizontes, “é o *nosso* mundo que está sempre suscetível de se revelar como *outro* mundo”<sup>146</sup> (LPM, p. 25, grifo do autor). Tendo em vista que, no horizonte da paisagem, esse espetáculo da percepção

<sup>145</sup> Segundo Collot (LPM, p. 26), “ele [o poeta] vai do êxtase à ansiedade, que são as duas respostas possíveis para o abismo; e essa dupla vertigem é muitas vezes metaforizada como um afogamento no abismo do horizonte”. No original: “Il passe ainsi de l'extase à l'angoisse, qui sont les deux réponses possibles à l'abîme; et ce double vertige se métaphorise très souvent comme noyade dans le gouffre de l'horizon”.

<sup>146</sup> No original: “c'est *notre* monde qui est à tout moment susceptible de se révéler comme un *autre* monde”.

é privilegiado (LPM, p. 25) e intensificado, propomos mais uma incursão pela lírica fabulosa de Pedro Kilkerry a fim de investigarmos como se comportam sujeito e mundo em suas paisagens.

### 4.3. Paisagens: transfigurações do mundo

“Olho em frente: as nuvens estavam a meus pés”, escreve Francesco Petrarca (2007, p. 150) em carta ao frade Dionísio do Burgo Santo Sepulcro, sobre o momento em que, exausto e atônito com o “vasto espetáculo” oferecido aos seus olhos, alcançara o topo do Monte Ventoso (*Mont Ventoux*), localizado no sul da França, acompanhado de seu irmão e dois servos, em 26 de abril de 1336. A empreitada, no entanto, é condenada pelo poeta italiano: tão logo chega ao cume, voltando seu olhar para o lado da Itália, é invadido pela vontade de retorno à pátria e por recordações que acendem em seu espírito o conflito entre a satisfação de desejos mundanos e a busca pela ascese espiritual. A sensação de remorso e culpa é intensificada quando, ainda no topo da montanha, abre um volume das *Confissões* e se depara com a seguinte passagem: “Os homens vão admirar os cumes das montanhas, as ondas do mar, as largas correntes do rio, o oceano, o movimento dos astros, e deixam de lado a si mesmos (...)” (AGOSTINHO, 1997, p. 280). A longa e exaustiva escalada servira apenas para constatar o perigo das “paixões geradas pelos instintos terrenos” e a necessidade do recolhimento espiritual, conclui Petrarca (2007, p. 153). A princípio, ele é movido pelo desejo de descoberta, pela curiosidade sobre o mundo. Todavia, de acordo com o filósofo Jean-Marc Besse (2014b, p. 11), ao alcançar o cume e meditar sobre si mesmo, retoma a “oposição entre interior e exterior, entre a preocupação com a verdade, que reside na interioridade, e a submissão às coisas exteriores”: ver é perigoso, pois a visão desvia o sujeito de si mesmo.

Apesar da censura do poeta, a carta tornou-se peça fundamental para os estudos da paisagem, considerada o primeiro documento de que se tem notícia sobre uma expedição ao cume de uma montanha cumprida sem outro propósito a não ser o de contemplar desinteressadamente a paisagem natural. A importância do relato deve-se sobretudo ao modo como o poeta descreve a experiência paisagística, deixando transparecer os laços entre percepção e subjetividade que seriam, séculos mais tarde, investigados pela Fenomenologia. O viés fenomenológico, contudo, diz respeito apenas a uma das cinco posições sobre o conceito de paisagem

reconhecidas por Besse (2014b, p. 11-12, grifo do autor) a partir de diferentes disciplinas – História da Arte, Teoria Literária, Filosofia, Sociologia, Antropologia, Ecologia, Geografia etc. –, que dela se ocupam:

(...) a paisagem é considerada como *uma representação cultural* (principalmente informada pela pintura), como *um território produzido pelas sociedades na sua história*, como *um complexo sistêmico* articulando os elementos naturais e culturais numa totalidade objetiva, como *um espaço de experiências sensíveis* arreadas às diversas formas possíveis de objetivação, e como, enfim, *um local ou um contexto de projeto*.

Como alternativa às perspectivas intelectualista, que reduz o conceito à dimensão mental do ser humano, e realista ou científica, restrita à substancialidade da realidade material, a abordagem fenomenológica revela a existência de uma realidade anterior à representação mental ou cultural, de uma exterioridade acessível pela via da experiência, por meio da qual a paisagem é considerada como abertura à dimensão sensível do mundo. O conceito, assim, é revisto levando-se em conta a relação entre ser humano e mundo, abrindo-se “a um tipo de geografia afetiva que repercute os poderes de ressonância que possuem os lugares sobre a imaginação” (BESSE, 2014b, p. 46). Nessa perspectiva, a paisagem é definida como ambiente, meio, atmosfera ou “*acontecimento do encontro concreto* entre o homem e o mundo que o cerca – uma experiência –, possível apenas na presença de um corpo afetado pelo mundo: “não é tanto um objeto apreensível pelo pensamento quanto um certo modo de estar no mundo, um ambiente, certa maneira (...) de participar do movimento do mundo em determinado lugar” (BESSE, 2014a, p. 47).

Perspectiva semelhante é apresentada por Michel Collot em sua análise da poesia francesa moderna e contemporânea desenvolvida em *Poética e filosofia da paisagem* (2013), obra em que apresenta a noção de *pensamento-paisagem*. De acordo com o autor, trata-se de uma nova racionalidade, capaz de romper com o cogito cartesiano e reestabelecer a experiência ao campo do pensamento, visando superar a oposição entre sensível e inteligível:

Ao evocar um “pensamento-paisagem”, eu gostaria de fazer com que se compreenda uma relação com duplo sentido e recíproca entre o homem e o cosmos. A justaposição dos dois termos tenta transpor uma forma habitual de poesia e uma das possibilidades propostas ao pensamento por uma língua como o chinês que, evitando as articulações sintáticas, permite criar enunciados suscetíveis de múltiplos entendimentos. No sintagma que se tornou o título de uma de minhas obras mais recentes, paisagem e pensamento entram em uma relação de aposição, aberto (sic) a várias

interpretações: permite, ao mesmo tempo, sugerir que a paisagem provoca o pensar e que o pensamento se desdobra como paisagem (PFP, p. 12).

“Relação”, “trajeção” e “correlação” caracterizam esse novo modo de racionalidade, que “visa ultrapassar o dualismo sujeito/objeto, antropos/cosmos” (PFP, p. 12) e sobrepõe à projeção de categorias sobre o objeto o exame atento desse objeto, sintonizando-se ao interesse contemporâneo pela questão do espaço. Tal interesse demonstra o alcance da noção de paisagem, capaz de manifestar, de maneira exemplar, a “multidimensionalidade dos fenômenos humanos e sociais” (PFP, p. 15) e a relação de interdependência e de interação entre tempo e espaço, natureza e cultura, indivíduo e sociedade. Expressão singular da vivência do espaço, a literatura, em especial, desempenha papel importante no debate sobre a paisagem, que deixa de ser apenas um procedimento de caráter social, econômico e político para se constituir em experiência e expressão ricas em valores e significações individuais e coletivas. Collot (PFP, p. 17) também ressalta duas interpretações tradicionalmente dominantes a respeito da paisagem, concebida ora como espaço ou local “que se oferece ao olhar de um observador”, ora como pura representação pictórica:

Essas duas interpretações dominantes e opostas têm em comum o mesmo inconveniente que é instaurar uma relação de sentido único entre os componentes da paisagem, enquanto ela me parece, antes, o resultado da interação entre o local, sua percepção e sua representação. Disto, surge a vantagem que pode haver em retornar ao termo mediano e mediador, que é o da percepção, e que deve tanto à configuração do local quanto às figuras de arte e de cultura. Para escapar da alternativa entre o construído e o dado, considerarei, portanto, a paisagem como um *fenômeno*, que não é nem uma pura representação, nem uma simples presença, mas o produto do encontro entre o mundo e um ponto de vista. (PFP, p. 18, grifo do autor).

Resultado da interação de três componentes – local, olhar e imagem – a paisagem consiste em um fenômeno complexo: é produto da transformação de um local por um ponto de vista, realiza-se no plano da percepção e é compreendida pelo autor como um novo modo de pensar<sup>147</sup> que promove a superação de uma série de dicotomias enraizadas na tradição ocidental, como sujeito e objeto, sentido e sensível, visível e invisível, pensamento e matéria, espírito e corpo. A poesia, por sua vez, é concebida como fenômeno que se realiza na circulação entre três polos – eu, mundo e palavra – sem o predomínio de um deles em particular: “o sujeito lírico se situa no

---

<sup>147</sup> Modo de pensar, segundo Collot (PFP, p. 18), “intuitivo, pré-reflexivo, que é a fonte do conhecimento e do pensamento reflexivo, e ao qual é vantajoso que retornem para se fortalecerem e se renovarem”.

ponto de passagem entre o dentro e o fora, a linguagem e a paisagem” (PFP, p. 90-91). A sensibilidade lírica, ressalte-se, não se resume à emergência de uma interioridade, mas se manifesta na “receptividade às influências exteriores”.

As reflexões de Collot não se restringem aos territórios da Literatura, Filosofia ou Geografia, mas se desdobram em sintonia com o posicionamento fenomenológico que as fundamenta, evidenciando o papel central que a dinâmica da alteridade desempenha na promoção de modos diversos de subjetivação. À luz dessa perspectiva, propomos a leitura de um dos poemas mais intrigantes de Kilkerry:

### Horas ígneas

#### I

Eu sorvo o haxixe do estio...  
E evolve um cheiro, bestial,  
Ao solo quente, como o cio  
De um chagal.

Distensas, rebrilham sobre  
Um verdor, flamâncias de asa...  
Circula um vapor de cobre  
Os montes — de cinza e brasa.

Sombras de voz hei no ouvido  
— De amores ruivos, protervos —  
E anda no céu, sacudido,  
Um pó vibrante de nervos.

O mar, ofegando, estanca<sup>148</sup>  
A redondez sensual  
Da praia, como uma anca  
De animal.

#### II

O Sol, de bárbaro, entangue<sup>149</sup>,  
Olho, em volúpia de cisma,  
Por uma cor só do prisma,  
Veleiras, as naus — de sangue...

<sup>148</sup> Na versão de “Horas ígneas” publicada em *ReVisão de Kilkerry*, extraída da publicação de Jackson de Figueiredo, consta o verso “O mar faz medo... que espanca”. Optamos por publicar a versão mencionada por Kilkerry (CXM, p. 298) a Xavier Marques, em carta escrita em 25 de junho de 1914 (vide Anexo D).

<sup>149</sup> Do verbo entanguir, com o sentido de enregelar(-se). Na versão publicada em *ReVisão de Kilkerry*, consta “estangue”, entretanto, escolhemos adotar a versão mencionada por Kilkerry (CXM, p. 299) a Xavier Marques (vide Anexo D).

## III

Tão longe levadas, pelas  
Mãos de fluido ou braços de ar!  
Cinge uma flora solar  
— Grandes Rainhas — as velas.

Onda por onda ébria, erguida,  
As ondas — povo do mar —  
Tremem, nest'hora a sangrar,  
Morrem — desejos da Vida!

## IV

Nem ondas de sangue... e sangue  
Nem de uma nau — Morre a cisma.  
Doiram-me as faces do prisma  
Mulheres — flores — num mangue...  
(HE, p. 115-116)

Organizados em 4 seções desiguais, os 8 quartetos que constituem o poema apresentam, à exceção dos 4º e 16º versos, redondilhas maiores nas quais o eu lírico expressa uma experiência sinestésica e multissensorial, da qual participam, entrelaçados, o sujeito e os elementos que habitam a paisagem litorânea de Salvador. O título sugere uma relação inusitada entre “horas” – substantivo abstrato que alude ao tempo ou ao momento vivido – e o adjetivo “ígneas”, relativo ao fogo, elemento que aponta para qualidades concretas fundadas na percepção multissensória do ser humano<sup>150</sup>. Pode-se pensar, a partir do título, que o poema introduz uma vivência singular, um momento ardente, ou mesmo que a vivência do corpo no tempo é abrasadora.

O tropo que abre o poema – “sorvo o haxixe do estio” – sugere uma ação de natureza perceptiva, da qual emerge, em sensações olfativas e táteis, o verão escaldante, reverberando afecções que apontam para a presença de uma libido pulsante (“cio”). Por força da metáfora, certo perfume luxuriante contagia o ambiente, constituindo a tonalidade afetiva dominante que envolve a paisagem: odores bestiais do verão afetam o espaço e o sujeito, que contempla, na segunda estrofe, labaredas de fogo (“flamâncias de asa”) a brilhar intensamente sobre a vegetação: tonalidades

---

<sup>150</sup> Visão e tato parecem ser os sentidos mais estimulados pela imagem “ígneas”, que constitui o título do poema. Quanto à tatilidade, consideramos que os estímulos sensoriais que a despertam vão além da forma, da consistência, da lisura ou aspereza de uma superfície e apontam também para a experiência da temperatura.

de vermelho surgem distensas no poema e, difusas no vapor aéreo, contaminam os montes, que parecem estar em brasa.

Até a terceira estrofe, os elementos que constituem as imagens sensoriais movem-se nos espaços telúrico e aéreo, impregnando-se mutuamente. O “cio do chacal” transmuta-se em uma fantasmagoria de vozes “de amores ruivos”, explicitando a dinâmica que se desdobra até o final do poema: intensifica-se uma espécie de comunicação entre mundo interior e exterior, entre sujeito e dados apreendidos por seus órgãos sensoriais, a ponto de não se saber ao certo se sua libido é afetada pela paisagem ígnea ou se é essa mesma paisagem que se modifica com a presença lasciva do eu poético em cena.

Na quarta estrofe, emerge o espaço aquático, o qual, ao mesmo tempo, provoca medo e é afetado pelo sujeito desejante, que se insinua sensualmente na paisagem. A “cisma”<sup>151</sup> libidinosa do eu lírico encarna-se nas cores avermelhadas espargidas do crepúsculo, tingindo de sangue a água e as velas das naus que se movem na superfície do oceano. A imagem das ondas que tremem e morrem, na penúltima estrofe do poema, evoca a natureza dinâmica, movente do mar.

Morre a cisma do eu lírico, marcando o fim do sonho, do poema e o ocaso do sol, que altera a incidência de luz e a refração das cores na paisagem. A vermelhidão que predominava no relato dá lugar à imagem que, sinteticamente, sugere a imagem correspondente à conduta libidinosa do eu lírico: “Mulheres – flores – num mangue”.

O primeiro verso do poema (“Eu sorvo o haxixe do estio”), contudo, parece colocar em risco nossa análise, evocando um processo de entorpecimento que seria responsável pela projeção de estados interiores sobre a realidade percebida. Essa é, aliás, a leitura do poema apresentada por Jiego Ribeiro (2015) em sua pesquisa sobre a poesia de Kilkerry. Ribeiro (2015, p. 95-96) afirma que “a idiosincrasia radical do poema e seu código próprio estocado respondem por causações da embriaguez na consciência” e, por isso, “os efeitos químicos sugeridos atuariam como agentes de disfunção”<sup>152</sup>.

Ponto de vista semelhante é apresentado por Anna Balakian (2007, p. 36-40) a respeito de “O poema do haxixe”, célebre ensaio de Charles Baudelaire que integra

---

<sup>151</sup> Em “Horas ígneas”, o caráter plurissignificativo da palavra é novamente colocado em cena por Kilkerry, visto que, no contexto da experiência relatada pelo eu lírico, diversas acepções de “cisma” – mania, ideia fixa, devaneio, sonho – são possíveis.

<sup>152</sup> Ribeiro (2015, p. 98) sugere também que a divisão do poema em quatro partes corresponderia às quatro horas de duração do torpor estimulado pelo haxixe.

*Os paraísos artificiais*, publicado em 1860. No quarto capítulo do ensaio (“O Homem-Deus”), Baudelaire apresenta uma descrição minuciosa da influência do haxixe sobre o ser humano. Em determinado momento, durante o relato dos efeitos proporcionados pelos vapores do entorpecente, o poeta associa o estado alterado de percepção à experiência poética. Destacamos, a seguir, alguns fragmentos dessa passagem:

Se sois uma destas almas, o vosso amor inato pela forma e pela cor começará por encontrar um alimento imenso nos primeiros desenvolvimentos da embriaguez. As cores ganharão uma energia não habitual e entrarão no cérebro com uma intensidade vitoriosa. Delicadas, medíocres, ou mesmo más, as pinturas dos tetos mostrarão uma vida assustadora; os mais grosseiros papéis pintados que formam as paredes das hospedarias aprofundar-se-ão como esplêndidos dioramas. (...) A sinuosidade das linhas é uma linguagem definitivamente clara em que ledes a agitação e o desejo das almas. Entretanto, desenvolve-se o estado misterioso e temporário do espírito em que a profundidade da vida, erizada dos seus problemas múltiplos, se revela inteiramente no espetáculo, por mais natural e trivial que seja, que tendes diante dos seus olhos – em que o primeiro objeto visto se torna símbolo falante. (...) O haxixe estende-se então sobre a vida como um verniz mágico; colora-a em solenidade e ilumina-lhe toda a profundidade. Paisagens recortadas, horizontes fugidios, perspectivas de cidades embranquecidas pela lividez cadaverosa da tempestade, ou iluminadas pelos ardores concentrados dos poentes, – profundidade do espaço, alegoria da profundidade do tempo, – a dança, o gesto ou a declamação dos atores, se vos precipitastes num teatro, – a primeira frase aparecida, se os vossos olhos caem sobre um livro, – tudo enfim, a universalidade dos seres se ergue diante de vós com uma nova glória não suspeitada até aí. (...) A música, outra linguagem querida aos preguiçosos ou aos espíritos profundos que procuram um repouso na variedade do trabalho, fala-vos de vós mesmos e conta-vos o poema da vossa vida; incorpora-se em vós, e vós fundi-vos nela. (BAUDELAIRE, 1971, p. 49-51).

Ao analisar esse excerto, Balakian (2007, p. 36-40) observa não só a sucessão de imagens” que reapareceriam com força na poesia simbolista, mas também o relato de um “processo poético”:

(...) o estímulo afeta os sentidos, os sentidos afetam a mente; o resultado é a linguagem, produzida por uma vigilância super-racional da mente. O poema emerge como um todo sem que o poeta o tenha conscientemente formado. Neste caso, a estética de Baudelaire é dubiamente arrumada: a descrição do ato poético o torna um precursor dos surrealistas; enquanto as visões poéticas, resultantes da organização e da estilização pelo poeta do caos da realidade, funcionarão como um trampolim para as imagens simbolistas. (BALAKIAN, 2007, p. 37).

Apesar de destacar de modo perspicaz uma série de correspondências entre os efeitos do haxixe e procedimentos característicos do Simbolismo, algumas das

considerações da autora merecem ser avaliadas mais atentamente. É verdade que Baudelaire observa, no estado alterado pelo haxixe, determinados efeitos que se manifestam de forma análoga na experiência poética. Isso não significa, entretanto, que essa passagem seja equivalente à “descrição do ato poético” – afinal, a experiência é condicionada por um estímulo, o haxixe, que altera perceptivelmente a relação do sujeito com seu corpo e com o mundo. Além disso, ao verificar no relato uma cadeia sucessiva de acontecimentos – “(...) o estímulo afeta os sentidos, os sentidos afetam a mente; o resultado é a linguagem (...)” – Balakian parece manifestar uma perspectiva que preserva a desgastada polarização entre sujeito e mundo, sugerindo que a percepção segue um caminho de mão única: estímulos sensoriais provenientes da realidade afetam o corpo; em seguida, as sensações experimentadas alteram a mente do sujeito, que, finalmente, reelabora a experiência no plano da linguagem, exprimindo-a. Essa análise, entretanto, é discutível, sobretudo por desconsiderar algumas passagens relevantes do texto, tais como a alusão à simultaneidade (“Enquanto isso...”) entre as sensações experimentadas no contato com o mundo e o desenvolvimento do “estado mental misterioso e temporário”, capaz de revelar a vida em sua totalidade no espetáculo que se apresenta aos olhos do poeta. A mente, seguimos Baudelaire (1971), iluminada pelo haxixe torna-se capaz de compreender a analogia presente na visão, “quando o primeiro objeto que atinge o olho se torna um símbolo falante”. Ademais, o sujeito sob o efeito do haxixe passa a ver a realidade como que transformada em um “livro aberto”. No comentário sobre a música, finalmente, evidencia-se a “implicação recíproca” entre sujeito e mundo que configura o evento: “fala-vos de vós mesmos e conta-vos o poema da vossa vida; incorpora-se em vós, e vós fundi-vos nela”. Discutível, portanto, a ideia de uma cadeia sucessiva de acontecimentos. O texto tampouco permite afirmar que o sujeito, afetado pelo haxixe, organiza e estiliza o “caos da realidade”. Sem dúvida, o fenômeno da intoxicação, segundo o poeta francês, estabelece uma nova ordem entre os planos sensorial e mental que não implica projeção de um estado interior sobre a realidade, como parece sugerir a autora, mas abertura ao mundo.

