

Jiego Ribeiro

MÁQUINAS FANTASMAS NA ESCRITURA:



a modernidade e m
PEDRO KILKERRY

 EDUFES

Editora filiada à Associação Brasileira das Editoras Universitárias (Abeu)
Av. Fernando Ferrari, 514 - Campus de Goiabeiras
CEP 29075-910 - Vitória - Espírito Santo - Brasil
Tel.: +55 (27) 4009-7852 - E-mail: edufes@ufes.br
www.edufes.ufes.br

Reitor | Reinaldo Centoducatte
Vice-Reitora | Ethel Leonor Noia Maciel
Superintendente de Cultura e Comunicação | José Edgard Rebouças
Secretário de Cultura | Rogério Borges de Oliveira
Coordenador da Edufes | Washington Romão dos Santos

Conselho Editorial | Cleonara Maria Schwartz, Eneida Maria Souza Mendonça, Giancarlo Guizzardi, Gilvan Ventura da Silva, Giovanni de Oliveira Garcia, Glícia Vieira dos Santos, José Armínio Ferreira, José Edgard Rebouças, Julio César Bentivoglio, Luis Fernando Tavares de Menezes, Maria Helena Costa Amorim, Rogério Borges de Oliveira, Sandra Soares Della Fonte.

Secretária do Conselho Editorial | Tânia Canabarro

Comitê Científico de Letras | Antônio Pires, Evando Nascimento, Flávio Carneiro, Goiandira Camargo, Jaime Ginzburg, Luiz Carlos Simon, Marcelo Paiva de Souza, Márcio Seligmann-Silva, Marcus Vinícius de Freitas, Marília Rother Cardoso, Paulo Roberto Sodré, Rosani Umbach

Revisão de Texto | Jussara Rodrigues
Diagramação | Fernanda Pereira
Capa | Fernanda Pereira
Revisão Final | O autor

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

R484m Ribeiro, Jiego Balduino Fernandes, 1980-
Máquinas fantasmas na escritura [recurso eletrônico] : a
modernidade em Pedro Kilkerry / Jiego Ribeiro. - Dados
eletrônicos. - Vitória : EDUFES, 2015.
176 p.

ISBN: 978-85-7772-298-3
Também publicado em formato impresso.
Modo de acesso: <<http://repositorio.ufes.br/handle/10/774>>

1. Kilkerry, Pedro, 1885-1917 - Crítica e interpretação. 2.
Poesia brasileira - História e crítica. 3. Literatura e história. 4.
Literatura e sociedade. I. Título.

Jiego Ribeiro


MÁQUINAS FANTASMAS NA ESCRITURA:



a modernidade em
PEDRO KILKERRY

 **EDUFES**

Vitória, 2015



AGRADECIMENTOS

Ao agradecer a Alexandre Moraes, meu orientador, sempre faltará muito a ser dito, ficarei mais cheio de silêncios. Agradeço também ao professor Wilberth Salgueiro por sua atenção generosa e inesitante, desde a primeira vontade de pesquisar Kilkerry. Às boas sugestões de Augusto de Campos as quais busquei atender. A todos que, de algum modo, participaram deste trabalho, professores e colegas da Ufes, venho com a redundância necessária do “Muito obrigado!”.

DEDICO

A minha Mãe, Maria da Glória...

A meu Pai, Juarez...

A meus irmãos: Breda e Gaito...

A toda a Família.

A Alex.

Sumário



Apresentação	07
Prefácio	09
1. Introdução	13
2. Lírica como espaço de resistência	21
3. O instável organizado: Uma força dupla	30
4. Mímesis do abstrato	40
5. O Kosmofaber	57
6. A ampliação do sentido	86
7. O sujeito e os espelhos	122
8. Conclusão	141
9. Referências bibliográficas.....	145

Apresentação

Pedro Kilkerry não é um escritor fácil: seus poemas, singulares, pedem um leitor forte, curioso, refinado, feito um Augusto de Campos, referência incontornável quando se pensa na obra do poeta simbolista. E seus poemas encontraram em Jiego Ribeiro esse outro leitor ousado, vertical, teórico sensível às construções de tal harpa esquisita.

Jiego, para investigar as maneiras como a escritura poética se entrelaça à máquina social, vai buscar em ideias e conceitos de Adorno, Habermas, Costa Lima, Hegel, Freud, Arendt, Jakobson aquela interlocução que todo exercício crítico exige. E, nessa investigação, o ensaísta discute questões complexas (como a obra de Kilkerry): a modernidade, o Novo, a dissonância, a autonomia da arte, a mimesis da produção, a mimesis da representação, aspectos da lírica, relações entre arte e vida.

O texto ganha ainda maior densidade quando se lança em análises pontuais – micrológicas, reveladoras, fascinantes – de muitos poemas: “Horas ígneas”, “Da Idade Média”, “Cetáceo” etc. Quanto a este último, por exemplo, o intérprete afirma: “Não apenas o balanço da jangada é suficiente, mas também o do próprio leitor; ele deve embriagar-se com os baloiços da lírica moderna”. Este estalo de Jiego pode ser pensado de maneira semelhante para o leitor do livro em pauta, que deve se deixar embriagar, sem perder a razão, não só com a lírica de Kilkerry, mas também com a escrita de Jiego.

Nesse movimento, de lúcida embriaguez, poderemos entender que a arte de Kilkerry é lida a partir de “camadas internas de sentidos da linguagem estética” – camadas internas que se conectam (e assim se multiplicam) a outras, perfazendo um circuito que amalgama forma e história.

O livro de Jiego nos convida e encoraja, feito o alexandrino que abre “Ritmo eterno”: “Abro as asas da Vida à Vida que há lá fora”. É por dentro do poema que a Vida, maiúscula, nos vê. Ler este livro é um modo de descobrir o que “há lá fora”.

Wilberth Salgueiro

Professor de Literatura Brasileira na UFES e pesquisador do CNPq

Prefácio

O poeta moderno e sua obra instauram a cada instante um modo de estar no mundo e usá-lo, uma maneira de existir para além das formas de intensidade e produção de sentidos a que estamos submetidos; ou seja, a singularidade é a sua busca incessante. Se esse jeito de estar em/usar o mundo e as formas de produção do texto literário atravessa épocas, obras e criadores e se, por outro lado, quando percorremos as obras poéticas da era moderna, vemos intensidades que se desdobram tanto no “fruidor” quanto no produtor, então podemos compreender a(s) modernidade(s) como intensidades refratárias a uma possibilidade de experiência sem ruptura e, ao mesmo tempo, ver a poesia talhando um caminho que seria intensificado mais e mais na forma do sujeito que se desenhava e se destruía a cada passo.

Nesse caminho, a modernidade vai construir/destruir em toda a extensão da superfície artística e social uma possibilidade de encontro do sujeito expandido e criado em suas formas de pensamento originárias e em mutação e um aprofundamento constante de singularidades. O sujeito buscado, e também aquele fundado na modernidade, é um sujeito que se queria transformador, experimentando a cada obra uma intensidade, uma diversidade de possibilidades sempre singulares e de novas formas estruturais; um jogo incessante novo de metáforas fundadoras e de resistências.

Esse sujeito vinculado aos sistemas modernos, a formação e a existência dele veriam os espaços, a arquitetura, a literatura, as artes plásticas, as formas de amizade, de amor e de sociabilidades, o trabalho e o capitalismo (e, seu correlato, o marxismo) impulsionando não só o ato *libertador*, as *utopias*, mas também “o olhar sobre todas as coisas”, como afirmava Hannah Arendt. Enfim, o sujeito e suas formas de existir reorganizavam

um mundo em que o instante construtivo e, ao mesmo tempo, de ruptura era a forma e a estrutura. “Nascer a cada instante e nascer intenso e novo”. Esse teria sido um lema moderno do qual nada estava excluído, ou seja, tudo deveria transformar e mudar-se: o sujeito teria de dar-se na intensidade da ruptura, da busca e da construção de um mundo de formas novas de existir e produzir.

“Nascer moderno”, como queria Pedro Kilkerry, seria, nesse contexto, estar efetivamente buscando a constituição de um sujeito e de seus novos espaços de existência; quer dizer, uma intensidade subjetiva profunda que *libertasse* uma pulsão criadora e *singular* do indivíduo e da sociedade. Moderno seria, então, contradizer o modo das subjetividades reincidentes contidas nos espaços vitais. Ou ainda, moderno seria uma fundação do novo e do não visto em espaços de experiência e experimentação para sempre, uma sensação intensa de ruptura com as formas tornadas rapidamente “antigas”; ou seja, a construção do *futuro*, porque “a história é um caminho para o *futuro*”, como afirmava Hegel. Nesse futuro, oriundo de rupturas e quebras, novas “máquinas” e “acoplamentos” subjetivos fariam emergir um sujeito “mutante”, “permutante”, “desviante” e “desvairado”, em sua experiência de proposições e em suas intensidades de fluxos constantes e descontínuos, objetivando uma construção insistente, estridente e sempre radical.

Pedro Kilkerry, ainda em 1913, em uma de suas crônicas da série “Quotidianas-Kodaks”, já nos dizia que seria preciso “nascer moderno”, ou seja, nascer (ou existir) criando espaços para essas *outras* experiências, intensificar a fundação de um sujeito, desfazer e destruir sentidos e, simultaneamente, construir, reinserir e ressignificar o mundo e suas formas.

O poeta baiano, um quase “esquecido simbolista”, não fossem os trabalhos de Andrade Muricy e, a seguir, de Augusto de Campos, afirmou em sua curta vida literária uma intensidade moderna sempre em processo

de criação. Kilkerry desejava, mais do que nunca, ainda nos albores do século XX, a construção de espaços produtivos de existência moderna do ser, fundamento do novo como meta, a possibilidade de uma nova literatura e de um novo sujeito, e, claro, tudo para não falarmos de um novo sistema social e de produção. Kilkerry pensou o mundo como mundo que rompia sua estabilidade antiga de formas produtivas e se inseria numa possibilidade renovada e de renovação das letras e da produção de sentidos. Para Kilkerry, era preciso “ousar a experiência”, intensificar a busca de um sujeito que se via pequeno, mas poderoso quando em luta e busca. Kilkerry vai oferecer ao simbolismo brasileiro a possibilidade de ser absolutamente moderno, anunciando, de uma forma ainda modesta, o que viria a seguir-se com o modernismo.

O poeta compreendeu que *estar moderno* era criar não apenas experiências subjetivas (e produtivas) que recobririam todos os espaços, inclusive aquele do lucro capitalista, como queria Félix Guattari, mas também espaços para a ocorrência das experiências de ruptura e reflexividade. *Estar moderno* é estar entre a ruptura a partir de novas formas de criação de um sujeito e de seus produtos e fluxos subjetivos. O pensamento e todos os momentos e movimentos modernos, e também assim a estrutura mais bem elaborada da modernidade (e talvez a mais criticada e fracassada), o capitalismo, é um *corpus* de mutações constantes e intermináveis, um *corpus*, digamos, cruel de intensidades em que a arte teria papel fundamental. Ser *moderno* é, portanto, lutar entre a resistência ao mundo de um sujeito ainda não fundado, porém necessário, e um outro tipo de fundamento para a subjetividade e a construção social. O lucro, a materialidade, as máquinas desejanter e, especificamente, a poesia, aliados a um sujeito que constrói a cada momento, mas também propõe, sem menor vigor, a destruição do antigo, do que não libertava, do que não incluía e, inclusive, da sua própria forma subjetiva, efetivam a fundação de novos e infinitos fluxos de experiências subjetivas e poéticas e, sobretudo, novas lógicas para o sentido e sua produção.

Jiego Ribeiro, neste livro, trata a complexidade da poesia e da era modernas com acurada pesquisa, sofisticado pensamento teórico e filosófico, e mais: oferece-nos, neste pequeno e precioso volume, análises detalhadas, afinadíssimas e inspiradas sobre a obra poética de Pedro Kilkerry, claro, sem esquecer de verificar na poesia do poeta baiano os contextos maiores de suas buscas modernas. Jiego percebe, com ricos detalhes analíticos, o processo de fundação de um sujeito e suas efetivações no espaço do texto literário, não só concretizando uma análise plural da estrutura do texto, mas também nos levando a compreender os dilemas da modernidade na poesia de Kilkerry.

A radicalidade do sujeito moderno e sua possível derrota diante de sua busca incessante são estudadas por Jiego através da crítica do mundo filosófico que animava a construção da máquina literária e das máquinas subjetivas de submersão na linguagem. O sujeito na língua e, mais do que isso, da linguagem que deveria anunciar e enunciar um mundo que acabara de nascer, aquele moderno ou aquele que buscava uma sublimação através da obra, como queria Freud, são aqui vistos por Jiego a partir de uma larga erudição teórica e de uma vasta possibilidade de encontro com os corpos e fluxos de subjetividades da obra de Kilkerry e sua efetivação e instauração modernas.

Jiego Ribeiro nos entrega, desta forma, uma contribuição valiosa para compreendermos a obra maior do nosso *simbolista moderno*, com um repertório de pesquisa e questionamentos que nos fazem pensar e entender os fantasmas modernos e suas máquinas de imersão e subversão de uma ordem que, também na poesia, se encontrava em ebulição absoluta. Ler o trabalho de Jiego é percorrer, sem dúvida, o legado tanto de Pedro Kilkerry quanto da modernidade em seu pensamento e dilemas.

Alexandre Moraes



1



INTRODUÇÃO

Os impulsos polissêmicos que envolvem aquilo que se determinou como modernidade fazem precavermo-nos com relação a qualquer imediata definição. No entanto, se tomarmos como marcas dessa época a constante produção de si, a incessante reorganização de sistemas de códigos e, ainda, uma linguagem que segue condições impostas por um futuro sem fim – o Novo, espécie de estágio abstrato através do qual se faz a releitura do passado –, perceberemos nas inúmeras modernidades uma tradição comum. Olhando para qualquer uma das suas múltiplas faces, seja para o capitalismo, seja para o Iluminismo, seja para o cientificismo, seja para o esteticismo, seja para a Psicanálise, deparar-nos-emos impassivelmente com a cruel estrutura de autorrelação – um individualismo sufocante que impede uma pacífica relação entre o heterogêneo e o homogêneo –, culminando numa angustiante velocidade e futilidade dos sentidos e das experiências. Com relação às artes, a literatura poderia estar imune?

Roland Barthes (1970, p. 27-28) salienta que, em contraposição à clássica, a literatura moderna é objeto ao mesmo tempo “olhante e olhado”. A literatura clássica *fala* apenas; a moderna é dupla, como *medium* da linguagem-objeto, pois reflete sobre si enquanto fala. À custa de um árduo labor, o poeta “desbasta, talha, pole e engasta sua forma” (BARTHES, 1972, p. 152). Deste modo, a quantidade de trabalho de oficina poética empreendida responderia ao valor-gênio da obra, consoante o abstrato sistema monetário. A forma, o significante, deve sobressair-se em relação ao conteúdo das sentenças. Isso poderia oferecer para a crítica uma impressão de que a poesia é algo imaculado, de que a literatura se move num terreno puro da linguagem, de explosões vazias das palavras, numa supratemporalidade dos versos.

Aqui cabem duas intervenções. A primeira já foi feita: a valorização que o poeta dá à estruturação do significante acaba por produzir o “amortecimento” do plano do significado. A outra é que a busca da forma personalista, ou melhor, da forma privada, é incapaz de interromper a duração de um “inconsciente histórico” das escrituras, isto é: nos processos ininterruptos de constituição formal, reverberam trâmites e conquistas sócio-históricas; a forma, portanto, acha-se sempre comprometida.

Ferreira Gullar (1978, p. 5) diz serem “os fatos, a História, que criam as formas, não o contrário”. Embora entendamos que o literário não se reduza a um campo meramente passivo, defendemos que a escritura pura ou neutra é utópica. Imanentes à duração formal, resplandecem, simetricamente, formas históricas, por exemplo: a aura e a sacralidade das obras literárias são liquidadas, na modernidade, pela atitude controladora e objetivante do operário das letras.

Tendo em vista estas questões iniciais, pretendemos estudar a poesia moderna não pelo caminho de uma crítica periodologista, que nos apresenta um mosaico de experiências comuns, organizadas por nomes como Romantismo, Parnasianismo, Simbolismo, Decadentismo, Neosimbolismo, Pré-Modernismo, mas, distintamente, buscaremos verificar ressonâncias sócio-históricas na estrutura da lírica, detectando o modo como contingências da história, como a lógica alienante e reflexiva da modernidade têm responsabilidade pelos destinos das palavras. Tomaremos a modernidade como uma espécie de grande escritura que comporta e ultrapassa as linguagens.

Também nos afastaremos, pois, do discurso crítico sobre as influências. Não lidaremos com a angústia do escritor em superar seu precursor, aquele que o escraviza. Com efeito, vale-nos como mais instigante uma perspectiva em que a mimesis seja entendida como uma ação revelado-

ra, antes de tudo, de concepções de realidade. Não queremos separar a lírica do mundo; ao invés disso, investigaremos suas misturas, sua rebeldia, seu aspecto confuso com a modernidade, com o capitalismo, com o ímpeto de produção, com as abstrações de um moderno mundo fantasmagórico, com a busca de prazer do sujeito, com o direito à experiência metafísica, com o contraditório da aceitação e da recusa aos sistemas de poder.

Terry Eagleton (1997, p. 26), analisando o fenômeno da escrita em seu impulso de incidir sobre o que “não existe”, denuncia que, na Inglaterra, a arte se separa da práxis cotidiana com o advento da industrialização. Um tratado de medicina, precedente à modernidade, poderia ser entendido como literatura, ou seja, ainda que tivesse “utilidade” social, ultrapassando a falsa liberdade de objeto com fim em si mesmo, consagrar-se-ia, genuinamente, como arte. Noção distante do sistema investigativo de Jakobson, cujo entendimento se move demasiado atado aos signos *em-si* e *para-si* modernos, à autonomia da arte. No mundo da técnica e da larga escala de produção não há espaço atuante para a arte: “I like Ike” (JAKOBSON, 1975, p. 128)¹ seria um pseudopoema, pois tem um fim publicitário; assim, não pode ser literatura, porque, modernamente, esta não tem utilidade.

Deste modo, a poesia se instalaria não no poema, mas em uma autoconsciência de arte, no caráter autocrítico da obra. Afigura-nos, assim sendo, neste trabalho, a chance de se depreender, por vários ângulos, o modo como as estruturas alienantes da modernidade atingem o sujeito e a lírica, numa investigação teórica do comprometimento das formas.

1 Jakobson expõe as variadas técnicas poéticas utilizadas num anúncio de campanha política, mas deixa claro que isso não pode ser considerado literatura, pois tem um propósito publicitário.

O poeta de nossa aventura pelos sentidos da modernidade é Pedro Kilkerry². Augusto de Campos o redescobriu no ano de 1970 em *ReVisão de Kilkerry* (reeditado no ano do centenário de nascimento, em 1985), após uma introdução de Andrade Muricy, em *Panorama do movimento simbolista brasileiro*, na década de 1950. Mesmo representando para os Campos uma bandeira, como dono de uma riqueza formal merecedora de atenção, Pedro Kilkerry (1885-1917) é ainda um autor pouco conhecido. O poeta não teve em vida obra editada em livro. Seus poucos poemas e prosa se valeram de revistas de sua época como veículo de divulgação. Graças ao envolvimento com o projeto de uma imprescindível correção histórica, uma vez que o autor baiano fora legado ao esquecimento, Augusto de Campos coloca em cena, de maneira instigante, o caráter incomum da literatura de Kilkerry, de sua audaz linguagem poética, resgatando, décadas após a morte do escritor, alguns de seus poemas, manuscritos e textos.

Intelectual, pobre e maldito, o simbolista é daquelas figuras históricas “excêntricas”. Traduziu poemas de Corbière, Heredia; produziu as satíricas: curtos poemas de humor ácido, espécie de pílulas-poema; escreveu uma série de crônicas intitulada “Quotidianas-Kodaks”, cuja linguagem se aproxima, de acordo com Augusto de Campos, do estilo telegráfico de Oswald de Andrade (desenvolvido na obra *Memórias sentimentais de João Miramar*, de 1924) e ainda de alguns elementos

2 Em 10 de março de 1885, em Salvador, nasce Pedro Militão Kuilkuery. Ele é criado em Santo Antonio de Jesus. Em 1904, muda-se para a capital baiana; em 1909, matricula-se na faculdade de Direito. Desde 1904, envolve-se mais formalmente com a literatura e logo passa a publicar em revistas locais seus poemas e textos. A mais importante delas é a *Nova Cruzada*. Em 1913, recebe o título de bacharel em ciências jurídicas e sociais; em 1917, tem crises de asfixia e, muito jovem, morre durante uma traqueotomia. Sua morte comoveu importantes escritores de Salvador, alguns dos quais lhe renderam homenagens. Jackson de Figueiredo, um deles, reúne alguns dos poemas de Kilkerry e lança-os em *Humilhados e Luminosos* poucos anos mais tarde. Aliás, “Kilkerry”, nome aclimatado à Bahia, pronuncia-se com e aberto, é paroxítono (CAMPOS, A., 1985, p. 22-23, 71-72).

futuristas de Marinetti³. Kilkerry se apropria e estiliza a linguagem da fotografia e do cinematógrafo – analisada também por Flora Süssekind (1987, p. 37-38, 71-72, 131).

Augusto de Campos vincula a literatura kilkerriana, sobretudo, à de Mallarmé, pondo, assim, em vista uma sintaxe sondada em seus limites, uma grande opacidade e descontinuidade semânticas, impressões sutis mescladas à agressividade das imagens e da musicalidade, enfim, uma abertura do formal a inúmeras possibilidades significativas. Seus poemas empreendem, na maior parte das vezes, uma fixação de estruturas fônicas sofisticadas, blocos de som habitualmente “esquisitos”, que se voltam à intensa magnetização dos sentidos do significado, numa espécie de “platonização” dos corpos em que é a forma e o sensível que ganham relevo e representam as ideias.

Kilkerry pretende condensar o máximo de informações possível, trabalhos visuais e sonoros simultâneos, numa rede de imagens em que as palavras são meros objetos nas mãos do fabricante, não dizem senão formalmente.