O protagonismo conferido ao universo psíquico na descrição do evento perceptivo contamina também a análise realizada por Ribeiro (2015), para quem o mundo de “Horas ígneas” parece restringir-se à imagem especular de uma mente atormentada e delirante. Uma outra leitura dos dois primeiros versos do poema, contudo, permite constatar o quinhão do mundo sensível na partilha da experiência

poética esculpida por Kilkerry, quando o próprio eu lírico anuncia que o haxixe por ele sorvido provém “do estio”, revelando que seu estado momentâneo é fruto de uma entrega à realidade circundante, e não de um fechamento em si mesmo. Além disso, a ambiguidade gerada pela forma verbal empregada no segundo verso (“E evolve um cheiro, bestial”) indicia que, no instante perceptivo, o trânsito entre sujeito e mundo não corre em mão única, mas é reversível, pois “E evolve” soa também como “E (e) volve”, sugerindo que o vapor de verão escaldante sorvido pelo eu poético *retorna* ao mundo transformado em odor bestial. Unida ao olhar e ao corpo do sujeito, a paisagem ígnea de Kilkerry compreende, portanto, uma experiência singular de subjetividade, uma vez que se abre a interferências psicológicas e afetivas: “a paisagem está ligada a um ponto de vista essencialmente subjetivo, ela serve de espelho à afetividade, refletindo os ‘estados da alma. A paisagem não está apenas habitada, ela é *vivida*” (DHp, p. 207). Trata-se, no entanto, de subjetividade que não se confunde com interioridade absoluta: assim como a visão amplia o corpo do sujeito para fora, o mundo interior também se abre ao exterior, transbordando na paisagem.

A nosso ver, para contemplar o quadro pintado pelo poeta, devemos investir em nosso corpo senciente e na parcela de intuição que participam de nossa percepção do mundo, pois aqui a estrutura de horizonte manifesta-se radicalmente: na perspectiva encarnada do eu lírico, a partir da qual coisas e seres oferecem-se ao seu olhar; na distância que se abre em profundidade entre o corpo do sujeito e os elementos por ele percebido, fazendo transbordar suas pulsões mais íntimas na forma de uma cisma voluptuosa; e, acima de tudo, no modo tenso como figura e fundo articulam-se na paisagem. Em cada uma das estrofes que compreendem as três primeiras seções do poema, elementos do fundo da composição saltam para o primeiro plano. Vemos com maior ou menor nitidez o brilho de folhas de árvores, montes envoltos por névoa, mar batendo na areia da praia e barcos singrando o oceano. No entanto, no horizonte interno de algumas dessas imagens atravessadas pela vermelhidão libidinosa que envolve o quadro, algo parece comunicar secretamente uma presença revelada em sua face visível apenas no último verso: “Mulheres – flores – num mangue”, imagem que permanece opaca ao longo de quase todo o poema, apenas insinuando-se na carne do mundo como “sombras de voz”, na “redondez sensual / Da praia”, em “volúpia de cisma” ou como “Grandes Rainhas” levadas pelo vento. Embora o sujeito lírico pareça, a cada estrofe, dirigir sua atenção a determinados elementos, objetos ou cenas que constituem o horizonte interno de

seu campo visual – pano de fundo da paisagem –, é a ressonância estabelecida entre tais elementos que promove a emergência da imagem final em primeiro plano e permite, no conjunto, a percepção da paisagem enquanto tal. “Para ver poeticamente a coisa, devemos desistir de isolá-la das outras, torná-la o lar de um horizonte inteiro”<sup>153</sup> (LPM, p. 19) – é o que parece dizer Kilkerry nessa que figura como uma de suas mais fabulosas respostas às provocações do nosso mundo.

Se aos olhares acostumados às convenções realistas, a paisagem marítima de “Horas ígneas” pode parecer desfigurada, incongruente, como uma deformação caótica produzida por uma mente delirante, é porque o poeta assume até as últimas consequências o desafio de nos oferecer o mundo em sua face oculta. Nesse sentido, sua lírica não só dá prosseguimento aos experimentos mais radicais do Simbolismo francês, como também os amplia, tendo em vista o horizonte das vanguardas, conforme atesta o comentário de Augusto de Campos (1985, p. 40) a respeito de “Horas ígneas”:

É uma paisagem quase expressionista que nos oferece Kilkerry, vislumbrada ‘por uma cor só do prisma’, com ênfase nos tons vermelhos. E é, realmente através de uma semântica prismática, onde a ideia se refrata, multifacetada, pelas sensações do poeta, que ele visualiza esta marinha *sui generis*, irreversível a uma formulação discursiva.

Atento ao intercâmbio efetuado entre eu lírico e mundo, Campos apreende com clareza o papel fundamental que a sensorialidade desempenha no poema, desnudando a relação de duplo sentido entre pensamento e paisagem à qual se refere Michel Collot (PFP, p. 12). Em “Horas ígneas”, a escritura de Pedro Kilkerry sugere, mais uma vez, a emergência de processos de subjetivação consolidados por fluxos constantes de deslocamento entre eu e mundo, cujo efeito é a desfiguração e a transfiguração da realidade, traços que inserem sua obra no contexto de crise das práticas poéticas e pictóricas da paisagem inaugurada em meados do século XIX e intensificada na virada para o século XX. Em sua crítica ao Salão de Paris de 1859, Baudelaire (2010, p. 51) expõe sua insatisfação com o projeto realista-naturalista de representação da paisagem levado a cabo como reação aos excessos românticos:

Se tal conjunto de árvores, montanhas, águas e casas a que chamamos paisagem é belo, não é por si mesmo, mas por mim, por minha própria graça, pela ideia ou sentimento que a ele atribuo. É dizer suficientemente, penso,

---

<sup>153</sup> No original: “Pour voir poétiquement la chose, il faut renoncer à l'isoler des autres, en faire le foyer de tout un horizon”.

que todo o paisagista que não sabe traduzir um sentimento por um conjunto de matéria vegetal ou mineral não é um artista. (...) Os artistas que querem exprimir a natureza, menos os sentimentos que ela inspira, submetem-se a uma operação bizarra que consiste em matar neles o homem pensante e sensível, e infelizmente, acredite que, na maior parte das vezes, esta operação nada tem de bizarro ou doloroso. Tal é a escola que, hoje e por muito tempo, prevaleceu.

O embate entre o subjetivismo romântico e o objetivismo realista provocaria, a partir do final do século XIX, a emergência de uma outra prática paisagística, que definiria os rumos do gênero na modernidade e de que resultariam a implosão da perspectiva e o apagamento da forma humana no quadro. A crise, de acordo com Collot (PFP, p. 115-116), não foi suficiente para determinar o desaparecimento dessas práticas de representação, mas implicou profundo “questionamento dos códigos tradicionais de sua apresentação clássica”, abrindo caminho para a renovação do gênero. Nesse processo, a paisagem passou a ser *refigurada* a partir de diferentes processos, comuns tanto a pintores quanto a poetas, dentre os quais o autor destaca: a *transfiguração* por meio da imagem e do imaginário do artista criador; a *desfiguração*, que levou à abstração da paisagem; e a *configuração* ou *reconfiguração* da representação paisagística em cores e formas (PFP, p. 116-118). A transfiguração, primeira via adotada pelos artistas modernos para a refiguração do quadro paisagístico, foi especialmente importante para impressionistas, simbolistas e surrealistas, pois permitiu submeter a prática da paisagem à imaginação e aos sonhos do artista. Para investigarmos como tais processos manifestam-se na poesia de Kilkerry, propomos a releitura de uma de suas composições mais refinadas e enigmáticas:

### **Cetáceo**

Fuma. É cobre o zenite. E, chagosos do flanco,  
Fuga e pó, são corcéis de anca na atropelada<sup>154</sup>.  
E tesos no horizonte, a muda cavalgada.  
Coalha bebendo o azul um largo vôo branco.

---

<sup>154</sup> Arrancada de um cavalo durante uma corrida (ATROPELADA, 2009).

Quando e quando esbagoa<sup>155</sup> ao longe uma enfiada  
 De barcos em betume<sup>156</sup> indo as proas de arranco.  
 Perto uma janga embala um marujo no banco  
 Brunindo ao sol brunida a pele atijolada.

Tine em cobre o zenite e o vento arqueja e o oceano  
 Longo enfroca-se a vez e vez e arrufa<sup>157</sup>,  
 Como se a asa que o roce ao côncavo de um pano.

E na verde ironia ondulosa de espelho  
 Úmida raiva iriando<sup>158</sup> a pedraria. Bufo  
 O cetáceo a escorrer d'água ou do sol vermelho.  
 (HE, p. 84)

Soneto em alexandrinos, objeto de minuciosa análise de Augusto de Campos (1985, p. 46-51)<sup>159</sup> em seu estudo sobre a poética do vate baiano, “Cetáceo” é, sem dúvida, uma das peças mais refinadas de Kilkerry. Ao longo das quatro estrofes, o sujeito lírico, ora se colocando à distância, ora se aproximando dos elementos que constituem a paisagem, apresenta uma cena dinâmica que se passa na praia – região fronteira onde confluem os espaços telúrico, aquático e aéreo<sup>160</sup> – e da qual fazem parte corcéis, embarcações, um marujo e um cetáceo. Na primeira estrofe, a partir do verbo fumar, que sugere tanto a emissão de vapores quando a ação de se encolerizar, o sujeito apresenta a paisagem de uma praia enevoadada pela maresia, provavelmente ao pôr do sol, como sugere a tonalidade cobre do céu. No quadro, destacam-se corcéis cavalgando ao longe – distância determinada visual e sonoramente (“muda cavalgada”) –, com os quadris “chagosos”, levantando poeira e colorindo a cena de uma cor branca, associada ao leite coalhado. O último verso, “dos mais belos da língua portuguesa”, segundo Campos (1985, p. 48), é ambíguo, pode se referir tanto à arrancada dos cavalos ou a pássaros que, em seu “largo voo”, colorem de branco o azul do céu, como uma figura “bebendo” o fundo da paisagem. Em seguida, mediante um corte de caráter cinematográfico, outro elemento da paisagem é destacado: a imagem de pequenas embarcações que, ancoradas na praia, partem como bagos que

<sup>155</sup> Esbagoar: tirar ou perder os bagos (ou grãos) de um cacho ou de uma espiga (ESBAGOAR, 2009).

<sup>156</sup> Betume: massa impermeabilizante de coloração marrom escura, usada para vedar embarcações.

<sup>157</sup> Arrufar: zangar-se, irritar-se (ARRUFAR, 2009).

<sup>158</sup> Iriar: matizar, colorir com as cores do arco-íris (IRIAR, 2009).

<sup>159</sup> Vide p. 89-91.

<sup>160</sup> Lugar privilegiado “de um diálogo, ou melhor, esse diálogo material sem o qual o mundo líquido não passa de um ‘mundo absurdo’, de um reconhecimento vazio” (DARDEL, 2015, p. 22), a praia caracteriza-se como paisagem em constante transformação pela ação do mar: “o espaço marinho está, sem cessar, em movimento; ele é uma potência, aquilo que a geografia científica chama de um ‘agente’” (DARDEL, 2015, p. 22).

se desprendem de cachos. Na segunda metade da estrofe, o olho-câmera do sujeito lírico aproxima-se de um dos barcos, revelando a imagem de um marujo embalado pelo movimento da água. Na penúltima estrofe, o fundo da cena ganha destaque: o tom cobre do céu fica mais intenso – sinestesticamente o zenite emite sons agudos e vibrantes de cobre, fazendo ouvir sua voz à distância. Ouve-se também o vento arquejando e movimentando o mar, que se “enfroca” e se arrepia, movimentando a vela de um barco, formando a imagem de um pano côncavo transladado na asa de um pássaro. Apenas na última estrofe surge o cetáceo – baleia ou golfinho –, que bufa, expelindo ar, fazendo escorrer a água na pedraria na praia. O fundo da cena é apresentado de forma singular: o mar, metaforizado em ondulado espelho verde, reflete ironicamente a pedraria, matizando a paisagem com as cores do arco-íris formado pelo jato de ar e água expelido pelo animal.

A composição do plano imagético do poema privilegia o horizonte, estratégia fundamental da lírica de Kilkerry. Extraídas de imagens que participam do horizonte interno da paisagem, palavras como “fuma”, “úmida raiva”, “arqueja”, “arrufa”, “chagosos”, levando-se em conta seus planos semântico e sonoro, reúnem-se para compor a *Stimmung* agressiva e agonizante que encobre a paisagem e da qual se eleva, em primeiro plano, a imagem final do poema: um cetáceo furioso, expelindo ar, talvez encalhado na praia. Tal como em outros poemas do autor, como “Na Via Appia” e “Da Idade Média”, a aparição da figura central do quadro se dá lentamente, a partir da correspondência com qualidades de outras cenas ou elementos de seu horizonte externo, insinuando-se no horizonte interno da paisagem. Ainda assim, o animal aparece desfigurado, opaco, evocado num vocábulo – “cetáceo” – que indica apenas sua ordem, sem identificá-lo nitidamente enquanto espécie. Também desfigurado, o eu poético participa da cena recuado, como um ponto de vista encarnado, em plena *ek-stase* lírica, a partir de seu horizonte interno. O desapossamento do sujeito aqui é radical: ouvimos sua voz, mas sua face permanece invisível.

Apesar dessas desfigurações, o processo que predomina na modelação do quadro é, sem dúvida, a transfiguração, “primeira via oferecida à recriação moderna da paisagem” (PFP, p. 116), da qual tomam parte metáforas características de Kilkerry, imprevisíveis como a imagem de barcos que, enfileirados, afastam-se dos outros como frutos “esbagoados” de um cacho. Na primeira estrofe, a linha do horizonte torna-se um palco de onde arranca a “muda cavalgada” de corcéis, seguindo Campos (1985, p. 48), e constitui a metáfora de nuvens que tingem de branco o azul

do céu. Nesse tropo, entretanto, a imagem ganha contornos tão precisos – os flancos “chagosos”, o movimento veloz das ancas dos animais –, que parecem ganhar uma certa autonomia no poema. A imagem é justaposta ao quadro de modo tão vívido, carregada de sensorialidade, que torna impossível delimitar se participa realmente da cena ou se a invade, por translação, produto da imaginação do poeta, proveniente do horizonte externo ao campo visual do eu poético.

Efeito semelhante é observado por Antonio Candido (1991, p. 1-2) ao analisar os processos de figuração levados a cabo por Rimbaud. Em seus poemas, o vidente provoca a “transfusão” de dois mundos – o natural e o factício –, preservando a referência ao mundo das coisas naturais “(que é sempre um imã para a nossa percepção), mas promovendo a invenção de outro mundo, que de certo modo o suplanta e satisfaz o nosso desejo de ir além do real” (CANDIDO, 1991, p. 2). No poema em prosa “*Fleurs*”, de *Illuminations*, o crítico considera perfeito o encontro desse mundo, em virtude de uma estratégia em particular:

a comparação que gera as imagens é feita como se o termo metafórico tivesse uma vida independente do termo metaforizado, ou, por outra, como se a imagem se tornasse objeto convencional do mundo novo (...). (CANDIDO, 1991, p. 2).

Em “Cetáceo”, semelhante transfusão de mundos também gera um efeito contraditório, pois elementos da esfera factícia, como os corcéis, oriundos do horizonte externo da paisagem, comportam-se normalmente, mas objetos e seres do horizonte interno da paisagem manifestam-se de modo anormal, como o vento que “arqueja” ou o oceano que “arrufa” e se “enfroca”. No conjunto, os elementos que povoam o soneto - nuvens, corcéis, pássaros, embarcações, marujo, cetáceo – compartilham da paisagem, justapondo-se, metamorfoseando-se, desdobrando-se continuamente em novas imagens. O resultado é uma sucessão de imagens em constante mutação, um calidoscópio em movimento, obra de um poeta hábil em transfigurar livremente a paisagem, substituindo “a realidade ao redor por uma imagem mais em conformidade com seus desejos ou suas fantasias (...)” (PFP, p. 123).

Essa configuração vertiginosa está na origem da estranheza provocada pela poesia de Kilkerry. A realidade que emerge em seus poemas não se opõe à nossa, mas resulta de um processo de transfiguração em que as coisas e os seres são reorganizados em uma ordem pouco estável a partir do entrelaçamento de seus

horizontes e não de suas faces visíveis. Não é do mundo que o poeta se afasta, mas da percepção ordinária das coisas, por meio da qual somos levados a dirigir nossa atenção para determinados objetos, excluindo outros. Seu caminho é o da “contemplação estética”, que “tende a restaurar a coisa em seu ambiente próximo e distante, neste horizonte externo que é como seu território”<sup>161</sup> (LPM, p. 20), promovendo a “sensação de universo” que, de acordo com Paul Valéry (1939, p. 65, grifo do autor), distingue a experiência poética:

Eu disse: *sensação de universo*. Quis dizer que o estado ou emoção poética parece-me consistir numa percepção nascente, numa tendência a perceber um *mundo* ou um sistema completo de relações, em que os seres, as coisas, os acontecimentos e os atos, ainda que se pareçam (...) com aqueles que povoam e compõem o mundo sensível, mundo imediato do qual são emprestados, mantêm, por outro lado, uma relação indefinível, mas maravilhosamente justa, com as modas e as leis de nossa sensibilidade geral.<sup>162</sup>

Ao definir o mundo da experiência poética como um complexo de relações a serem percebidas, Valéry nos ajuda a compreender que a diferença entre o universo criado por Kilkerry em seus poemas e o nosso não se encontra nas coisas e nos seres que os habitam, mas na relação estabelecida entre eles, impossível de ser expressa pela linguagem comum:

Então, esses objetos e seres conhecidos, de alguma forma, mudam de valor. Eles se chamam uns aos outros, associam-se de modo bem diferente do que em condições normais. Encontram-se – permitam-me esta expressão – *musicalizados*, convertidos em comensuráveis, ressoantes uns nos outros. Assim definido, o universo poético apresenta grandes analogias com o universo dos sonhos.<sup>163</sup> (VALÉRY, 1939, p. 65-66, grifo do autor).

Assim, considerando a familiaridade entre a experiência poética e a vivência dos sonhos e dos devaneios, faremos mais uma busca por “comensuráveis” e

---

<sup>161</sup> No original: “(...) la contemplation esthétique est fondamentalement compréhensive: elle tend à restituer la chose dans son environnement proche et lointain, dans cet horizon extérieur qui est comme son territoire”.

<sup>162</sup> No original: “J’ai dit: *sensation d’univers*. J’ai voulu dire que l’état ou émotion poétique me semble consister dans une perception naissante, dans une tendance à percevoir un *monde*, ou système complet de rapports, dans lequel les êtres, les choses, les événements et les actes, s’ils ressemblent (...) à ceux qui peuplent et composent le monde sensible, le monde immédiat duquel ils sont empruntés, sont, d’autre part, dans une relation indéfinissable, mais merveilleusement juste, avec les modes et les lois de notre sensibilité générale”. Todas as traduções dessa obra de Paul Valéry (1939) são nossas.

<sup>163</sup> No original: “Alors, ces objets et ces êtres connus changent en quelque sorte de valeur. Ils s’appellent les uns les autres, ils s’associent tout autrement que dans les conditions ordinaires. Ils se trouvent, — permettez-moi cette expression, — *musicalisés*, devenus commensurables, résonnants l’un par l’autre. L’univers poétique ainsi défini présente de grandes analogies avec l’univers du rêve”.

ressonâncias que nos permitam realizar novas aberturas no arquivo Pedro Kilkerry. Nessa incursão, propomos investigar o modo como o poeta concebe a esfera da experiência onírica em “Harpa esquisita”:

### Harpa esquisita

Dói-te a festa feliz da verdade da vida...  
Tanges da harpa, em teu sonho, almas ou cordas, cantas,  
Bóiam-te as notas no ar, a asa no Azul diluída  
E, assombrados, reptis – homens, não! tu levantas!

E apupilam-te a frente as mil pedras agudas  
De ódios e ódios a olhar-te... E és um rei que as avista,  
No halo, de Amor, que tens! Se em colar as transmudas,  
Vais – um dervixe persa, o manto azul – Artista!

Inda olhar adormido abre, e é de ocre, e avermelha!...  
Vem colar-te ao colar... e, oh! tua harpa esquisita  
Plange...flora a zumbir, minúscula, que imita  
A abelheira da Dor, em centelha e centelha.

E é a sombra... E o instrumento, a gemer, iluminado,  
Como que à noite estrela um núbio corvo... E lindo  
(Inda que as asas tens não no terás ao lado)  
Por que os pétalos de ouro, a haste de prata, abrindo,

Um lírio de ouro se alça?... Os passos voam-te, pelas  
Ribas... Oh! que ilusões da flor, que tantaliza!  
Sobe a flor? Sobes tu e a alma nas pedras pisa?...  
Pairas... Em frente, o mar, polvos de luz – estrelas...

Pairas... e o busto a arfar – longe, vela sem norte.  
Negro o céu desestrela, o seio arqueando: escuta.  
No amoroso oboé solfeja um vento forte  
E, alta, em surdo resson, a onda betúmea e bruta,

A ânsia do mar, lá vem, esfrola-se na areia...  
Seu líquido cachimbo é mágoa acesa, e fuma!  
E chamas a onda: “irmã!”. E em fósforo incendeia  
Na praia a onda do mar, ri com dentes de espuma.

De ametista, em teu sonho, uma antiga cratera  
Mal te embebe – alegria! – alvos dedos de frio,  
Eis se te emperla o rosto e a prantear vês, sombrio  
A onda crescer, rajiar-se em brutal besta-fera!

Olhas... E, soluçoso, à música das mágoas  
Amedulas o Mar e amedulas a Terra!  
A sombra aclara... E é ver a dança verde das águas  
E arvoredos dançando ao coruto da serra!

Gemes... Dedando o Azul as magras mãos dos astros  
 Somem, luzindo... Ao longe, esqueleta uma ruína  
 Em teu sonho a anervar argentina, argentina...  
 De ilusões, no horizonte, ossos brancos... são mastros!

Quente estrias a alma, à friagem, nas cousas...  
 Que bom morrer! Manhã, luz, remada sonora...  
 Pousas um dedo níveo às níveas cordas, pousas  
 E és náufrago de ti, a harpa caída, agora.

Ah! os homens percorre um frêmito. Num choro...  
 Move oceânica a espécie, amorosa, amorosa!  
 Mais que um dervixe, és deus, que morre, a irradiosa  
 Glorificação de ouro e o sol de ouro... à paz de ouro.  
 (HE, p. 106-107).

Publicado em dezembro de 1910, no número 7 da revista *Nova Cruzada*, “Harpa esquisita” – o mais extenso dos poemas lançados em vida pelo poeta – manifesta de maneira exemplar traços e procedimentos que peculiarizam a lírica de Pedro Kilkerry. Ao longo de suas doze quadras de versos alexandrinos, compõem-se: a *ek-stase* lírica e o entrelaçamento entre sujeito, artista e mundo; a presença expressiva de elementos da natureza transfigurados pela vivência do sonho; oposições, paradoxos, antíteses e inversões sintáticas, procedimentos que materializam no plano linguístico a natureza ilógica e poética da experiência onírica; os tropos imprevistos, a sinestesia, a plasticidade e o colorido do plano imagético; o poder sugestivo do símbolo; a perspectiva encarnada no mundo onírico; o jogo de visibilidade e invisibilidade que se manifesta na relação calidoscópica entre seres e coisas; a estranha sonoridade que acolhe e amplifica todos esses aspectos<sup>164</sup>.

Aqui, a sucessão de imagens característica dos poemas do autor revela-se ainda mais vertiginosa. Numa tentativa de redução exegética, apreendemos quatro momentos que pontuam de forma mais ou menos evidente a experiência na qual se abre uma paisagem onírica em constante movimento e transformação. Nas duas primeiras estrofes, o eu poético inicia o relato, introduzindo duas figuras em especial: um Artista, que tange sua harpa movido pela felicidade dolorosa da “verdade da vida”, e sua plateia, composta de homens repulsivos e coléricos, figurados como répteis e

<sup>164</sup> O tratamento dado ao extrato fônico do poema merece um estudo à parte. Na primeira estrofe, por exemplo, a sonoridade é lapidada com primor pelo poeta por meio de assonâncias e aliterações (“verdade da vida”; “festa feliz”; “cordas, cantas”). Já na terceira estrofe, salienta-se a *aliteração fisionômica* (CAMPOS, 1985, p. 30) criada pela repetição de encontros consonantais em // (“Tua harpa esquisita /Plange...flora”), procedimento que torna sensíveis ao leitor as trêmulas cintilações das cordas dedilhadas pelo Artista.

como “mil pedras agudas”. Nas três estrofes seguintes a figura do Artista salta para primeiro plano: seu horizonte interno é percorrido pelo olhar e pelos ouvidos do eu poético, encantado com a harpa e com o som que emana. Como um lírio de ouro, o harpista passa a levitar sobre o cenário. Em seguida, o sujeito lírico nos oferece, ao longo de 5 estrofes, aquilo que vê pelos olhos do Artista: uma paisagem marítima noturna, violenta, da qual é possível distinguir, com certa dificuldade, imagens do horizonte interno de embarcações (“vela sem norte”, “mastros”) que participam do fundo do quadro. Em primeiro plano, são postos em relevo elementos da natureza, como o céu desestrelado, o vento forte, os arvoredos no “coruto da serra” e sobretudo o mar, cujas ondas estouram na praia com violência, afetando sensivelmente o harpista, que assiste a tudo envolvido por seu campo visual enquanto tange as cordas de seu instrumento. Nas duas últimas estrofes, assistimos à queda da harpa e à morte gloriosa do Artista, “náufrago” de si mesmo, diante da plateia que, antes odiosa e repulsiva, é invadida por um frêmito amoroso que sela a passagem do harpista, matizando a paisagem de tons dourados.

Essa vivência é emoldurada por uma interlocução, na qual o eu poético se dirige ao Artista, seu alocutário. Este último parece desempenhar um papel sem falas, dedilhando as cordas de sua harpa e percebendo seres e coisas a partir de instruções declaradas pelo primeiro. Em plena *ek-stase*, o sujeito de enunciação lírico abre-se para o outro ao mesmo tempo em que participa do discurso como um vidente apto a exprimir o absurdo do sonho ou mesmo como um demiurgo do inconsciente, responsável por dar forma ao caos onírico, preservando seu caráter obscuro. O leitor, por sua vez, ocupa o lugar do alocutário no discurso, incitado a perceber, por meio de seu corpo sensível e de sua imaginação, imagens plásticas e desnorteantes. Entre o eu lírico, o Artista e o leitor ressoa, portanto, aquela “familiar estranheza” que define a alteridade poética na modernidade, “irredutível a qualquer assimilação, uma heterogeneidade intrínseca”<sup>165</sup> (OOM, p. 29-31). Entre Artista e natureza, o entrelaçamento é ainda mais intenso. Na sexta estrofe, por exemplo, o estado emocional do sujeito combina-se à paisagem mediante expressiva correspondência: de sua respiração ofegante (“busto a arfar”) parece soprar o vento que move a

---

<sup>165</sup> Conforme Collot (OOM, p. 29): “Parece-me que não alcançaríamos a especificidade da alteridade poética se dela propuséssemos uma interpretação dialética, que dissolveria a antítese do Mesmo e do Outro em uma unidade sintética. A poesia moderna tem em vista uma dimensão de alteridade irredutível a qualquer assimilação, uma heterogeneidade intrínseca”.

embarcação (“longe, vela sem norte”). A ansiedade que arrebatava o artista afetado pela experiência reverbera no espaço, transformando-o: o céu turva-se e curva-se como uma vaga; sopra um vento forte, antecipando a chegada de “onda betúmea e bruta”, prestes a arrebentar na praia.

O jogo estabelecido entre eu lírico e Artista na construção do plano discursivo do poema torna a articulação entre enunciado e enunciação inusitada: realizado na segunda pessoa do singular e no presente do indicativo, o discurso é endereçado a um sujeito que passa a ouvir o relato de seu próprio sonho, cuja enunciação faz valer a própria experiência, como se, no mesmo instante, ele sonhasse e visse a si próprio no seu sonho. O eu poético, por outro lado, na posição de observador, adota pontos de vista diversos: ora parece assumir a perspectiva do Artista, ora assiste à cena distanciado, de um ângulo diferente daquele experimentado pelo sonhador. O único capaz de ver a si mesmo é o Artista, a partir do relato do eu poético. Assim como não podemos nos ver vendo a cena – meu corpo, assim como a linha do horizonte, também estabelece o limite de meu campo de visão –, o eu poético tampouco oferece sua face visível.

O tratamento conferido à perspectiva é uma evidência de que, na experiência lírica do sonho concebida pelo poeta, o mundo da percepção se faz presente a partir da estrutura de horizonte que o organiza. O ponto de vista encarnado do sujeito lírico, mesmo na esfera onírica, é responsável pela abertura da paisagem ao mesmo tempo que delimita seu campo visual. Conforme Collot (DHP, p. 208), a verticalidade do corpo humano em contraste com a linha do horizonte não só promove o “recoo necessário ao desdobramento de um horizonte”, mas também delimita a posição do corpo no espaço. Com os pés sempre presos à terra, o corpo insiste na paisagem, fazendo parte dela e, por isso mesmo, vendo apenas parte dela. A essa parcialidade, o autor associa a dialética do visível e do invisível engendrada pela linha do horizonte na paisagem:

Meu corpo me designa um lugar no próprio centro da paisagem que olho. É graças a ele que posso apreender "o campo", modificar meu ponto de vista. No entanto, é ele também que me liga ao aqui, impedindo-me de ver mais longe que lá. Pois seu peso o impede de decolar completamente do chão, e o mantém prisioneiro dos relevos. E ele não possui o dom da ubiquidade: ele só pode descobrir de uma só vez um "único aspecto" da paisagem. Todo ponto de vista é também um ponto de não-visão, toda perspectiva exclui as outras (...). (DHP, p. 209).

A dialética do visível e do invisível faz-se perceber, por exemplo, nesta passagem:

(...)  
 Por que os pétalos de ouro, a haste de prata, abrindo,  
  
 Um lírio de ouro se alça?... Os passos voam-te, pelas  
 Ribas... Oh! Que ilusões da flor, que tantaliza!  
 Sobe a flor? Sobes tu e a alma nas pedras pisa?...

As perguntas apresentadas pelo eu poético revelam sua condição de ponto de vista encarnado na cena: maravilhado diante das “ilusões da flor”, atento ao Artista, ele parece não distinguir o que vê ou não crê na imagem que se oferece aos seus olhos e lança duas perguntas: “Sobe a flor? Sobes tu e a alma nas pedras pisa?”. A segunda questão é particularmente estranha, uma vez que inverte a dicotomia tradicionalmente enraizada entre corpo e alma: o corpo do sujeito levita, mas sua alma pisa as pedras. Na décima estrofe, é a linha do horizonte que impede a plena visão do objeto, levando o eu lírico a confundir a embarcação com um esqueleto – “Ao longe, esqueleta uma ruína (...) / De ilusões, no horizonte, ossos brancos... são mastros!” –, confusão que, em seguida, se revelará como produto da intuição do eu poético, que já prevê, no horizonte da paisagem, a morte do Artista.

Outro aspecto elementar da estrutura de horizonte que participa com força no poema diz respeito às relações estabelecidas entre figura e fundo na configuração da paisagem. Se o fundo do quadro, em outros poemas do autor, é mais importante do que a figura – configuração característica da poesia moderna, de acordo com Collot (LPM, p. 21) –, em “Harpa esquisita” essa relação é ainda mais complexa, em virtude das alterações da perspectiva. Elementos que figuram no primeiro plano do campo de visão do Artista – como as ondas do mar e as embarcações, por exemplo – recuam para o fundo da paisagem assim que o sujeito lírico assume o ponto de vista da cena, tornando visível o harpista em primeiro plano.

A riqueza do plano imagético de “Harpa esquisita” revela um poeta hábil em imantar o real, fazendo da expressão lírica um meio de proporcionar ao leitor sensações e percepções singulares. Assim como em outros poemas do autor, as imagens se apresentam de modo ímpar, muitas vezes em forma de *flashes*, de instantes sempre dinâmicos. Em conformidade com a natureza ilógica do sonho, coisas e seres são colocados em relação, comunicam-se por seus horizontes externos

enquanto seus horizontes internos são constantemente invadidos por outras imagens, sem que as correspondências ou analogias se explicitem. Tal organização é intensificada por meio das inúmeras transmutações que se efetuam diante do leitor do início ao fim do poema. Esse procedimento explicita-se já nas primeiras estrofes, nas quais o Artista aparece primeiramente como harpista, depois como rei e, finalmente, como “dervixe persa”, vestindo seu “manto azul”. A plateia também sofre metamorfoses sucessivas: homens transformam-se em répteis e em “mil pedras agudas”, as quais serão, em seguida, “transmudadas” em um colar.

A paisagem também é livremente transfigurada. Na quarta estrofe, por meio de estranhas associações, obedecendo ao ritmo desconexo e imprevisível do sonho, o quadro se altera violentamente, afetado pela presença de uma sombra: vemos apenas o Artista plangendo sua harpa, cuja imagem é justaposta, metaforicamente, à de um corvo de asas negras que, contraditoriamente, ilumina a cena. Em seguida, transmutações de toda ordem tomam conta da experiência: o céu (“estrelas”) incorpora-se ao mar (“polvos de luz”); a melodia de um “amoroso oboé” dá lugar a um estampido surdo, anunciando a onda a estourar na areia da praia, imagem transformada em “líquido cachimbo” – “mágoa acesa” que fuma, enevoando a cena. Nos últimos versos, a transfiguração da plateia e do Artista alcança seu ápice: o sujeito de enunciação dirige atenção novamente à plateia que parece recuperar sua humanidade: afetados pelo espetáculo, os homens são tomados por “um frêmito” a percorrer seus corpos, movendo-se como uma espécie “oceânica” e “amorosa”. Finalmente, o eu lírico encerra seu relato onírico, revelando a metamorfose final do Artista: mais que dervixe, lírio, rei, o Artista se eleva como uma divindade áurea: “a irradiosa / Glorificação de ouro e o sol de ouro... à paz de ouro”.

“Em que mundo estamos, no fim das contas?”, questiona-se Antonio Candido (1991, p. 02) a respeito da poesia de Rimbaud, cuja influência se faz notar no modo como Kilkerry atenua o caráter figurado dos seres e objetos que aparecem em “Harpa esquisita”, a partir da transfusão operada entre dois mundos, o sensível e o onírico. As imagens, livres de qualquer convenção lógica ou lei de representação, ao mesmo tempo em que sugerem sua natureza metafórica, permanecem vibrando de modo independente. Ao sujeito lírico, diante desse cenário, só resta apostar na parcela de intuição que toma parte de sua percepção e incorporar a indeterminação e a imaginação na descrição dos seres e objetos que se movem nos horizontes interno e externo de seu campo visual. No mundo dos sonhos criado por Kilkerry, comparecem

os mesmos seres e coisas que habitam o nosso mundo, porém a relação entre eles é obscura, as conexões são cerradas; sabemos que há correspondências, mas podemos apenas adivinhá-las no horizonte do poema, já que o inconsciente comanda a experiência e não fornece as chaves. Em “Harpa esquisita”, a “sensação de universo” instaurada pela experiência poética ressoa na vivência do sonho, aproximando-as. De acordo com Valéry (1939, p. 66, grifo do autor):

(...) Nem o sonho nem o devaneio são necessariamente poéticos. Podem até ser, mas figuras formadas *ao acaso* são apenas *por acaso* figuras harmônicas.

No entanto, o sonho nos faz compreender, por meio de uma experiência comum e frequente, que nossa consciência pode ser invadida, preenchida, constituída por um conjunto de produções notavelmente diferentes das reações e das percepções ordinárias do espírito. Ele nos dá o exemplo familiar de um *mundo fechado* onde todas as coisas *reais* podem ser representadas, mas onde todas as coisas aparecem e se modificam unicamente pelas variações de nossa sensibilidade profunda. É nessa mesma medida que o estado poético se instala, se desenvolve e se desintegra em nós. O que equivale a dizer que ele é perfeitamente *irregular, inconstante, involuntário, frágil*, e que o perdemos assim como o obtemos, *por acidente*. Há períodos em nossas vidas em que essa emoção e essas preciosas formações não se manifestam. Nem sequer pensamos que sejam possíveis. O acaso as oferece, o acaso as toma de nós.<sup>166</sup>

Ao conjugar o estado poético ao contexto onírico, Kilkerry demonstra plena consciência da ordenação particular dessas duas esferas. Em “Harpa esquisita”, o poeta dá vida à matéria opaca e caótica dos sonhos, preservando sua irregularidade, inconstância, involuntariedade e fragilidade, sem deixar de evidenciar que o mundo que ali se apresenta é o mundo da percepção reconfigurado e transfigurado ao sabor de sua “sensibilidade profunda”. Nesse alucinante e alegórico poema sobre a arte, Kilkerry faz sobressair as tramas da relação entre o artista e sua plateia, constituída por homens que, imbuídos de ódio, consideram-no um pária. À revelia de um auditório composto por “pedras agudas”, o artista entrega-se à experiência tantalizante; munido

---

<sup>166</sup> No original: “(...) Ni le rêve, ni la rêverie ne sont nécessairement poétiques. Ils peuvent l'être; mais des figures formées au hasard ne sont que par hasard des figures harmoniques. Toutefois, le rêve nous fait comprendre par une expérience commune et fréquente, que notre conscience puisse être envahie, emplie, constituée par un ensemble de productions remarquablement différentes des réactions et des perceptions ordinaires de l'esprit. Il nous donne l'exemple familier d'un *monde fermé* où toutes choses *réelles* peuvent être représentées, mais où toutes choses paraissent et se modifient par les seules variations de notre sensibilité profonde. C'est à eu près de même que l'état poétique s'installe, se développe et se désagrège en nous. C'est dire qu'il est parfaitement *irrégulier, inconstant, involontaire, fragile*, et que nous le perdons comme nous l'obtenons, *par accident*. Il y a des périodes de notre vie où cette émotion et ces formations si précieuses ne se manifestent pas. Nous ne pensons même pas qu'elles soient possibles. Le hasard nous les donne, le hasard nous les retire”.

de sua harpa, instrumento encantatório comparado a um corvo de penas negras e reluzentes, ele é capaz de cintilar mesmo na noite escura. Mais que um dervixe, é uma divindade. Sua morte – “glorificação de ouro” – equivale à própria dispersão, plena consagração de seu ser ao mundo perceptível sensorialmente, mesmo diante de olhos encolerizados. Na contramão da poética parnasiana, Kilkerry encerra o poema não com uma chave de ouro, mas com a simples repetição da palavra “ouro”, que ecoa o brilho e a glória do artista desdobrado em sua própria expressão, hábil demiurgo capaz de recriar o mundo, revelando-lhe a face áurea.

#### 4.4. Errância e perplexidade

A experiência poética, seguimos Collot (LPM, p. 169), é uma “totalização sempre inacabada”<sup>167</sup>, e o poema, uma “paisagem estável e coerente”<sup>168</sup> delimitada pela estrutura de horizonte que a torna aberta e inconclusa; paisagem composta por palavras que definem um “espaço de sentido” ao mesmo tempo em que convergem para um ponto de fuga que promove sua “mobilidade secreta”. Essa é uma das conclusões a que chega o autor em sua análise da poesia francesa contemporânea, por meio da qual distingue três momentos, “mais lógicos do que cronológicos”<sup>169</sup>, constituintes da estrutura da experiência poética – *apelo, espera e errância*:

Apelo do mundo enigmático, espera das palavras ainda inéditas, errância da escrita entre as linhas do poema e as da paisagem: em cada um desses momentos, a consciência poética é confrontada com o desconhecido, com uma margem de indeterminação que a constitui exemplarmente como *consciência de horizonte*.<sup>170</sup> (LPM, p. 156, grifo do autor).

Collot reconhece a relação entre poesia e mundo como inextricável, o que não equivale a dizer que um poema seja retrato ou representação do real; lembremos que o universo da experiência poética é sempre uma resposta às provocações e aos apelos de nosso mundo. Latentes no discurso lírico, à disposição do leitor que assuma o lugar do sujeito de enunciação para (re)atualizar a experiência, reservam-se,

<sup>167</sup> No original: “une totalisation toujours inachevée”.

<sup>168</sup> No original: “un paysage stable et cohérent”.

<sup>169</sup> No original: “[Ces moments seront ici présentés successivement, pour les besoins de l'exposé, mais il va de soi qu'il s'agit de] moments plus logiques que chronologiques (...)”.

<sup>170</sup> No original: “Appel du monde énigmatique, attente des mots encore inédits, errance de l'écriture entre les lignes du poème et celles du paysage: en chacun de ces moments la conscience poétique est confrontée à de l'inconnu, à une marge d'indétermination qui la constitue exemplairement comme *conscience d'horizon*”.

portanto, estes três instantes: apelo, provocação do mundo invisível; espera, abertura do sujeito ao horizonte; errância, procura pela palavra desconhecida. O espaço liberado pelo apelo e pela espera, de acordo com o autor, não visa à cristalização de sentido ou à solução da indeterminação absoluta que caracteriza o mundo como horizonte final da experiência; o momento da errância, por sua vez, implica mergulho em direção a esse horizonte indeterminado. Tendo em vista que a poesia de Kilkerry se nos apresenta, em geral, como peça meticulosamente aberta e inacabada, interessa-nos sobretudo pensá-la à luz da errância, que se manifesta, do ponto de vista da criação poética, como entrega às palavras e à parcela do mundo que ainda não ocorrem à consciência:

Com efeito, cada nova palavra abre para o poeta direções imprevistas de significado, que não são necessariamente compatíveis com as que tinham esboçado as palavras precedentes (...). Qualquer palavra-encruzilhada pode ser uma oportunidade de ir mais longe em direção ao horizonte designado pelo impulso inicial do poema, mas também para se afastar e entrar no espaço da perplexidade. O horizonte que guia o poeta, em vez de se aproximar e se confirmar, na maioria das vezes, recua e se move<sup>171</sup>. (LPM, p. 166).

A nosso ver, diante dessa “palavra-encruzilhada”, Pedro Kilkerry não nos oferece o caminho em direção ao apelo do horizonte, mas abre outras veredas, desconhecidas e imprevistas, sendas de *perplexidade*, palavra que parece bem descrever sua experiência poética. À luz dessas considerações, encerramos nossa investigação com o exame de um fragmento da correspondência enviada por Kilkerry ao amigo Jackson de Figueiredo e publicada pelo próprio autor em *Os Anais*, em agosto de 1911<sup>172</sup>. Não queremos, aqui, dar partida ao exame desse gênero, posto que tal tarefa exigiria um novo percurso de pesquisa<sup>173</sup>: nosso intuito é, de um lado, observar como se comportam as imagens no gênero epistolar por ele praticado e de que modo engajam-se sujeito e mundo nessa experiência; de outro, refletir sobre a leitura da carta realizada pelo amigo Jackson de Figueiredo em seu ensaio sobre o poeta.

<sup>171</sup> No original: “En effet, chaque mot nouveau ouvre au poète des directions de sens imprévues, qui ne sont pas forcément compatibles avec celles qu'avaient esquissées les mots précédents (...). Tout mot-carrefour peut-être l'occasion d'aller plus loin vers l'horizon désigné par l'élan initial du poème, mais aussi de s'en détourner et d'entrer dans l'espace de l'égaré. L'horizon qui guide le poète, au lieu de s'approcher et de se confirmer, le plus souvent, recule et se déplace”.