Na verdade, porém, mais do que o exotismo de uma personalidade invulgar, Kilkerry traz para o Simbolismo brasileiro um sentido de pesquisa que lhe era, até então, estranho, e uma concepção nova, moderníssima, de poesia como síntese, como condensação; poesia sem redundâncias, de audaciosas crispações metafóricas e, ao mesmo tempo, de uma extraordinária funcionalidade verbal [...] (CAMPOS, A., 1985, p. 29).

3 O primeiro manifesto futurista de Marinetti, “O Futurismo”, foi publicado no *Jornal de Notícias* da Bahia, em dezembro de 1909; havia sido lançado no *Le Monde* na França no mesmo ano, em fevereiro (TELES, 1973, p. 85).

A poesia kilkerriana olha a si. As palavras, no campo literário, são articuladas até o ponto de a consciência literária do escritor “saltar à vista” como grande “tema”. Os efeitos estruturais de sua obra percorrem, pois, como em toda literatura modernista⁴, caminhos peremptoriamente individualistas, com intenção do autor de validar a si mesmo a partir de marcas pessoais a serem impressas nesses objetos de sentido.

O trabalho poético de Kilkerry, com metáforas incomuns que se aglutinam e se superpõem, sonoridade extravagante, um cuidado de extrair rimas e ritmos estranhos, paronomásias surpreendentes, paisagens com contrastes bem marcados, cenários exóticos cujos elementos se lançam a uma mútua dilaceração, chama a atenção no que tange à quase suprema constância de efeitos. As estruturas isomórficas, e também a consciência dos limites da sintaxe, aderem ao antidiscursivo, ratificando a busca de uma poesia-montagem, exigindo uma leitura de permanentes reavaliações.

A literatura de Pedro Kilkerry nos exige, pois, uma gama variada de conceitos teóricos para atender às provocações de sua produção, que, inscrita no universo do modernismo, traz à superfície das páginas as crises do espírito moderno.

Nos três primeiros capítulos, faremos uma discussão teórica de possíveis relações que a escritura “modernidade” estabelecerá com a lírica, sondando encontros e atravessamentos mútuos. Em “Lírica como espaço de resistência”, abordaremos a visão romântica da lírica e o espaço irrenunciável do sujeito da linguagem poética. Em “O instável organizado: uma força dupla”, observaremos o fenômeno da dissonância, das estruturas incoerentes da modernidade e do processo de reificação que incide sobre a literatura na era industrial. Em “Mímesis do abstrato”, teremos em foco o conceito de mímesis moderna (uma mímesis de produção),

4 Entenda-se aqui por modernismo a produção literária burguesa pós-baudelairiana.

sem perder de vista possíveis vinculações com as abstrações provindas do capitalismo. Nos três capítulos seguintes, analisaremos as obras de Pedro Kilkerry lançando mão das discussões teóricas feitas. Em “O Kosmofaber”, interpretaremos três poemas, relacionando a cosmogonia da lírica kilkerriana com um ímpeto de construção. Em “A ampliação do sentido”, avaliaremos mais cinco como “usinas” de sentido. Em “O sujeito e os espelhos”, observaremos em doze poemas os conteúdos reflexivos da lírica kilkerriana e ainda as configurações do amor e do metafísico.

Nosso objetivo não é propriamente refutar o conteúdo analítico de alguns pensadores do fenômeno poético, como Haroldo de Campos, Ezra Pound, Umberto Eco, Greimas, Max Bense, Jakobson⁵, mas integrá-lo a outros saberes, contribuindo, quem sabe, para uma visão crítica abrangente de modo que seja possível lidar com a poesia como algo incapaz de, mesmo na sua mais intensa reflexividade, desprezar o mundo: “A poesia é a própria vida tumultuada” (KILKERRY, 1985e, p. 167).

5 É preciso considerar estes importantes pensadores do discurso poético no século XX, uma vez que a própria poesia de Pedro Kilkerry foi apresentada e analisada por Augusto de Campos com base em conceitos desse campo teórico. Portanto, encontra-se aí o ponto inicial de nossa análise.



2



Lírica como espaço
de resistência

Os interesses absolutos da poesia lírica, em sua longa tradição, segundo Hegel (1993, p. 536), são fundamentalmente espirituais. É no reino infinito do espírito que se acha seu verdadeiro objeto. Lá, a linguagem pode se realizar essencialmente, pois a palavra, para Hegel, no mundo das artes, é a matéria mais capaz de se harmonizar com e apreender os movimentos internos humanos. Ela é o que melhor atende às necessidades mais profundas de se exprimir pela sua elasticidade de sentido. O poeta está apto a descer ao mais íntimo do homem e revelar o que ali se conserva escondido ou aparentemente inacessível. Com efeito, o sujeito é sempre a porta de entrada no campo da lírica.

No pensamento hegeliano e no romântico, a lírica, diferentemente do discurso vulgar (HEGEL, 1993, p. 548) e, ao mesmo tempo, da racionalidade científica, deve descobrir o sentido mais intrínseco das coisas, sua substância mais oculta e mais decisiva. Os meros dizeres cotidianos, de sua parte, não pretendem realizar um encadeamento interno, não visam a explorar a profundidade da realidade da palavra, não têm paixão pelo essencial. E o olhar da ciência não se volta às particularidades individuais. Nesse raciocínio, a poesia lírica é o que abre caminho para a espontaneidade da consciência e firma-se como lugar das ideias da razão individual.

Ao reservar para si uma voz liberta das generalidades científicas, das racionalidades finalistas que tendem sempre ao prosaico, o discurso poético sagra-se, sem aceitar tudo, a maior potencialidade para se empreender a luta contra toda estrutura que oprime o sujeito. Seu canto particular eleva-se e torna-se universal, por defender, em seu horizonte, o ser e a totalidade do espírito.

Ao introduzir na vida suas sentenças espirituais, transformaria o individual em universal. Na lírica romântica, é possível desenvolver um

discurso em que a idiosincrasia do sujeito fique protegida, num protesto contra uma sociedade que se põe a agraciar o indivíduo, aquele que recebe as projeções do sistema.

Pensemos a metáfora, que, como imanência da lírica, cumpre sua propensão, sobretudo, aos conteúdos subjetivos, os quais animam os objetos exteriores e suas relações. Assim, a fantasia poética cria uma inteligibilidade própria. A realidade fenomenal da lírica deve conjugar-se aos sentimentos; nela, encerra-se todo fim prático da arte poética. Eis de um lado a fenomenalidade real e de outro a faculdade de sentir, ambas se encaminhando a coabitar numa só expressão. A criação poética culmina, portanto, segundo o modelo do Romantismo, em uma forma de representação espiritual.

Avançando na história das ideias, para Theodor Adorno (1983, p. 198), diferentemente, a lírica seria um lugar em que o sujeito se dispõe na linguagem: “As mais altas formações líricas, por isso, são aquelas em que o sujeito, sem resíduo de mera matéria, soa na linguagem, até que a própria linguagem ganha voz”. Adorno, mesmo divergindo de Hegel em muitos aspectos, ainda dá algum suporte à visão de uma “espiritualização” da linguagem. Mesmo objetivado, é o sujeito quem faz nascer a obra poética. Por isso, desde o Romantismo, a lírica fundamenta-se como espaço próprio de resistência à realidade mesquinha da sociedade burguesa, ao dar abrigo ao sujeito que, antes de tudo, se reconhece como movimento de ruptura com o mundo moderno e com seu desencanto.

O Romantismo deixa aos seus herdeiros, além da crítica à condição burguesa, o legado de uma tradição que soube promover um alargamento do lugar poético para o mundo subjetivo, de modo que o exterior deverá, assim, obedecer aos movimentos do espírito. Com a sensação mágica da palavra, a literatura reage contra a mecanização da vida (HAUSER,

1955, p. 195), do pensamento e ainda contra a finalidade da vida burguesa, cuja razão maior se funda no alcance de estabilidade econômica.

Como a mais rigorosa negação estética da condição burguesa, a lírica romântica continuou ligada a ela, conforme diz Adorno. Para o autor, é bastante evidente a aporia do romântico no que se refere à intersubjetividade. Há o sujeito da lírica, entretanto ele se encontra objetivado, remetido a si. Mediante o desejo de objetivação por parte do eu lírico, a lírica do espírito mostra não suportar manter-se livre da força de coisificação da realidade exterior. Adorno (1983, p. 198-199) aponta aí um paradoxo: é uma subjetividade que vira objetividade.

Torna-se imprescindível uma definição do que se poderia compreender como sujeito, para que não estejamos reféns de noções vagas concernentes ao espírito humano. Alain Touraine (1999, p. 124), em *Crítica da modernidade*, apresenta-nos uma boa demarcação:

[...] um movimento social, o ato de defesa dos dominados contra os dominantes que se identificam com suas obras e desejos. Porque na sociedade moderna o naturalismo e o materialismo são a filosofia dos dominantes, enquanto que os que estão presos nas redes e nas ideologias da dependência devem estabelecer uma relação consigo mesmos, se auto-afirmarem como sujeitos livres, por falta de poder se descobrir através de suas obras e suas relações sociais, já que nelas estão alienados e dominados.

É a recusa de toda estrutura de poder que, fora de si próprio, o aflige. Remete àquilo que outrora fora chamado de alma; ele é o resultado da transposição do efeito divinizador que abandona Deus para alojar-se no homem (TOURAINÉ, 1999, p. 285); é uma espécie de *id* social, uma defesa do prazer diante do conhecimento e das leis do mundo, que, cada vez mais, separam o humano da natureza. É, antes de tudo, o protesto

contra a “unilateralização” da apreensão do natural como objeto. Pela restauração da união da natureza com o homem é que luta o romântico, e, para isso, o sujeito precisa triunfar.

Paralelamente à negação parcial do mundo empírico, ao postular que este deve ser animado pelo sentir, caso contrário, converter-se-ia em matéria morta (HEGEL, 1993, p. 538), o romântico, seguindo-se alguns dos conceitos de Adorno (1988, p. 24), não poderia deixar de considerar a obra de arte como bem utilizável no universo psicológico, uma vez que ela representa, ao mesmo tempo, um instrumento para uma revolução através dos sentimentos, para gerar elucubrações interessadas nos indivíduos.

Na submersão do sujeito na linguagem, flagram-se processos de objetivação; o sujeito e a linguagem se manifestam objetivamente (ADORNO, 1983, p. 198, 199). No caso do leitor, ao tomar a escritura como zona crepuscular, já que ele mesmo desaparece no Outro da obra (ADORNO, 1988, p. 24), reforça-se a esfera de utilidade burguesa da arte. Tal desaparecimento remete a um hedonismo estético socialmente motivado, é uma nulidade de si compensadora da vida miserável, reforçando o paradoxo romântico firmado no embaraço da oscilação entre a admissão e a revolta em relação ao mundo burguês. E o pretendido universalismo do espírito romântico se encontra maculado, pois somente se realiza, segundo Adorno (1983, p. 194), pela força de uma certa densidade individual, que é, de todo, social.

A literatura modernista não sai totalmente dessa resistência, mas perde a radicalidade da recusa, para investir suas ações, fugindo talvez da derrota anunciada do sujeito, numa vivência no instável (ADORNO, 1983, p. 199) e, dali, colher os seus melhores frutos, pretendendo atirar a poesia ao ponto de maior tensão, no qual os abismos, o sujeito e a ra-

cionalidade burguesa chegam a se tocar, como se fosse tal paradoxo uma fonte de sentido, numa experiência com a modernidade “de um fascínio ao mesmo tempo assustador e encantador” (HABERMAS, 2000, p. 398).

O homem moderno tem em vista que os objetos transformáveis em dinheiro mais valem que os sujeitos, uma vez que estes últimos, desde que se tornam dependentes do primeiro, já não existem para si mesmos, voltando-se, impassivelmente, uns para os outros como objetos. Nisto, estabelecem-se algumas das novas relações da literatura recém-chegada com o público.

Iremos, pois, incorrer num grande engano se tomarmos a produção poética moderna ocidental, situada nas últimas décadas do século XIX, a partir de Charles Baudelaire, como de igual análise à da arte romântica no que tange às suas relações com e às suas reações contra a sociedade moderna, em sua duração histórica e, por extensão, em suas realidades estéticas.

A geração de Baudelaire, em vez disso, canta a própria reificação, sem admitir, ao mesmo tempo, a privação de experiência metafísica. Mais agudo ainda se torna o canto na eclosão das vanguardas europeias como o Futurismo, o Cubismo, o Dadaísmo e o Surrealismo, que tinham como projeto comum o ataque à instituição arte. Em outras palavras, pensavam o papel e o lugar da arte no mundo moderno. Quanto maior fosse a ênfase no sonho estético, talvez mais aguda se tornaria sua ação política. Tais literaturas fundam seu reino numa autonomia trágica, não estando distante da divisão capitalista do trabalho, acompanhadas contraditoriamente de uma aparente carência de função (ADORNO, 1988, p. 25).

A modernidade não extrai e não pode extrair algo que não grave em torno dela mesma (HABERMAS, 2000, p. 12). Na dificuldade de incorpo-

rar modelos de outras épocas ⁶, tem de estabilizar-se a partir das cisões por ela mesma produzidas. Um sistema que se move por e se alimenta de si, que tudo regula à sua passagem. Para a regulagem, uma máquina de abstrações, que transforma todas as forças do social em coisas privadas. Esta estrutura tem por herança evidente o pensamento cristão, em que o Pai está oculto. O Estado, o trabalho, o sujeito e também a arte entram em cena como meras virtualidades, presas na ideia do Novo. O tempo presente perde a noção de si por rejeitar o passado. À mercê do heterogêneo do futuro, o instantâneo se confunde com a eternidade: uma metade ao transitório contínuo, a outra ao imutável. É uma eterna atualidade que consome a si mesma (p. 11).

Como se pôde perceber, o *si* é a chave para o estudo da era moderna e de seus estratos. A estrutura da autorrelação, ao imprimir uma ordenação perpétua, ao fazer sua lei, a da alienação, permear sejam as relações sociais, seja o sagrado mais longínquo, seja o sujeito como ponto de partida e de chegada de si mesmo ⁷, produz uma realidade de objetos controláveis, atendendo à razão científica. A natureza em processo de perda da fixação do Belo se mostra para um *homo faber* como coisa transformável (ARENDRT, 1999, p. 220). O sujeito, isolado, unicamente por autorreferência pode se expandir. “Na sociedade civil burguesa, cada um é um fim para si mesmo e todos os outros não são nada. Mas sem relação com os outros ele não pode alcançar a extensão de seus fins” (HEGEL apud HABERMAS, 2000, p. 54, 55). Havendo na visão do sujeito, do artista, uma realidade reflexiva, o assunto final da arte moderna

6 Kilkerry (1985e, p. 177) irá observar em uma de suas crônicas: “O homem de hoje deve nascer, nasce com instinto da modernidade”. E ainda: “Olhos novos para o novo!” (p. 166).

7 Em uma das “Quotidianas”, Kilkerry (1985e, p. 166-167) ironizará: “Dela [da família] falou-me mais apreciavelmente há dias um intelectual amodado – belo paradoxo! Definiu-ma: um grupo de pessoas que, às vezes, se reúnem para jantar, porque os afetos devem ser como asas que passam sobre a alma ou sobre a pele e os cronômetros não contam senão segundos de ambição, de sensações novíssimas, de interesses e refinamentos”.

será ela própria. Nessa lógica, quanto maior for o ataque⁸ da obra ao que se concebe como arte (BÜRGER, 1993, p. 103), tanto maior seria seu grau “vanguardístico”.

As vanguardas representariam o ponto lógico da evolução da arte burguesa, diz-nos Bürger (1993, p. 17), com a plena consciência de que as relações dos homens se encontram radicalmente coisificadas. Essa arte se vê como artefato de um mundo cindido, sendo útil e inútil, bela e feia, fragmentada e una. Eis o criador do produto artístico desta época: o *homo duplex* (TOURAINÉ, 1999, p. 138) – repartido entre o desejo e a lei.

A poesia, que era o lugar do sujeito, abre espaço também a um mundo cruel de objetos. O sujeito se volta para si mesmo, sendo objeto de si, num movimento duplo. O lugar de resistência se converte em um lugar de conflito.

No caminho da demolição dos sistemas de verdade, pretendido por Adorno (1988, p. 14), este diria que Hegel, o defensor do espírito, não havia percebido que o conteúdo absoluto da arte não produz sentido algum, pois a arte só se legitima por aquilo que se tornou e não pelo que foi algum dia. É um movimento histórico em direção ao Outro. Com efeito, o espírito na lírica não poderia prevalecer para sempre.

O conteúdo da obra de arte moderna se justifica, portanto, apenas quando ela é abordada como imagem de um instante histórico, pois, fazendo isso, o crítico confere à sua estrutura uma densidade de sentido capaz de irromper as defesas de uma ilusória concepção esteticista, de signos puros, tendo assim a chance de perceber referentes sociais e infraestruturas de poder que atuam no sentido estético.

8 Num tom de manifesto, numa de suas crônicas, Kilkerry (1985e, p. 182) ameaçará: “– Pois bem, o costume é o grande assassino, prendam o sr. costume e as senhoras tradições”.

Desse modo, não nos parece atraente o discurso crítico sobre a lírica que não se deixa escapar de sentidos metalinguísticos, como se a poesia representasse unicamente a si própria ou a linguagem, como se se reduzisse, no fim das contas, a uma sensibilidade curiosa de deslocar palavras. Embora seja verdade que a lógica autorreferente da sociedade civil burguesa permeie todas as realidades, a ponto de a lírica não conseguir, em seu narcisismo formal, por um único momento, esquecer-se de si, não podemos nos contentar apenas em observar os conteúdos autocríticos do poema. Toda a reflexão sobre si (a autodestruição como preço pago pelo incitamento, na tentativa de se autoapoderar, de transcender a si mesmo, designada, muitas vezes, como ruptura ou busca do novo literário), esse caráter suicida, narcísico, tal qual espelho de palavras-objeto, da forma privada que se absolutiza, revelando, no espelhamento, a imagem de um sujeito metafisicamente isolado, forma índices de signos históricos, e ainda, filosóficos, políticos, psicanalíticos... É preciso amplificar o olhar crítico e, numa aventura maior, devolver o mundo à poesia, para lê-lo com a mesma atenção.

Se a lírica se converte num laboratório de experimentação artística, não basta lançar o olhar aos experimentos com a linguagem, deve-se também investigar razões maiores que envolvem esses exercícios. Do mesmo modo que desvelar o valor numérico de incógnitas ainda não revela a ideologia sempre mais profunda do problema.



3



**O instável organizado:
Uma força dupla**

A dissonância é um elemento constante na arte moderna. Hugo Friedrich (1978, p. 15) entende-a como “junção de incompreensibilidade e de fascinação [...], pois gera uma tensão que tende mais à inquietude que à serenidade”, consoante uma impressão de “anormalidade”, a qual tem propensão a provocar o efeito de choque no leitor, numa experiência do não vivenciado.

Especificamente, com respeito à obra *As flores do mal*, de Charles Baudelaire, em “Sobre alguns temas em Baudelaire”, Walter Benjamin (1991, p. 103-145) desenvolve uma análise, tirando proveito de conceitos da Psicanálise. A arte do choque se proporia, no pensamento de Benjamin, a abalar o já conhecido e o já vivenciado, ligados ao consciente que toma o espaço de “impressões mnemônicas” (p. 108). São sempre mais intensos e duradouros esses resíduos quando se furtam ao consciente. O sinal mnemônico acaba, por isso, atuando contra os estímulos exteriores advindos da dimensão do não vivenciado e dos efeitos destrutivos deste; é um agente de preservação. Quanto mais frequentes os abalos, tanto menores devem ser as possibilidades de um efeito traumático. Logo, o poeta deverá superar-se continuamente para preparar surpresas nocivas ao receptor. A superação de se produzir o não vivenciado deve ser incessante, pois as estruturas de repetição da consciência estarão prestes a abarcar o *novo*, incorporando-o à experiência vivida: “Quanto maior é a participação do fator choque em cada uma das impressões, tanto mais constante deve ser a presença do consciente no interesse de se proteger contra os estímulos [...]” (p. 111).

Theodor Adorno (1988, p. 26, 27, 49) leva o tema mais a fundo, entende o fenômeno da dissonância não apenas como o campo do estranhamento ou da anormalidade – em seus termos, “gosto ao contrário” (p. 49) –, mas também da aproximação com o oposto: a reconciliação.

A dissonância petrifica-se em material indiferente; isto é, numa nova forma de imediatidade, sem vestígio da recordação daquilo de que proveio, ou seja, insensível e sem qualidade. Numa sociedade onde a arte já não tem nenhum lugar e que está abalada em toda reacção contra ela, a arte cinde-se em propriedade cultural coisificada e entorpecida e em obtenção de prazer que o cliente recupera e que, na maior parte dos casos, pouco tem a ver com o objeto. O prazer subjetivo na obra de arte aproximar-se-ia do estado que se esquia à empiria enquanto totalidade do ser-para-outro, não da empiria (ADORNO, 1988, p. 27).

Pode-se relacionar tal estado de “indiferença” com a tendência de incorporação dos efeitos do “estranho” sobre o qual se debruça Walter Benjamin, contudo há uma visível diferença entre essas postulações. O foco de análise da arte moderna de Theodor Adorno se faz a partir de uma concepção histórica. Ele avalia, na verdade, as raízes sociais e históricas do hedonismo estético do modernismo. Segundo Benjamin, figurado por Charles Baudelaire, o poeta moderno, guiado por sua intuição artística, intenta um *touché* no repertório preexistente do leitor e, pela espessura de individualização deste, diga-se, motivada socialmente, atinge certo grau de universalidade. É, pois, um ataque aos traumas sociais.

Ainda que se referir a Benjamin como ator de uma crítica exclusivamente estética configure uma grande injustiça, a visão de Adorno visa a esclarecer o assunto baseando-se num estudo da estética que se aprofunda na crítica ideológica da arte industrializada. Para Adorno, o “material” da dissonância é “indiferente”, isto é, uma negação que, em si, não se enxerga como tal. Desse modo, não haveria, no interior da estrutura formal da arte do escândalo, um choque em si mesmo, o que denuncia a fragilidade, vista por Benjamin, da força destrutiva. A proeminência do desconcerto nas letras reside tão somente no lugar sócio-histórico reservado a elas.

A poesia recebe das estruturas sociais, sob o sortilégio de uma lógica abstrata, um golpe homogeneizador, pois os fenômenos da autonomia e da alienação, através da reflexividade moderna, alcançam todos. A arte é tomada por uma dupla força de ação que a divide, grosso modo, entre o feitiço da coisificação do objeto artístico, de que o artista faz parte e que caminha para o lado da quase imperceptível objetividade científica, e o prazer, aquele lugar interior que era o de Deus e que agora reclama por sua felicidade libidinal. A arte tem de se equilibrar num ponto de instabilidade. Integra-se ao regime de relações de poder, sem saber, contudo, como se infiltrar na práxis vital (BÜRGER, 1993, p. 54).

Diante do conflito de ser onerada de funções na esfera estatal, como resposta, a arte ironiza o utilitarismo ao verter-se numa empiria livre de empirismo (BÜRGER, 1993, p. 73). Desse modo, as ondas estéticas heterogêneas dos movimentos artísticos modernistas são homogeneizadas no fenômeno da autonomia. Ser autônomo significa ser senhor de si (MARX, 1987, p. 180). É não depender de um outro para viver. Assim, a arte moderna, como subjetividade descentralizada, proclama a exuberância de se ver livre do peso dos fins, do trabalho, da utilidade (HABERMAS, 2000, p. 175). Todavia, a arte não deve ser considerada vitoriosa no embate de forças com as exigências utilitárias. Observem-se as implicações históricas, no olhar de Terry Eagleton (1997, p. 26), no que tange à autonomia artística:

Na Inglaterra, um utilitarismo grosseiramente filisteu passa rapidamente a ser a ideologia predominante da classe média industrial, que toma como fetiche o fato, reduz as relações humanas a trocas de mercado e rejeita a arte como ornamento pouco lucrativo. A cruel disciplina do início do capitalismo industrial deslocou comunidades inteiras, transformou a vida humana numa escravidão assalariada, impôs um processo de trabalho alienante à recém-formada classe operária, e não aceitou nada que, no mercado aberto, não

pudesse ser transformado em mercadoria. [...] a literatura surge agora como um dos poucos enclaves nos quais os valores criativos expurgados da face da sociedade inglesa pelo capitalismo industrial podem ser celebrados e afirmados.

Note-se que a arte se inscreve num campo cindido: ao mesmo tempo que ela não corresponde de todo aos apelos do efeito fetichista concernente à mercadoria, atua como um tipo de narcótico para uma realidade brutalmente mecanizada. Ela deve extrair de si (EAGLETON, 1997) aquilo que as roldanas da indústria não podem projetar. A função que lhe foi outorgada é simples e difícil: ultrapassar as misérias da história e compensar a pobreza da vida burguesa. Uma imagem adequada a tal encargo seria, como propõe Adorno (1988, p. 24), o movimento de avanço das locomotivas para dentro da sala de cinema, fazendo a arte tomar o espaço da realidade, indo para dentro do sujeito. E, de fato, a arte não suportaria não ser excepcional. O público deve, portanto, desaparecer no objeto artístico. Eagleton (1997) identifica a literatura na Inglaterra como o que substituiu historicamente a religião. Entrelaçando-se com as raízes mais profundas do sujeito, com a prevalência do tratamento de valores humanos universais, ela iria mantendo-se sempre acima da vida inferior do homem, feita de “preocupações, negócios e discussões” (p. 34). Ela volta a sua atenção para o sentimento e a experiência, deixando o pensamento analítico conceitual aos cientistas, filósofos e teóricos políticos (p. 23-33). A literatura se configura como uma ideologia.

A arte moderna vive o impasse de negar e afirmar a condição burguesa, servindo-a e reagindo contra ela num mesmo lance, pois quanto mais distante dos fins exteriores da sociedade se encontrar a obra, tanto mais enredada estará no seu efeito organizador, na sua dominação (BAUMAN, 1999, p. 17). Por isso faz sentido o elemento da dissonância soar como negação neutra, já petrificada numa zona pacífica. Por causa da obediência a princípios de anormalidade que o espírito burguês dela exige, a

arte é incitada a ultrapassar sua forma, criando seu lugar para além das contradições. É um jogo semelhante ao da força de ordenação moderna, que precisa do caos para construir uma linha ficcional de regulação. Podemos compreender essa literatura como uma desordem, uma espécie de patologia do discurso, radicalmente oposta ao taxonômico, desumanizada num caos traumatizante.

Numa época afeita a crises, as palavras tornam-se polissêmicas, porque os significados não resistem à fragmentação do mundo. *O homo duplex* (FRIEDRICH, 1978, p. 46) nasce a partir dos processos de ruína da verdade cristã numa nova ordem que tende ao impessoal. Essa ordem instaura a responsabilidade, e o mundo vira um acaso, as autoridades perdem a sua condição divina, sendo agora partes de forças políticas. Afastado do efeito divinizador de Deus, tomando-se como objeto, o indivíduo volta para si mesmo e sucede-lhe a explosão do ego.

Para Freud (2000d), a arte funciona como um processo de sublimação. Isto é, um tipo de compensação para a insatisfação de desejos. As satisfações imaginárias que se veem impossibilitadas de serem realizadas seriam transferidas a um espaço ilusório, o que assemelharia o artista a um neurótico. A ilusão do texto não lhe é rígida. Em vez de pura fantasia, a arte representa um veículo de socialização, uma vez que as criações do artista não se restringem à sua própria experiência. Os receptores também nelas encontram contentamento, como se as criações fossem remédios do espírito. Conscientes de sua relação precária com a vida, os que fazem arte encontram algum alívio nesta consolação. As obras podem ser interpretadas como sonhos (FREUD, 2000e), propriamente como sonhos sociais.

A civilização, com sua exigência de modos de trabalho e vida comuns, representa uma fonte de frustração para o indivíduo, levando-o a renunciar a certos desejos. Parte de seus impulsos instintuais se permite

ser desviada de seus objetos imediatos, e coloca-se “[...] sua energia à disposição do desenvolvimento cultural, sob forma de tendências sublimadas [...]” (FREUD, 2000e). Note-se que tal processo não culmina na eliminação do prazer, mas na mudança de seu itinerário. Em se pensando na moderna concepção de arte-pela-arte, atrelada à sensualidade da beleza formal, o hedonismo estético não se prestaria a funcionar senão como arma de defesa e alívio em sua luta contra a realidade. Ou melhor, a Estética não se consignaria apenas numa teoria da Beleza, mas numa teoria das qualidades de sentir (FREUD, 2000c), numa simbolização daquilo que havia sido reprimido na vida anímica. O símbolo pressupõe uma distinção entre a representação em si e o objeto representado: a sublimação tem, portanto, um efeito simbólico.

Os simbolismos artísticos são mistérios fascinantes, são difíceis de ser decifrados e não se esgotam nunca na intenção do criador, já que ele não tem pleno acesso a todas as contingências psíquicas que participam do processo de elaboração e formalização da obra. Com esta visão, Freud quer perceber aquilo que está para além da consciência do artista, quer as fontes psicológicas do simbolismo artístico, afastando-se de qualquer imediatismo interpretativo. Em verdade, Freud assinala a primazia, na imersão da alma, das tensões da realidade, uma vez que tanto o artista quanto o neurótico trazem consigo o fardo das renúncias instintivas.

Observe-se que o artista, montando seus próprios *paraísos artificiais* após sua derrota na vida, traz o emblema da negação romântica. A discórdia do Romantismo, que tem força para fazer com que o mundo seja “renunciado” em favor dos ideais de compensação, expõe não somente uma insatisfação, mas também a tentativa de superação de uma disparidade entre a realidade externa e a realidade interna. Muito identificado com a proposta romântica, esse quixotismo demonstra o grau de perturbação do indivíduo social. Com efeito, a arte é o ponto em que a instabilidade social fica visível, e, ao se desenvolverem nela processos de sublimação,

os símbolos trarão consigo a proibição da lei. Ou seja, o superego também se transfunde na obra.

A arte é decerto um terreno de conflitos, em que a anormalidade será exigida socialmente, porque, na ordem burguesa, aquela deve ser voluptuosa, e a vida, ascética (ADORNO, 1988, p. 25). Assim, a arte moderna se encontra numa situação contra a qual se revolta. Mesmo o sujeito, cuja incumbência histórica é a de revolucionar, não se define senão por sua relação ao mesmo tempo de complementaridade e de oposição com a racionalização burguesa. Vê-se que a dissidência do mundo moderno é constante. Aliás, pode-se afirmar que o sinal mais seguro que a modernidade emite seria a sua propaganda antimoderna (TOURAINÉ, 1999, p. 109).

A estrutura moderna cindida se revela como obstáculo a ser superado. Baudelaire, nas palavras de Marcel Raymond (1997, p. 11-22), pretendia preencher os vazios de seu tempo com um projeto de unificação poética que restauraria a totalidade perdida. Eis a utopia do Um. Ele é o plano do subjetivo pretendente à reconstrução daquilo que a unificação capitalista destruiu e que trouxe a pobreza do ser através da riqueza do ter, a inutilidade (MARX, 1987, p. 182-188) e o capricho, através do utilitarismo. O Um é o projeto de quem quer salvar a individualidade, é o resguardo da identidade que o individualismo extremo suprimiu (TOURAINÉ, 1999, p. 141), o qual era debelado por Nietzsche em seu “eterno retorno”, por louvar a um deus fascinado com o mundo e, ao mesmo tempo, capaz de representar todos. Semelhantemente às “flores” de Baudelaire, o primado dionisíaco de Nietzsche tem sede de infinidade.

O universalismo moderno atua dirigindo seus conteúdos normativos ao indivíduo, que, cada vez mais, responde pelo global, pois, sendo transformado em objeto, ele é arrastado de sua posição humana e particular para identificar-se com o geral. Desse modo, o particular e o universal

divergem, restringindo a liberdade de ser, relegada aos constrangimentos idiossincráticos da arte (ADORNO, 1988, p. 56).

A individualidade se apresenta tanto mais forte quanto mais se interiorizam as normas sociais. O sujeito progressivamente se distancia da percepção e, quanto maior sua busca, mais chega a algo impessoal. Percebe-se que isso tem muito a ver com a pureza das formas artísticas, sintoma da autonomia das obras nas quais a Estética depurará o Belo como substância passível de isolamento (EAGLETON, 1997, p. 28). Não é sem razão que a lírica moderna quer verter-se numa criação autossuficiente (FRIEDRICH, 1978, p. 16), ter liberdade de sentido, sendo imprevisível para o próprio autor. É uma linguagem de um sofrimento que gira em torno de si mesmo. A lírica cai numa espécie de limbo social, num campo de uma idealidade vazia, produto da sua autonomia. Note-mos, por exemplo, o Nada de Mallarmé, donde as palavras irão emergir para estruturar a linguagem do acaso, numa irônica sacralização de um além vazio de Deus, com apenas fantasmas de sentido; o fato de o lírico tornar-se quase em um mero mágico do som (FRIEDRICH, 1978, p. 50) cria no seu objeto uma obscuridade geradora de transtornos, de uma desorientação que visa a chegar a um desconhecido, que não está distante do orgulho burguês de sofisticação, do prazer aristocrata de desagradar. Retorna-se aqui à questão da dissonância entre obra e leitor.

A Beleza acaba sendo fruto do cálculo, e a cultura se vê cada vez mais influenciada pelo universalismo abstrato da modernidade (TOURAINÉ, 1999, p. 276). O indivíduo não se identifica mais com suas obras, as quais adquirem tamanha independência que o próprio criador prescinde de aproximar-se delas. Assim, a lírica se deixa envolver na divisão capitalista do trabalho. Ela precisa produzir uma linguagem específica, criando-se também um leitor especializado, buscando a todo custo erigir uma forma linguística cuja espessura (ROSENBERG, 1974, p. 59) não poderá ser repetida pelo indivíduo comum. As metáforas são profis-

sionalizadas, tornando-se arquivos históricos do especialista da retórica literária: são propriedades privadas. Em contraposição a esta universalidade abstrata capitalista que dirige sua representação para a forma individual, verifica-se o sujeito, resultado da mencionada explosão do Ego, ramificando-se em Ego, Si-mesmo, Eu e sujeito (TOURAINÉ, 1999, p. 280-284). O último é o reduto do movimento de identidade, cada vez mais estreito num mundo em ininterrupto aparelhamento, tendente ao impessoal. A discussão dessa miséria identitária própria da modernidade podemos observar no Outro de Rimbaud e nos heterônimos de Fernando Pessoa. O sujeito caminha para o reencantamento de um mundo aparelhado que diviniza o objeto. Separados, sujeito e objeto se mostram como ausências. Nessa realidade, a lírica se metamorfoseia numa abstração. Como parte de um mundo em que as coisas abstratas são partes alienadas, a lírica se converte numa mimesis do alienado (ADORNO, 1988, p. 33).



4



Mimesis do abstrato

O conceito de mimesis, desde os tempos antigos até a modernidade, tem sido discutido sob muitos pontos de vista. Não obstante, sobre o assunto, não faremos aqui mais do que dialogar com as postulações de Luiz Costa Lima, cujo foco principal se volta para a questão da expressão mimética na realidade moderna.

Na visão de Costa Lima (1980, p. 24, 58-59), a mimesis se realiza no momento em que a relação entre a palavra declarada e a realidade declarada é questionada, no ponto em que é visto que entre elas há uma rede de causalções. Trata-se de um questionamento implicado em uma situação histórica que, por sua vez, se acha entranhada em representações simbólicas e, portanto, sociais. Todavia, a obra poética, distintamente do discurso pragmático, não aponta diretamente para a realidade (p. 77-78). É nesse indireto que se aloja o mimético, nesse falso fechamento, que tem a ver com o estético e o ficcional. Cita-se o exemplo do quadro no qual é apresentada uma imagem de um cadáver (p. 48-49) que, segundo Aristóteles, propicia prazer a quem nele repara, efeito que não se manifestaria com relação a um cadáver real. Assim, a arte que modifica o objeto não pode ser chamada de imitação. A mimesis contém ao mesmo tempo a semelhança e a diferença; ela é como uma espécie de sombra indefinida; é, antes de tudo, uma concepção de realidade. O poeta que nomeia o mundo, no mesmo movimento, deixa de sabê-lo; no seu lembrar, esquece; é, pois, o mestre da verdade e também do engano. Ele se reduz a um movimento de passagem sobre o mundo real.

Em suma toda obra que não tem nem uma relação direta, nem a possibilidade de um efeito direto sobre o real, só poderá ser recebida como de ordem mimética, seja por representar um Ser previamente configurado – mimesis da representação – seja por produzir uma dimensão do Ser – mimesis da produção (LIMA, 1980, p. 171).

O objeto mimético é criado e recebido a partir de uma percepção internalizada do real, evidenciando, no funcionamento de suas representações sociais, o meio a que os indivíduos criadores e receptores estão ligados. O Ser, na definição dada por Costa Lima (1980, p. 169), é entendido pela maneira como a sociedade concebe a realidade. Logo, a mimesis de representação estabelece uma afirmação do mundo. Ela ainda, dentro de acordos preestabelecidos, tem produtos definidos da realidade social em suas representações. A mimesis de produção, ao contrário, nega as alianças, o mundo, caminhando para o aniquilamento de referentes, cada vez mais próxima da impossibilidade comunicativa. Identificado com os tempos modernos, o conceito da mimesis de produção se encontra enleado com o fenômeno da transcendência vazia, do qual Mallarmé seria instituído, aos olhos de Costa Lima, como pioneiro.

Transcendência vazia significa por conseguinte que ao poema cabe mostrar como a linguagem transcende a seu uso e como esta transcendência não diz outra coisa senão da destruição que a alimenta [...] E a clareza é aqui bloqueada, seja pelo consciente esforço pelo enredamento sintático, seja pelo não menos consciente esforço de destruição dos referentes orientadores (LIMA, 1980, p. 156).

A responsabilidade de estetizar a obra, o que outrora se efetuava nos preestabelecidos pactos com o destaque da retórica do produtor, agora se transfere ao leitor. Isso não significa que as formas negadoras não contam com emanções subjetivas de seus criadores (LIMA, 1980, p. 171), mas que estas não são o que fazem a obra funcionar. A lírica se transforma num motor alienado que se autoabastece. A dita destruição de referentes orientadores, segundo o princípio de negação do mundo (sobre o qual Costa Lima se reporta às considerações de Hugo Friedrich, em *Estrutura da lírica moderna*), acompanha o declínio da mimesis de representação na lírica moderna. O poema não mais se ancora em pontos

fixos do real. A crise das representações na era moderna, sucessivamente alimentada pela crise dos conteúdos e papéis sociais, não aceita mais a imponência majestosa das antigas verdades. Nesse ponto, a mimesis de produção suplantara a mimesis de representação, o que deveremos mais à frente reavaliar⁹.

Antes da modernidade, a mimesis (LIMA, 1980, p. 154) tinha uma preocupação a menos, sabia-se o que era poesia lírica: uma linguagem operadora de sublimações que tinha alvos prévios. Pelo equilíbrio da construção, o horror ou o feio ou qualquer outra coisa passavam por algum refinamento até o momento em que a eclosão do prazer defenderia o indivíduo do mundo. Na modernidade, entretanto, os valores não estão previamente implantados, por isso não há estoque do real, tampouco a chance de se conservar o primado das representações comunitárias.

O rompimento das defesas sublimatórias que está manifesto em Costa Lima (1980, p. 154) se deve a motivos nada estéticos. Mesmo os conteúdos de uma norma estética são estritamente sociais. Portanto a oposição que Luiz Costa Lima nos apresenta, em que a categoria da produção suplanta, no mundo moderno, a da representação, acaba tendo o ônus dos motivos sociais do fenômeno do produtivo. Em outras palavras, será mesmo acertado dizer que a mimesis de produção “nega” o mundo? Ou que essa negação do mundo em favor da produção não conta com referentes sociais? É certo para Lima que esta produtividade ainda é mimesis e por isso conta com alguma incorporação de realidade.

9 Devemos pontuar que o conceito de mimesis vem sendo, ao longo de décadas, pesquisado e revisado por Luiz Costa Lima. Com relação às noções de “Ser [previamente] constituído” (mimesis de representação) e “Ser constituinte [produção da dimensão do Ser]” (mimesis de produção), Costa Lima (1995, p. 277), em *Vida e Mimesis*, trabalho posterior a *Mimesis e modernidade* (1980), diz serem um tanto quanto equívocas, uma vez que podem ser entendidas num “quadro substancialista”. O teórico opta por adotar, na expressão, a letra minúscula: “ser”, o que significaria tomá-lo como algo localizável numa rede de classificação da sociedade.

Roland Barthes (2007, p. 21), sem hesitação, afirma que a literatura não pode representar outra coisa que não seja o Real. Antes de qualquer coisa, é redundante, mas necessário, declarar que aquilo que os modernos chamam de real pode ou deve não ser correspondente à concepção pré-moderna deste Ser – o mesmo sucederá à palavra mundo.

Raspando o sempre dito hermetismo da lírica moderna, alçam-se, sob sua vociferação contra o clichê, imagens consagradas por abstrações, projetadas sob o feitiço da mercadoria, contra o qual qualquer luta leva à impotência, conforme Theodor Adorno afirma (1988, p. 33), em *Teoria estética*. A arte é sancionada moderna no instante em que mime-tiza o sistema de alienação capitalista, assegura Adorno (p. 33). Deste modo, a ideia do Novo consome o poeta como chance de absolutizar a obra de arte e confundi-la com a mercadoria absoluta. O poeta, absorvido na empreitada de se converter num esteta puro, vê-se obsessivo pelo Novo, esta marca unida ao fetichismo da mercadoria e o bem de consumo da arte. O Novo é uma abstração; somente nele a mimesis se une tragicamente à racionalidade. Ele tem de nascer a partir de si mesmo e, justamente por isso, não pode tomar consciência de si (p. 34); assim como tudo que é reificado, é limitado na sua produtividade e autorrealização. É uma realização que deve ser feita por si própria, reprimindo toda duração, uma vez que não quer negar apenas os estilos e práticas anteriores, mas a tradição enquanto tal. O Novo é uma autoalienação (p. 33). Esta abstração estética pode ser entendida como reação ao mundo tornado abstrato.

O capitalismo constrói um universo exclusivamente sensível em que o objeto, tornado absoluto, é o que produzirá o sentido nas superfícies sensitivas do sujeito. A altura do pensar tende a comprimir-se ao campo da sensação (MARX, 1987, p. 178). O objeto chega aonde está disposto o sentido, assim a profundidade é expurgada da realidade. O sujeito, pelos canais sensitivos, é tornado objeto. Trata-se de uma realidade esquizo-

frênica¹⁰. Tudo está alienado. Os objetos, representados na mercadoria, são tirados, por conseguinte o sujeito fica isolado e o mundo vira uma abstração. As carências são estimulantes aos indivíduos, elas são trazidas no mesmo fôlego que as riquezas. Nos termos de Walter Benjamin (1989, p. 115), esta condição mísera, sob a imagem dos luxos inúteis de um quarto burguês, engendra a pobreza de experiências. Para ser, é preciso ter capital, e só assim se encontra a satisfação do carecimento egoísta internalizado. O dinheiro, como uma representação social abstrata, fixa medidas na existência. O indivíduo é incitado a criar no outro uma nova necessidade (MARX, 1987, p. 182), produzindo com isso uma realidade fantasmagórica. Tem de gerar dependentes. Tendo tudo isso em vista, é de suma importância fazer a distinção, mesmo quando o indivíduo se considerar movido por seus desejos, entre o Eu, princípio de resistência, e o Si-mesmo, projeção no indivíduo das exigências do sistema (TOURAINÉ, 1999, p. 280). O Si-mesmo existe pela força do universalismo, pela impessoalidade que invade o indivíduo. De sua parte, todos os desejos são uma manifestação de ausências, e a consciente fabricação deles ratifica a potência criativa da carência. Unicamente pelo objeto a ser possuído, há o gozo do indivíduo, sendo todo ser reduzido à abstração da propriedade privada (MARX, 1987, p. 182).