<sup>172</sup> Essa mesma carta é comentada no capítulo 2 deste trabalho (vide p. 52).

<sup>173</sup> A respeito da produção em prosa do autor, que compreende crônicas, cartas e textos críticos, vale destacar os estudos de Vera Lúcia de Britto Novis (1978) e Rodrigo Priante Ugá (2011).

A carta de Kilkerry é exemplar quanto ao modo de construção de suas imagens, à sua fala enviesada, muito sugestiva e pouquíssimo objetiva. O propósito da correspondência é compartilhar sua leitura de *Zíngaros* (1910) com o amigo e autor da obra, Jackson de Figueiredo. Não temos dúvida do delicado tratamento conferido à confecção do texto, haja vista que o próprio autor o publicou em vida. Procedimentos característicos de sua obra, como inversões sintáticas e tropos arrebatadores, deixam-se transparecer, pondo em relevo as habilidades por ele demonstradas em seus poemas, embora em estilo menos hermético e com outro propósito: trata-se de uma correspondência íntima, discurso confessional minuciosamente esculpido pelo poeta. Analisemos, assim, os parágrafos que compõem a primeira metade da correspondência:

Estou em casa, o que para raros amigos não é *avis rara* e vou reler, em tua psique ou antes, o teu livro. (HE, p. 202).

O poeta escreve de um lugar no espaço onde *está*, aproximando, como faz em muitos de seus poemas, os planos de enunciado e enunciação, que passam a equivaler: presente, tempo da enunciação, aqui e agora. Põe-se em presença como *ponto de vista encarnado* na matéria viva da experiência. À *distância*, da mesa em que escreve, de dentro de casa, descreve o que vê através da janela:

A janela rasgada para fora que defronta a mesa em que escrevo, dá-me a ver a oscilação de uma asa de sombra, moleza ferruginosa a descer ao recolhimento voluptuoso de cubos brancacentos, que a distância talvez sensibiliza: não sei, aquelas casas parecem-me tão nervosas, mas nem um passo, um sinal volitivo...  
E a sombra desce mais. (...).

Vulto na paisagem: é o manto da noite, “asa de sombra” a sobrevoar uma Salvador feita de casas transfiguradas em “cubos brancacentos” que se recolhem, voluptuosos. Figuras humanas, todas ausentes; “nem um passo, um sinal volitivo”, embora as casas pareçam “nervosas”. O poeta continua a olhar, perplexo, através da janela”:

Algumas aves, porém, frecham, para arbustos e ninhos, a vontade faiscante de plumas<sup>174</sup> e algumas folhas perto, como línguas glaucas no ar, ainda procuram lambar o resíduo imaginário de um raio, uma carícia de sol,

---

<sup>174</sup> Kilkerry não empregou aqui a vírgula necessária para evidenciar o sujeito da próxima oração, promovendo ambiguidade, característica marcante em seus escritos. Mantivemos, por isso, o uso que o poeta realizou da pontuação.

cuja intensidade – repara bem, – não é a que já foi para hindus, persas e gregos. (HE, p. 202).

O poeta estende ao máximo a descrição, como se desacelerasse o pôr do sol. O movimento da natureza mesmo sugere esse adiamento, como a "vontade faiscante de plumas" e as folhas glaucas que lambem o resto do dia, anunciando uma comparação muito inusitada: a intensidade da "carícia do sol" não é mais a mesma que foi para "hindus, persas e gregos". Momento de errância: do horizonte externo do campo visual do poeta, uma orda secular invade o plano imagético do texto e, por extensão, o plano de enunciação. Permanece vibrando, à espera de outro termo que a lance a outros para que, juntos, possam tecer a teia de relações que se eleva da carta. Eis que, por um processo diverso daquele que realiza em seus poemas – nos quais muitas sugestões permanecem suspensas, indecifradas –, Kilkerry lança luz sobre as imagens, iluminando a analogia:

Anda rasando tudo o pássaro da sombra: apaga o variado e o multiforme e tenho que ele está chocando o ovo de uma uniformidade imensa e redonda.

Assim, no nosso mundo literário, meu caro Jackson, és outra vontade faiscante de talento, outra língua como as folhas glaucas para os resíduos de fantasias e sonhos da humanidade que em muito se fêz utilitarista, arrivista, pragmatista, analfabetista e que sei mais? nos dá a ilusão de nervos, a distância como as casas que, aproximadas, têm a estupidez pacata dos seus habitantes, das suas imagens, para falar à romana. (HE, p. 202).

Todo o relato serve para dizer o que pensa sobre o talento do amigo - é ele a "vontade faiscante", a folha glauca que lambe, não os restos dos fios de Sol, mas "resíduos de fantasias e sonhos" deixados por "mil pedras agudas / De ódios e ódios (...)" (HE, p. 106) que encobrem a cidade com a "estupidez pacata" das imagens. Em suas primeiras páginas, a carta se revela como experiência poética a ser vivida pelo leitor, incitado a esquadrihar a paisagem que se abre a partir do campo visual do poeta e a procurar relações entre seres e objetos que se oferecem ao seu olhar e demais sentidos. Folhas e casas transfiguradas em "línguas glaucas" e "cubos brancos", "asa de sombra", "aves", "arbustos", "ninhos", "hindus, persas e gregos": todos esses elementos da paisagem, que até então figuravam em primeiro plano, descem ao fundo do quadro, revelando sua participação no horizonte externo da figura que ainda permanecia invisível na cena, apenas evocada, anunciada no horizonte da alegoria: "meu caro Jackson".

Entretanto, mesmo após serem decifrados, os tropos continuam vibrando na carta – o fundo permanece vivo –, como se adquirissem independência em relação aos termos figurados, reiterando a linguagem “torturantemente ambígua” (BALAKIAN, 2007, p. 56) característica de Rimbaud<sup>175</sup>:

Ora alguns passos e eis-me à janela...  
A sombra já distinguiu<sup>176</sup> tudo, tudo, mas está picada de um brilho de estrelas fulvas que se parecem corresponder aqui e ali dentro da noite.

(...)

O Inconsciente aqui, meu caro Jackson, não é os inconscientes que farpeias com um verso ligeiro, mas o que admiras. Já imagino que te estou a ouvir: relê o meu livro logo, dize sobre o seu respeito e eu a responder com uma frase em latim rotulário de vinho que bebi um dia: *primo abstinentia utendum*. (HE, p. 202-203).

Nessa passagem, destaca-se a metáfora empregada para anunciar a noite – “A sombra já distinguiu tudo” –, por meio da qual o poeta revela que a escuridão cobriu a paisagem, o que equivale a dizer, no contexto, que as coisas permanecem indistintas, apagadas suas particularidades e variedades, substituídas pelo “ovo de uma uniformidade imensa”. Com suas imagens, Kilkerry toca a ferida dos arquivos literários, contra a homogeneização imposta pelo *arkhé* do comando.

Finalmente, a alegoria iniciada no primeiro parágrafo desdobra-se em sua última imagem, a mais enigmática de todas, dando lugar, enfim, às considerações do poeta a respeito do livro lançado pelo amigo:

Contudo, a verdade é esta: agora é que uma mão, tu a conheces, seca, como borboleta morta entre as folhas de um livro, treme vitalizada que é um encanto, e faz abrir a rosa de luz de um castiçal que é um magro companheiro cor de bronze das noites em que Alberto, Bilac, Verhaeren, Rodenbach e alguns novos contigo como Alcides e outros sacodem os pétalos dos seus cantos-flores, soando no ambiente de uma sala deserta.

Ah! como um livro bom, uma boa página de versos, o nosso sentimento influi vida apaixonada numa fotografia, numa recordação do

<sup>175</sup> A expressão é empregada por Balakian (2007, p. 56) para distinguir a poética de Rimbaud do Simbolismo praticado por Verlaine: “(...) no grupo dos poemas em prosa que nos foram transmitidos pelas (...) *Illuminations* e que constituem a base de sua grande estatura poética, Rimbaud se desvia da maneira de Verlaine em cada linha. Sua ideia do discurso sugestivo em vez do direto é bastante diferente da de Verlaine. Enquanto Verlaine procura as possibilidades infinitas do vago e as incertezas da nuance, Rimbaud fornece em suas descrições detalhes completos e acabados – separados apesar de justapostos, a fim de permanecer numa linguagem ainda mais torturantemente ambígua em vez de vaga. Isto é verdadeiro mesmo quando ele está transmitindo experiências biográficas”.

<sup>176</sup> Encontramos três versões diferentes para a grafia dessa palavra: no ensaio de Figueiredo (1921, p. 97) consta “distinguiu”; na primeira edição de *ReVisão de Kilkerry* (1970), “destinguiu”; e na segunda edição de *ReVisão de Kilkerry* (1985), “destinguiu”, provavelmente por erro de digitação. Uma vez que não tivemos acesso à versão da carta publicada originalmente na revista *Os Annaes* (1911), optamos por manter a grafia presente na primeira edição de *ReVisão de Kilkerry* (1970).

autor e temo-lo vivo, ouvimo-lo harpa ou lira em punho, em atenção simpática; que é a nós mesmos que ouvimos ou na dor ou na alegria.

Tal a nossa satisfação, de alguém achar-nos, na abertura do convencional verbal, o ritmo que julgávamos ter morrido com alguma imagem sensorial que o nosso poder de analogia esfriou, amorteceu, decompôs! (HE, p. 203).<sup>177</sup>

No primeiro parágrafo desse excerto, uma nova figura – a última a compor a analogia – irrompe na cena de modo alusivo, insinuando-se metonimicamente na aparição de uma mão seca como “borboleta morta”, mas ainda “vitalizada”, que ilumina o ambiente com um castiçal. Enigmática, a imagem é mantida em suspense, no horizonte interno do quadro, irresoluta em sua obscuridade. Aguardamos, em vão, perplexos, prontos para agarrar a outra ponta da analogia, que não vem. Nos parágrafos seguintes, Kilkerry atém-se, na medida que lhe é possível, a comentar sobre os versos do amigo, mantendo na opacidade aquela figura misteriosa. A chave para desvendar o enigma, entretanto, seria fornecida não pelo poeta, mas pelo próprio destinatário da carta em ensaio sobre o amigo publicado originalmente em 1921, em *Humilhados e luminosos*.

O ensaio figura como resposta terna e comovente, às vezes derramada demais, à carta do amigo. No prefácio da obra, Figueiredo (1921, p. 07-08) apresenta o propósito de seu livro: tomado pelo *mal de arquivo*, incumbe-se da missão de desarquivar do limbo literário brasileiro três “joias de brilho singular” – Uriel Tavares, José Magalhães e Pedro Kilkerry – prestes a “afundar-se na voragem do tempo”. Apesar de seu moralismo cristão, que o levou a omitir de seu arquivamento os textos satíricos do poeta, Figueiredo (1921) promove algumas fissuras expressivas em seu arquivamento, sobretudo em seu levantamento das influências literárias do escritor, dentre as quais se destaca a obra poética de Mallarmé, de quem teria herdado semelhanças – “revoluções sintáticas, tropos imprevistos, silepses desconcertantes, incidentes que não mais acabam”<sup>178</sup> (FIGUEIREDO, 1921, p. 84). As páginas finais do ensaio são dedicadas à análise de textos em prosa de Kilkerry:

<sup>177</sup> De acordo com o poeta, os processos analógicos de um poema devem preservar o ritmo da imagem sensorial, sem esfriá-lo, amortecê-lo ou decompô-lo. Com isso, quer dizer que as imagens devem manter o próprio ritmo da vida, devem ser preservados seu dinamismo e sua natureza contraditória enquanto fenômeno perceptivo.

<sup>178</sup> “A comparação tem procedência”, afirma Campos (1985, p. 41): “Kilkerry é, possivelmente, o único poeta do Simbolismo brasileiro a quem a invocação de tais afinidades - que se assentam em dados técnicos e estéticos e não em juízos comparativos de valor - não parece forçada”.

Resta-me falar de Pedro Kilkerry como prosador, e, de logo, faço notar que, à semelhança de todos os decadentes, a sua prosa nada mais foi sempre que um punhado de versos escapos aos rigores próprios da métrica, por mais desregrada que esta venha a ser. (FIGUEIREDO, 1921, p. 91).

Em seguida, o arquivista transcreve uma das "Notas trêmulas" e, na sequência, questiona:

Duvidais talvez que isto tenha um alto sentido qualquer? Pois bem, se é assim força vos é renegar tôda a prosa poética dos decadentes franceses. Aqui mesmo vos forneço elementos para uma comparação judiciosa. (FIGUEIREDO, 1921, p. 93).

Para sanar a dúvida do leitor, apresenta os fragmentos iniciais de dois contos de Laforgue (1989) – “Hamlet ou as consequências do amor filial” e “Salomé” –, e excertos de três *Illuminations* de Rimbaud (1972), “Partida” (“*Départ*”), “Soneto” (“*Sonnet*”) e *Bottom*. Em seguida, afirma:

Pode-se ler qualquer destas páginas dos escritores franceses, até o fim, meditando-as, e ver-se-á que a própria associação de ideias não tem o caráter lógico necessário, e, sim, que ela se fez como que sobre um fundo musical, vago, indefinido, voluptuoso, quimérico, acima da necessidade. É o mesmo fenômeno o que se observa na prosa de Pedro Kilkerry de que ainda posso citar o trecho principal de uma carta literária que me escreveu, por ocasião da publicação, que eu fizera, de um livro de versos. Ela foi publicada na Bahia em 1911, na revista *Os Annaes*, já hoje morta – Diz assim (...). (FIGUEIREDO, 1921, p. 95-96).

Nesses fragmentos, ainda que de modo vago e despretensioso, Figueiredo (1921) levanta dois traços da lírica de Kilkerry herdados dos simbolistas franceses: o ilogismo que caracteriza a obra de autores como Mallarmé, Rimbaud e Laforgue; e os processos analógicos (“associação de ideias sem lógica”) realizados a partir de um “fundo musical, vago, indefinido, voluptuoso, quimérico, acima da necessidade”. Após citar os primeiros 14 parágrafos da carta, realiza um breve comentário:

De caso pensado citei, por último, esta página de Pedro Kilkerry porque, entre as trepidações de uma sensibilidade demasiado, não direi dolorosa, mas viva, entre as névoas de uma filosofia dubitativa e, por isto, extravagante, muito há que diz, nela, de uma estesia própria e da psicologia do pensador que havia ao lado do poeta.  
Ambos mortos! Que fez o destino das melhores páginas de Kilkerry?  
(FIGUEIREDO, 1921, p. 99).

Apesar do destaque concedido a outro traço marcante do poeta, sua estesia ou hipersensibilidade particular, parece faltar a Figueiredo rigor e habilidade para exercitar um ponto de vista crítico que lhe permita operar aberturas significativas no processo de (des)arquivamento da obra do poeta. Não deixa de ser especialmente frustrante o curto espaço dedicado à análise da carta, haja vista as longas citações que precedem esses parágrafos. De qualquer forma, é inegável a importância do trabalho de Figueiredo, primeiro arconte da lírica de Kilkerry, responsável por inaugurar a organização e divulgação de sua obra.

Além disso, em uma breve nota de rodapé a respeito daquele parágrafo misterioso desenvolvido por Kilkerry na carta, Figueiredo (1921, p. 98) abre uma fissura imprevista em seu arquivo, lançando-o ao futuro:

Referia-se Pedro a sua avó materna, uma velhinha, muito velhinha mesmo, que era, de fato, quem mais carinhosa era para com ele e a criatura a quem, talvez, mais amasse neste mundo.

Figueiredo intui, na imagem engendrada pelo poeta, a ternura percebida em vida: revive em seu ensaio sobre Kilkerry a lembrança do amigo afetuoso com sua avó. Percebe, atento, a pista deixada pelo poeta na correspondência, pista que abre uma fenda para a profundidade do tempo no horizonte interno de sua experiência - a memória, a recordação da ternura intuída nos momentos em que testemunhou o afeto entre neto e avó. "Tu a conheces": com esse alerta, o poeta evoca a atenção do destinatário – percorra com o olhar e com a intuição as imagens, observe-as com sensibilidade, e não deixe de mirar para o seu horizonte externo, que anuncia, em primeiro plano, a figura afetuosa da avó que treme vitalizada. Em uma breve nota de rodapé, Figueiredo (1921) abre o arquivo em direção ao futuro, lançando luz sobre as estratégias de composição do poeta.

A partir dessa teia tênue de referências entre a correspondência e o ensaio, podemos observar a clareza demonstrada pelo poeta sobre o caráter sugestivo, sensível e enigmático de sua linguagem. Mesmo num discurso prosaico, na elaboração de correspondência íntima, Kilkerry oferece ao amigo uma experiência particular, que exige do leitor tanto sua atenção perceptiva, a fim de apreender os dados sensíveis da vivência poética, quanto seu poder de intuição, fundamental para para apreendermos a face oculta das coisas, dos seres e do próprio mundo. Respondendo ao apelo do mundo, elabora sua carta privilegiando a dinâmica entre visível e invisível que participa de nossa percepção. Instala a indeterminação e a

invisibilidade no coração do mundo e proporciona ao leitor a possibilidade de experimentar o desconhecido no conhecido.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A urgência do término de um (des)arquivamento não implica necessariamente fechamento: no coração do arquivo plenamente acabado vibra ainda mais intensamente sua pulsão de morte. Procuramos, nesse sentido, encerrar nossa pesquisa, ressaltando não soluções ou conclusões a respeito da poesia de Pedro Kilkerry, mas fissuras que permitam outras renovadas e necessárias visões sobre uma obra tão curta e essencial quanto a do vate baiano. Dentre essas aberturas, o exame de seu arquivo revela que o poeta como o conhecemos hoje é uma invenção colocada em prática à sua revelia: não deixou flagrante a vontade de ter sua obra editada e muito menos de ocupar um lugar nos arquivos oficiais da literatura brasileira. Essa invenção, por sinal, é obra coletiva, desenvolvida lentamente durante as primeiras décadas do século XX por arquivistas, como Jackson de Figueiredo, Carlos Chiacchio, Andrade Muricy – arconte maior do Simbolismo brasileiro – e, sobretudo, Augusto de Campos, responsável tanto por organizar e divulgar os poucos escritos de Kilkerry que não foram levados pela areia do tempo quanto por demonstrar a singularidade de sua poesia, que se distinguiu do Simbolismo e antecipou experiências radicais de vanguardas históricas, como o Surrealismo e o Expressionismo.

Quanto ao lugar ocupado pelo poeta nos arquivos oficiais, esse permanece problemático, sobretudo do ponto de vista historiográfico, já que o Simbolismo do qual teria participado oficialmente é um tema controverso para a crítica e a historiografia literárias. De acordo com autores como Paul Valéry (1999), não há evidências que confirmem aderência a um programa estético simbolista; houve, sim, um estado de espírito em torno do qual estiveram sintonizados autores singulares, estado de espírito traduzido pela negação radical do "sufrágio do número" (VALÉRY, 1999, p. 66), pelo desdém em relação à crítica e ao grande público, aspecto que permitiu justamente o desenvolvimento de poéticas tão peculiares como as de Mallarmé e Rimbaud. Há, contudo, críticos que defendem a existência da corrente simbolista, como é o caso de Anna Balakian (2007), para quem a escola seria marcada tanto pela eclosão do espírito decadente que assolou parte daquela geração, como Baudelaire e Mallarmé – espírito hipersensível, mórbido, excêntrico, atraído pelas forças do abismo e pela imagem da morte, isolado no mundo – , quanto pelo uso particular que se fez da palavra ao explorar o poder sugestivo, evocatório do símbolo. Esse traço, por sinal, articula-se ao tratamento singular conferido à construção e à organização das

imagens poéticas, que constituem o principal alicerce do modo de falar simbolista ao lado do tratamento dado à sonoridade do plano de enunciação. Quanto ao Simbolismo brasileiro, sua posição na história literária é ainda mais vaga em virtude do Parnasianismo que predominou absoluto nos meios literários do país até a segunda década do século XX.

Apesar dessas indeterminações, aos olhos dos críticos, em geral, Kilkerry sobreleva-se de seu contexto de produção, haja vista a originalidade de sua poesia, em franca sintonia com as expressões mais radicais do Simbolismo francês. Apesar dos raros dados biográficos sobre o poeta, resta mais ou menos evidente que ele teria encarnado em vida o espírito decadente. Excêntrico, avesso a multidões, isolou-se conscientemente em seu quarto insalubre à Rua do Cabeça - que em nada lembrava uma torre de marfim -, sem a pretensão de publicar seus escritos em livros, entregue às leituras e à produção poética. Considerando-se a existência da escola simbolista, ainda que tenha escrito sua obra às portas do Modernismo, foi, sem dúvida, o mais simbolista dentre os simbolistas brasileiros, um dos poucos intrépidos o bastante para seguir as trilhas abertas por três poetas fundamentais da segunda metade do século XIX: Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé e Arthur Rimbaud.