Diante desses prólogos a respeito da moderna lógica alienante, juntamente com a ideia adorniana do Novo, que surge como aquele ser impulsionador da criação artística na modernidade, seria demasiado impróprio desconfiar que por trás desta semelhança entre realidade declarada e elementos poéticos possa haver forças de causas? O Novo se estabelece como uma ilusão abstrata semelhante à intemporalidade moderna,

10 Em *O anti-Édipo*, de Deleuze e Guattari (1976, p. 17, 25), a esquizofrenia é tomada como um modo muito particular de sentir o mundo, em que as representações sociais não mais podem suportar os significados gerados numa intensa produtividade, numa imensa rede de acoplagens e cortes. A sociedade moderna constrói, portanto, seu próprio delírio, uma vez que a natureza, como coisa alucinada, é tornada indústria e vai ampliando sem cessar seus sentidos, mediante dinâmicos estímulos, transformando as percepções em usinas.

que, por sua vez, conforme diz o próprio Luiz Costa Lima (1980, p. 103), não é mais um túnel por onde atravessa a história. O tempo passa a se alojar numa insatisfação com o imutável; o presente somente pode ser compreendido no horizonte do Novo (HABERMAS, 2000, p. 11.), sempre gerado a partir de si, consumindo-se a si mesmo.

Considerando essas questões, e ainda o comportamento do poeta se movendo a transformar o poema em estados líricos, numa idealidade vazia, seria acertado crer que o fenômeno da transcendência vazia na lírica, de alguma forma, negaria o capitalismo como uma grande máquina de alienação e abstração da sociedade civil burguesa? E que a mimesis de produção de fato suprimiria a mimesis de representação, não procurando, portanto, parecer semelhante a um Ser? Ela não poderia, por exemplo, mimetizar a volúpia do trabalho alienado, as imagens do matracar de uma frenética maquinaria fantasma?

De qualquer modo, Costa Lima admite, ao contrário do que ele próprio pressupunha, que o capitalismo é o que, na verdade, impede a socialização das representações, e não a crise delas e dos papéis na modernidade. Remontando à nossa maneira suas palavras, diremos que o capitalismo constrói uma nova mimesis. Parece-nos que a mimesis de representação é apenas obsoleta, mas não totalmente suplantada, do mesmo modo que a técnica artesanal se encontra diluída na técnica moderna, o que doravante examinaremos. A arte não poderia, portanto, mimetizar o mundo enquanto ele se acha alienado, absorto no artifício e nas esferas comerciais, logo, voltar-se-ia para o alienante. Empreendendo uma revisão, há a necessidade de inserir aspas nesta negação, defendida por Costa Lima.

Na modernidade, a realidade, talvez confirmando o triunfo da ideologia cristã via Iluminismo, é um conjunto de virtualidades. Estas são o caminho justamente pelo qual a arte “negará” o mundo, do mesmo modo que a técnica rejeita o belo natural, em favor do abstrato, como realidade decisiva.

É certo para nós que existe uma imensa rede de relações causais que faz aparecer a semelhança mimética entre a escritura e a sociedade burguesa, tomada a partir da Revolução Industrial. Tal desafio ainda se mantém na percepção do movimento mimético da diferença.

A escritura é uma máquina ligada a outras tantas máquinas de produzir sentido. É pertinente fazer conta que o trabalho na sociedade capitalista será tomado como essência da propriedade privada (HABERMAS, 2000, p. 172). Neste viés (diferentemente de Hegel), Roland Barthes (1972, p. 140) compreende que a escritura poética se distingue da prosaica, não por substância, mas por grandezas numéricas: aquela nasce pelo ímpeto da quantidade. Metro, rimas, ritual de imagens não seriam apenas signos de alteridade em relação a diferentes tipos de discursos, respondem, na verdade, a uma vontade do múltiplo: a escritura poética quer reter o mundo num pequeno grupo de fonemas. Para isso, ela tem de reunir o máximo de agentes de produção em seu corpo, o que Barthes (1972, p. 144) denominaria como a gula sagrada da literatura moderna. A iteratividade do poema, como sintaxe desejante de semantização, sobretudo na literatura modernista, pode remeter a informações que fazem rever a noção de técnica literária.

Martin Heidegger (2002, p. 17), em *A questão da técnica*, analisa que, em todas as partes da instrumentalidade, acha-se o desencobrimento. Ele é o resultado da passagem do não vigente ao vigente através de uma produção. É aquilo que não produz a si mesmo. A produção conduz do encobrimento para o desencobrimento, isto é, para um conhecimento que provoca abertura. Isso vale tanto à técnica moderna como à técnica artesanal. O que as diferencia, no entanto, faz-se no procedimento de intervenção na natureza. Um moinho apenas utiliza a força do vento para um determinado fim, não a armazena, assim, não é moderno, como o são as usinas hidrelétricas (p. 19-20).

Ser moderno parece consistir, em primeiro lugar, em obedecer a um princípio abstrato de trabalho, acumulação e exploração, em que todas as coisas do mundo estariam dispostas em uma composição, uma regulação que se autorregula (HABERMAS, 2000, p. 376), uma automação – por isso se torna necessária a guarda de energia, para que, a qualquer momento, seja possível a interferência no mundo natural, e o poder técnico se ache sempre ininterrupto (HEIDEGGER, 2002, p. 23-25).

Tomando por base esses conceitos, afigura-nos a inadequação do termo artesanaria para se referir à poesia moderna. Ora, são notadamente regidos pela técnica artesanal o mundo clássico e, por extensão, suas obras artísticas. Ao se dizer, portanto, que o poeta moderno talha como artesão, como numa oficina, seu material (BARTHES, 1972, p. 119), incorre-se numa visão até certo ponto imprópria: quem se notabiliza por esse tipo de comportamento é o artista pré-moderno.

O labor do poeta moderno não se move no talhar, no lixar das palavras, porém, sobretudo, no movimento de apoderamento de si e na sua conseqüente automação interna, que, na voz de Costa Lima, são chamados de transcendência vazia. Embora seja, talvez, um assunto muito sutil, podemos conferir essa diferenciação entre o artesanal e o moderno nos moldes da distinção que Umberto Eco faz da linguagem unívoca e da ambígua (que vindouramente esclareceremos) e também do que Costa Lima havia chamado de mimesis de representação e mimesis de produção – a segunda incorpora, pois, a primeira.

A poesia lírica moderna se lança ao intento de extrair a si mesma para si, sob a lei de acumulação, numa espécie de ocupação com a iteratividade dos sentidos do poema-máquina. Posto isso, não é um trabalho artesanal, de cuidados melindrosos, que fazem os sucessores de Baudelaire, mas um esteticismo narcísico em que as estruturas não abrem mão nem

por um segundo de dizerem delas mesmas. Consoante com a lei da autorrelação característica da modernidade, a expansão da lírica é sempre dupla: canta o mundo sem se esquecer de si (BARTHES, 1970, p. 27-28). Nisso repousa não um senso de artesanaria, e sim de ações poéticas que se fiam em um autopotencializar-se, no intenso orgulho da autonomia. Imanente aos lances retóricos da modernidade, urge o signo espelhado, que dispõe de si mesmo. Haverá, nos poemas modernos, espelhos internos paralelos para o armazenamento da lírica e, com isso, elevar-se-á o grau poético dela e produzir-se-á o sentido em larga escala. Nas palavras de Heidegger (2002, p. 20), a técnica moderna se põe a “extrair, transformar, estocar, distribuir e reprocessar”. Com efeito, inferimos que o escritor, seguindo esses passos, fará da poesia uma maquinaria incessante.

A lírica genuinamente moderna implementa uma dramaticidade agressiva em que o objeto se autodestrói pela tentativa de apoderar-se de si, numa transcendência vazia. O signo, em vez do real exterior, fixa um espelho duro e intransponível, pois, cada vez mais, no seu movimento reflexivo, embaça-se a imagem do mundo e vivifica-se a própria espeharia para poder se desdobrar em espelho do espelho do espelho, numa lírica continuada.

A imagem do mundo, ultrapassada nos reflexos cegos, será substituída pelas cores subjetivas do receptor, que preencherá as formas celibatárias criadas pelo poeta, instituindo-se um caleidoscópio sensual. Quanto mais se atacar a instituição arte, mais vanguardística será a obra que o faz; quanto mais o poema lembrar-se de si, tanto mais o poeta, harmonizado com a lógica reflexiva moderna ou ainda tendo-a como parasitária, fará jus a um adjetivo, para o bem ou para o mal, moderno; portanto, quanto mais reflexivo o signo poético, mais moderno será, mais de vanguarda será (BÜRGER, 1993, p. 88-134).

A fabricação de sentido em larga escala pelas escrituras poéticas tem muito a ver com uma angústia de posse dos leitores enredados na febre do consumo¹¹.

O poeta, ciente de que a recepção do objeto será feita na esfera solitária da vida privada (BÜRGER, 1993, p. 89), arquiteta uma forma utopicamente neutra da qual poderão ser extraídas dezenas, centenas de estados líricos por um mesmo leitor. O poema quase “abre mão” da subjetividade do criador para operar a multiplicação de sentido pela atitude estética e individual do receptor: muitos poemas no corpo de um. Promoção e negócios vantajosos: a literatura se converte num capricho burguês. Vira aquela necessidade inventada. No instante em que se vê como mercadoria do mundo útil, converte-se, pelo toque mágico do comércio, em inutilidade. O sujeito, que outrora com o Romantismo era a matéria bruta da lírica, agora divide espaços com o carecimento de um Si-mesmo a reclamar fartura semântica, em detrimento da verdade absoluta do espírito. Desajustes sintáticos, estranhas osmose de campos semânticos incompatíveis, somando-se a um tropel de imagens – tantos efeitos que a linguagem lírica, tendo também em voga a inseparável dupla riqueza e carecimento, chega a beirar o silêncio.

Os elementos paradoxais acabam funcionando de um modo estranho: um atua como o significante do outro. Este signo barroco se difundirá nas experiências na modernidade. Costa Lima (1980, p. 97) observa que, em vez de a semiose dos fetiches modernos ocorrer no externo da cidade, ela se vê em processo de internalização, a tal ponto que se busca uma compatibilidade entre o que se vê e aquilo que está internalizado. A exuberância do externo atua como o significante dos fetiches do Si-mesmo.

11 Kilkerry, em uma de suas crônicas, dirá: “Ao tempo em que escrevo estas linhas, já aí está a urgência suarenta do tipógrafo a espia-las e ouço a trepidação ansiosa do maquinismo impressor, a que estou associando a ânsia dos leitores do nosso órgão [...]” (KILKERRY, 1985e, p. 167).

Sob o primado da privacidade, os movimentos da modernidade, simétricos aos dos espaços físicos que tendem a preservar (CHARTIER, 2009, p. 18) a intimidade intocável pela exterioridade, em que aumentam as barreiras para os olhos, cada vez mais, deslocam os conteúdos ao oculto. Rainer Maria Rilke (2009, p. 25), em seus conselhos sobre o fazer poético, em *Cartas a um jovem poeta*, enfatiza a necessidade do mergulho em si, na hora mais tranquila, isto é, na mais solitária. A vida jaz na profundidade. Os conteúdos são recalçados na intimidade, no fundo dos corpos, um dos motivadores da moral da forma, aquele princípio que ressalta o sentido do significante.

São processos político-ideológicos que dão aos artistas um lugar social comum descentrado. Tudo isso graças à força dos novos valores e ideais implantados a partir do Iluminismo (ROUANET, 1993, p. 97-98). Atravessam o mundo, grosso modo, o racionalismo, o universalismo e o individualismo. No racionalismo, a fé se desloca para a razão calculadora, libertando a humanidade do mito. No individualismo, o homem vale por si só, ele é separado do clã, por isso, privado de identidade. No universalismo, há a abrangência do processo civilizatório que visa ao envolvimento de todos. É um projeto, antes de tudo, com fins emancipatórios, em que a repressão carrega o sinal da liberdade (p. 98). Nessa situação histórica, num mundo em que a identidade é um ser precário, o artista irá mover-se para fazer reluzir sua assinatura, assim quanto maior seu engajamento nas estruturas ausentes do futuro, mais integrado estará ao poder, mais comodamente se instalará no instável da negatividade que lhe foi exigida.

A fealdade também é imanente à arte moderna (ADORNO, 1988, p. 61), uma vez que a paisagem, representante do Belo natural, é transformada pela indústria. A natureza traz a efígie daquilo que ainda não foi dominado. A técnica, ao invés, obedece ao princípio de violência e destruição. Nela, não há pretensão de reconciliação com a natureza. Ela não é propriamente uma representação, pois seu encetamento no mundo entra

diretamente pelos sentidos. Ela cria uma vida esquizofrênica. Não é sem razão o fato de os poetas modernistas se lançarem obsessivamente ao mais fundo da palavra, tentando alcançar um ponto em que não haja sequer um traço fonêmico que descansa no não dominado das representações. Tal busca incontida faz surgir uma lírica ao quadrado, ao cubo... Enfim, o cultivo da ilusão de ela ser tomada por ela própria, num gesto multiplicativo.

Às apresentações de inúmeras sensibilidades, importantes teóricos da poesia, no século XX, voltam sua atenção para os movimentos do estilo e da linguagem poéticos, sem, contudo, avaliar de maneira insistente os aspectos políticos, sociais, históricos que participam na formalização e na estruturação da lírica pós-baudelairiana.

Ezra Pound, em seu programa teórico, sustenta uma perspectiva de cuidar criticamente do fenômeno poético a partir de três máquinas: *melopeia*, *fanopeia*, *logopeia* (POUND, 2003, p. 11). Na primeira, atentar-se-á para o conteúdo imaginativo que se refere à propriedade musical, à totalidade sonora do poema. Na segunda, para originalidade e beleza das imagens construídas. Por fim, na terceira, para o engenho conceptista, “a dança do intelecto entre as palavras” (p. 11). Todas as três formas estão enlaçadas no princípio da condensação. Estas categorias críticas visam a perceber o grau de complexidade criativa de cada poema. No fundo, prestam-se a dimensionar a quantidade de trabalho e energia intelectual que foi gasta na obra, avaliando, a partir daí, sua significação, seu tamanho.

Roman Jakobson (1975, p. 34-62), tirando proveito de distúrbios da afasia, desenvolve noções de polo metafórico e polo metonímico, ao perceber que os afásicos, em sua generalidade, ou apresentam problemas de competência linguística referente ao processo de similaridade, que ganha o nome de polo metafórico, como se fosse uma superestrutura metafórica correspondente ao conceito de eixo de seleção de Ferdinand de Saussure, ou problemas referentes ao processo de contiguidade, quer di-

zer, polo metonímico, correspondente ao eixo sintagmático. Semelhante à afasia, qualquer operador de linguagem irá privilegiar um dos dois polos. A obra, no seu aspecto lato, representaria ou uma metáfora ou uma metonímia. O Romantismo, o Simbolismo, o Surrealismo tendem, nos exemplos de Jakobson, a privilegiar a similaridade, portanto, o polo metafórico; o Realismo e o Cubismo, a contiguidade, o polo metonímico. Além de aproximar a linguagem artística a distúrbios, Jakobson se põe a apreender os movimentos trópicos da forma, elegendo a metáfora e a metonímia como os arquétipos retóricos.

Haroldo de Campos (1992, p. 23) defenderá que a língua artística deve a todo tempo ser ousada, de maneira alguma ela suportaria atrasos (CAMPOS, H., 1975, p. 89). Tendo este pensamento em vista, partindo de um critério balizado pelo Novo, destruidor das estruturas, ou seja, daquilo que se repete, Haroldo propõe aos poetas tradutores uma tradução da forma, pois esta seria o reduto máximo dos valores estéticos da obra literária. E institui ainda sua “antologia da poesia brasileira de invenção” (1975, p. 208), a qual, além de visar à superação dos *deficits* do criticismo diacrônico, modernizará o passado, usufruindo de conceitos atuais de Beleza. A obra que desarticulasse a língua comum, criando singularidades expressivas, chamadas, segundo preceitos da *Pequena estética*, de Max Bense, de informações estéticas, deveria, portanto, receber a atenção do crítico pelo seu valor técnico. Isso significa a estetização do passado sob a primazia do individualismo. Colher no antigo informações do presente, a Beleza no mundo moderno se torna controlável. O hasteamento, por parte da aliança teórica de Augusto de Campos, da bandeira de defesa de Pedro Kilkerry como gênio anônimo carente de reconhecimento não se distancia desta antologia, aliás, bastante oportuna a nosso ver. (Nossa proposta, entretanto, não seria deliberadamente a de fazer uma propaganda da beleza e da complexidade das formas kilkerryanas, mas de observar nelas incorporações da razão moderna, de fenômenos próprios à modernidade).

Humberto Eco, com uma visão um tanto quanto semelhante à de Haroldo de Campos, defenderá que toda obra literária tem uma abertura de sentido, provocada pela pluralidade de informações de sua forma. Isto é, a voz estética, que se torna um feixe fônico, propiciará ao apreciador abertura para uma diversidade degustativa. Existem dois tipos de abertura: uma em que se pretende carregar uma mensagem de ambiguidades, a outra que mantém sua mensagem unívoca. A interpretação ambígua conta com o exemplo de James Joyce (moderno); a unívoca, com o exemplo de Dante Alighiere (pré-moderno). Assim, a forma joyciana prepara uma multiplicação de referentes, em que cada estrutura mínima comporta um caráter ambíguo. Entretanto, ambos os autores, por adotarem uma linguagem poética, se afastam da univocidade plena de sentido característica da linguagem referencial, dotando suas obras de um sabor sempre novo, em constante produção.

Segundo Adorno, o esteticismo representa um erro estético, uma vez que o objeto se encontrará alienado em si mesmo. Para Ferreira Gullar (1978, p. 5), as conquistas estéticas se devem a conquistas históricas, não surgem por si sós. Ele questiona qual deveria ser o verdadeiro significado da arte de vanguarda num país como o Brasil. Ele ironiza a proposta dos concretistas ao dizer que concretos são a fome e os problemas sociais. Não nos parece produtivo, todavia, descartar os frutos da visão dos teóricos da poesia, tendo em consideração tanto o arcabouço técnico para dispor a matéria poética quanto um mundo em que o poder de autorrelação se infiltra até mesmo nas práticas modernizadas da religião cristã (CHARTIER, 2009, p. 28). Neste cenário, as Metas e os Horizontes de Haroldo estão bem estabelecidos, contudo é preciso ainda adotar programas que consigam compreender o reflexivo, ultrapassando-o, já que este não pode ser autoconsciente e também possui evidentemente suas implicações sócio-históricas. Deste modo, estas máquinas teóricas de, por exemplo, Pound, Jakobson e Haroldo de Campos se acham consolidadas num discurso das formas. É necessário criar um meio lugar, um corpo coador que absorva os resíduos estéticos sem que repila o signo

do instante histórico e de sua dimensão político-ideológica. O desafio a nós se impõe: como e com que estratégia teórica apreender-se-á a reflexividade da lírica moderna? Ora, o esteta não pode cometer o erro de aceitar o *em-si* e o *para-si* das obras como legítimos em si mesmos, como realidades divinas, como se fossem livres de magnetismos políticos. Com efeito, é importante levantar hipóteses de que os conteúdos sócio-históricos não cessam de tensionar as práticas de linguagem e, no mesmo fio, a ordem poética, em que injetarão sentido. Neste viés, vejamos como Deleuze e Guattari (1976, p. 52) entendem as relações do campo simbólico com o sistema capitalista:

O capitalismo instaura e restaura todo tipo de territorialidades residuais e factícias, imaginárias ou simbólicas, sobre as quais ele tenta, bem ou mal, recodificar, selar as pessoas derivadas das quantidades abstratas. Tudo repassa ou revém, os Estados, as pátrias, as famílias. É isso que faz o capitalismo, em sua ideologia, “a pintura misturada de tudo o que foi acreditado”. O real não é impossível, ele é cada vez mais artificial.

Se tomarmos a lírica como um corpo social simbólico vasto e sem medida, deveremos, nesse raciocínio, considerar o capitalismo como o Acontecimento transformador, que recodifica seus sentidos, fixando-lhe medidas. Não é sem motivo que os futuristas quiseram inaugurar um criticismo (BERNARDINI, 1983, p. 133-140) baseado numa retribuição pecuniária que viria dos órgãos públicos conforme uma estranha contagem do número de elementos novos e surpreendentes que os artistas houvessem criado. Com imagens novas, de primeira qualidade, ganhar-se-iam 30 libras por cada, de segunda, 18 libras, de terceira, 8 libras, somando-se os valores particulares, dar-se-ia o preço final da obra. Se não se chegasse a um mínimo previamente estabelecido por um competente corpo tutelar de genialidade, a obra se configuraria como plágio e fraude. Neste caso, o poeta deveria ser processado por dano ao público e pagar uma multa ou, até mesmo, ir para o xadrez.

O que os futuristas queriam de fato era a mudança com respeito à eleição do cânone e o reconhecimento da arte como integrada no organismo comercial. A intenção era substituir o paladar literário e as impressões subjetivas e, portanto, arbitrárias por um sistema positivo de registro para com o gênio literário capaz de, por si só, apenas com a expressão da raridade de seus elementos, engendrar cifras para seu produto. O crítico se transformaria em um mensurador. Evidentemente, para esse tipo de crítica, o primeiro problema a ser superado seria a discussão do que venha a ser algo novo literariamente. Por isso, mais ou menos, preferiríamos falar em tipos de reflexividade, do encadeamento interno que faz a obra se distinguir do discurso pragmático e que, segundo Greimas (1975), faria do signo poético o Interpretante do signo comunicativo, isto é, o “sentido” transposto numa outra cadeia de significação, um signo de grande complexidade. De qualquer modo, não nos parece plausível uma postura semelhante à dos futuristas, que fazem suas análises a partir de cálculos específicos para mensurar o pensamento artístico, lidando com o poema como se fosse meramente uma quantidade abstrata de trabalho¹². É preciso pensar em montar magicamente um material teórico cuja elasticidade seja capaz de costurar uma pluralidade de saberes que se encontram comodamente “separados”, escapando-se, assim, de um discurso radicalmente metalinguístico.

12 Segundo os conceitos de Hannah Arendt (1999, p. 149), trabalho é o produto das mãos do *homo faber*. Este interfere na vida dos materiais, em oposição ao *animal laborans*, que unicamente satisfaz seu metabolismo biológico, misturando-se a eles. O *homo faber* instaura a durabilidade do mundo.

5



0 Kosmofaber

Com o advento da República na sociedade brasileira, a imagem de progresso se transformou na obsessão coletiva da nova burguesia (SEVCENKO, 1983, p. 29). A todo custo, a classe burguesa tentava desvincular do país a figura de Brasil colônia, pelas vias de um capitalismo avassalador, reclamando por padrões de vida internacionais. Dever-se-ia alinhar-se com e acompanhar, segundo os ideais da elite republicana, os ritmos da economia europeia. Na sociedade carioca, que servia de centro de orientação para o país, quatro princípios fundamentais regiam a transformação: condenação de hábitos ligados à memória da sociedade tradicional; negação veemente de qualquer elemento da cultura popular que maculasse a efigie de sociedade civilizada; política de expropriação da área central popular da cidade, para a satisfação dos interesses da burguesia; e, por último, um cosmopolitismo agressivo, profundamente identificado com a vida parisiense (SEVCENKO, 1983, p. 29-32). Ao tomar nota de algumas crônicas da época, diz Sevcenko que, no período inicial da Grande Guerra, os passantes da cidade carioca, em vez de se cumprimentarem com o convencional “Boa noite!”, diziam, curiosamente, “Viva a França!”. Além disso, o carnaval é uma festa europeia importada com fins de substituir os cordões e batuques dos “selvagens”. A fantasia de índio chegara a sofrer restrições, o candomblé era perseguido. E ainda uma insólita obrigação de vestir, no centro da cidade, paletó e de calçar sapatos. Isto para aniquilar a imundície dos pés enlameados aos olhos burgueses, já que, nas ruas de Paris, não havia quem tivesse tal despudor, ou de estar com os pés nus, ou mesmo de se apresentar em mangas de camisas. Desta maneira, com a República, proclama-se, além da vitória do cosmopolitismo, o desejo de ser estrangeiro.

O importante, na área central da cidade [Rio de Janeiro], era estar em dia com os menores detalhes do cotidiano do Velho Mundo. E os navios europeus, principalmente franceses, não traziam apenas

figurinos, o mobiliário e as roupas, mas também as notícias sobre as peças e livros mais em voga, as escolas filosóficas predominantes, o comportamento, o lazer, as estéticas e até as doenças, tudo enfim que fosse consumível por uma sociedade altamente urbanizada e sedenta de modelos de prestígio (SEVCENKO, 1983, p. 36).

A projeção na riqueza europeia¹³ já demonstrava o carecimento cultural bárbaro internalizado. Na verdade, o espelhamento no ser estrangeiro não marcou apenas a reverência da colônia para com a metrópole, mas também a vitória do plano de universalismo do projeto iluminista. No instante em que as nações se transformavam em empresas pelo efeito impessoal do Estado moderno, os nacionalismos, que investiam suas forças na mobilização do passado, tornaram-se contrários à ideia de modernidade.

Fato observável também na estética futurista, que proclamava não apenas o salto para as fontes criativas do Futuro e o afastamento em relação à imponente tradição artística da Itália, mas também o violento desrespeito com os artistas não modernistas. O Futurismo é a estética da rebelião, do “bofetão”, do “soco”, de maneira que visitas aos museus, diz Marinetti (1983, p. 31-36) ironicamente, seriam viáveis, quem sabe, somente uma vez por ano, “conforme sucede para com os mortos, para neste dia deitar flores no túmulo da Gioconda”. No entanto, os futuristas dependiam dos passadismos, uma vez que alimentavam suas poéticas com princípios da recém-criada indústria publicitária. Beneficiavam-se

13 O jovem Pedro Kilkerry tinha proficiência em francês, inglês, italiano, espanhol, alemão, latim, grego e aprendia árabe nos seus últimos dias. Era, conforme relata, em *ReVisão de Kilkerry*, seu amigo e também escritor Jackson de Figueiredo, um leitor apaixonado. Ele lia, entre outros, Homero, Dante, Shakespeare, Milton, Wordsworth, Sterne, Nietzsche, Emerson, Poe, Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Rimbaud, Laforgue, Corbière, Villiers de L'Isle Adam, Maupassant, Flaubert. Desta maneira, Pedro Kilkerry se mostra a nós um leitor bem informado no que tange às novidades literárias europeias, que chegaram sempre ao ambiente cultural brasileiro com algum atraso. De qualquer modo, ele representa para nós o poeta brasileiro anônimo e, ao mesmo tempo, profundamente interessado nas formas da poética canônica europeia.

dos alarmes do público nas ações de desprezos aos outros e na glorificação de si. No ódio e na vaia do público, este, representante do que há de habitual, acabaria consumando, pelos choques, a ideia de o movimento pertencer ao que havia de mais avançado e superior à memória. Portanto, quanto mais ligado um país estiver em suas origens e tradições, mais distante fica dos centros da modernidade (TOURAINÉ, 1999, p. 146). A nação moderna “perde” a si em benefício das leis internacionais da produção e do consumo. O próprio Simbolismo parisiense, inebriado pelo cosmopolitismo da metrópole, segundo Anna Balakian (1985, p. 15), não se estabelece nacionalmente, para, na verdade, assumir as premissas da cultura ocidental. E isso, sem contar ainda a pluralidade de artistas de inúmeros países, pensando-se apenas em Europa e América, que aderem à estética simbolista ou por ela se influenciam. O Simbolismo se torna, deste modo, um tipo de produção artística universal que se emancipa do centro cosmopolita do mundo e vai para muitos lugares, nas últimas décadas do século XIX.

Segundo Luiz Costa Lima, a nossa mimesis, ao tomar por baliza as formas europeias, deve ser considerada a mimesis da mimesis. Muito bem observado, entretanto, no instante em que a arte se vê integrada no ímpeto de produção universal que invade até mesmo as culturas de atmosferas mais pacatas, de modo mais ou menos tímido, os artistas aderem à utopia da confecção de um material artístico que se pensa novo. Cada qual quer ter sua marca de modo que sua literatura não fique, ainda que sejam visíveis as influências, reduzida a experiências de outros indivíduos no campo da arte. Podemos comprová-lo mencionando o tamanho esforço do Modernismo paulista, sobretudo por parte de Mário de Andrade, em não ser confundido com ou “diminuído” a experiências estéticas futuristas (FABRIS, 1980, p 145-215). Cada autor explora as palavras de acordo com suas próprias tendências (VALÉRY, 2007, p. 194, 195), selecionando-as e redefinindo-as pelo ímpeto experimental que os consome.

É legítimo pensar que o Modernismo primará por um entulhamento que se dirige ao poema de quantidades de trabalho abstratas. Deste modo, os estilos, as influências e as escolas não irão mais determinar os critérios de eleição. Por outro lado, isso não exclui o fato de se verificar que, na modernidade, uma obra de arte declara ser inimiga mortal de outra, o que decerto se torna corriqueiro nos discursos das vanguardas que operam como um clã artístico, atuando apenas na medida em que ressalta uma individualidade de criação. As vanguardas são partidos de combate, são indivíduos.

No entanto os grupos, ao lançarem aos outros ataques e golpes de metáforas, lidam com as heterogeneidades de modo extrínseco. As escolas artísticas aproveitam o ingrediente polêmico e inventivo das discussões para enriquecer seus programas, individualizar cada vez mais sua assinatura formal e, pela negação de certos conteúdos estéticos, destacar o signo artístico reflexivo, só assim conseguem cumprir aquilo que delas se espera: fazer a arte se tornar arte no instante em que deixa de sê-la, grosso modo, transformando o lírico no antilírico, em obediência à estrutura de autorrelação que se infiltra em tantos órgãos da sociedade moderna.

Quanto mais se produz, mais se alarga o ter, quanto mais se tem, mais se pode ser – só é possível, portanto, atingir uma identidade artística nos regimes alienados de produção. Negação e trabalho, esta é uma estratégia “infalível”: negar os outros, pela força produtiva, para, no passo seguinte, conseguir desvendar quem se é.

Na realidade, esses movimentos não são consecutivos, pois a palavra trabalho, que substituiremos por técnica, não se ajusta com o mundo dado; ela só pode começar a ser quando este é destruído.

Pedro Kilkerry se nos apresenta, como adiante avaliaremos, como um exemplo de poeta enredado na verdade absoluta da produtividade. No seu

primeiro poema publicado em revista, ainda que seja menos surpreendente em relação a outros posteriores, já é verificável uma certa obsessão pela concretização de uma estrutura dupla, em que simultaneamente se diz o mundo, sem deixar de se evidenciar um discurso estetizante, segundo o qual, cada palavra, cada fonema revele, pela intensidade da repetição, que o preponderante é o próprio campo poético. A lírica kilkerriana e seu caráter “orgânico” se põem a substituir o mundo pela abstração poética. Essa mimesis que constrói o Ser faz, pois, do poeta um fabricante de um outro mundo, um mundo que, na verdade, ele recebe pré-fabricado das estruturas sociais da modernidade e se esforça para parecer unicamente seu. O poema em questão, “Da Idade Média”, expondo liricamente o naufrágio de Vicente Sodré (navegador português, tio de Vasco da Gama, morto num naufrágio próximo às ilhas Curiá Muriá), faz, provavelmente, alusão, como também o poema “Harpa Esquisita”, a “O Barco Ébrio” de Arthur Rimbaud. Por isso, as investidas nas inconstâncias do ambiente marítimo, injetadas nas palavras, acabam por fazer da construtura das sentenças, em uma atenção caprichosa, uma exaltação da dimensão ilusória do símbolo¹⁴.



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 freuiu... e o brônzeo estrondeante detono
De montanha em montanha ecoou, de fraga em fraga.*

14 Os conteúdos das interpretações e das análises que se seguem daqui por diante são inteiramente de nossa “fabricação”.

*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 tremar 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!
(KILKERRY, 1985h, p. 78-79)*



O tom grandioso da voz lírica, em metro alexandrino, harmoniza-se, à primeira vista, com o projeto magnífico das conquistas de terras que se veem abstraídas, privadas dos seus Conquistadores. Há faixas de intensidades no poema no ponto em que se juntam num mesmo episódio o frenesi das glórias passadas e os marasmos da condição presente da nave, que, aliás, são interrompidos num certo momento por um tumultuoso

mar, o desarranjador da máquina de navegação. Esta fica incapaz de cortar os mares, tanto na calma quanto na tempestade, diluindo-se na improdutividade indiferente do oceano. A nau absorve cada um desses estágios, integrando-se, ao fim, à paisagem e à sua imagem casta. Deste modo, é interessante observar que o passivo da natureza vira, nos momentos históricos decisivos do processo de industrialização da sociedade brasileira (o poema data de 1906), uma massa crudelíssima e indomável, transformando a técnica num ilusório ficcional. Os arrivismos dos navegantes são assim também “destruídos” perante a ânsia provocada pelos movimentos circulares da nau doente. Os sons explosivos das armas dos conquistadores, dominantes em outros tempos, são suplantados pelo ritmo irregular do canto marítimo. A barça definha no mar, tornando-se um corpo sem órgãos, isto é, o corpo improdutivo de algum modo integrado à produtividade, até o ponto de o artifício humano desaparecer.

Se observarmos as estruturas mínimas destes “dois sonetos” encadeados, é possível notar a preocupação contínua em dar relevo ao plano do significante, em fazer um naufrágio no papel. Para isso, utilizam-se os materiais dos suportes convencionais do símbolo verbal. Reparemos que em “[...] e o brônzeo estrondeante detono [...]” (vogais nasais: 4; vogais sonoras: 8), a sistematização de certos fonemas, além de promover uma elegante dicção do verso, iconiza as explosões brônzeas das armas de fogo portuguesas. À Rimbaud, Kilkerry pinta as vogais nasais de bronze, de maneira que “brônzeo” se converta, no truque poético, em signo motivado. Fato semelhante ao que ocorre em outro soneto, “Ad Veneris Lacrimas”, no primeiro verso do segundo quarteto: “Canta a alâmpada brônzea?”. Observe-mos novamente a nasalização se consumir, no campo das possibilidades, da imagem brônzea. Tendo em vista esses dois exemplos tão similares, devemos supor que as palavras escolhidas para compor esses fragmentos dos versos respondem, antes de qualquer coisa, a um princípio construtivo.

Levando em conta que as vogais determinam o número de sílabas, podemos diagnosticar que, com discurso icônico das paronomásias, nessas

vogais nasais, Kilkerry valoriza o sensível, quer amplificar a sensação da palavra. Conforme adiante constataremos, o nosso poeta parece querer se tornar um mágico do som, um esteta puro.

Por outro lado, neste soneto duplicado, é mais sensato pensar que as formas de Pedro Kilkerry ainda respeitam certos limites da sintaxe, legando ao campo sonoro a grande força. Assim, todas as coisas passam por ele e, mesmo sendo arremessadas para fora, a ele retornam. O discurso sonoro nos deixa entrever uma obsessiva totalização de um discurso autorreferente, em que cada componente, arrastado pela melodia, é levado a atuar num campo de tensão no qual as convenções simbólicas da lírica e seus estratos vão cada vez mais perdendo seu lugar seguro nas representações sociais.

Adorno compara o Novo, que para nós seria o axioma da técnica moderna, a uma mancha cega. O Novo seria propriamente muito mais uma vontade de seu nascimento. Logo, a tecnologia poética em primeira instância se manifesta volitivamente. Enfim, por ora, pensemos apenas no moderno como uma vontade do moderno.

Ao atentarmos ao verso “Caravelas de Assombro, em cansado abandono [...]”, perceberemos um interessante jogo alternado de consoantes iniciais que tem o propósito de sugerir a diferença de condição entre as “asas do Mal”, índices da volúpia totalitária de “Conquista”, e o atual estado de sono daquelas. Notemos a proximidade fonética de “Caravelas de” em relação a “cansado”, e, ainda, de “Assombro” em relação a “abandono”. Há, deste modo, uma estrutura sonora bem semelhante, naquilo tornado maiúsculo e contraposto ao minúsculo, contudo as contingências desses estágios históricos são bem distintas. Mesmo o ritmo dessas estruturas no verso é idêntico: as acentuações eclodem na terceira e na sexta sílaba.

Uma outra paronomásia interessante é a do décimo terceiro verso: “[...] alça a cauda de prata [...]”]: uma metáfora para sugerir a âncora do

navio, que fora desancorado por causa das mudanças naturais que possibilitariam a navegação. Com a repetição do fonema /a/, destaca-se um prateado que, até então, apenas dormia oculto no símbolo “prata”, como se, pelo esforço do poeta em desvendar as palavras exatas para justapô-las à palavra em questão, conseguir-se-ia fazer luzir o verso.

São oito sílabas dentro das quais se acham sete fonemas /a/. É uma sequência muito precisa de termos. Destarte, não podemos deixar de ressaltar que isso funciona da mesma forma que a técnica: não se foca as representações em si, mas cortes que fazem o ambiente transformado entrar diretamente pelos olhos ou pelos ouvidos.

Nesse primeiro poema da obra kilkerriana, há um ímpeto de desenvolvimento de uma autonomia de sentidos. Cuidemos deste verso: “Na água que ao céu azul os reflexos indaga [...]”. Há nele, além das inversões sintáticas, que acabam afastando “Na água que” e “indaga”, uma certa obstrução de sentido, na dança dos conceitos da logopeia. Com efeito, diante dessa indagação mais que misteriosa, o espelhamento azul do céu e do mar foge à arbitrariedade desinteressada das convenções da língua, ou melhor, nutre o símbolo com impulsos de inarbitrabilidade, ultrapassando os limites de representações, uma vez que “indaga” e “Na água” (CAMPOS, A., 1985, p. 31), como reflexos, afastam-se no verso. Entre as duas estruturas apenas uma letra não repercute. São tantos os exemplos de dinâmicas sonoras extravagantes do poema que o leitor se vê incapacitado de totalizar cada efeito, ficando cada vez mais visível que os conteúdos profundamente lógicos passam a entrar em cena quase que obliquamente. No ritmo “ébrio” dos versos, que claramente se põem a iconizar o “cantar requebroso da vaga”, o fato de o primeiro soneto ajustado (catorze versos iniciais) não conter um modelo rítmico idêntico sequer esclarece qual preocupação mais consome o poeta: obrar o naufrágio de Sodré, transportá-lo, organicamente, ao espaço lírico. Os outros catorze versos seguintes até apresentam alguns idênticos, não obstante, o trabalho empreendido é tão excessivo que o texto se encontra todo recortado,

impedindo, pela crise sintática, qualquer fluidez, e mimetizando assim, talvez, um navio cujo prosseguimento nunca é propício.

Um outro exemplo acerca da iconização do ritmo marítimo ocorre no décimo quarto e no décimo quinto verso: “E, alto, o Mar espadana a cabeleira verde / Novamente, espadana a verde cabeleira [...]”. A mudança de posição dos elementos do sintagma nominal “cabeleira verde” alegoriza o movimento das ondas (CAMPOS, A., 1985, p. 31). Contudo pode-se sem receios reconhecer a dita “alegorização” nas outras partes dos versos. O “alto” recortando, como aposto, o “Mar” e o “E” é similar à estrutura do último verso da sexta estrofe de “Harpa Esquisita” (“E, alta, em surdo ressoo, a onda betúmea e bruta”), tornando sincopados, pelas interrupções da pontuação, os efeitos sonoros, o que vale também, no verso de “Da Idade Média”, para o “novamente” que precede outra vírgula. Qual o “novamente” denota, no ambiente marítimo, o outra-vez das ondas, no terrestre ou no aéreo, as explosões em bronze do passado ecoam: “De montanha em montanha ecoou, de fraga em fraga [...]”. Mesmo as terras deste mundo advindo das mãos de Kilkerry não são estáticas, compõem uma imensa cadeia rítmica, cuja expansão não se reduz às ondas ou aos “detonos” à pólvora, mas inclui também as montanhas e as fragas. Estas também ecoam no poema. Vários são o que aqui chamamos de ecos: as “Curi-Muri”; o “Mal” das velas que não resiste à vociferação do “Mar”; “corcéis [...] Bóreas”; “Solta”, “Solta” e “solta”; “rugir do rugido”; “E a procela se enfreia” e “E a procela se enfreia”; “enfreia [...] enfreia”; “desbrocha [...] desbrocha”; “Conquistador, conquista”; “E mais [...] e mais”. E ainda podemos perceber outros fragmentos menos contundentes como: “salsugem salta”; “Dos cascos [...] os mastros”; “louco [...] loucura”; “temblado que entrista”; e, por fim, a assonância em “cabeleira verde”. Não seria exagero pensar que, pelo número de aliterações e assonâncias, sem mencionar o grande número de rimas, inclusive aquelas no interior do verso, o nosso poeta manifesta em seus poemas radical obsessão musical. Em “Triunfalmente a tremer e ébrio raiva revolta [...]” são 38 letras que se reduzem a 13

nas reiteraões. Isso indica, contando-se também com uma sonoridade agressiva criada, o grande gesto de escolha de léxicos precisos. Enfim, numa época em que se prima pela economia e eficácia dos atos, o poeta vira uma máquina de seleção; cada palavra colocada se oporia a uma pluralidade rejeitada no processo de escolha, tomando, deste modo, o eixo paradigmático como listas intermináveis de opções.

As repetições de interior de verso e ainda aquelas “soltas” no poema, presas numa leitura tabular, compõem os desdobramentos daquela espelharía autorreferente que ressalta mais os reflexos que o mundo. Percebamos os dígrafos *tr*, *tr* e *br* e ainda o erre mantido em “raiva revolta”. Juntamente com a abdicação de organizar o trecho com vírgulas, o poeta monta um mar revoltado de palavras em tempestades. Ou ainda: o termo “revolta” atuar como verbo amplia, inclusive, as possibilidades sintáticas. A fúria do “Mar” fica nessas formas bem marcada. O que semelhantemente ocorrerá em “Mas na salsugem salta a brocada madeira [...]”, em que a musicalidade do verso animará a imagem, como espécie de trilha sonora da quebra seja do mastro, seja de outra parte da nau.

E, ao fim deste “soneto”, a ilusão falida alegorizada em “Rosa”, que, isolada, associa-se ao sonho orgulhoso dos projetos desbravadores. Em meio aos cantos de sereia, ela não cessa de desabrochar, sendo a flor e as sugeridas vozes fundidas, junto das quais coopera também a luz, que marca, insólita e paradoxalmente, o fim da fantasia e a morte dos marinheiros.

Podemos sentenciar que o nível “inteligível” do poema se encontra menos focalizado que o nível sensível. Os tensionamentos dos símbolos e de seus abismos sugerem uma irresoluta sede metafísica própria àquele homem moderno abandonado pela verdade profunda de Deus. De outra sorte, as atenções voltadas para o universo sensível indiciam a proeminência, no ser capitalista, da redução do pensar em relação aos sistemas de sentir o mundo em sua materialidade libertada. As palavras mais e mais tornadas seres abstratos se apresentam mais do que nunca como

substitutas do reino físico, assim, investe-se *a priori* ao extremo naquele falso fechamento da mímesis. Essa tendência à abstração esboça as atrações que a lírica sofre de composições políticas para fazê-la se converter num dispositivo do mundo técnico: tornar-se arte pura, reclamando também um criticismo puro. Eis um outro soneto que também assedia as falsas formas marítimas dos léxicos.