De Baudelaire, geralmente considerado precursor do Simbolismo, Kilkerry herdou o refinado exercício da analogia, da correspondência entre as coisas e seres que habitam o mundo de seus poemas, no qual tudo resulta de um esforço conjunto entre percepção e imaginação. De Mallarmé – cuja influência foi minuciosamente explorada por Campos (1985), especialmente em suas análises sobre o tratamento dado ao extrato sonoro dos poemas –, herdou a natureza imprevista e indireta das metáforas, a sintaxe truncada, (des)organizada por inversões e elipses, além da consciência de que a palavra é tanto mais eficaz quanto menos direta for sua referência ao mundo, ou seja, consciência do poder sugestivo do símbolo. De Rimbaud, herdou a busca pelo “inanimado universal” (HE, p. 203) e a valorização por imagens que dão a ver o desconhecido no conhecido, além do procedimento de “transusão de mundos” (CANDIDO, 1991, p. 02), processo de figuração da linguagem que torna indistintos os planos da metáfora e do mundo metaforizado.

Esses três autores, no entanto, mais do que pré-simbolistas ou simbolistas - rótulos que, aliás, nenhum deles teria assumido em vida -, fundaram em seus versos a modernidade poética, mediante exercício de refinada consciência de linguagem e de uma nova atitude perante a realidade, a partir da qual se tornou necessário

reavaliar conceitos como sujeito e mundo, experiência e expressão, matéria e emoção, noções que, inseridas em pares dicotômicos, não dão conta de promover o mundo em sua face misteriosa.

Para ler o poeta nesse campo, tendo em vista o objetivo principal de nossa pesquisa - qual seja o de investigar os modos de subjetivação lírica em sua poesia -, recorreremos aos estudos de Michel Collot que, em viés fenomenológico, permitiu-nos redimensionar a leitura estruturalista prevalente no arquivamento de Augusto de Campos e forneceu sustentação necessária para assumirmos uma posição perante nosso objeto que a leitura de seus poemas só veio solicitar e confirmar: a assunção de que a poesia é, além de expressão, *experiência*, e de que a experiência poética compreende não só a *palavra*, mas também o *sujeito* e o *mundo*. À luz de Collot e de autores como Merleau-Ponty, Heidegger, Husserl, Staiger, Paz, Raymond, Valéry, entre outros que vieram compor a constelação que sobrevoa este estudo, lançamo-nos à leitura dos escritos do poeta e pudemos reconhecer a emergência de uma consciência fina e corporificada da existência e do estar no mundo, consciência acima de tudo *espacializada* do sujeito, do mundo e da palavra.

Quanto ao eu lírico, procuramos examiná-lo tendo em vista sempre sua ligação indissolúvel com o mundo. Afastando-nos das amarras que, tradicionalmente, submetem a análise do fenômeno literário à incompatibilidade entre sujeito e objeto, interior e exterior, matéria e emoção, deparamo-nos com um eu poético inextricavelmente ligado ao mundo, conjugado às coisas e aos seres que o circundam e com eles constituindo uma só carne. Em seus poemas, o eu não age como um sujeito posto diante de um objeto, mas está sempre imbricado na experiência, encarnado nas coisas que percebe e por elas mesmas envolvido. Essa relação exterioriza-se e se expressa muitas vezes como uma tonalidade afetiva (*Stimmung*) que atravessa a experiência, manifestando-se no extrato fônico do discurso ou mesmo incorporando-se em cenas ou em paisagens, dentre as quais se destaca a vermelhidão que toma conta do quadro marítimo de “Horas ígneas”, transbordando nas cores da paisagem e na libido do eu poético.

A alteridade, desse modo, interfere constantemente no processo de constituição da subjetividade lírica em Pedro Kilkerry. Mesmo em poemas em que o eu poético comporta-se ensimesmado, reflexivo, acaba por perceber a si mesmo fora de seus limites físicos: amalgamado, por exemplo, a uma “Floresta morta”; sendo levado pelo bico de um pássaro (“Velhinho”); ou montado em seu próprio cavalo, “pela

estrada a fora”, em direção ao horizonte (“Sob os ramos”). A rarefação dos limites entre sujeito e mundo constituem evidência de uma *ek-stase* lírica que, em alguns poemas, assume a forma de um desapossamento radical do sujeito, que passa a se confundir com o próprio objeto percebido, fenômeno que ocorre em dois de seus poemas mais admiráveis: “O muro”, no qual o eu poético passa de vidente a visível, percebendo-se como objeto percebido pelo muro que vê à sua frente, e “É o silêncio...”, em que um poeta encerrado em seu escritório à espera da rima é observado pela estante e pelos livros ao seu redor. Nesses casos, apresenta-se com intensidade a *reversibilidade* e a *reciprocidade* que tomam parte de nossa percepção do mundo (MERLEAU-PONTY, 2014).

Apesar das particularidades que caracterizam as aparições do eu poético ao longo da obra de Kilkerry, há em comum entre elas um aspecto fundamental de modo mais ou menos explícito e que, a nosso ver, constitui um de seus laços mais fortes com a poesia moderna: em seus poemas, o sujeito lírico nunca coincide consigo mesmo, está constantemente em travessia para o *outro*, seja esse outro o mundo, seja um objeto ou ser em especial ou mesmo a palavra poética. Contraditoriamente, o eu lírico *ek-stático*, fora de si, disperso no real é, ao mesmo tempo, sujeito encarnado, ancorado em um ponto do espaço de onde se abre seu campo perceptivo e o mundo se lhe oferece aos sentidos. Mesmo em poemas como “Na Via Appia”, “Da Idade Média” e “Cetáceo”, nos quais o sujeito da enunciação parece recuar da experiência mediante um discurso isento de qualquer processo de autorreferenciação – discurso que a tradição convencionou classificar como antilírico –, sua presença se manifesta, inelutavelmente, como um ponto de vista. O eu poético, desse modo, encontra-se sempre espacializado; seu modo de ser equivale a estar no mundo, e a distância que se abre entre o vidente e o visível, entre o sujeito percipiente e o dado percebido, instaura a dialética do próximo e do longínquo, que rege a existência do eu poético tanto no espaço quanto no tempo, promovendo, muitas vezes, a abertura de uma profundidade interna da qual emergem futuro – na forma de desejos ou expectativas – e passado – mediante recordações que invadem o instante perceptivo.

As noções de perspectiva e encarnação, como vimos no quarto capítulo, estão associadas à *estrutura de horizonte*, termo que desempenha um papel essencial na descrição fenomenológica da visão como ato perceptivo. Essa noção revelou-se essencial para a investigação do mundo que emerge nos poemas de Kilkerry, um mundo aparentemente deformado, à primeira vista ilógico, irreduzível à razão. No

entanto, ao verificarmos o modo como se configuram as imagens nos poemas a partir da noção de horizonte, a aparente irrealidade acaba por se dissipar, dando lugar a uma estrutura que rege todo e qualquer ato perceptivo, sobretudo a visão. O horizonte, nesse caso, não se restringe à linha fronteira entre o céu e o mar ou a terra, mas constitui-se como uma imagem que rege nosso ato perceptivo, uma vez que as coisas se oferecem ao olhar sempre a partir de sua face visível e de suas faces invisíveis: ver um objeto, desse modo, implica tanto a percepção dos dados sensíveis quanto a previsão ou antecipação do que, em um determinado instante, ainda se revela no horizonte interno da experiência. Mas ao se oferecer ao nosso olhar, o objeto também se revela a partir da relação que estabelece com outros objetos e seres que o circundam em seu horizonte externo, objetos e seres que, em nossa percepção corrente do mundo, permanecem opacos, no *fundo* da cena ou da paisagem, mas que ganham visibilidade para o sujeito que se disponha a ver as coisas sem isolá-las das outras, para o sujeito entregue à visão poética do mundo.

Assim, à luz da noção de estrutura de horizonte, o mundo ilógico e delirante de Pedro Kilkerry revela-se aos olhos do eu poético e do leitor a partir das mesmas leis que governam o nosso mundo percebido; a diferença reside no modo como Kilkerry radicaliza a trama entre visibilidade e invisibilidade que participa de nossa experiência no real. Em poemas como “Na Via Appia”, por exemplo, o efeito de estranhamento provocado pelo relato de um cortejo de soldados na célebre estrada romana se dissipa quando percebemos que as imagens a figurar em primeiro plano – capacetes, togas vermelhas, cabelos, espáduas – pertencem ao fundo do quadro e estão ali a anunciar constantemente a presença invisível dos soldados que, em uma representação pictórica convencionalmente “realista”, compareceriam absolutamente visíveis em primeiro plano. Essa conversão de figura em fundo e de fundo em figura, procedimento frequente em muitos poemas do autor, constitui mais uma evidência da natureza moderna da lírica de Kilkerry. Atualizando com habilidade as lições do mestre Baudelaire (2010) – para quem a expressão pictórica de uma paisagem deve implicar sempre a articulação entre o dado visível apreendido pelos sentidos e o dado proveniente da imaginação do sujeito que percebe –, o poeta baiano não se exime de incluir, na experiência poética, a parcela de indeterminação que partilha de nossa percepção do real. Aquilo que, à primeira vista, apresenta-se como delírio ou deformação avulta como *resposta fabulosa* (LPM) do poeta às provocações do nosso próprio mundo, o que equivale a dizer que a poesia de Kilkerry está a mostrar ao leitor

que o ilogismo e o absurdo são qualidades de nossa experiência do real, pois, ao abirmos os olhos diariamente, estamos, ainda que inconscientemente, adivinhando, prevendo as faces do mundo invisíveis a um ponto de vista encarnado no espaço. Ao sabor do símbolo mallarmaico, Kilkerry investe no horizonte para apresentar os objetos que frequentam seus poemas, explorando tanto os pontos de vista que constituem o horizonte interno desses objetos quanto a relação que eles estabelecem com outros objetos e seres que compõem seu horizonte externo. Em outras palavras, Kilkerry nos oferece o invisível que reside em toda visibilidade, o desconhecido que habita o conhecido.

A constituição e a organização dos tropos, fundamentais na escritura do poeta, também se explica a partir da estrutura de horizonte e confirma, mais uma vez, a proximidade entre sua poesia e a lírica moderna. A princípio, toda metáfora ou transporte de sentido de uma palavra a outra revela uma organização semântica de natureza espacial, já que equivale ao transporte de uma coisa a outra no espaço. Dito de outro modo, somos capazes de usar uma palavra para nos referirmos a outra porque estamos constantemente *vendo* as coisas umas pelas outras (LPM, 229-230). Essa lógica espacial, contudo, é engendrada com violência no tratamento conferido por Kilkerry às suas metáforas. Em sua versão do naufrágio da armada de Vicente Sodré no Mar da Arábia (“Da Idade Média”), por exemplo, vimos que o modo como o poeta sobrepõe as imagens torna difícil a tarefa de discernir qual é a figura e qual é o termo figurado, sobretudo na primeira estrofe do poema, na qual tanto o elemento que pertence à cena – “Caravelas de Assombro” – quanto a imagem em que essas mesmas caravelas aparecem figuradas – “Aves mortas de sono” – pertencem ao campo visual do eu poético. A partir desse procedimento, o poeta faz vibrar, com a mesma intensidade, a metáfora e o termo metaforizado, promovendo um efeito semelhante àquele apreendido por Antonio Candido na poesia de Rimbaud: a transfusão entre o mundo natural e o factício. Em geral, na experiência poética levada a cabo por Kilkerry, o mundo emerge sempre a partir da transfiguração que afeta não só as coisas e os seres percebidos, mas também o próprio sujeito que as observa.

Por meio dessas considerações extraídas de nossas análises, procuramos salientar também a estreita relação entre a lírica de Kilkerry e determinadas práticas poéticas notadamente modernas. Na esteira de Baudelaire, Mallarmé e Rimbaud, o vate soteropolitano mergulhou no real sem o intuito de decifrá-lo, mas empreendendo suas habilidades, em especial seu indiscutível domínio da linguagem poética, para

produzir, em cada um de seus poemas, o mistério do mundo. Assim como aqueles poetas, Kilkerry não nos dá a solução do enigma, mas oferece o próprio enigma para ser experimentado pelo leitor disposto a essa aventura, aventura que exige, antes de tudo, um corpo vivo, pleno em sua natureza sentiente e percipiente. Apenas por meio da entrega desse corpo ao mundo e das percepções engendradas nesse contato é que pode vir à consciência algum *sentido*, ainda que irredutível à linguagem.

Tal como sujeito e mundo, também a palavra – terceiro polo de circulação da experiência poética – participa das metamorfoses operadas pela pena do poeta. Augusto de Campos (1985), no ensaio que integra sua *ReVisão*, já demonstrava a originalidade da linguagem empregada por Kilkerry, em franca sintonia com os simbolistas franceses, Mallarmé em especial. Procuramos, desse modo, redimensionar a leitura de Campos, pondo em relevo o modo como a *ek-stase* do sujeito lírico e os efeitos de transfiguração do mundo realizam-se também no signo verbal, mediante uma série de procedimentos habilmente orquestrados, dentre os quais avultam inversões sintáticas, processos ambivalentes de referenciação, elipses e o emprego consciente dos dêiticos como fundamentos linguísticos da subjetividade. Aliados à construção dos tropos, tais procedimentos são responsáveis por prover a experiência poética do caráter aberto e plurissignificativo que tornam a poesia de Kilkerry tão singular.

Finalmente, podemos arriscar ao menos uma certeza ou evidência que já despontava no início de nossas leituras e se confirmou ao longo do estudo: não resta dúvida de que a poesia de Pedro Kilkerry é regida pelo signo da *ambiguidade*, que se manifesta nas mais diversas dimensões da experiência poética: no uso ambivalente da palavra; na transfiguração e transfusão de mundos; e na constituição do sujeito lírico que, fora de si, encena a entrega do próprio poeta ao mundo das coisas e seres sensíveis.

Em síntese, esse é o resultado de nosso (des)arquivamento da poesia de Pedro Kilkerry. Tentamos aqui seguir as pistas deixadas por Derrida em sua reflexão sobre a prática de arquivamento e manter em nosso arquivo aberturas que possam, a quem estiver disposto, ser ainda mais fissuradas. A nosso ver, alguns aspectos merecem ser investigados com especial atenção, tais como a necessidade de uma profunda revisão dos métodos historiográficos empregados na análise da poesia simbolista brasileira. Em Kilkerry, o uso das cores também é elemento que merece atenção, assim como os laços entre sua poesia e a lírica de Baudelaire, cujas semelhanças

procuramos expor aqui. Por fim, deixamos impresso o desejo de dar prosseguimento ao estudo da imagem e do método de construção de metáforas indiretas e imprevistas próximo à poesia de Rimbaud, estudo que poderia abrir caminhos para a investigação dos laços efetivos entre Kilkerry e a poética surrealista.

Perplexos diante da aventura promovida pelo poeta, deixamos transbordar, do horizonte deste trabalho, uma imagem final, como um abraço impossível de palavras, imagem na qual o poeta, sensível ao apelo do mundo, à espera da palavra que possa encarnar o percebido e o imaginário a um só golpe de sua pena, oferta-nos um mundo desconcertante a abrir-se indefinidamente em sua plenitude inacabada.

## REFERÊNCIAS

### De Pedro Kilkerry:

KILKERRY, Pedro. Cartas a Xavier Marques. In: CAMPOS, Augusto de. **ReVisão de Kilkerry**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985b. p. 298-303.

KILKERRY, Pedro. **Harpa esquisita**. In: CAMPOS, Augusto de. **ReVisão de Kilkerry**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 75-229.

KILKERRY, Pedro. Velhinho. **Diário da Manhã**, Aracaju, ano I, n. 88, 18 mai, 1911.

### Sobre Pedro Kilkerry:

CAMPOS, Augusto de. **Re-visão de Kilkerry**. São Paulo: Fundo Estadual de Cultura, 1970. 290 p.

CAMPOS, Augusto de. **ReVisão de Kilkerry**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985. 363 p.

CASTRO, Renato Berbert de. Pedro Kilkerry: crônica de saudade. In: CAMPOS, Augusto de. **ReVisão de Kilkerry**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 319-338.

CASTRO, Renato Berbert de. Pedro Kilkerry na correspondência entre Xavier Marques e Jackson de Figueiredo. In: **Revista da Academia de Letras da Bahia**. n. 38. mar. 1992. p. 29-48.

CHALHUB, Samira. **Traços de modernidade em Pedro Kilkerry ou um modo (possível) de perceber o texto kilkerriano**. Orientadora: Lucrecia D'Aléssio Ferrara. 1975. 212 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010.

CHIACCHIO, Carlos. Pedro Kilkerry. I – O ambiente. **A Tarde**, Salvador, 28 abr. 1931a. Homens e obras.

CHIACCHIO, Carlos. Pedro Kilkerry. II – Sarcasta. **A Tarde**, Salvador, 5 mai. 1931b. Homens e obras.

CHIACCHIO, Carlos. Pedro Kilkerry. III – Aspecto religioso e estético de sua obra. **A Tarde**, Salvador, 12 mai. 1931c. Homens e obras.

CHIACCHIO, Carlos. Pedro Kilkerry. IV – O esteta. **A Tarde**, Salvador, 19 mai. 1931d. Homens e obras.

CHIACCHIO, Carlos. Pedro Kilkerry. I – O ambiente. II – O homem. **Revista da Academia de Letras da Bahia**, Salvador: Imprensa Oficial do Estado, ano II, n. 2-3, p. 1-15, jun/dez. 1931e.

CHIACCHIO, Carlos. Pedro Kilkerry. II – O sarcasta. **Revista da Academia de Letras da Bahia**, Salvador: Imprensa Oficial do Estado, ano III, n. 4-5, p. 201-207, jun/dez. 1932.

CHIACCHIO, Carlos. Pedro Kilkerry. III – Aspecto religioso e estético de sua obra. **Revista da Academia de Letras da Bahia**, Salvador: Imprensa Oficial do Estado, ano IV, n. 6-7, p. 245-252, jun/dez. 1933.

CHIACCHIO, Carlos. Pedro Kilkerry. In: CAMPOS, Augusto de (org.). **ReVisão de Kilkerry**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985a. p. 259-288.

CHIACCHIO, Carlos. Um poeta maldito. In: CAMPOS, Augusto de (org.). **ReVisão de Kilkerry**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985b. p. 315-318.

FIGUEIREDO, Jackson de. As filhas da saudade. **Diário da Manhã**, Aracaju, 1-2 mar. 1912.

FIGUEIREDO, Jackson de. **Humilhados e luminosos**. Rio de Janeiro, Porto: Anuario de Brasil, Renascença Portuguesa, 1921.

FIGUEIREDO, Jackson. Pedro Kilkerry. In: CAMPOS, Augusto de. **ReVisão de Kilkerry**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 233-258.

GÓES, Fernando. **Panorama da poesia brasileira: o Simbolismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1959. v. 4.

MACHADO, Dalila. **Os tempos fáusticos na lírica do lugar**. Salvador: EDUFBA, 2010. 268 p.

MURICY, Andrade. **Panorama do movimento simbolista brasileiro**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1952. v. 2.

MURICY, Andrade. **Panorama do movimento simbolista brasileiro**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1987. 2 v.

NOVIS, Vera Lúcia de Britto. **Kilkerry: a ideologia do novo**. Orientador: Silviano Santiago. 1978. 104 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1978.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. **Poesia simbolista: antologia**. São Paulo: Melhoramentos, 1965.

RIBEIRO, Jiego. **Máquinas fantasmas na escritura: a modernidade em Pedro Kilkerry**. Vitória: EDUFES, 2015.

SANTOS, Gilfrancisco. Amizades acadêmicas na Bahia, entre os poetas Kilkerry e Jackson de Figueiredo. **Jornal da Cidade**, Aracaju, 12 fev. 2000.

SOUZA, Carlos Eduardo Siqueira Ferreira de; JUNQUEIRA, Maria Aparecida. Pedro Kilkerry entre arquivos e arcontes. **Elyra: Revista da Rede Internacional Lyracompoeitics**, n.18, p. 169-188. dez. 2021. Disponível em: <https://elyra.org/index.php/elyra/article/view/408>. Acesso em: 19 jan. 2022.

SOUZA, Carlos Eduardo Siqueira Ferreira de; MALUFE, Annita Costa. A vertigem das sensações em “É o silêncio...”, de Pedro Kilkerry. **Revista da Anpoll**, Florianópolis, v.1, n.50, p. 20-27. set-dez. 2019. Disponível em: <https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/1317>. Acesso em: 14 jan. 2022.

UGÁ, Rodrigo Priante. **Hibridismo, crítica e ironia**: um estudo dos poemas em prosa de Pedro Kilkerry. Orientadora: Maria Rosa Duarte de Oliveira. 2011. 134 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2011.

#### **Geral:**

AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. Trad. Maria Luiza Jardim Amarante. São Paulo: Paulus, 1997.

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. **Teoria da literatura**. 8. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 2000.

AGUILAR, Gonzalo. **Poesia concreta brasileira**: as vanguardas na encruzilhada modernista. São Paulo: EDUSP, 2005.

ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia**: inferno. Trad. Ítalo Eugenio Mauro. São Paulo: 34, 1998.

AMORA, Antônio Soares. **Presença da literatura portuguesa**: era clássica. 2 ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967. 312 p.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Ode a Jackson de Figueiredo. **A ordem**. Rio de Janeiro, v.9, n.4, p. 150-151, dez. 1929.

ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. Decadismo, Simbolismo, Instrumentalismo. In: CAROLLO, Cassiana Lacerda (org.). **Decadismo e simbolismo no Brasil**: crítica e poética. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1980. p. 99-106. v.1.

ARISTÓTELES. **Sobre a arte poética**. Trad. Antônio Mattoso, Antônio Queirós Campos. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

ARRUFAR. In: **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. Disponível em: [https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol\\_www/v6-0/html/index.php#1](https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v6-0/html/index.php#1). Acesso em: 19 jun. 2022.