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.
(KILKERRY, 1985h, p. 84)*



Analisemos a primeira palavra em verso do soneto, o verbo “Fuma”. De início, verificamos que foi transformado em impessoal e intransitivo. Deste modo, é tautológico acrescentar que nas mãos do poeta seu sentido é transfigurado. Sem sujeito ou complemento, ou seja, não fazendo

deslizar para nenhum ser seu Acontecimento cortante, o verbo se estabelece como algo próximo de substância. Logo, neste termo inicial, há uma ideia de isolamento. Conforme o trabalho a que se propõe o artista, seu material, após ter sido selecionado e destacado de sua função original, experimenta uma privação violenta. Na verdade, cada palavra sob domínio de um arquiteto de versos é examinada à parte, ela sai da linguagem comum para penetrar num tipo de função momentânea. Portanto, o sentido do poema reside nessa passagem, numa velocidade específica (VALÉRY, 2007, p. 195), em que a palavra poética, como máquinas de corte numa contundente separação, é nutrida de estranhas resistências.

Em “Fuma”, como em “Rosa” do soneto anterior, o autor busca na alienação destas “substâncias” um simulado em-si, como se fossem motores que quase se isolam da grande máquina anterior a que estão acopladas¹⁵ e a que servem: a escritura poética – integrada na máquina social. Tal afastamento, cuja conseqüente criação de código próprio desengrenará o fluxo isotópico¹⁶ do poema, transforma a linguagem poética em um emaranhado de alfabetos diferentes, que divergem entre si, mas que, a

15 Segundo Deleuze e Guattari (1976, p. 54-55): “Toda máquina, em primeiro lugar, está relacionada com um fluxo material contínuo (*hylè*) que ela corta [...]. A máquina só produz um corte de fluxo porque está ligada a outra máquina que se supõe produzir o fluxo. E, sem dúvida, esta outra máquina é por sua vez, na verdade, corte [...]. Resumindo, toda máquina é corte de fluxo em relação àquela a que está ligada, mas fluxo em relação àquela que a ela está ligada. Esta é a lei de produção de produção”.

16 O termo isotopia é originário da física. Isótopos são os elementos de mesmo número atômico, mas com quantidades de massa diferentes. Para as ciências humanas, isotopia foi definida por A. J. Greimas como homogeneidade de determinado nível de significados, o que provoca o “relaxamento” do leitor diante de um determinado campo semântico. Alotopia, ao contrário, é a suspensão dos nexos ou a articulação de elementos de difícil conciliação, exigindo-se uma reavaliação por parte do leitor. É sempre um ataque à rotina dos semas, uma dissonância. Esclareça-se que o gesto alotópico não tem meramente o propósito de surpreender quem lê, mas de abrir um inusitado feixe de sentidos para vitalizar o pensamento na linguagem. A poli-isotopia representa a superação da tensão no corte alotópico por algum mecanismo de mediação, criando, a partir dali, uma corrente de sentidos com aqueles semas que, em primeira instância, eram incompatíveis (DUBOIS, 1980, p. 29).

partir do poder de acoplagem da máquina-escritura, atendem ao desejo do poeta de fazê-los se aproximarem uns dos outros. Eles estão controversamente encaixados num espaço unificador. Assim, o signo “Fuma”, na sua inusitada paragem, é precedido pelo título “Cetáceo”, o que exige de imediato uma reconsideração do leitor pela suspensão de nexos semânticos. Kilkerry, em seu “primeiro” ato, tanto desconcerta os sistemas sintagmáticos de continuidade como desloca as sucessões habituais da cadeia semântica. Esse brusco afastamento de um cetáceo para com o fumar, debaixo da oposição dos elementos água e fogo, a partir de um choque aproximativo de imagens, dá a forma de um mundo ilusório, preconizando o Um lírico, numa resistência sublimatória, isto é, a arte quer se sustentar pelos próprios conteúdos. Este pitoresco jogo com a realidade aparece de modo muito similar em “Harpa Esquisita”:



*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.
(KILKERRY, 1985c, p. 107)*



Conforme as correspondências baudelairianas, o mundo devolve ao sujeito, em ondas que se deslocam para o observador, seu próprio estado de espírito projetado. Uma confusão de estados e sentimentos: ânsia, que tomamos como ansiedade, mágoa e riso. Todos estes, nos movimentos e nos clarões intermitentes da “onda betúmea”. Ou seja, a realidade se vê aprisionada na idiosincrasia radical do sujeito. Portanto “fuma”, “cachimbo”, “acesa”, “fósforo” e “chamas”, sendo estas duas últimas palavras ambíguas (a primeira: fosforescência e o objeto fósforo usado para acender o “cachimbo”; a segunda: verbo chamar e um neologismo

verbal: provocar chamas), apresentam, além de uma atitude de montagem de um mundo particular, uma espécie de dissonância momentânea que caminha para a reconciliação com o mar, saindo da tensão para o relaxamento, assim como naquele movimento em que o mundo transcende a si próprio para colar-se ao sujeito. Enfim, a realidade precipitaria unicamente – eis o Um – se as redes da linguagem se equipassem de engenhosos e produtivos caminhos alotópicos, conciliando forças que se distanciam. Apenas com uma linguagem tornada patológica irá encontrar-se um modo de resgatar o sentido alienado. Portanto a esquisitice de “Fuma” acusa, pelo desconcerto, uma estratégia de tentar extrair algo que se ache oculto.

Apesar de o título do soneto trazer consigo o ambiente marítimo, na verdade, neste primeiro quarteto, as paisagens aéreas é que se destacarão. “Fuma” é uma metaforização das nuvens. A ação delas no espaço se mostra identificada com o movimento sintático curto apoiado ainda pelo fôlego quase uno do vocábulo, expressando neste ritmo, de modo vago, uma “baforada” de denso vapor – a vogal grave e nasal expressa o sombrio e o difuso. Observemos a arquitetura que cerca uma única palavra: os jogos de imagens, os desvios semânticos, os desarranjos sintáticos, a sonoridade semantizada, além de outras contingências posteriores que a retomam, tudo isso faz imperar no poema uma volúpia construtiva.

“Fuma” antecede um zênite em cobre, escrito em paroxítona: “zenite”. A insólita imagem deste sol-cobre está fixada num ambiente brumoso. Em “É cobre o zenite”, valorizam-se sons abertos (respeitando-se o princípio atrativo entre o som agudo e a claridade, fundindo-se nome e ser), em oposição à vogal fechada do precedente verbo-substância, para enfatizar a sensação de cobre, uma luz agressiva e antitética ao sombrio da névoa. A prevalência da musicalidade concernente ao soneto

“Da Idade Média” em “Cetáceo” acaba dividindo espaço com imagens, com estas sequências ininterruptas de metáforas. Em “[...] E, chagosos do flanco / Fuga e pó, são corcéis de anca na atropelada [...]”, o adjetivo “chagosos”, em possível referência a uma desfiguração por causa da agitação da massa vaporosa, confirma o ingrediente combativo neste cenário cuja montagem se faz muito a muito. Os “corcéis” indicam o movimento constante em clara oposição à imobilidade perversa do sol vermelho. O contínuo deslocamento das nuvens, para o observador que as poetiza, está marcado também em “Fuga”, que, não sem razão, encontra-se logo abaixo, colada ao verbo “Fuma”, reaproveitando-o, evocando-o por semelhança, no que diz respeito às sugestões de sopro e fluidez. Pelos encadeamentos do poeta, um estranho vento consumirá as palavras, como se elas se gaseificassem no verso.

As nuvens circulando no poema como corcéis, aliás, numa metáfora de caráter visual, já que são comparadas à forma de ancas que se atropelam, assinalam o deslocamento no espaço sempre em embates. Portanto “chagosos”, “Fuga”, “atropelada” e “cavalgada” são os índices de resistência e choque, são éticos. Oposições e confrontos são constantes no soneto. Observemos primeiramente o mover-se em contraponto ao estático. Entre os inúmeros exemplos, destacamos, no terceiro verso, o objeto sendo, no horizonte, ao mesmo tempo, teso e marchante. Os três versos iniciais são refreados por pontuação até suceder um movimento sintático livre de pausas, como se funcionasse como impulso de uma elevação, ou mesmo fosse uma encenação do próprio voo sugerido no quarto verso: isomorfismo. Entre “Coalha”, surpreendente metáfora para se referir às nuvens e seus movimentos, e “bebendo”, há uma continuidade que rebate a fixidez já mencionada, formando um verso fluido. O azul “some” no voo que pinta o céu de branco. Interessante reparar que a palavra coalha comumente se refere ao processo químico que ocorre, entre outras coisas, no leite, cuja cor é a branca, e, ainda,

faz-se necessário mencionar que este passeio aéreo coalhado, que inverte as posições ativa e passiva, registra, nessa proximidade inusitada das palavras em foco, o signo “bebendo”, índice de leite. Diante de tantos contrastes, há ainda, na sonoridade palpitante da imagem, “corcéis de anca na atropelada”, um refreio pelo silêncio de uma cavalgada “muda”, ambas as construções valorizando o aspecto volátil das nuvens, apoiado na reiteração do “a”.

Na segunda estrofe, a voz que antes enfocava a paisagem celeste agora nos apresenta uma insólita visão litorânea. A sintaxe, sem exagero, acaba por funcionar como uma espécie de sistema hidráulico por onde a água da palavra irá deslocar-se. O que é bastante semelhante ao soneto anterior, em que as estruturas de repetição, às quais chamamos de eco, aproveitam certos tipos de acidentes para evocar vagas ideias do requebrar marítimo.

De início, a ondulação sonora deste “Quando e quando esbagoa [...]” extrai um ritmo líquido que corre entre as palavras criando uma sensação aquosa momentânea, uma velocidade exclusiva, similar ao “Onda por onda” do poema “Horas Ígneas” (KILKERRY, 1985c, p. 115-116). Aliás, não é propriamente moderna a fabricação de sensações nas palavras em poesia, mas torna-se quando o poeta se vê incumbido de, ou melhor, disposto a, numa sensibilidade dada à multiplicação, a qual denominaremos como ampliação do sentido, fazer deste um recipiente sensual ilimitado. Nesta concepção é que se acha o moderno e também é exatamente como se moderniza o verso não moderno: na esperança estética de se esbarrar com o múltiplo, na reativação de suas relíquias perdidas e potencialmente messiânicas. Em Kilkerry, as palavras-gás, as palavras-água convivem lado a lado. Os cenários vão se transmudando juntamente com a voz lírica. Uma única sensação, de maneira alguma,

atende às expectativas encrustadas na relação política escritor-leitor¹⁷. Com efeito, estes embalos dos primeiros vocábulos do verso já dividem atenções com uma inusitada imagem criada em consequência das modulações irregulares do mar: uma enfiada de barcos formando a imagem de bagos. O signo “esbagoa” tanto contrai a sensação líquida do oceano quanto, sempre alotopicamente, metaforiza os barcos e suas proas nessa excêntrica forma. Em “[...] uma janga embala um marujo no banco [...]” (sílabas poéticas nasalizadas: 8; sílabas poéticas sonoras: 4), a nasalização do verso sugere o ritmo da jangada que contagia o marujo.

Não apenas o balanço da jangada é suficiente, mas também o do próprio leitor; ele deve embriagar-se com os baloiços da lírica moderna. O jogo sonoro de vogais, naquele primeiro verso do segundo quarteto, é bastante provocante: “*aoe aoe aoa ao*”, achando-se, curiosamente, reiterado no verso seguinte e novamente, com inversão das vogais, em “barcos” e “proas de arranco”, estes sendo índices do movimento marítimo (com iconização das ondas por meio das assonâncias). Nos tempos modernos, o verso tem de ser atrativo o bastante para que, mediante tantos estímulos, o receptor se sinta transformado, e seu real se alargue em consequência de uma incansável tentativa de exposição e registro de mundos aparentemente inalcançáveis.

17 Comprovaremos esta ânsia sensitiva observando as correspondências de Baudelaire e também as vogais coloridas de Rimbaud. Baudelaire realiza uma espécie de paródia de Emanuel Swedenborg, cuja Correspondência se prestava a funcionar como hermenêutica da linguagem divina unicamente pela qual Deus instruiria o homem. Baudelaire, em vez disso, transcendia o mundo para nele mergulhar pela segunda vez. Enquanto Swedenborg avaliava os rins como uma convenção divina para exprimir a verdade na função daquele de filtrar, o jardim como sabedoria, dentro do qual as árvores representam as ciências, os pássaros como as afeições da mente espiritual em “contraposição” aos animais terrestres, como o carneiro e o bode, que simbolizam as afeições da mente natural, a paródia de Baudelaire, grosso modo, consistia em sacralizar, a partir da embriaguez e de delírios sinestésicos, o próprio mundo de modo que os oboés, por exemplo, correspondessem não mais a causas do mundo espiritual, mas às carnes frescas das crianças. A transcendência se afeiçoa ao mundo. Rimbaud, por sua vez, cria uma máquina de sensações, aglutinando-as nas cores que, de sua parte, se veem associadas, cada uma a uma vogal.

Em geral, as mudanças históricas, na verdade, entram num processo de aceleração e preponderância de determinados elementos. Por exemplo, havia agiotagem e lucro no mundo antigo, entretanto a intensidade dessas representações no código social as distingue no mundo capitalista (DOBB, 1987, p. 18-23). Quando se diz que a lírica almeja ser um signo complexo (GREIMAS, 1975, p. 16), pretende-se, na verdade, caracterizar não apenas a moderna. Não obstante, o elemento puro da poética moderna reside, como já dito, numa vontade (ou na sua intensificação). Seria exatamente através dela que o heterogêneo do futuro se aproximaria – é uma vontade utópica.

O Futurismo quer proferir, a partir de uma voz autopromotora, uma concepção artística absolutamente nova, contudo, para Annateresa Fabris (1987), operam mais uma sistematização de elementos relativamente dispersos da literatura europeia de fins do século XIX do que propriamente uma ação livre do passado. Neste contexto, não podemos desconsiderar que a cretinice do orador de todos aqueles manifestos (BERNARDINI, 1983), apresentados como estruturas do Futuro, os quais reivindicam para si uma majestade absoluta, compõe a retórica do escândalo, da arte como publicidade e a falência de certas prerrogativas morais. De qualquer maneira, apenas o desejo não totaliza os fenômenos artísticos e estéticos da modernidade, e estes nem sempre são capazes de marcar a tão quista linha de separação pura. Todavia os sinais dessa volúpia utópica resguardam de maneira decidida os sentidos autorrelativos caracterizadores da modernidade. Esses heroísmos estéticos, partindo dessa vontade sem destino, podem, contudo, não configurar propriamente uma linguagem nova, mas acabam atuando numa linguagem que protege uma utopia. E, nessa proteção, os poetas vão investir todas as ações na Retórica, pela qual se fará a guerra estética das formas. Seguindo o raciocínio, a intensidade do desejo, ao incitar o poeta à experimentação retórica, constituirá a expressão utópica, atraindo, para a norma

estética eleita em questão, conteúdos de um sentimento de modernidade. A utopia substitutiva em “Cetáceo”: fazer o próprio poema, em sua afirmação de si e “negação” do mundo (mimesis de produção), o senhor de si mesmo; uma vez que o mundo se torna um suporte semântico – um mero banco de dados – é um mundo fantasma.

No poema, a paisagem se automutila. São inúmeros os elementos que representam alguma forma de violência. Na primeira estrofe, as nuvens atropelam-se, agridem-se e, ainda, travam com o azul celeste uma guerra de cores. Na estrofe seguinte, com exceção de seu último verso, o ético é menos agressivo, o mar sacoleja aquilo que com ele mantém algum contato, inclusive o leitor. A hostilidade se concentra na queimadura da pele provocada pelo sol-cobre, encenada, diga-se, numa parequese inusitada que insinua a intermitência do fulgor irritante – “Brunindo [...] brunida” –, como se o brilho solar dançasse também na cadência do mar. Acrescentamos ainda que este recurso de repetição pode ainda contar com um alargamento por causa de uma ambiguidade, uma vez que a palavra bruno, parônima de brunir, remete a castanho. De todo modo, enrijecida na pele, a cor de tijolo, claramente conformada com o exótico cobre, compõe a vermelhidão, cuja reiteração no texto participa de uma disputa de forças concernentes às cores.

No primeiro terceto, a relação ofensiva com o outro é novamente marcada. A sinestesia de “Tine em cobre o zenite”, isto é, um calor metálico rubro e sonoro, expande-se por todo ambiente como uma onda que sai e retorna a um ponto de frequência: *Tine/nite*. Prosseguindo-se na mesma estrofe, há um tipo de cadeia em que o vento arquejante converte em frocos as águas, que, por sua vez, sofreriam atrito das velas dos barcos metaforizadas em “asa”, aproximadas em cor, forma e movimento. Os barcos se assemelhariam a “gaiotas” que se friccionam nas águas, podendo, pelo efeito alargador da ambiguidade, causar os arrepios da

massa líquida, apresentada como tecido ou, utilizando palavras de Kilkerry, “cabeleira verde”. Não desprezemos que o termo arrufar, reação provocada pelo vento no mar, tem lexicamente o significado tanto de encrespar, aliando-se assim ao “enfroca-se”, quanto de irritar, ficando em paralelo com o arquejar. Ele ratifica a hostilidade mútua dos elementos da paisagem, que se digladiam até o último verso. E, nesses acidentes violentos, os objetos do poema se solidificam: a água se condensa em frocos, as nuvens coalham (ambos os fenômenos em consequência de constante agitação), o sol surge como luz metálica, a pele se torna uma superfície enrijecida de tijolo.

Em “Úmida raiva iriando a pedraria [...]”, a água aplica bordoadas verdejantes nas pedras, sendo estas, por ela, absorvidas no reflexo e, ao mesmo tempo, atingidas pela lâmina verde-espelhada do mar. Em “[...] Bufa / O cetáceo a escorrer da água ou do céu vermelho”, este vivente indefinido manifesta uma espécie de grito de dor em “Bufa”, submetido a seres violentos, como o sol e o mar. Isto acaba fazendo-o “escorrer”, isto é, correr escorrendo. Evidentemente este signo faz alusão a materiais líquidos, todavia é tamanha a agressão de um cenário marítimo em solidificação que o “cetáceo”, sinodoquicamente ajustado aos pingos que expele, despenha deste cenário doloroso.

A colisão constante dos fragmentos naturais nesta visão erige um mundo que se autorrefere, autoinforma, numa possível tentativa de fazê-lo se “autodestruir”. A lírica simbolista e sua imanente estrutura de autorrelação, como tantas inúmeras particularidades da sociedade moderna (HABERMAS, 2000, p. 376-377), acabam por esclarecer como a expressão artística, talvez aparentemente neutra, incorpora e reproduz as forças e dinâmicas do poder. Pedro Kilkerry treina, corrige e administra suas palavras, afastando as representações de si mesmas, fazendo-as reificarem a si próprias. Basta se observar a tamanha ocupação em planejar

estrategicamente, pelos artifícios de inusitadas justaposições, até se atingir o estágio em que as representações “finjam” ser aquilo que incertos indivíduos exigem que sejam. O poeta implementa uma introjeção de um si mesmo nas palavras e, assim, elas devem aceitar estados advindos de individualizações como sendo princípios intrínsecos e também universais – é um sopro de divindade que absorvem. As palavras, que são sempre representantes do outro, agora, são formadas por indivíduos que querem o destaque de sua marca nas convenções.

Convertendo essas elucubrações em exemplos na poética de Pedro Kilkerry, apontamos para um número bem farto nos trâmites poéticos de individuações. Além do que já mencionamos, chamamos a atenção à palavra “Bufa”, que libera, nesta engenharia de linguagem, um vento isomórfico, apoiado pelo fato de o vocábulo se realizar em fim de verso, seguido de uma grande pausa, contando ainda com uma estrutura melódica que desarticula seu hábito primeiro, incutindo-lhe o de uma ventania interna, tudo isso em consequência de estranhos acidentes planejados. No soneto anterior, “Da Idade Média”, o verso assopra de modo semelhante: “Solta em longo bufido, assombrando as estrelas...”. Desta maneira, “bufido”, apoiado pelos “s” de “solta” e de “assombrando”, produz uma agitação no ar da sentença pela qual pretendia alcançar as estrelas. A prova maior de tal êxito fica representada nas reticências: através delas, os ventos consomem os astros. Outras palavras gaseificadas em “Cetáceo” são “Fuma-Fuga-arrufa-Bufa”, e ainda apostamos em “enfroca-se” e o movimento paralelo entre ar e mar: “a vez e vez”, brevemente posterior ao arquejar.

Note-se que se referir a estas ações poéticas simplesmente como exemplos pitorescos de isomorfismos não contribui propriamente para a compreensão da complexidade da lírica no mundo moderno. Um propósito maior seria o de tentar esclarecer que tipos de sensibilidades envolvem

a técnica e ainda quais relações podem ser estabelecidas com problemas da modernidade, a ponto de termos condições de discutirmos o que tornaria o poeta mestre da verdade e o que o tornaria mestre do engano, e também a maneira pela qual isto se dá. Prossigamos, por ora, com a identificação de impulsos de personalização do discurso poético.

Além de obrar um reino em que determinado vento e mar arrebatem tudo aquilo que é impresso no papel, o poeta imputa nele suas próprias leis. Em “ondulosa”, há um claro investimento para fazer com que a palavra, sob feitiço da lira, se torne sinuosa. Para isto ocorrer, não basta simplesmente lançá-la ao campo lírico, mas deve-se também organizar uma série de elementos, isto é, de indivíduos que cumpram funções de maneira que impere a idiosincrasia do fabricante, colocando-se, com isto, os acordos comunitários imanentes da prática linguística num ponto frágil.

Neste primeiro verso do último terceto, de início, as palavras apresentam pouca alternância de vogais – “E na verde” –, até que surgem “ironia ondulosa” e sua excêntrica assonância. O verso experimenta as variações de uma superfície marítima criada: parte-se, em ambas as palavras, de uma vogal mais aberta que se acidenta a uma mais fechada, retorna-se em seguida àquela primeira mais aberta (ou a algo próximo) até atingir, por último, o som ainda mais aberto de /a/: “ironia ondulosa”.