ATROPELADA. In: **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. Disponível em: [https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol\\_www/v6-0/html/index.php#2](https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v6-0/html/index.php#2). Acesso em: 19 jun. 2022.

BALAKIAN, Anna. **O Simbolismo**. Trad. José Bonifácio A. Caldas. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BARBOSA, João Alexandre. Prefácio. In: MURICY, Andrade. **Panorama do movimento simbolista brasileiro**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1987. p. XV-XX. v. 1.

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Trad. Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. 1. ed. especial. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

BAUDELAIRE, Charles. O poema do haxixe. In: \_\_\_\_\_. **Os paraísos artificiais**. 3 ed. Trad. José Saramago. Lisboa: Estampa, 1971. p. 11-65.

BAUDELAIRE, Charles. Salão de 1859: a paisagem. In: BAUDELAIRE, Charles; RUSKIN, John. **Paisagem moderna: Baudelaire e Ruskin**. Trad. Daniela Kern. Porto Alegre: Sulina, 2010. p. 51-61.

BENVENISTE, Émile. Da subjetividade na linguagem. In: \_\_\_\_\_. **Problemas de linguística geral**. 6. ed. Trad. Maria da Glória Novak e Maria Luisa Neri. Campinas: Pontes Editores, 2020. p. 282-289. v. I.

BESSE, Jean-Marc. As cinco portas da paisagem: ensaio de uma cartografia das problemáticas paisagísticas contemporâneas. In: \_\_\_\_\_. **O gosto do mundo: exercícios de paisagem**. Trad. Annie Cambe. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014a. 234 p.

BESSE, Jean-Marc. Petrarca na montanha: os tormentos da alma deslocada. In: \_\_\_\_\_. **Ver a terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia**. Trad. Vladimir Bartalini. São Paulo: Perspectiva, 2014b.

BÍBLIA. O cântico dos cânticos. In: **Bíblia Sagrada**. 49. ed. Trad. Luís Stadelmann. Petrópolis: Vozes, 2004. p. 817-824.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 40. ed. São Paulo: Cultrix, 2002.

BRANDÃO, Fabrício dos Santos. **Punhados de versos e outras scriptae**: a obra poética de Carlos Chiacchio. Orientadora: Rita de Cássia Ribeiro de Queiroz. 2010. 121 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Diversidade Cultural) – Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural, Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2010.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. Petrópolis: Vozes, 1991. v. 1.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. 16 ed. Petrópolis: Vozes, 2007. v. 2.

BROCADO. In: **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. Disponível em: [https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol\\_www/v6-0/html/index.php#3](https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v6-0/html/index.php#3). Acesso em: 19 jun. 2022.

CAMPOS, Augusto de. As antenas de Ezra Pound. In: POUND, Ezra. **Abc da literatura**. 9. ed. Trad. Augusto de Campos; José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2001.

CAMPOS, Augusto de. Poesia-bumerangue-concreta. In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. **Teoria da poesia concreta**. 4. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006. p. 13-15.

CAMPOS, Augusto de. Verso, reverso, controverso. In:\_\_\_\_\_. **Verso reverso controverso**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1988. p. 07-08.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. Plano-piloto para Poesia Concreta. In:\_\_\_\_\_. **Teoria da poesia concreta**. 4. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006. p. 215-218.

CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977.

CAMPOS, Haroldo de. Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira. In:\_\_\_\_\_. **Metalinguagem e outras metas**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006a. p. 231-255.

CAMPOS, Haroldo de. Olho por olho a olho nu (manifesto). In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. **Teoria da poesia concreta**. 4. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006b. p. 73-76.

CANDIDO, Antonio. Rimbaud: transfusões. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, ano 71, n. 22.865, 09 nov. 1991. Sexto Caderno - Letras, p. 1-2.

CARA, Salete de Almeida. **A recepção crítica**: momento parnasiano-simbolista no Brasil. São Paulo: Ática, 1983.

CAROLLO, Cassiana Lacerda. Introdução. In:\_\_\_\_\_. (org.). **Decadismo e simbolismo no Brasil**: crítica e poética. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1980a. p. XV-XXIII.

CAROLLO, Cassiana Lacerda. Recusa à concepção técnico-analítica do mundo: os signos da ruptura. In:\_\_\_\_\_. (org.). **Decadismo e simbolismo no Brasil**: crítica e poética. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1980b. p. XV-XXIII.

CHAUÍ, Marilena. Experiência do pensamento. In:\_\_\_\_\_. **Experiência do pensamento**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2022. p. 01-150.

CHUÇO. In: **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. Disponível em: [https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol\\_www/v6-0/html/index.php#4](https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v6-0/html/index.php#4). Acesso em: 19 jun. 2022.

COLLOT, Michel. **A matéria-emoção**. Trad. Patrícia Souza Silva. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2018.

COLLOT, Michel. De l'horizon du paysage à l'horizon des poètes. In: ALVES, Ida Ferreira; FEITOSA, Marcia Manir Miguel (org.). **Literatura e paisagem: perspectivas e diálogos**. Niterói: UFF, 2010a. p. 191-203.

COLLOT, Michel. Do horizonte da paisagem ao horizonte dos poetas. Trad. Eva Nunes Chatel. In: ALVES, Ida Ferreira; FEITOSA, Marcia Manir Miguel (org.). **Literatura e paisagem: perspectivas e diálogos**. Niterói: UFF, 2010b. p. 205-217.

COLLOT, Michel. Horizonte e estrutura de horizonte. **Geograficidade**. Trad. Fernanda Cristina de Paula. Rio de Janeiro: UFF, v.6, n.2. p. 04-12, inv. 2016.

COLLOT, Michel. **La matière-émotion**. Paris: Presses Universitaires de France, 1997.

COLLOT, Michel. **La poésie moderne et la structure d'horizon**. 2 ed. Paris: PUF, 2005.

COLLOT, Michel. O Outro no Mesmo. Trad. Marcelo Jacques de Moraes. In: **Revista Alea**, Rio de Janeiro, vol. 8, n. 1, p. 29-38, jan-jun, 2006.

COLLOT, Michel. Poesia, paisagem e sensação. Trad. Fernanda Coutinho. **Revista de Letras**, Fortaleza, vol. 1, n. 34, p. 17-26, jan-jun, 2015.

COLLOT, Michel. **Poética e filosofia da paisagem**. Tradução de Ida Alves et al. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.

CORTÁZAR, Julio. Para uma poética. In:\_\_\_\_\_. **Obra crítica**, volume 2. Trad. Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999. p.251-270.

COUTINHO, Afrânio. Simbolismo. Impressionismo. Modernismo. In:\_\_\_\_\_ (org.). **A literatura no Brasil**. Estilos de época: era realista / era de transição. 6. ed. São Paulo: Global, 2002. p. 314-398. v. 4.

CUNHA, Celso Ferreira da; CINTRA, Luis Felipe Lindley. **Nova gramática do português contemporâneo**. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

DARDEL, Eric. **O homem e a terra: natureza da realidade geográfica**. Trad. Werther Holzer. São Paulo: Perspectiva, 2015.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Acerca do ritornelo. In:\_\_\_\_\_. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**. v. 4. 2. ed. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: 34, 2012. p. 121-179.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** 3. ed. Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: 34, 2010.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo.** Uma impressão freudiana. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DESCOBERTA de navio da armada de Vasco da Gama é "muito importante". **Diário de Notícias**, Lisboa, 14 mar. 2016. Sociedade, s/p. Disponível em: <https://www.dn.pt/sociedade/descoberta-de-navio-da-armada-de-vasco-da-gama-e-muito-importante-e-relevante-5076163.html>. Acesso em: 20 out. 2021.

ESBAGOAR. In: **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. Disponível em: [https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol\\_www/v6-0/html/index.php#5](https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v6-0/html/index.php#5). Acesso em: 19 jun. 2022.

FRANCHETTI, Paulo. **Alguns aspectos da teoria da poesia concreta.** 3. ed. Campinas: UNICAMP, 1993.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna** (da metade do século XIX a meados do século XX). Trad. Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: **Estética: literatura e pintura, música e cinema.** 2. ed. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 264-298.

GOMES, Álvaro Cardoso. **A estética simbolista.** São Paulo: Atlas, 1994a.

GOMES, Álvaro Cardoso. **O Simbolismo.** São Paulo: Ática, 1994b.

GOMES, Álvaro Cardoso. **O Simbolismo: uma revolução poética.** São Paulo: EDUSP, 2016.

HAMBURGUER, Käte. O gênero lírico. In: \_\_\_\_\_. **A lógica da criação literária.** 2 ed. Trad. Margot P. Malnic. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 167-209.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte.** Trad. Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 2005.

HORIZONTE. In: **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. Disponível em: [https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol\\_www/v6-0/html/index.php#6](https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v6-0/html/index.php#6). Acesso em: 19 jun. 2022.

HUSSERL, Edmund. Introdução à Experiência e juízo. Trad. Carlos Aurélio Morujão. **Phainomenon**, n. 3, p. 143-189, out, 2001. Disponível em: <https://phainomenon-journal.pt/index.php/phainomenon/article/view/31>. Acesso em: 15 jun. 2022.

IRIAR. In: **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. Disponível em: [https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol\\_www/v6-0/html/index.php#7](https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v6-0/html/index.php#7). Acesso em: 19 jun. 2022.

JACKSON de Figueiredo: bibliografia e estudos críticos. Salvador: Centro de Documentação do Pensamento Brasileiro, 1999.

JAKOBSON, Roman. Linguística e poética. In: \_\_\_\_\_. **Linguística e comunicação**. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 19. ed. São Paulo: Cultrix, 2003. p. 118-162.

LACERDA, Teresa. **Os Capitães das Armadas da Índia no reinado de D. Manuel I** – uma análise social. Orientador: João Paulo Oliveira e Costa. 2006. 258 f. Dissertação (Mestrado em História e Arqueologia da Expansão e dos Descobrimientos Portugueses) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2006.

LAFORGUE, Jules. **Moralidades lendárias**. Trad. Haroldo Ramanzini; Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Iluminuras, 1989.

LOPES, Ana Cristina Macário. **Pragmática**: uma introdução. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2018.

MALLARMÉ, Stéphane. Crise de verso. In: \_\_\_\_\_. **Divagações**. Trad. Fernando Scheibe. Florianópolis: UFSC, 2010. p.157-167.

MALLARMÉ, Stéphane. Outro leque de Mademoiselle Mallarmé. In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. **Mallarmé**. 3. ed. Trad. Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 50-51.

MALLARMÉ, Stéphane. Poesia e sugestão. In: GOMES, Álvaro Cardoso; MOISÉS, Massaud (dir.). **A estética simbolista**: textos doutrinários. Trad. Eliane Fittipaldi Pereira, Carlos Alberto Vechi. São Paulo: Atlas, 1994. p.102-103.

MARQUES, Reinaldo. Arquivos literários, entre o público e o privado. **Lo que los Archivos Cuentan**. Montevideu: Biblioteca Nacional de Uruguay, v. 3, p. 17-62, 2014. Disponível em: <http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/handle/123456789/50492>. Acesso em: 20 jan. 2022.

MIRANDA, Luciana Lilian. O Modernismo do Grupo *Festa* e a defesa de uma brasilidade universalista, 1919-1929. **Revista Territórios & Fronteiras**. Cuiabá, v.12, n.1, p. 232-249. jan-jul. 2019. Disponível em: <http://www.ppghis.com/territorios&fronteiras/index.php/v03n02/article/view/874>. Acesso em: 20 jan. 2022.

MELO NETO, João Cabral de. Para a feira do livro. In: \_\_\_\_\_. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 367.

MERLEAU-PONTY, Maurice. A dúvida de Cézanne. In: \_\_\_\_\_. **O olho e o espírito**. Trads. Paulo Neves; Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004a. p. 121-142.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Conversas – 1948**. Trads. Fabio Lavanda, Eva Landa. São Paulo: Martins Fontes, 2004b.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. 5. ed. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 2018.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. Trad. José Artur Gianotti, Armando Mora d'Oliveira. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

MORAES, Monica Isabel de. **Duas raízes**: o ensaísmo de Sérgio Buarque de Holanda. Orientador: Luiz Carlos Jackson. 2016. 290 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia da Cultura) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

MORÉAS, Jean. O simbolismo. In: GOMES, Álvaro Cardoso; MOISÉS, Massaud (dir.). **A estética simbolista**: textos doutrinários. Trad. Eliane Fittipaldi Pereira, Carlos Alberto Vechi. São Paulo: Atlas, 1994. p.71-76.

MURICY, Andrade. Presença do Simbolismo. In: COUTINHO, Afrânio (org.). **A literatura no Brasil**. Estilos de época: era realista / era de transição. 6. ed. São Paulo: Global, 2002. p. 399-488. v. 4.

NUNES, Benedito; CAMPOS, Maria José (org.). **Hermenêutica e poesia**: o pensamento poético. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Trad. Ari Roitman; Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. O cânone dos escritores-críticos. In:\_\_\_\_\_. **Altas literaturas**: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 61-83.

PESSOA, Fernando. **Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação**. Lisboa: Ática, 1966.

PETRARCA, Francesco. Carta do Monte Ventoso. Trad. Paula Oliveira e Silva. **Philosophica**, Lisboa: Universidade Lisboa, n. 29, p. 146-154, abr. 2007.

PIGNATARI, Décio. a exposição de arte concreta e volpi. In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. **Teoria da Poesia Concreta**. 4. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006. p. 89-93.

PLATÃO. **Íon**. Trad. Henrique Graciano Murachco. **Letras Clássicas**, n. 2, p. 369-375, 1998.

POUND, Ezra. **Abc da literatura**. 9. ed. Trad. Augusto de Campos; José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2001.

PRELIBAR. In: **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. Disponível em: [https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol\\_www/v6-0/html/index.php#19](https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v6-0/html/index.php#19). Acesso em: 19 jun. 2022.

RAYMOND, Marcel. **De Baudelaire ao Surrealismo**. Trad. Fúlvia M. L. Moretto e Guacira Marcondes Machado. São Paulo: EDUSP, 1997.

RICIERI, Francine. Prefácio. In: \_\_\_\_\_(org.). **Antologia da poesia simbolista e decadente brasileira**. São Paulo: IBEP, 2008. p. 13-37.

RIMBAUD, Arthur. **Cartas do visionário e mais nove poemas**. Trad. Ângelo Novo. Coimbra: Fora do Texto, 1995.

RIMBAUD, Arthur. **Iluminações. Uma cerveja no inferno**. Trad. Mário Cesariny. Ângelo Novo. Coimbra: Fora do Texto, 1995.

RIZAR. In: **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. Disponível em: [https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol\\_www/v6-0/html/index.php#8](https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v6-0/html/index.php#8). Acesso em: 19 jun. 2022.

SALSUGEM. In: **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. Disponível em: [https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol\\_www/v6-0/html/index.php#9](https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v6-0/html/index.php#9). Acesso em: 19 jun. 2022.

SCHLEGEL, Friedrich. Fragmentos da revista *Athenäum*. Trad. Willi Bolle. In: CHIAMPI, Irlemar (coord.). **Fundadores da modernidade**. São Paulo: Ática, 1991. p. 38-43.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Sobre o anarquismo: um encadeamento a partir de Walter Benjamin. **Poiésis**, n. 24, p. 35-58, dez. 2014. Disponível em: <http://www.poiesis.uff.br/p24/pdf/p24-dossie-3-marcio-seligmann-silva.pdf>. Acesso em: 21 ago. 2021.

SILVEIRA, Paulo Henrique Fernandes. Derrida e as portas abertas da memória, do arquivo e do testemunho. **Alea**, Rio de Janeiro, v. 22/3, p. 136-148. set-dez. 2020. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/alea/a/wpNh8pCqBTy9FW4yJQvDWtF/?lang=pt>. Acesso em: 30 jan. 2022.

SPINA, Segismundo. **Na madrugada das formas poéticas**. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. Trad. Celeste Aída Galeão; Rosa Carino Louro. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

STALLONI, Yves. **Os gêneros literários**. 3. ed. Trad. Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: DIFEL, 2007.

TEMBLAR. In: **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. Disponível em: [https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol\\_www/v6-0/html/index.php#10](https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v6-0/html/index.php#10). Acesso em: 19 jun. 2022.

TRITÃO. In: **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. Disponível em: [https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol\\_www/v6-0/html/index.php#12](https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v6-0/html/index.php#12). Acesso em: 19 jun. 2022.

VALÉRY, Paul. Existência do Simbolismo. In: \_\_\_\_\_. **Variedades**. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999. p. 63-76.

VALÉRY, Paul. Propos sur la poésie. In: \_\_\_\_\_. **Oeuvres**: Conférences. Paris: La Nouvelle Revue Française, 1939. p. 63-85. v.11.

VELAME. In: **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. Disponível em: [https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol\\_www/v6-0/html/index.php#13](https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v6-0/html/index.php#13). Acesso em: 19 jun. 2022.

VILLA, Dirceu. Paideuma, ou: como montar seu ideograma poundiano caseiro. In: DICK, André (org.). **Paideuma**. São Paulo: Risco Editorial, 2010. p. 37-71.

WOOLF, Greg. **Roma**: a história de um império. Trad. Mário Molina. São Paulo: Cultrix, 2017.

**ANEXOS**

**ANEXO A – Antologia de poemas de Pedro Kilkerry**

Sobre um mar de rosas que arde  
Em ondas fulvas, distante,  
Erram meus olhos, diamante,  
Como as naus dentro da tarde.

Asas no azul, melodias,  
E as horas são velas fluidas  
Da nau em que, oh! alma, descuidas  
Das esperanças tardias.  
(HE, p. 112)

É o silêncio, é o cigarro e a vela acesa.  
 Olha-me a estante em cada livro que olha.  
 E a luz nalgum volume sobre a mesa...  
 Mas o sangue da luz em cada folha.

Não sei se é mesmo a minha mão que molha  
 A pena, ou mesmo o instinto que a tem presa.  
 Penso um presente, num passado. E enfolha  
 A natureza tua natureza.  
 Mas é um bulir das cousas... Comovido  
 Pego da pena, iludo-me que traço  
 A ilusão de um sentido e outro sentido.  
 Tão longe vai!  
 Tão longe se aveluda esse teu passo,  
 Asa que o ouvido anima...  
 E a câmara muda. E a sala muda, muda...  
 Afonamente rufa. A asa da rima  
 Paira-me no ar. Quedo-me como um Buda  
 Novo, um fantasma ao som que se aproxima.  
 Cresce-me a estante como quem sacuda  
 Um pesadelo de papéis acima...

.....

E abro a janela. Ainda a lua esfia  
 Últimas notas trêmulas... O dia  
 Tarde florescerá pela montanha.

E oh! minha amada, o sentimento é cego...  
 Vês? Colaboram na saudade a aranha,  
 Patas de um gato e as asas de um morcego.  
 (HE, p. 117-118).

### Floresta morta

Por que, à luz de um sol de primavera  
Uma floresta morta? Um passarinho  
Cruzou, fugindo-a, o seio que lhe dera  
Abrigo e pouso e que lhe guarda o ninho.

Nem vale, agora, a mesma vida, que era  
Como a doçura quente de um carinho,  
E onde flores abriram, vai a fera  
— Vidrado o olhar — lá vai pelo caminho.

Ah! quanto dói o vê-la, aqui, Setembro,  
Inda banhada pela mesma vida!  
Floresta morta a mesma cousa lembro;

Sob outro céu assim, que pouco importa,  
Abrigo à fera, mas, da ave fugida,  
Há no meu peito uma floresta morta.  
(HE, p. 83)

**Velhinho**

À piche de Jackson

Não, não é que comigo ele nascesse... A sua asa  
Só a um tempo rufou, desse modo, tamanho!  
Bateu-me o coração... E outro eu não sei que, estranho,  
Rudamente o rasgou, como o seu bico em brasa...

Entrou-mo todo, enfim, como quem entra em casa  
E em meu sangue, a cantar, fez de um boêmio no banho!  
Ah! que pássaro mau! E nunca mais o apanho!  
Vês: estou velho já... treme-me o passo, e atrasa...

Olha-mo bem, no peito, um rubro ninho aberto!  
Hoje fúnebre, a piar, uma estrige ao telhado  
E o meu seio vazio! e o meu leito deserto!

Ah! vivi só por ver, como curvo aqui fico,  
Esse pássaro voar, longamente, um bocado  
de músculos pingando a levar-me no bico!  
(V, s/p)

### O muro

Movendo os pés doirados, lentamente,  
Horas brancas lá vão, de amor e rosas  
As impalpáveis formas, no ar, cheirosas...  
Sombras, sombras que são da alma doente!

E eu, magro, espio... e um muro, magro, em frente  
Abrindo à tarde as órbitas musgosas  
- Vazias? Menos do que misteriosas –  
Pestaneja, estremece... O muro sente!

E que cheiro que sai dos nervos dele,  
Embora o caio roído, cor de brasa,  
E lhe doa talvez aquela pele!

Mas um prazer ao sofrimento casa...  
Pois o ramo em que o vento à dor lhe impele  
É onde a volúpia está de uma asa e outra asa...  
(HE, p. 90).

### Ritmo eterno

Abro as asas da Vida à Vida que há lá fora.  
Olha... Um sorriso da alma! – Um sorriso da aurora!  
E Deus – ou Bem! ou Mal – é Deus cantando em mim,  
Que Deus és tu, sou eu – a Natureza assim.

Árvore! boa ou má, os frutos que darás  
Sinto-os sabendo em nós, em mim, árvore, estás.  
E o Sol, de cujo olhar meu pensamento inundo,  
Casa multiplicando as asas deste mundo...

Oh, braços para a Vida! Oh, vida para amar!  
Sendo uma onda do mar, dou-me ilusões de um mar...  
Alvor, turquesa, ondula a matéria... É veludo,

É minh'alma, é teu seio, e um firmamento mudo.  
Mas, aos ritmos da Terra, és um ritmo do Amor?  
Homem! ouve a teus pés a Natureza em flor!  
(HE, p. 89).

### **Alterā quanquam venusta**

Largo tempo se fora este Amor – negro sonho! –  
Sob a noite de um céu! pela noite de um mar!  
Senão quando se viu – desgraçado risonho! –  
Numa tenda de Amor, de amorosa Kedar.

E fulgias, assim, como um lírio que é de ouro...  
Nem teus olhos, assim, nunca mais brilharão!  
Perfumado a aloés, teu cabelo tão louro  
Lembrava as taças de ouro  
Em que os vinhos bebia e o prazer, Salomão!

E enxugou-se-me o pranto a este Amor! Como em sonho  
Fez-se-me azul um céu, fez-se-me azul um mar.  
E, amoroso, eu me quis – desgraçado risonho! –  
Numa tenda de Amor, de amorosa Kedar...

Mas agora, és tão branca, e num templo, que é de ouro  
E esse templo eu não sei se o ergueu minha mão!  
Já não cheira a aloés teu cabelo tão louro  
Mas lembra as taças de ouro  
Em que os vinhos bebia e o prazer, Salomão!  
(HE, p. 108)

### **Cerbero**

É, não vens mais aqui... Pois eu te espero,  
Gele-me o frio inverno, o sol adusto  
Dê-me a feição de um tronco, a rir, vetusto  
- Meu amor a ulular... E é o teu Cerbero!

É, não vens mais aqui... E eu mais te quero,  
Vago o vergel, todo o pomar venusto  
E a cada fruto de ouro estendo o busto,  
Estendo os braços, e o teu seio espero.

Mas como pesa esta lembrança... a volta  
Da aléia em flor que em vão, toda, transponho,  
E onde te foste, e a cabeleira solta!

Vais corações rompendo em toda a parte!  
Virás, um dia... E à porta do meu Sonho  
Já Cerbero morreu, para agarrar-te.  
(HE, p. 88)

### Na Via Appia

... Ei-los passam enfim, capacetes brunidos...  
Purpureia, assombroso, oceano flamejante  
De mil togas flutuando. E ebria, nesse instante,  
Uma pompa de fogo os plebeios sentidos.

Lá vão rufos leões, a áureos carros jungidos,  
Ao concerto da voz dos histriões em descante.  
De volúpia, a marmórea, a Carne eletrizante,  
É qual lírio que vai de pétalos flectidos.

Nua! — à espádua esparzida a manhã dos cabelos —  
Nua! na esplendidez que, Áureo Sonhar, prelibes...  
Como em leito de sol, levam-na, doce fardo,

Cordos núbios de bronze, — agitando flabelos  
Da plumagem real e cetínea das íbis,  
Por seu rosto de alambre aromado de nardo...  
(HE, p. 80).

**Da Idade Média**  
(Naufrágio de Vicente Sodré)

Perto, as Curi-Muri. Aves mortas de sono,  
Na água que ao céu azul os reflexos indaga,  
Caravelas de Assombro, em cansado abandono,  
Embalam-se ao cantar requebroso da vaga.

Grande, em Socotorá, pelo esplendor do entrono  
De Lísia, fora a luta, - e o chuço e a lança e a adaga  
Tudo fremiu... e o brônzeo estrondeante detono  
De montanha em montanha ecoou, de fraga em fraga.

Amplas asas do Mal, dormem, rinzam-se as velas...  
Mas os corcéis, em fúria, eis que Bóreas desata,  
Solta em longo bufido, assombrando as estrelas...

Solta... e ao peso das naus que o largo sonho perde,  
- Formidável Tritão – alça a cauda de prata  
E, alto, o Mar espadana a cabeleira verde.

Novamente, espadana a verde cabeleira  
Triunfalmente a tremer e ébrio raiva revolta,  
E no louco rugir do rugido que solta  
Vai-lhe o despedaçar da loucura primeira.

A procela se enfreia e à tenebrenta escolta...  
Mas na salsugem salta a brocada madeira  
Dos cascos; o velame é solto e à derradeira  
Ânsia, a redomoinhar, são-lhe os mastros, em volta.

E a procela se enfreia e à dura escolta enfreia...  
Amortece o fragor. Em temblado que entrista,  
Há por longe o chorar de tristonha sereia...

– Rosa – desbrocha a luz às venturas e às mágoas,  
E mais desbrocha, e mais... Conquistador, conquista,  
Todo o orgulho de um sonho, aboiavam nas águas!  
(HE, p. 78-79)

### Sob os ramos

É no Estio. A alma, aqui, vai-me sonora,  
No meu cavalo — sob a loira poeira  
Que chove o sol — e vai-me a vida inteira  
No meu cavalo, pela estrada a fora.

Ai! desta em que te escrevo alta mangueira  
Sob a copada verde a gente mora.  
E em vindo a noite, acende-se a fogueira  
Que se fez cinza de fogueira agora.

Passa-me a vida pelo campo... E a vida  
Levo-a cantando, pássaros no seio,  
Qual se os levasse a minha mocidade...

Cada ilusão floresce renascida;  
Flora, renasces ao primeiro anseio  
Do teu amor... nas asas da Saudade!  
(HE, p. 81)

A esses sons longínquos estremeço  
Vagos desejos e um pesar profundo  
Invadem-me o coração corado apenas.  
Parece que minhas por lábios queridos apertando  
Sangram de novo, caem lentamente  
Quentes e rubras gotas, uma a uma  
No mar, sobre uma velha casa submarina.  
(HE, p. 139)

## Horas ígneas

### I

Eu sorvo o haxixe do estio...  
E evolve um cheiro, bestial,  
Ao solo quente, como o cio  
De um chacal.

Distensas, rebrilham sobre  
Um verdor, flamâncias de asa...  
Circula um vapor de cobre  
Os montes — de cinza e brasa.

Sombras de voz hei no ouvido  
— De amores ruivos, protervos —  
E anda no céu, sacudido,  
Um pó vibrante de nervos.

O mar faz medo... que espanca  
A redondez sensual  
Da praia, como uma anca  
De animal.

### II

O Sol, de bárbaro, estangue,  
Olho, em volúpia de cisma,  
Por uma cor só do prisma,  
Veleiras, as naus — de sangue...

### III

Tão longe levadas, pelas  
Mãos de fluido ou braços de ar!  
Cinge uma flora solar  
— Grandes Rainhas — as velas.

Onda por onda ébria, erguida,  
As ondas — povo do mar —  
Tremem, nest'hora a sangrar,  
Morrem — desejos da Vida!

### IV

Nem ondas de sangue... e sangue  
Nem de uma nau — Morre a cisma.  
Doiram-me as faces do prisma  
Mulheres — flores — num mangue...  
(HE, p. 115-116)

### **Cetáceo**

Fuma. É cobre o zenite. E, chagosos do flanco,  
Fuga e pó, são corcéis de anca na atropelada.  
E tesos no horizonte, a muda cavalgada.  
Coalha bebendo o azul um largo vôo branco.

Quando e quando esbagoa ao longe uma enfiada  
De barcos em betume indo as proas de arranco.  
Perto uma janga embala um marujo no banco  
Brunindo ao sol brunida a pele atijolada.

Tine em cobre o zenite e o vento arqueja e o oceano  
Longo enfroca-se a vez e vez e arrufa,  
Como se a asa que o roce ao côncavo de um pano.

E na verde ironia ondulosa de espelho  
Úmida raiva iriando a pedraria. Bufo  
O cetáceo a escorrer d'água ou do sol vermelho.  
(HE, p. 84)

### Harpa esquisita

Dói-te a festa feliz da verdade da vida...  
 Tanges da harpa, em teu sonho, almas ou cordas, cantas,  
 Bóiam-te as notas no ar, a asa no Azul diluída  
 E, assombrados, reptis – homens, não! tu levantas!

E apupilam-te a frente as mil pedras agudas  
 De ódios e ódios a olhar-te... E és um rei que as avista,  
 No halo, de Amor, que tens! Se em colar as transmudas,  
 Vais – um dervixe persa, o manto azul – Artista!

Inda olhar adormido abre, e é de ocre, e avermelha!...  
 Vem colar-te ao colar... e, oh! tua harpa esquisita  
 Plange...flora a zumbir, minúscula, que imita  
 A abelheira da Dor, em centelha e centelha.

E é a sombra... E o instrumento, a gemer, iluminado,  
 Como que à noite estrela um núbio corvo... E lindo  
 (Inda que as asas tens não no terás ao lado)  
 Por que os pétalos de ouro, a haste de prata, abrindo,

Um lírio de ouro se alça?... Os passos voam-te, pelas  
 Ribas... Oh! que ilusões da flor, que tantaliza!  
 Sobe a flor? Sobes tu e a alma nas pedras pisa?...  
 Pairas... Em frente, o mar, polvos de luz – estrelas...

Pairas... e o busto a arfar – longe, vela sem norte.  
 Negro o céu desestrela, o seio arqueando: escuta.  
 No amoroso oboé solfeja um vento forte  
 E, alta, em surdo ressôo, a onda betúmea e bruta,

A ânsia do mar, lá vem, esfrola-se na areia...  
 Seu líquido cachimbo é mágoa acesa, e fuma!  
 E chamas a onda: “irmã!”. E em fósforo incendeia  
 Na praia a onda do mar, ri com dentes de espuma.

De ametista, em teu sonho, uma antiga cratera  
 Mal te embebe – alegria! – alvos dedos de frio,  
 Eis se te emperla o rosto e a prantear vês, sombrio  
 A onda crescer, rajar-se em brutal besta-fera!

Olhas... E, soluçoso, à música das mágoas  
 Amedulas o Mar e amedulas a Terra!  
 A sombra aclara... E é ver a dança verde das águas  
 E arvoredos dançando ao coruto da serra!

Gemes... Dedando o Azul as magras mãos dos astros  
 Somem, luzindo... Ao longe, esqueleta uma ruína  
 Em teu sonho a anervar argentina, argentina...  
 De ilusões, no horizonte, ossos brancos... são mastros!

Quente estrias a alma, à friagem, nas cousas...  
Que bom morrer! Manhã, luz, remada sonora...  
Pousas um dedo níveo às níveas cordas, pousas  
E és náufrago de ti, a harpa caída, agora.

Ah! os homens percorre um frêmito. Num choro...  
Move oceânica a espécie, amorosa, amorosa!  
Mais que um dervixe, és deus, que morre, a irradiosa  
Glorificação de ouro e o sol de ouro... à paz de ouro.  
(HE, p. 106-107).

## ANEXO B – Carta a Jackson de Figueiredo

Jackson:

Estou em casa, o que para raros amigos não é *avis rara* e vou reler, em tua psique ou antes, o teu livro.

A janela rasgada para fora que defronta a mesa em que escrevo, dá-me a ver a oscilação de uma asa de sombra, moleza ferruginosa a descer ao recolhimento voluptuoso de cubos brancacentos, que a distância talvez sensibiliza: não sei, aquelas casas parecem-me tão nervosas, mas nem um passo, um sinal volitivo...

E a sombra desce mais. Algumas aves, porém, frecham, para arbustos e ninhos, a vontade faiscante de plumas e algumas folhas perto, como línguas glaucas no ar, ainda procuram lambar o resíduo imaginário de um raio, uma carícia de sol, cuja intensidade - repara bem, - não é a que já foi para hindus, persas e gregos.

Anda rasando tudo o pássaro da sombra: apaga o variado e o multiforme e tenho que ele está chocando o ovo de uma uniformidade imensa e redonda.

Assim, no nosso mundo literário, meu caro Jackson, és outra vontade faiscante de talento, outra língua como as folhas glaucas para os resquícios de fantasias e sonhos da humanidade que em muito se fez utilitarista, arrivista, pragmatista, analfabetista e que sei mais? nos dá a ilusão de nervos, a distância como as casas que, aproximadas, têm a estupidez pacata dos seus habitantes, das suas imagens, para falar à romana.

Ora alguns passos e eis-me à janela...

A sombra já destingiu tudo, tudo, mas está picada de um brilho de estrelas fulvas que se parecem corresponder aqui e ali dentro da noite.

O Inconsciente será um poeta simbolista? Hartmann não o disse naquela segura filosófica tua conhecida; pois eu te o digo, o inconsciente é um Rimbaud admirável, trabalha todo esse inanimado universal.

A sua pena? O seu lápis? A energia, que é o teu canto como é a voz de qualquer sapo.

O certo, porém, é que os poemas simbólicos do grande inconsciente são momentâneos como fenômenos e se, algumas vezes, duram, deformando-se na nossa subjetividade, vale algum deus ao seu autor, que não pertence ao rebanho de uma academia, à imortalidade de uma grei.

O Inconsciente aqui, meu caro Jackson, não é os inconscientes que farpeias com um verso ligeiro, mas o que admiras. Já imagino que te estou a ouvir: relê o meu livro logo, dize sobre o seu respeito e eu a responder com uma frase em latim rotulário de vinho que bebi um dia: *primo abstinentia utendum*.

Contudo, a verdade é esta: agora é que uma mão, tu a conheces, seca, como borboleta morta entre as folhas de um livro, treme vitalizada que é um encanto, e faz abrir a rosa de luz de um castiçal que é um magro companheiro cor de bronze das noites em que Alberto, Bilac, Verhaeren, Rodenbach e alguns novos contigo como Alcides e outros sacodem os pétalos dos seus cantos-flores, soando no ambiente de uma sala deserta.

Ah! como um livro bom, uma boa página de versos, o nosso sentimento influi vida apaixonada numa fotografia, numa recordação do autor e temo-lo vivo, ouvimo-lo harpa ou lira em punho, em atenção simpática; que é a nós mesmos que ouvimos ou na dor ou na alegria.

Tal a nossa satisfação, de alguém achar-nos, na abertura do convencional verbal, o ritmo que julgávamos ter morrido com alguma imagem sensorial que o nosso poder de analogia esfriou, amorteceu, decompôs!

Abro-te o livro e é como se cantasses a um instrumento que vale a pena de ouvir.

Soa o teu primeiro canto no Soneto da Saudade, notas recordativas, em cujas vibrações finais, vejo-te a retrospeção lacrimosa de poeta, e são

*...vultos à luz de um sol saudoso,  
Minha mãe e meus pais, que os tenho ainda,*

*Meu velho avô curvado e tão bondoso...  
 Alguma prima, que se foi, mocinha...  
 E a tinta nova de uma dor infinda,  
 De onde sorri p'ra mim minha avozinha.*

São versos em que, não obstante a forma e a expressão um tanto criança, sinto um vago de sonho e te creio sincero, porque depois da muito bela Andorinha Ferida e outros cantos, como o Meu Vingador e as estranhezas do Frio de um Doido, tu lhes fazes complemento no último terceto de III:

*E quanta coisa má, hoje saudosa  
 P'ra mim que, indo pior, vou caminhando  
 Nesta estrada de vida dolorosa.*

Se o continuas bem quanto a imagens, e ideias, abres o teu livro bem, consoante sentimento e verdade dentro da rima; seremos, então, para a *saudade hipócrita do passado, dos felizes tempos; ai de nós, como se a mesma incerteza de hoje sob outro aspecto, não nos houvesse perseguido outrora e não viesse de longe a enfiada de decepções que nos ultrajam?* - (Raul Pompéia.)

Oxalá que todos, como tu, pudessem tirar proveito desses sedimentos metafísicos de amor e saudade, redourando-os, com uma cultura nova e um espírito de dezenove anos experimentados!

Mas, felizmente ou não, o teu chapéu velho não é para a cabeça do primeiro mendigo que te bata à porta com as manoplas e não tens o poder de multiplicar o teu eu, por quanta besta versejante paste pelos verdes afora.

Não é real?

Bem que é. Leio-te, ponho-me a ouvir-te a autopsicologia amorosa, que borboleteia, que volita sobre as taças azuis de olhares de alma e parte a espasmar na manhã fresca de um colo, no âmbar undoso de uma juba, que não trocarias por todos os Pactolos; porque o ouro da tua harpa, porque o ouro de teu canto, porque o ouro da tua rima.

Aos sons do teu instrumento estreante, noto que poderás chegar à afinação dos mestres, sabes amar despiegadamente, com a dosagem, às vezes, de um realismo vermelho.

De tudo isso, porém, amo perceber-te a nuança de personalidade que já se distingue dentro das influências recebidas de Antônio Nobre, Baudelaire e a bastante atenuada de J. M. de Heredia.

Mas em ti o amor é tudo. Tudo está feito, feito o estudo da tua paixão amorosa, em que a ânsia de ser compreendido em refinamentos, se te libra nas asas de um ligeiro sorriso feminino para um mundo supra-sensível de ventura pura, de felicidade pura, é a mesma que te faz cair no acidentado solo do mundo real dentro de convulsas futilidades cambiantes, que têm o seu quadro de valores.

E eis em teus versos ressoa como uma voz negra, uma desesperança afeleada:

*Não acharei jamais a que tanto procuro,  
 Este tão grande Amor que há tanto tempo canto.*

E chegas a querer a senhora dos teus poemas - "suprema e má, ainda rainha branca, séria e gelada, vinda de além da Vida", conquanto te abebere a febre de amar:

*...Tenha no olhar a chama diamantina.  
 Bem forte e fria, tal a de uns olhos de morta.*

Apesar da maneira vagabunda por que estão dispostos, os versos no teu livro, o que justifica o seu título, *Zíngaros*, estou certo, Jackson, de que se um dia concretizares, em linhas e formas tangíveis, o vago do irreal por que te fizeste poeta, serás todo um gesto de bênção para a Natureza e com as lágrimas do teu coração transbordado de si mesmo, tu que te

supões, ante a mágoa, capaz de orquestração de um Wagner de dores, farás a mais bela canção da vida mansa, como um rebanho de sonhos que um olhar de mulher pode ir tangendo, guiando.

São palavras de alguém, diante de cuja memória não pesa parecer com ares de um religioso: “as paixões próprias do homem e que muitas outras encerram são o amor e a ambição”. (Pascal.)

No poeta dos *Zíngaros*, que és tu, o amor é energia e querer, causa primária da revolta, blasfêmia, sorriso ou lágrima.

Vales, e isto já é singular para um moço. Vales.

Mas, para os que torcem as cordas vocais por latidos da língua yankee, tudo isso... tudo isso... não tem cheiro a ciência econômica, nem a beleza de um povo inteiro na prisão de um cofre. E deixem lá falar... É outra a magia.

Do Amigo

*Pedro Kilkerry*

(*Os Anais*, ano I, n. 5 , agosto de 1911, p. 123-126)<sup>179</sup>

---

<sup>179</sup> Extraído da segunda edição de *ReVisão de Kilkerry* (CAMPOS, 1985, p. 202-205).

## ANEXO C – O Decenário

*Conferência realizada na noite de 13 de maio de 1911 no salão da Associação dos Empregados no Comércio da Bahia, em comemoração ao Decenário da Sociedade de Letras e Artes NOVA CRUZADA, pelo Acadêmico Pedro Kilkerry, Sócio Efetivo da NOVA CRUZADA e Correspondente da Sociedade de Geografia de Lisboa.*

Já enchéis a vacuidade de um Momento, antes do primeiro destes dez anos que festejais com uma satisfação sorridente. Momento que era um tonel umbroso que andásseis a encher na modéstia de vossas letras.

Era o período de sombra da história da *Nova Cruzada*, que os Almanagues contaram, porque não quisestes contar. Defrontáveis então em grupo arredo, um edifício lembrando um monstruoso mito de idades longes, em qualquer coisa medievo para as vossas fantasias, numa anatomia de pedra, que não sei ter havido, mas bem pudera haver, e que, por ser além das proporções humanas, não ferira as justas sanguinosas por qualquer dama que envergasse a neblina dos sonhos, nas distâncias dos sonhos.

Ele tremia um redondo olhar de fogo, entrando a noite dolorosamente, chorando para o azul das alltas impassibilidades em taurias de ouro e esmeralda e rubi, - o choro métrico das horas, o decassílabo do tempo nostálgico doutros tempos, em que os como vós moviam as suas paixões em fúlgidos desgrenhamentos de ideal, mediam as suas palavras em lume na fantasia moça dos cantos ardentes....

A Praça de Palácio era a vossa liça.

Há mais de dez anos, imagino: aquele mesmo olhar de fogo desse o sinal do apartamento das doze horas, em que as mãos se estendiam na despedida amiga, como se as almas se dessem as mãos, mas em que os últimos raios visuais tangiam-se ainda em risonho incentivo.

E, agora mesmo, ferem-me como ouças imaginativas aquelas notas emocionais:

“Legionários da Arte... Cavaleiros do Sonho!...

“Irmãos que vibraís o plectro, cantando epitalâ-

“mios às Eleonoras e às rosas, pelas lactescentes

“e perfumadas noites de luar!”

E íeis às insônias da criação, para os tormentos da criação, para o incontentamento da Forma que procuráveis dar às vossas dores, no cárcere incendiado do verbo.

E cada um de vós que vos procuráveis rumar para libertardes a Jerusalém dos sonhos, a Palestina da Arte, gemia a crucifixão que lhe dava o próprio sonho, os cravos que lhe pregava a própria Arte na cruz de um refinamento de quatorze marteladas rítmicas.

E oh! cruz de prata e de marfim e de ébano, quando o Cristo alucinado tremia de Amor, ou de mármore ou bronze lecontino, se assim posso dizer, quando lhe ressoavam na alma os sentimentos fortes, as ideias palpitosas de vida revoltada.