É nítida a fabricação de ondas. Para isto, utiliza-se o sobe e desce das vogais. E, com isso, o mundo, quase ausente nesta cosmogonia da lírica, é tornado banco de dados, ratificando uma fuga, um processo de sublimação, uma divisão que aponta ao mesmo tempo para a construção de um mundo particular e para o desvio da realidade prática. Nesta realidade construída, promove-se a liberação de prazer pelas vias da identidade (esta, refém da produção), o poeta isola-se na sua torre de marfim, criando uma sensualidade de cálculo. Há uma recusa da vida prática num

instante histórico em que o mundo expande mais e mais seus fundamentos utilitários, marcando com isso a dita diferença na mimesis; seria uma das mentiras do poeta moderno. Não obstante, a função do artista parece ser exatamente não agir, mas alquimiar, num experimentalismo onírico, oferecer o Outro, uma pílula estimulante, o não vivenciado, cuja incorporação aos sistemas de poder realizar-se-á tão rápida quanto a duração de sentido. A lírica se torna um *hobby* regulado.

O décimo terceiro verso, pelo desejo de identidade, intenta o *touché* do não vivenciado: “Úmida raiva iriando a pedraria [...]”. Novamente, como também no soneto anterior, muitos erres e suas fricções para engendrar a sensação de fúria marítima, com a exceção do primeiro vocábulo. Assim, “Úmida” se opõe aos termos que aparecem em erres coléricos. Este contraponto, apesar de ser o mar quem se exhibe como revolto, mostra talvez o líquido em seu *a priori* suave. De qualquer modo, não vamos excluir de todo a palavra de uma sequência furiosa. Entendemos a princípio que esta sensação líquida esteja meio distante de “pedraria”. Aparentemente discordante, esta palavra carrega uma dureza ficcionalizada das pedras, opondo-se, pois, ao mole e ao frescor de “Úmida” que, mesmo sendo aquosa, conserva alguma robustez, talvez tanto por se ligar ao signo “raiva” quanto pelo fato de aquele cenário se revelar tão hostil. A parte úmida da raiva encenada está justamente localizada neste primeiro termo do verso. Kilkerry, nessa façanha, convence-nos de que palavras como estas se estabelecem como verdade, como se realmente nelas houvesse resquícios de umidade. Contudo são artificialmente projetadas para molhar.

Além de um indivíduo tomado por uma satisfação de produzir, “Cetáceo” evidencia outros processos importantes. O festival de choques e conflitos da paisagem simplesmente observada e a agressividade dos elementos que gira nos contornos individualizados da realidade simbólica

conjugam-se com a falência da contemplação da natureza. A partir do instante em que a lírica não se põe a promulgar uma verdade espessa e conforma-se com um jogo sensível¹⁸ do corpo em seu processo de historicização dos sentidos, raciocinando pela correspondência sujeito-mundo, vislumbramos o caos de espírito deste sujeito observador.

Considerando a voz lírica como harmonizada com uma verdade íntima, o cenário posto em uma materialidade aglutinada, num tumulto de corpos que se atacam mutuamente, remete ao fato de os sentidos se lançarem para muitas partes do real ao mesmo tempo, mergulhando em sua matéria em desordem, dispondo-a. Portanto esta voz que canta um mundo em dilaceramento e reproduz os embates do plano físico observado, no próprio canto e na própria arquitetura verbal, irá declarar uma ânsia de um sujeito que se põe a reter uma multidão material em sua pele. Tais embates apontam para um mundo que causa dor, em que o desprazer sufoca o indivíduo. A lírica expõe um processo de sentir e ainda uma dor histórica de um corpo cujos sentidos se entorpecem diante de uma pluralidade de objetos.



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

18 Considere-se uma interessante passagem de um curto texto de prosa poética de Pedro Kilkerry em que a esfera sensível se apresenta, neste caso, como suprema e, por isso mesmo, externa aos estados emotivos, numa dimensão mais livre: “Quem vai aí, de magreza, talhando os espaços de sombra como uma faca, em talhos negros, silenciosos, golpeadas que me percutem longínquas o nervo auditivo, basta-me só um olhar por que te julgue ou de logo desgraçado ou de logo além de qualquer felicidade humanamente bípede. Não. És uma alta sensibilidade” (KILKERRY apud FIGUEIREDO, 1985, p. 250).

*Asas no azul, melodias,
E as horas são velas fluidas
Da nau em que, oh! alma, descuidadas
Das esperanças tardias.
(KILKERRY, 1985c, p. 112)*



Novamente podemos constatar que a sensibilidade do corpo é insuficiente para sintetizar essa intensa pulsão material. Por isso, os olhos erram, assim como as naus se perdem na imensidão da tarde. A ardência que remete ao tátil, as rosas que, por sua vez, remetem metonimicamente ao olfativo apresentam uma carga de sensações que ultrapassam a capacidade do olhar, ou seja, o sentido em si se perde em tantos discursos. No soneto “Na Via Appia” (KILKERRY, 1985h, p. 80), o fragmento “E ebria, neste instante, / Uma pompa de fogo os plebeios sentidos” de maneira semelhante marca, a partir da oposição dos termos “pompa” ao elemento fogo e de “plebeios” aos sentidos, um desnível. Eis uma plausível hipótese que explica este entorpecimento sensível, uma incompatibilidade entre as partes: corpo e natureza, já que, cada vez menos, aquele se sente confortável no *a priori* encantado da condição natural, o que obviamente tem, para isto, como fiador, o *homo faber*, cujo movimento de deslocamento da contemplação, que sai da vida orgânica e vai para o produto de suas mãos, atinge incisivamente o fazer poético. Assim, no poema kilkerriano, ao mesmo tempo em que o assunto e o campo semântico apontam para o natural como algo estranho, tal estranhamento, podendo se entrelaçar ao reconhecimento assombroso da natureza no próprio homem, paralelamente encontrará função produtiva dentro das “fronteiras” do Um utópico da lírica moderna e em sua pulsão construtivista. As palavras se mostram como corpos, acompanhando suas dinâmicas.

As asas, no poema deste simbolista, convertem-se em melodia num campo harmônico azul, cor do firmamento. As horas estão metaforizadas

nas velas, que, por sua vez, alegorizam a realidade interior do poeta. Sua “alma”, que aparece de modo vago, é, pelo que a correspondência indica, refém do tempo e absorta numa imensidão. Há também uma forte propensão ao impreciso, fácil de observar no perder-se do corpo e da mente. Devemos reparar ainda que, no fim insólito do poema, a hesitação provocada no segmento “[...] oh! alma, descuidas / Das esperanças tardias”, como em tantas partes do poema, atende a princípios de automação de sentido. Isto é, a mensagem estética da poesia moderna, produtora de desdobramentos incessantes, rejeita a unicidade de significação, protegendo a utopia do novo. Portanto, nesta rede combinatória que tende ao tensionamento no heterogêneo dos acidentes, criam-se caminhos alternativos e superdimensionam-se as possibilidades de interpretação. Deste modo, tais esperanças podem vir simplesmente atrasadas, ou vir com o ilimitado da tarde, apoiado ainda por uma carga disfórica. Evidentemente, a ambiguidade de que falamos não se restringe a esta forma ambígua de “tardias”. Referimo-nos, todavia, à concatenação de blocos semânticos distintos. Tentando simplificar a questão, diremos que os léxicos “mar”, “ondas”, “nau”, “arde”, “asas”, “azul” e “velas” apresentam entre si, mais ou menos, uma continuidade, ou melhor, pendem antes para um relaxamento do que para uma tensão. Contudo, estas estruturas estão coladas a “rosas”, “fulvas”, “olhos”, “diamantes”, “melodias” e “esperanças”, cada uma destas palavras, implementando, na terrível e labiríntica linearidade da voz que as enuncia, em maior ou em menor grau, algum tensionamento. Destarte, a sucessividade de “mar” e “rosas”, “rosas” e “arde”, para citar apenas alguns deslocamentos, apontam para a supremacia da força de conexão em detrimento da condição de verdade, retornamos ao conceito de construção do ser e “negação” do mundo de Costa Lima. A surpresa destes acidentes ainda conta com o envolvimento dessas coisas todas destacadas nas formas de infinito, como “distante”, “tarde”, “fluidas”, “horas”, enfim, a grandeza do sem-medida que “disputa” a infinidade com o sujeito, assim, há dúvida se as esperanças estariam dentro da tarde ou o contrário.

Tendo em vista essas colocações, poderia dizer-se apenas que o poeta quer entulhar seu objeto de trabalho, que a imprecisão mantida é fruto deste espírito acumulador. Na realidade, tal pluralidade semântica, sob a força de atração mútua dos componentes da oposição entre carecimento e riqueza, depende do enxerto de substâncias ausentes, aquelas que questionam os limites do ser e que nascem a partir de um aparelhamento expansivo do sujeito.



6



A ampliação do sentido

A escrita, para Barthes (1972, p. 121-126), é uma realidade ambígua que oscila entre o confronto do escritor com a sociedade e a magia que o desloca para as fontes de criação. Ela fica situada no espaço entre a língua e o estilo. Este evoca uma solidão, algo estranho à linguagem, uma espécie de estação pretensamente alheia à História. A língua constitui para o escritor algo próximo de uma matéria a ser violada e, por essa ordem, elevada a uma sobrenatureza; é um campo à espera de uma ação messiânica e restauradora. A palavra, portanto, viverá o dilema de uma duplicidade que a carrega ora para a lembrança, ora para a liberdade.

Levando em consideração ainda que a mensagem estética é aquela imensurável, em que o código particular (ECO, 1997, p. 51-71) do escritor é concluído a partir dos estados pelos quais passa o leitor, numa profusão de interpretações, em que cada um retira da mensagem sua especificidade, torna-se imprescindível estar atento às operações singulares que o texto é capaz de fomentar. Neste caminho, a obra literária deve se encontrar firmada num idioleto próprio e, ao mesmo tempo, está sujeita aos particularismos de quem a lê. Isso demonstra a complexidade do fenômeno literário, em que escritor, escritura e leitor não cessam de produzir.

Podemos pensar um fluxo-língua como algo a ser cortado pela escritura, que, na realidade, não será interrompido, mas reformado num fluxo ideal. Tendo em conta que toda máquina traz estocada uma espécie de código próprio inseparável (DELEUZE, 1976, p. 56), podemos acreditar que a escritura, central à nossa perspectiva, beneficia-se de códigos da língua, códigos do escritor e do leitor. Com a Revolução Industrial, tornou-se muito necessária não apenas a fabricação de máquinas com máquinas como também sua combinação de modo que uma regulasse a outra com fins de se ampliar cada vez mais o capital (MARX, 2008, p.

430-451). E o escritor, influenciado pelos princípios da indústria moderna, que intensifica e acelera os automatismos, inscreve-se na nova forma de trabalho: vigiar as máquinas. Isto é, criar instrumentos de produção contínua, contando evidentemente com os acionamentos do leitor, que age simultaneamente como máquina e como incessante consumidor. Paul Valéry (2007, p. 168) compara um poema a uma máquina que cada um pode usar à sua vontade e de acordo com seus meios.

A Revolução Industrial substitui o artesanato pelo labor, isto é, cada vez mais depressa os produtos deixam de ser usados para ser devorados (ARENDDT, 1999, p. 137-138). Sem permanecer imune a isto, a lírica se transforma em produção de modo que os registros são imediatamente consumidos, os consumos, reproduzidos.



AD JUVENIS DIEM

*Cor de leite é a manhã. E vem envolta de ouro
Em mãos de aroma, unhas de seda!
E um ritmo feliz, doce, fresco, qual coro
Que, em voz feliz, segreda
Amor às árvores, segreda.
E oh! volúpia, aroma!, como de âmbar! O dia
Que doida, esperta, corta, mas em fogo, a alegria
Das asas
Sobre os montes, sobre os vales, sobre as casas!
É o dia?
Dançam corolas, dançam, vagas de ouro,
Ritmos de um coro...
E a ânsia de quanto ser ergue um vôo subindo,
Luzindo, luzindo!*

*Há curvas quentes, linhas leves de almas
Espirituais jóias incalmas...
Insetos vão ou vêm, na altura,
Para a sede matar, na amorosa doçura
De um vinho azul, tão bom das almas!
E a ânsia de quanto ser ergue um vôo luzindo,
Subindo, subindo!
Mas bom é o Sol! Faz um banquete
No prado, na rechã, no bosque, nas montanhas,
E nos fica a vontade a um alfinete
De ouro voluptuosamente e [inda] outro alfinete...*

*Mas são venturas e tamanhas
Oh! vida! oh! bem-amada!
De fina luz mais encantada
Como a criança nua, o coração nos banhas!*

*Rio claro... Ah! por que choras?
São dez horas!
Passos azuis do dia!
Flórea magia!*

*O Sol, que é muito amigo
E servo do Homem que, ora, é um Lúculo mendigo,
Pratos de luz, nesse banquete
Tão largo! Tão louro!
Dá-nos a ver agora, como
Halos de um deus em cada pomo
E a vontade nos fica a um trêmulo alfinete,
A um doce alfinete, d'ouro.*

*A Harpa do céu azul vibra como a Alegria
Em cada peito
Satisfeito
É meio dia! É meio dia!*

*Oh! Natureza moça em túnica esmeralda
Flavo o seio a mostrar à boca ressequida
Na hora ruiva e que escalda
Dá-nos eterno o fruto à fome.
Que não te abate ou te consome
E essa, incontida,
Chuva de ouro vital que transfigura a Vida!*

*Aí vem a hora viúva...
O Sol, nem sempre a fruto louro
Homens! nos levará, os alfinetes de ouro
Sobre nós e como chuva.*

Cinzas serão depois dessa hora...

*Mas natureza moça, a pingar, de esmeralda,
Na hora metálica, que escalda
E agoniza agora
Alonga o tempo a essa magia
Que não vai muito além da hora do meio-dia
(KILKERRY, 1985a, p. 146-148)*



Antes de iniciarmos nossa análise, é importante tomar nota de que este poema é uma obra inacabada. Por isso, lacunas incertas que Pedro Kilkerry lhe lega ajudarão a mover o seu sentido, passando por uma euforia bastante harmonizada com os cortes, em zonas extremas de uma travessia tensionada que o leitor percorre. Este indício de radicalidade fixado, por ora de maneira apenas representativa, em substâncias ausentes já é capaz, de início, de chamar nossa atenção para a vigência de um entulhamento no qual o sentido ostensivo coabita com o silêncio. O escritor precisa inserir espaços vazios, a fim de que as sínteses conectivas e suas redundâncias, ao se acoplarem a elementos de disjunção, ampliem a margem de significação e sentido. Cada cadeia de sentido, movida por um ímpeto

de produção, deverá, pois, colar-se a outras cadeias cujos códigos lhe são estranhos, superando-se um afastamento inicial. Isso sustentará uma abertura para o leitor transitar em diferentes níveis significativos, ratificando, paralelamente, a durabilidade breve dos vazios. Evidente que não apenas a lírica moderna sintetiza os silêncios do “branco imenso da página” em sua forma, entretanto, com a modernidade e sua incessante ressignificação de sistemas, surge uma mimesis de ataque ao leitor, pondo em relevo, pelo trânsito desordenado de sentido no poema, incoerências de estruturas.

Tendo isso em vista, a partir de nossos particularismos, acionaremos os poemas, ou seja, faremos que funcionem de um certo modo, entre uma multiplicidade de possibilidades que eles acumulam, acendendo-se, a partir de ações retóricas do escritor, tanto as precariedades do sujeito quanto sua fragmentação.

Os primeiros versos já demonstram uma eclosão de um instante mágico e virginal. Uma vertigem que se liberta e se revela ao eu em movimento de expansão, deslocando-se nas explosões dos objetos. Tal abertura, misturada a uma intensa euforia, apresenta o sol a partir de uma ânsia do vertical, como uma força de atração. Sua doçura simboliza o próprio frescor da manhã, o instante juvenil transcendental em uma realidade de fogos de artifícios que esbanja sua luz e beleza para logo se apagar e converter-se em “cinzas”. O astro celeste metaforizado surpreendentemente em “pratos de luz” alimenta as almas, ofertando em seu “banquete” o deleite do “prado”, “rechã”, “bosque” e “montanhas”. Há ainda uma fome do ígneo que transforma o sujeito em um mendigo da luz solar através de quem a ardência pode fluir soberana e ininterrupta. Sem limites, o dia proporciona, ou acompanha, um frenesi¹⁹, o azul do

19 Comenta Kilkerry (1985e, p. 168) em uma “Quotidianas”: “A filosofia já é ação, o sonho é ação, o cinismo, seja ou não por lei obrigatória, é grande parte na ação de dia a dia, o heroísmo é o mais humilde operário ou o rei do petróleo, a poesia é a própria vida tumultuada, sem retardo, sem moras, sem decrepitude. O metro é livre: vivamo-lo”.

céu entorpece, e o corpo e a alma ficam alvoroçados. É uma alegria incontida que se lança para todos os lados, para todas as disjunções. A linguagem surge como um estado de espírito, em sua confusão interior, como se o sujeito estivesse ao apelo de objetivação.

É importante frisar que as asas, os insetos, as vagas de ouro, o rio claro, o sol, a manhã, a luz, a natureza e os demais elementos do poema não são aquilo que realmente provocam o êxtase do poeta. Esse lirismo transcendental, esse eterno “fruto à fome”, ao ultrapassar a forma dos objetos, cria um fundo abstrato que proporciona às coisas enunciadas no poema um excedente de sentido, pois são diluídas numa abstração que as prolonga semanticamente. São sentimentos intensos despidos de forma e imagem que consomem o sujeito; a experiência é demasiado dilacerante a ponto de a alma se fundir no fogo ardente do sol, da natureza, atingindo níveis que não se aplicam exatamente ao objeto transcendido. Nessa perspectiva, a propriedade metafísica, a princípio, como substância ausente e disjuntiva, já que nasce para o leitor possivelmente de um estranhamento, das falhas maquinais do céu, das horas, dos insetos, do calor etc., vai funcionar como um dos fatores que ampliam o sentido no verso, sempre regulado para manter um fundo de reserva de interpretações. Segundo Martin Heidegger (2002, p. 20), na técnica moderna, implementa-se uma série de ações das quais não afastamos o produtor de versos: “extrair, transformar, estocar, distribuir e reprocessar”. O poeta se transforma no senhor dos objetos. Por exemplo, na estrofe “Rio claro... Ah! por que choras? / São dez horas! / Passos azuis do dia! / Flórea magia”, podemos apropriarmo-nos de (e extraviar) uma grande quantidade de caminhos interpretativos e supor, na mesma medida, diferentes propriedades ausentes, silêncios e perspectivas deste fragmento. O rio místico apresenta uma junção de elementos incompatíveis: claridade e tristeza. Por isso, vem-lhe uma objeção de espantosa alegria: “São dez horas!”. Em “Passos azuis do dia!”, nesta bela metáfora, aliam-se sememas distantes ou opostos, como os pés e o céu, o que acaba expres-

sando o assalto de uma longitude na alma, num instante magnífico, em aromas fascinantes: “Flórea magia”.

Na direção de uma ascensão, os versos são calculados para estarem aptos a reposições de produtos imaginativos. Assim, permaneceremos neste devaneio motivado. Podemos supor que as águas claras do rio, na sua doçura, não sejam antitéticas ao pranto, e que este compõe, por um desarranjo, a alegria da vida. Neste caminho, as águas se assemelham aos raios solares na sua claridade e doçura. O frescor do rio, qual os “alfinetes d’ouro”, instaura uma temperatura amena e tranquila no azulado das dez horas. Ou distintamente creremos numa síntese do fresco com o ardente, em que, ao mesmo tempo, sofrem-se as espetadas doces dos raios, e agoniza-se à chuva solar que tudo transforma em cinzas, como os “passos azuis”. Estes, talvez, achem-se compassados também numa “hora ruiva e que escalda”, na qual até mesmo os versos progridem numa irregularidade convulsa. Ou estaria esta também apoiada numa euforia? Seria uma fusão de temperaturas, seria uma intercalação? Quem responde é o leitor, já que é ele o encarregado de resolver a síntese dito-e-não-dito e de intuir os sentimentos que ultrapassam o calor²⁰.

Os construtos surpreendentes e os exotismos de linguagem, como “Cor de leite é a manhã”, “Em mãos de aroma, unhas de seda”, “O dia / que doida, esperta, corta”, “Lúculo mendigo”, “Halos de um deus em cada pomo”, “E a vontade nos fica a um trêmulo alfinete” (o verbo “fica” sonoramente espeta juntamente com o alfinete, na sua inversão de posição com “vontade” do verso reiterado), “Oh! Natureza moça em túnica esmeralda”, “Mas natureza moça, a pingar, de esmeralda” e “Na hora

20 Em uma “Quotidianas”, Pedro Kilkerry (1985e, p. 170) ilustra os efeitos arrasadores do calor, de “nossa terra”, na alma: “[...] apoeira-nos os nervos de um como pó aquecido e viscante, estraga tudo, todo um sistema vital; é quando o nosso amor é parafítico, a tatear, é quando como as aves, ao estio, os bicos abertos em sede, as ilusões estão espiando na nossa floresta íntima, espiando o mundo exterior, feito de córregos secos, leitões vazios, desolação, árvores mortas, desolação...”

metálica, que escalda”, além de outros tantos versos incomuns e jogos sugestivos, confirmam a ideia de o autor querer fabricar, através dessa pluralidade de mundos semânticos, uma teia de sentido, de tal modo que o leitor se perca em tantos caminhos programados, legítimos ou improvisados. Para isso ser viável, é preciso estender uma variabilidade grande de totalizações significativas, o que seria mais facilmente exequível no momento em que se ressalta, nas estratégias de confecção do escritor, as partes em detrimento do todo. O sentido, preso num processo interminável, torna-se fútil.



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...
(KILKERRY, 1985c, p. 115-116)*



Eis um outro poema ardente, todavia, desta vez, não seria adequado pensar que determinados movimentos de elementos responderiam por um dado estado de espírito; na verdade, há outras complicações envolvidas. O verso “Eu sorvo o haxixe do estio...” já dá a entender que o mundo a ser apresentado, tomando a sentença como denotativa ou não, sofrerá um desarranjo, a tal ponto que se atinge uma linguagem próxima à do esquizofrênico, em que os significantes são deslocados para uma posição demasiado particular.