E, logo, nem mais nem menos, por uma associação subconsciente, a fleugma risonha e rotunda da burguesia surgia-lhe ao espírito gozando-lhe a tortura ou a de sua arte numa incapacidade sensitiva e de intelecção para as luminosidades de ideal e nova ordem de ideias, quando, coitada! ela cuidava o casulo dourado do seu egoísmo, de que haviam de sair rutilando as crisálidas, depois as borboletas da flora estupenda e larga do nepotismo burocrático e político.

E cada qual visionava: algumas destas se aproximavam, quando se aproximavam, nas espiras do vôo de ambição ou gozo fácil, para as suas chagas de artistas como tulipas abertas, de que se afastavam em círculos brilhantes pelo cheiro que mal sentiram das dores

angustiosas e se iam pousar distante, muito distante e esplendidamente, noutra floração, noutros seios de felicidade, vitórias régias do rio mar da vida... E oh! cruz de prata e de marfim e de ébano da crucifixão dolorosa dos sonhos!

Meus Senhores, eu sou dos últimos que denomináveis falangiários, aprendi mal a vossa técnica e não respirei a atmosfera daquelas primeiras arrancadas gloriosas. Escolhestes-me, para vos dizer sobre a década que as vossas liras e piques sonorizaram e eu, com o pouco de tempo que tive para manusear-vos os documentos, entre o abrir e fechar de olho de um dia, supri-me de um hábito censurável que tenho, imaginar um tanto, procurando, porém, contê-lo, como também já vos vejo contidos nos arrebatamentos das pelejas brancas e abrandados no trom dos clarins de ódios literários.

Felicito-me de vossa conseqüência lógica, que vos independe entretanto da volição ou de cada um desses feixes de energias tropicais que estão melhor, disse-o alguém, nos silêncios meditativos onde chispem, ao escôo de instantes terrenos, porque os grandes espíritos sentem a volúpia de outros que não o são.

Maeterlinck, no Tesouro dos Humildes vos falará, como é devido, sobre essas coisas... que eu não sei.

Torci, porém, um tanto o caminho; é preciso repalmilhar o trilho por que venho fazendo esta viagem que me aprazera antes, do que me fatiga, se vos fatiga.

No tumulto ou silêncio da Praça de Palácio, fazia-se aquela ilha de sonhos.

Qual iluminava a agonia de uma rima com o sorriso dos que conhecem o poder de um simples esforço, qual, na taça de uma estrofe repolida convidava - Ódio aos incréus e filisteus! que nunca viram, este tecia a sua gaiola de lua em que a saudade, como ave roxa de goivos estava a piar ou aquele predizia: "As estradas que vamos perlustrar são escabrosas, sáfaras, cruéis! Nelas há sangrentas man-chas de sangue, elmos, lanças bipartidas, túnicas dilaceradas, despojos de antigos guerreiros, vencedores e vencidos!"

Era talvez Galdino de Castro.

Façamo-nos logo em legião e aquartelemo-nos, disse alguém, pouco importa o número. E fazia para o que primeiro lhe dava à frente:

Em sorrisos as lágrimas transmuda  
E, palmilhando a estrada do Destino,  
Segue, cantando, heróico paladino,  
Leva esta espada cintilante e aguda.

Jamais na terra te fascine e iluda  
A glória vã do brilho adamantino,  
Despreza a injúria, o insulto, o desatino,  
Com a majestade e placidez de um Buda.

Sofras embora o bárbaro cilício,  
Foge das trevas do Pecado e Vício,  
Foge do mundo, o pântano medonho!

Da Fé conquista a esplendorosa Tróia,  
Deslumbra-te ao fulgor da clarabóia  
Das imponentes catedrais do Sonho!...

E era já esse o autor das iluminadas *Ânforas*.

Aquartela-se, arregimenta-se aquele troço de poetas por absconsos lados da Sé. Era uma soldadesca que cheirava muito a religião... antifonas, salmos, hinários...

A esse tempo, se muito velho estava, contava os meus quinze anos em Santo Antônio de Jesus, quando já possuía o ilustrado orgulho de ser o autor de *A Morta*, que não sei que sabão agasalhou das mãos do criado de compras, pretensões a cabeleira, e um discurso a um atleta de circo: "Oh! os músculos retesados, à luz dos candieiros de azeite!"

Pois a esse tempo, a vossa fama galopou algumas léguas, chegou até aonde eu estava, chegou com a roupagem alucinante das lendas, em sandálias d'ouro de peregrinação luxuosa, apoeirada de um pó de estrelas.

Falou-me como a Verdade e ouvi e vi abalado de emoção feliz o faiscante de expressões da lenda. A história da "Princesa Magalona" não era uma mentira e as da Carochinha, não, não podiam ser.

Entre outras coisas que ouvi, isto é interessante:

Aos sábados, vestíeis o sangue faiscante das púrpuras, diademados de sóis que coruscavas de não sei que metal; um, sacerdote como os outros e guerreiro chefe, envergava a brancura lunar de uma toga muito branca, a juba irradiosa derramada nos ombros largos.

Hieraticamente, todos esperavam que este lançasse no ar o traço geométrico de um gesto calmo que os mandasse quebrar, numa euritmia silenciosa, os joelhos diante de Atena, na sublimidade rebrunida de um pentélico deliciante às vistas. Depois, novo gesto relumbrava e entoava-se um canto que, às vezes, sugeria o conento lúbrico do bailado das heteres e um bater de cáligas.

Havia um, Artur de Sales, que o compusera e me pintavam cor de pira, feito chamas, cuja ocupação aterrorizante era domar leões nas soledades contemplativas. Ainda não publicara, creio, a sua poesia que tem uma ficção parecida em que, a fera ora é terrível, ora é cobarde, mas é o leão do seu desejo.

Ao canto, soube ainda mais que se seguiam as *notae finis*: tocavam-se tinindo as pontas fraternas de alguns floretes à luz das lâmpadas incolores pestanejando. E espumarava nos vasos estéticos o vinho que dizíeis – as bem-aventuranças.

Ora aí está, tudo o que eu tinha a febre de conhecer, quando em noites veladas só me chegavam das distâncias escuras o ressonô sonoro da mata e o mugido prolongado dos bois.

Já contáveis três anos de luta, de disciplina literária e de atendados, quando as pedras da Bahia do Salvador me trilharam os pés nas botas.

Reparei em que não éreis das púrpuras e sedas, senão em fantasias e quimeras, dos diademas, senão dos vossos talentos. Contudo, amedalháveis, nas feições, rebeldias divinas. Interessou-me, de par com o estudo que ia fazendo de livros que me tomavam as mãos ansiosas, a observação sorrateira da linha de evolução que seguíeis nos trabalhos da vossa Revista. Venho amando: de muito, acompanhar-vos e os troféus que alçais cantando, fazendo vibrar a pouco e pouco os nervos desta sociedade como os de uma criança, os de um adolescente, os de um novo homem. Mas a verdade é de notar. O organismo coletivo e policéfalo, frente a frente com o indivíduo e os pequenos grupos de seleção que dentro dele evoluem e revolucionam, traz essas feições relativas, essas máscaras que são, de certo jeito, as das modalidades várias do seu equilíbrio. E é bem de compreender que o substratum que se dinamiza em tal indivíduo ou em tal grupo que nos depara os traços fisionômicos e a relatividade de um escol, talvez jaz adormido em latência na massa multidunária.

Mas, se dentro dessa massa a evolução tem os passos remorados de uma tartaruga que nos dão aos míopes intelectuais, supor uma falta de movimento, em partículas e células evidencia-se a diferenciação, que nos dá supor a revolta, a rebeldia desgrenhada. E o que parece uma exceção maléfica é um efeito natural e um bem. E só por aparências fizestes de cabeças de revolta e mãos raivosas num horizonte social. Tivestes, no entanto, a sugestão de que éreis o mesmo contraste com os vossos próprios irmãos na própria alma, na própria mistura de sangue.

E quem pudera maldizer tão bela e fecunda ilusão?

Ela é o ventre mesmo dos sucessivos ideais dos povos, os quais não parecem, - de momento, resultar de uma junção de sexos, mas de certo que provêm de uma cópula espiritual.

E vem-me, de relâmpago, como um paradoxo, a verdade pura feita mulher de magra esterilidade e de todos os homens, mais das necessidades de momentos, do que dos amores demorados.

E não só lutais por intangibilidades, o que ninguém pode fazer, senão sofrendo as consequências das inaptações - uma bala, embora de ouro, como não recusaríeis o arrazoado deste Lísias em caricatura que eu sou, levando aos lábios obstinados a cicuta, à

moda grega, Sócrates que fôsseis. A inadaptação ainda é Shelley, é Byron, é Chatterton... belamente dolorosa.

Embora, para o Sr. Arnaldo Damasceno Vieira ser Artista pressupõe que

Tudo, analisa, o afeto mais sentido  
 Êle o sonda, impassível o perscruta,  
 E no silêncio da alma cola o ouvido  
 Ao coração e atentamente escuta...

Se ama, rasga, escalpela, compungido,  
 Os sentimentos em perfeita luta,  
 E desce ao coração do ente querido  
 Como um número ao fundo de uma gruta.

E em face à Natureza, na ânsia ardente  
 De apreender-lhe a textura delicada  
 Sem jamais consegui-lo exatamente,

Que de vezes não cai, febril e exangue,  
 Tentando erguer sua obra torturada  
 Toda embebida no seu próprio sangue!

ou lembra o que exclama o Sr. Durval de Moraes, que anda, agora por um Monte Azul:

... o sonho, o amor, a alma vencida  
 No intangível da Forma inviolada!

se bem que julgue independente de questões de rima, aquele adjetivo vencido muito bem para substituir por casada. Para o artista de talento hesitante, há verdadeiros namoros com a Forma, e se a alcança, é que foi vencido no seu sonho, na sua alma? Ah! é um modo comum de dizer...

Mas é de notar, Srs. todos que me ouvis, o belo fenômeno de que se têm trabalho esses grandes poetas ainda que não houvessem escrito um só verso magnífico, se deu num só homem que é uma grande ilha de ideias e sonhos, dentro dos grossos rebanhos de ondas de inveja e ciúme literários.

Mas o seu espírito, num insulamento luxuriante de frutos dourado, pompeia ao sol da vida alta, da vida alada.

Quando em vós, no vosso meio, houve zoeiro, em situação tal vez de indentidade, no seu espírito, se desdobrou a calma luminosa de um Olimpo.

Não precisais que vos diga o seu nome; fizestes reviver, para ele como um herói, o triunfo romano, e o Liceu de Artes e Ofícios tornastes em capitólio.

Eu senti a palpação de já ser parte deste núcleo de letras.

Podeis contar aquele momento como o mais belo na existência desta sociedade.

Veroneso é quem devia perenizá-lo com o fulgor do verbo do Sales, das líras de Carlos Chiacchio, o pequeno Melo e Leite, Durval de Moraes, Pereira Reis, Roberto Correia, menos uma vontade do que uma bela rede nervosa para vibrar de emoções às harmonias naturais e um talento para muitas facetas, dada uma boa lapidação; Álvaro Reis, uma fecundidade artística, sem que seja abstrusa prolixidade, e a quem mais deve esta agremiação, Fernando Caldas, Desouza Dantas e outros que tocaram seus instrumentos tão nobres ou menos nobres.

Destes ideia da Justiça perfeita a que se refere, em Le Temple enseveli, um escritor a quem já fiz referência no derivar da nossa palestra.

Mas agora tratemos de dividir o vosso tempo literário em duas fases, a das vossas almas purpureadas de um santo ódio pelos arrugamentos dos agros em que íeis, realidade afora, e a branco e azul da pacificação, já por fim alcançada.

E continuáveis a estudar e a sonhar, a ponto de, nesta terra, atirardes à multidão verdadeiras jóias, como ainda o fazeis, quer em originalidades magnificentes, quer em traduções como as faz Álvaro Reis da Lira de Orfeu, o Tung-Whan-Fung (de Louis Bouillet) e uma sensualidade tão delicada, como esta de quadras de Chiacchio:

Pela manhã vais ao banho.  
Com as folhas que o teu vestido  
Leva, levas-me prendido...  
E, qual folha, eu te acompanho.

Chegas...(o meu pensamento  
Te vê) e vais te despindo...  
Que braço nu, penugento,  
Que colo cheiroso e lindo!

Ao beijo do sol, estuas...  
E o pé recurvo e macio  
Estendes, tocando o rio:  
“Gela!” e, tímida, recuas.

Porém, de um salto, a corrente  
Entras, e toda estremeças...  
E, qual náiade, apareces...  
Depois,entras novamente!

Agora, o cabelo ondeando.  
Ao vento, voltas do rio,  
Do sol às flores falando,  
Falando às aves do frio!

E, meus Senhores, que chave trabalhada por Benevenuto Cellini:

Mas, que ciúme tamanho!  
'Filha, que secretos medos,  
Quando te beijo esses dedos,  
Inda tão frios do banho.

É uma fase azul e branco, como as nossas tardes que se franjam de nuvens, serenamente, de mais firmeza, esta última, de quem já continua a alma no pincel experimentado, como faziam Francisco Mangabeira, Lopes Ribeiro, Souza Pinto nos livros e páginas que por aí andam.

E todos poetas e tudo poesia...

E nesta poesia é que se tempera a prosa artística de muitos deles, e a compreensão desta banalidade, de que muita gente se desapercebe: “À palavra humana naturalmente tem um certo ritmo”, como a respiração de cada um de nós: sirvam de exemplo algumas páginas de Descartes de Magalhães, Otávio Mangabeira, etc.

Não faço estudo, como de dever, porque o meu tempo, contando as horas, talvez não foi um dia.

Mas, à ligeira, eu vos digo: há sentimentos, há emoções que só nos estão bem nas medidas de um verso, como um colar, de pedras raras num pescoço de rainha, não obstante a democratização, o nivelamento atual de tudo, que um amigo meu já caracterizou, nesta expressão: o mundo está num bonde. Renan, o prosador, o mestre desta geração que sabe escrever no mundo latino a prosa polida, imaginosa, poética, já dizia sentir a necessidade de exprimir alguns pensamentos por meio do verso. Lastimava não poder fazê-lo. Não era um

simples capricho daquele nababo da palavra. De outro lado, poetas como Baudelaire necessitaram da prosa, fizeram-na magnificamente. Leiam as suas críticas de Arte.

O que se deu com Renan ainda se não deu, que saiba, com qualquer poeta que valha o nome.

A poesia não morrerá jamais, a verdadeira poesia, a poesia sincera, que afunde raízes no sentimento humano, na dor humana e cujos frutos não são dos pomares da prosa, querem menores trechos de solo e suas árvores, o cuidado das podas.

Há quem, pela indignação de braços curtos, saiba as uvas mais verdes e amargas do que o animal da fábula...

Mas eu é que vos felicito, no dia feliz da reabilitação de uma raça, pelos dez traços de ouro dos pés do tempo no acinzentado da história literária de minha terra.

(*Os Anais*, ano I, no 3, junho de 1911, p. 56-64)<sup>180</sup>

---

<sup>180</sup> Extraído da segunda edição de *ReVisão de Kilkerry* (CAMPOS, 1985, p. 188-196).

## ANEXO D – Carta a Xavier Marques

Am.º Xavier Marques

Prometi escrever-lhe mal que chegasse aqui. Não o fiz. Mas ainda o faço em tempo. Por cá, novidades literárias nenhuma, senão em autos, a aridez processual, as citações, as petições.

Nem tempo ainda para reler-lhe a esplendida simplicidade de seu Janna e Joel.

Horas que vão no intuito de ganhar o pão de ouro do sonho, no afan de reunir o trigo numerário para a vitalidade, a saúde da Arte. É, compreende, o direito um meio de alcançar um direito.

E, por falar em horas, às igneas que lá deixei, apresento estas modificações, que julgará:

4 estrophe: em vez de

O mar, ofegando, estanca  
A redondez sensual  
Da praia, como uma anca  
De animal.

isto

O mar, ofegando, estanca,  
A redondez sensual  
Da praia como uma anca  
De animal.

Questão de vírgula.

5 estrophe: onde digo

O sol, de bárbaro, entangue

dizer

.....  
O sol as linhas enlangue

Neologismo, é verdade, mas, suportável.

Adeus. Aqui fica o seu amigo que abraça a todos os seus e m'.º o admira.

Pedro Kilkerry

Sto Ant.º de Je. 25 de junho de 1914<sup>181</sup>

<sup>181</sup> Extraído da segunda edição de *ReVisão de Kilkerry* (CAMPOS, 1985, p. 298-299).

## ANEXO E – Entrevista - Augusto de Campos

Saturday, February 26, 2022 at 20:07:47 Brasilia Standard Time

---

**Assunto:** Re: Entrevista - ReVisão de Kilkerry

**Data:** sábado, 26 de fevereiro de 2022 17:10:37 Horário Padrão de Brasília

**De:** Augusto de Campos

**Para:** Carlos Eduardo S. F. de Souza

Caro Carlos Eduardo,

muito obrigado por sua mensagem, pela cópia do trabalho que publicam, você e a prfa. Maria Aparecida, e por suas elaboradas perguntas. Tudo muito meritório.

Porém, você está falando com um ancião de 91 anos, acometido diariamente por solicitações de toda a sorte, agravadas por sua promoção por longev/idade. Não tenho como avançar pesquisas desse tipo/

As suas perguntas são muito interessantes mas q não percebo nada de muito importante para acrescentar ao que já foi acrescentado à 2a ed. de RE-VISÃO.

A primeira edição, mais bonita que a segunda, com a bela capa do Fernando Lemos, a partir do material e do esboço que lhe dei, e as ilustrações em sulfite, não teve nenhum sucesso de público, como a segunda também não teve.

Como dizia o Décio, todo mundo gosta de poesia, mas ninguém compra livros de poesia.

A 1ª foi bancada pela Secretaria da Cultura do Estado de SP, e não vendida, apenas distribuída, sobrou em minhas prateleiras.

A 2ª, mais feiosa, mas mais abrangente, pela Brasiliense, em seu auge, anos 80.

Quando descobri a poesia de Kilkerry (cheguei a visitar, no Rio, o sobrinho Alvaro Kilkerry, que me recebeu muito bem e me passou vários documentos q estão nas eds.) não a pensei como precursora da poesia concreta. Pensei-a como altamente representativa da face mais radical do Simbolismo brasileiro, por isso mesmo marginalizada. Fiquei apaixonado por ela.

A minha visão era a dos “Inventors” de Ezra Pound.

A atualidade de Kilkerry não está em ser um antecedente da nossa prática poética, mas na concretude de sua linguagem, como a vemos em trovadores como Arnaut Daniel e Raimbaut d’Aurenga, ou no próprio Dante:

“e

caí

como

corpo

morto

caí”

Trata-se, antes da carne&alma da poesia.

Se enfatizamos isso num país subdesenvolvido

em que a academia e a universidade insistiam em respaldar

conceitos conteudísticos, retórica discursiva e sentimental

para a poesia, do pé de chumbo do Caramuru de Sta Rita Durão

à oratória demagógica de um Rossine Camargo Guarnieri,

a culpa não é nossa...

Toda grande poesia é concreta, considerada do ponto de vista linguístico,  
se não o fosse, não passaria pelo crivo implacável do tempo.

Não tive ajuda de ninguém na pesquisa de KILKERRY, salvo do Erthos,  
e, episodicamente, do poeta Pedro Xisto,  
amigo e companheiro da revista Invenção.

O poeta Péricles Eugênio da Silva Ramos, um dos líderes  
da Geração de 45, nosso civilíssimo admirador e adversário,  
teve o raro “fairplay” de autorizar a primeira publicação  
como diretor do Fundo cultural,  
e tb contribuir para q eu pudesse tirar um mês de licença  
para pesquisar na Bahia.

Tenho alguns manuscritos do Kilkerry,  
mas não sei bem onde estão, e minha idade não me permite  
procurá-los agora. Acho que publiquei cópias de todos, nas Re-visões.

Não creio q haja muito mais material significativo, além do que  
está na 2a ed, 40 anos depois dela.

Pelo q me lembro, a biblioteca de Salvador  
era muito precariamente administrada. Não havia um registro  
completo e confiável de todos os livros e revistas que a integravam.

Lembro de ter sido procurado por um (então) jovem que andou repesquisando  
Kilkerry na Bahia, e não encontrou nada além de algumas variantes  
pontuais de pontuação.

Sugeri que revista financiada pelo Erthos, a partir de 1973, hoje com todos os seus números  
disponíveis na Internet, se chamasse VISUS, título de um poema nunca encontrado de K,  
mas não deu tempo, a revista saiu antes, com meu poema CODIGO em capa e 4a capa,

e a revista acabou adotando esse nome.

Não sei se conhece a produção de O VERME E A ESTRELA, que Cid, meu filho, musicou e interpretou, e Adriana Calcanhoto acolheu em discos e vídeos. Alguma coisa está na internet, inclusive o primeiro vídeo q montei e apresentamos eu e Cid nos multimídia do POESIA EM RISCO, q até hoje não pudemos editar (fora o áudio CD) por falta de apoio financeiro.

Bom, acho q respondi alguma coisa.  
Por que é que você não me apareceu antes?

Pelo menos KILKERRY, baiano-irlandês como eu, Browne de bisavós, carbonato nato da Capital (paulistana) é hoje reverenciado e amado nos nossos guetos literários pela pequena, mas alta poesia que a morte prematura estancou.

ABRS e SUCESSOS

Augusto