Portanto ficará mais ou menos visível que a idiosincrasia radical do poema e seu código próprio estocado respondem por causações da embriaguez na consciência. Os efeitos químicos sugeridos atuam como agentes de disfunção de modo que o poema não irá apresentar uma continuidade semântica, legando seu sentido a blocos desorganizados de realidade; são faixas de intensidade vivida pelo sujeito.

Em “E envolve um cheiro, bestial, / Ao solo quente, como o cio / De um chacal”, expõem-se a alteração dos canais de percepção e a experiência sensível demoníaca, muito frequente na lírica de Kilkerly. Contudo “Horas Ígneas” vai também ao extremo no que se refere à crise de conjunto. As estrofes não mantêm entre si uma estrutura sequencial lógica. Suas marcações seguem caminhos absurdos, como se o escritor não tivesse a mínima pretensão de clareza, ou muito mais que isso, a linguagem, neste caso, não poderia mesmo ser inteligível, uma vez que segue os desígnios de uma mente de fluxos alterados, segue suas falhas.

Cada estrofe funciona como intermitências de uma consciência incapaz de globalizar as percepções. Nesta linha, a escritura, além de querer sintetizar elementos de atração e de repulsão, retirando daí seus melhores produtos, priva o leitor de uma unidade de todas as partes. Aliás, uma das características da arte de vanguarda é, segundo Peter Bürger (1993, p. 130-134), a valorização das partes em detrimento do todo. Neste quadro, pelo esforço do leitor, de algum modo, acabam revelando-se os aspectos gerais da obra, entretanto tal generalidade irá transformar-se em acréscimos colocados ao lado dos fragmentos, como se fossem mais destes (DELEUZE, 1976, p. 61).

Neste poema, em cada estrofe, há um centro quase inteiramente autônomo em relação aos outros. Mesmo que, em nossa leitura, o título e o primeiro verso, de alguma maneira, funcionem como um raio que atravessa os blocos de real apresentados, operando uma mediação precoce (uma

resolução prematura da tensão a ser desenvolvida ao longo do poema), e, ainda, que, entre aqueles, haja, vez ou outra, uma paridade de cenários, ou seja, valores de atração, não se exclui o vínculo de desarranjos de linguagem e de registros desconexos. Na estrofe “Sombras de voz hei no ouvido / — De amores ruivos, protervos — / E anda no céu, sacudido, / Um pó vibrante de nervos”, a abstração que fustiga o sujeito (aparecendo o avermelhado mais uma vez como imagem, figurada também no sangue, de intensidade insuportável), ou melhor, essas sombras que, pelos efeitos químicos da droga, refazem, no movimento negativo das sinestésias, o espaço e as representações do indivíduo, despontam como abertura ao desconhecido traumático. As zonas de percepção se espalham num objeto amplo e agitado, como as “asas” flamantes, “fora” do corpo. O “pó vibrante de nervos”, na vastidão dos espaços, pela amplificação do mundo físico (ou dos meios de sentir), solapa toda ilusão de conjunto, fragmenta ao extremo os veículos de absorção do real. O que se pode facilmente comprovar na reiteração de descontinuidade marcada na estrofe que se segue: “O mar faz medo... que espanca / A redondez sensual / Da praia, como uma anca / De animal”. Novamente se mantém o elemento dilacerante e os estímulos de um mundo que a todo tempo magnetiza os estados subjetivos, como se ocorressem trocas dinâmicas de fluxos entre sujeito e objeto. O indivíduo na quietude infeliz do isolamento moderno aparentemente necessita expandir-se, resgatar o Outro que lhe foi negado. O movimento das águas nas formas arredondadas da praia se apresenta à “mente intoxicada” como simulacro de sexo, isto é, o desejo, potencializado, leva o sujeito a projetar e a expandir movimentos internos no cosmos, num gozo agressivo. No primeiro verso, sob a oposição de tensão e distensão, o mar se retrai, anunciando o movimento estrondoso da distensão em “que espanca”, em que a sonoridade extravagante faz encenar o ruído do choque das águas na areia, sendo mais uma daquelas brincadeiras fascinantes de harmonia entre som e sentido tão frequentes na literatura de Pedro Kilkerry.

A sequência I, II, III e IV de “Horas Ígneas” não organiza o poema em termos de forma, estilo, assunto, cenário ou continuidade semântica. São, talvez, marcações avulsas dos estágios do efeito da droga ou divisão imprecisa de seus momentos, ou ainda a “narração” de quatro “horas ígneas”, tempo que comumente dura o entorpecimento do haxixe. Se observarmos cuidadosamente, o texto não apresenta nenhum tom de relato; todos os tempos verbais se verificam no presente. É como se autor quisesse fundir o delírio e a lírica, como se esta guardasse em si a própria espaço do devaneio.

De modo mais concreto possível, Pedro Kilkerry ratifica o fato de a arte funcionar como narcótico. Charles Baudelaire (1995, p. 365), em *Parasos artificiais*, reconhece, na experiência com o haxixe, qual no entorpecimento de maneira geral, uma grande oportunidade de se desenvolver um peculiar espírito poético. Quando se encontra sob efeito, o indivíduo explora naturalmente extravagâncias formais, as palavras “mais vulgares, as ideias mais simples ganham uma fisionomia excêntrica e nova” (p. 360). Mesmo pessoas incapazes de realizar jogos de palavras conseguiriam improvisar sem o menor esforço sequências intermináveis de trocadilhos inusitados, de associação de ideias magnificamente raras que desorientariam até mesmo os mais hábeis na arte (p. 360-361). Nisto, podemos pressentir que o apelo ao haxixe e à sua linguagem própria representaria, no poema kilkerriano, um instrumento que visa à expansão da estrutura lírica. Com a droga, nas palavras de Baudelaire, os “olhos aumentam, são como que puxados em todos os sentidos por um êxtase implacável” (p. 362). As percepções se amplificariam de tal modo que haveria uma dificuldade de reunirem-se e concentrarem-se, em um só ponto, as informações. De maneira semelhante, dirá Kilkerry: “Olho, em volúpia de cisma”.

Em “faces do prisma”, a realidade surgirá. Estando o indivíduo intoxicado, os objetos artísticos, mesmo os medíocres, ganham uma força as-

sustadora, indo diretamente para o fundo do espírito. O poeta do vício, aquele que aprende com o entorpecimento, consegue superar – numa linha ativa, como anteriormente vimos, de um Kosmofaber – todas as contradições e unificá-las, tornando-se o Deus de si mesmo.

Desta forma, o indivíduo chega a um grau exuberante de felicidade, virtude e inteligência de modo que, numa explosão de afeto, bem próxima do reencantamento do mundo, pretendido por Nietzsche em “O eterno retorno”, através da dança sagrada de Dionísio, pode-se compensar a degradação do indivíduo, sepultando-se o ascetismo cruel da tradição. O indivíduo assolado pela pobreza de experiência, espeznhado pela civilização do desprazer (FREUD, 1994) faz da literatura espécie de ópio, em substituição àquele indivíduo que outrora carregava a insígnia de Deus, aliás, como já dissemos, fenômeno para o qual Terry Eagleton chama a atenção. É certo constatar que a escritura retira das toxinas e de suas imagens abissais sua “mais valia” de sentido, expande, com elas, seus fundos de reservas, em que o leitor, beneficiado pelo amontoado de ausências e disfunções, necessitará suplementar as formas vazias, extraíndo, ainda, mais e mais, excedentes de sensações.

“Horas Ígneas” desarticula as proporções de tempo através de uma multidão de ideias. Numa “volúpia de cisma” (cisma, aqui, com o significado de devaneio), ou seja, num arrebatamento de uma eternidade de ideal, o poeta e o leitor se mantêm acima dos fatos materiais, vivem solitários renovando dia a dia seus acordos. Eis uma grande pergunta de Baudelaire (1995, p. 366): “[...] para que trabalhar, lavrar, fabricar seja o que for, quando se pode alcançar o paraíso de uma só vez?”.

A glória maior do viciado talvez seja a de fazer com que o objeto retorne ao sujeito e de modos variados, ora como um projétil que o aniquila, ora como a representação erótica que o seduz, ora como sacralização do mundo e de si. Notemos que, num dos momentos das “Horas Ígneas”,

“uma só cor”, numa violenta unificação do corpo, procede do prisma, cujas faces se apresentam como símbolos dos canais de percepção,²¹ devolvendo ao sujeito, através deles, a intensidade da vida, criando um espaço eterno e, ao mesmo tempo, isento de posição fixa.

No segundo momento do poema, o sol de uma só vez (obedecendo-se aqui à condição desordenada do eu lírico) passa de astro impetuoso para extenuado, como se a um curto espaço de tempo a sensação solar mudasse de uma violação do corpo para seu “abandono”. No terceiro momento, a majestade solar, numa metáfora curiosíssima, transfere-se às velas das naus que aparecem como flores ardentes, estabelecendo-se de modo bem homogêneo ao poema “Sobre um mar de rosas”, já outrora observado. As velas, ou esta imagem sensacional, em direção ao infinito iluminado, são, paralelamente, pétalas de luz (substitutas neste instante do sol bárbaro) e abelhas rainhas que se acham inseridas numa polinização espiritualizada, em direção ao sol.

As ondas, que alegorizam no seu deslocamento irregular a própria embriaguez e o prazer que dela emanfa, em um curto passe, nascem e se desfazem: “Morrem — desejos da Vida!”. E, novamente, segue-se uma outra disjunção, num ambiente marinho, em que o sangue aparece como as águas, sinais de extrema dor, por onde se navega. Ainda diante dessas intensidades de emoções, signos de candura e beleza são lançados à rudeza extrema, fragmentados, potencializados numa fantasia grosseira: “Mulheres — flores — num mangue...”.

21 Em “Do Hinário de um Nômada”, Kilkerry (1985b, p. 159-160) nos evidencia a potencialização das percepções, que levam o sujeito além das imagens idealizadas românticas: “E farta e rústica, pingando a tua vitalidade como pérolas, amojada como úberes, assombrosamente una nas tuas maravilhas repetidas – só e a minha alegria silenciosa que leva na frente a mais lunária das grinaldas – ouço-te, vejo-te fantástica e multiforme. [...] Mas quem, de acaso, te ama deve de gostar-te por cinco mil sentidos aguçados; inda são mais puras as tuas assimetrias e felizes os teus contrastes”.

Fique expresso que estas estratégias formais de desconstrução de uma linguagem comum se dão também em favor de uma tentativa de imersão no objeto; discutem indiretamente o fato de o sujeito e o objeto se estabelecerem como ausências, como separados, como discursos não ajustáveis.



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 d'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?...
Paiaras... 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 musica das mágoas
Amendulas o Mar e amendulas a Terra!
A sombra aclara... E é ver a dança verde de 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 frialgem, 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.
(KILKERRY, 1985c, p. 106-107)*



Podemos associar o aspecto delirante do poema com fantasmas de outros planos da linguagem, como vimos, por exemplo, do entorpecimento, recodificados na estrutura lírica, tornada neste gesto “esquisita”. O leitor pode constatar na obra uma dificuldade de estabelecer, devido a uma grande quantidade de informações, uma unidade de sentido aceitável para o poema inteiro. A “soma” das isotopias locais com as isotopias globais, isto é, as relações de parte e todo, pode ser processada sem que, no entanto, se abarque o integral do texto. Isso, obviamente, não se deve apenas ao poder de escolha do leitor e sua imanente marcação particular no objeto artístico, mas também ao fato de a escritura poética moderna ser, como insistimos até aqui, aquela que foi mais longe no que se refere ao discurso valorativo da transformação e da multiplicação de significação (DUBOIS, 1980, p. 195).

Como já mencionamos, o sentido geral da obra não deverá ser capaz de consumir plenamente as partes. Consideradas essas noções, eis um exemplo de uma isotopia global de “Harpa Esquisita”: a musicalidade delirante produzida por uma mística harpa que, por sua vez, se confunde com a transcendência do próprio fazer poético e com os sentimentos e a condição trágicos de um sujeito prestes a se materializar, pela via da projeção, no mundo externo.

São cabíveis diversas proposições gerais, ou o seu desenvolvimento, como os movimentos de sujeito e objeto, como a mistificação verbal, tomando-se a harpa como um instrumento litúrgico, ou como a montagem de uma paisagem sensualíssima, cujas imagens funcionem tal qual indicadores precisos das inquietações subjetivas, ou seja, trabalhando feito diagramas do espírito, numa epopeia da alma, ou ainda tantas outras na medida em que se muda a personalidade do leitor. Enfim, são formas calculadas para conter ambiguidades contínuas. “Harpa Esquisita”, em sua estrutura sonora, na dança do intelecto entre as palavras e nas redes de imagens (melo/logo/fanopeias), desafia o leitor. O poema se apresenta

como uma constelação de ideias e estímulos. Como o mundo dos torpes, impede uma extração imóvel, em vez disso, escoar sem fim.

O sucesso da fusão da lírica com o delírio, com a intoxicação da mente, com o sonho e ainda com os assaltos do inconsciente é consolidado nesta obra. A harpa se ergue não propriamente como instrumento musical, mas como símbolo do transcendental. Suas notas “Bóiam” “no ar”, em apelo de uma sede de infinito, registrados numa sequência de ascensão: “reptis – homens, não! tu levantas”. Soterrada de dor e mágoa, esta verticalidade ascendente, como um parasita a se alimentar de ilusões à custa da divinização de si, desponta constantemente no poema. Entre os exemplos, citamos o corvo noturno em sua altitude utópica – “Índa que as asas tens não no [o corvo] terás ao lado” –; o sujeito aparece como um dervixe, envolto num “manto azul”; considerando-se ainda outras imagens arredondadas da estrofe como: “apupilam-te”, “halo”, “colar”, diremos que o próprio firmamento metaforicamente o enrola; o poeta diz ao sujeito: “os passos voam-te pelas ribas”. Na quinta estrofe, com o lírio que “se alça”, o poeta funde no verso as substâncias flor, ilusão e ascensão: “Oh! que ilusões da flor, que tantaliza! / Sobe a flor?”. Em alusão a Tântalo, personagem da mitologia grega que não era olímpico, mas aspirava ser ou se fazia Deus, o escritor nos apresenta o vegetal que, com as raízes na terra, quer, em vão, esticar-se em direção às alturas. E o interlocutor harpista, esta personagem-sombra do leitor, ou seu horizonte no poema, confunde-se igualmente com esses lírios que deslizam para o céu: “Sobe a flor? Sobes tu e a alma nas pedras pisa?... / Pairas... Em frente, o mar, polvos de luz — estrelas...”. A elevação do sujeito encenada em “pairas...”, num afastamento da inferioridade física, tem como espelho as “estrelas...”. Na metáfora “povos de luz”, novamente, o artista une o que jaz no mais profundo do oceano com o objeto celeste mais distante (semelhante ao que vimos em “Passos azuis do dia”), integrando esses ambientes numa mesma esfera de sentido.

A ascensão, como a flor mágica, amalgama o seu movimento encantado com o trágico da miséria e dor. A harpa nos ares geme, “plange”, soa até o fim como um “choro”... O sujeito, ao reclamar para si o direito de transcendência que, unicamente pela proximidade com o objeto, pode ser gozado, acaba submetendo-se ao destino horrível tanto da atração invencível do chão, marcada pela queda brutal das ondas, quanto das forças interiores que, impedindo a circulação livre numa dimensão quimérica, exigem dele o desagradável acerto de contas, assim como em “Symbolum”, que analisaremos mais adiante.

Em “Gemés... Dedando o Azul as magras mãos dos astros / Somem luzindo...”, compondo-se com inúmeros elementos que apontam para a tristeza, esta luz mais longínqua, numa belíssima imagem de dedos e mãos que ferem, traz consigo, sucedendo ainda outros índices de sofrimento, a aflição e deixa entrever a necessidade de se forjar uma ilusão. O cosmos, confundido com o antropo, aparece como constelação de sentimentos, como sua hipérbole. Prosseguindo-se, em “Ao longe esqueleta uma ruína / Em teu sonho a anervar argentina, argentina... / De ilusões, no horizonte, ossos brancos... são mastros!”, a degradação imperturbável, presente na grande distância em relação a si, lá onde se operou a extensão do sujeito, estabelece-se como signo que se biparte em significante aviltado e em significado esplendoroso: “ossos brancos... são mastros”. Inclui-se o neologismo “esqueleta”, significando estruturação, como componente deste engenho de ossos que sustenta a miragem de um palácio.

O gesto incorporador, essa gulodice sagrada, realiza-se em equivalente grau tanto no sujeito faminto do objeto, da natureza e, por isso, de uma sobrenatureza, quanto na fome de acoplagem de uma escritura que a todo instante reconstitui sua ordem, seus sistemas e códigos. Essa explosão do desejo, válida para ambos os casos, o que resulta numa geografia fantasmagórica, tornando insuficientes os objetos e as palavras, já que

eles nunca podem ser os verdadeiros alvos, sendo, portanto, um desejo de fantasmas, estão sempre aquém da energia que os anima.

O som da harpa, cuja simbologia aponta para o sagrado, é executável apenas no sonho. Pensemos o sonho, a alma e a lírica como coisas confusas. Nestes termos, é coerente defender que, apenas onde reina o símbolo, se podem reunir os objetos e deles se aproximar; é onde se nutre tal esperança. Após as notas encantatórias serem produzidas naquela altura mítica, e essa espécie de “homem-réptil” ascender alucinado, neste preciso momento, o sujeito passa a exigir a experiência metafísica de modo que, levando-se em conta um período histórico em que o homem não mais se identifica com os objetos que produz, a condição indiferente e até mesmo hostil das coisas é transformada: “E apupilam-te a frente as mil pedras agudas / De ódios e ódios a olhar-te...”. Isto é, a matéria se acha dominada por uma força de repulsão, qual um feitiço, cujo desfazimento seria viável unicamente pela magia da arte: “E é um rei que as avista, / No halo, de Amor, que tens! se em colar as transmudas, / Vais – um dervixe persa, o manto azul – Artista!”. Pedro Kilkerry se vale do campo poético para discutir as relações conflitantes entre sujeito e objeto: “Quente estrias a alma, à frialgem, nas cousas...”. Desta maneira, o escritor baiano visa, ainda que momentaneamente, a problematizar uma unificação dos elementos espírito e mundo, expressa, na terminologia de Dubois (1980, p. 84), na oposição antropos e cosmos.

O programa iluminista, segundo Adorno e Horkheimer (1983, p. 89-116), tinha como propósito suspender o feitiço, dissolver os mitos, eliminar a imaginação para conferir ao saber o poder absoluto. A aversão à imprecisão, o receio da contradição e a intolerância ao fetichismo verbal que se alastram pela sociedade, sendo o método, o mecanismo para estabelecer a soberania do entendimento, vencendo a superstição, vão minando, sem tréguas, a expressão enfeitada da natureza. A felicidade na contemplação perde seu lugar para o conhecimento técnico. É o desempenho

no trabalho que importa; são válidas apenas as noções que propiciem a regulação do mundo, o domínio dos outros homens e do natural. Contra antigas lendas, mistérios inquietantes, e, sob o primado de discursos plausíveis que substituem o conceito pela fórmula, o Iluminismo despoja a sociedade de sentido. O número erige-se em seu cânon.

No cálculo do cotidiano, a ciência, lançando mão de ferramentas abstratas, põe fim à unificação da magia, que, por sua vez, visa ao ajuste da representação com o mundo externo. A adivinhação e a profecia, as curas milagrosas, as bênçãos e maledicências, toda espécie de feitiço e de categorias da mágica revelam uma fé: o mundo simbólico não é totalmente alheio ao físico. Os conteúdos iluministas, ao contrário, implementam um tipo de afastamento progressivo das coisas de modo que os pensamentos se tornam independentes dos objetos. Entretanto, em busca de uma voz imparcial e, por causa disso mesmo, pretensamente totalitária, uma vez que tal imparcialidade não é senão um dispositivo de proteção de verdades absolutas, o Iluminismo, juntamente com a sintaxe e o pensamento científicos, cai no reino mitológico, como um guerreiro que absorveu as energias dos inimigos arruinados. De qualquer modo, não é de nosso interesse averiguar as camadas míticas das redes sógnicas iluministas e seus métodos, mas destacar na sua estrutura objetivista a recusa de unificação.

No mundo iluminista²², não pode haver coincidência entre signo e imagem. A natureza não deverá ser mais influenciada por assemelhação, mas por trabalho. E não serão aceitas as representações específicas, diferentemente do mundo mágico, a ideia de pessoa se dissipa para dar lugar ao Si-mesmo. O feiticeiro utiliza máscaras específicas para cada

22 É necessário pontuar que, quando Adorno e Horkheimer se referem a “Iluminismo”, o termo não se restringe apenas à Filosofia das Luzes, mas a um processo de racionalização e tecnicização do pensamento e da sociedade na história: o “desencantamento do mundo”; em outros textos, *Aufklärung* será traduzido como “Esclarecimento” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 7-8).

rito, as criaturas sacrificadas não são escolhidas indistintamente; não seria permitida a troca de um carneiro por um bode, isso culminaria num fracasso ou heresia. A ciência, por sua vez, toma os animais para seus experimentos como meros exemplares; os coelhos e cobaias ficam sem qualquer personalidade.

No universo científico, a linguagem deve ser universal, despojada de sentimentos e imagens. Nele não são permitidos a particularização ou o dom para determinada prática. Os médicos, diferentemente dos curandeiros, têm instrumentos comuns nas instituições de saúde regulamentadas. Em vez disso, a linguagem personalizada da curandice, de sua parte, não atenderá aos preceitos abstratos da medicina ocidental. O novo mundo matematizado prima pela soberania da abstração, negando ao mesmo tempo o simbólico e a imagem. Com efeito, a digressão pelos simbolismos e pelo profundo inteligível não significa nada mais que tagarelice inútil, sendo transposto para o campo poético tudo aquilo que não desvanece em números. A poesia, portanto, como já alertara Eagleton, aparece como contraposição ao atrofiamento da fantasia, discutida em muitos focos em “Harpa Esquisita”, e ao refreamento da anulação de imagens. Nisto, a poesia e a magia se aproximam. Ambas não se conformam com a discórdia entre o nome e o ser. Assim como o mito é o paganismo da sociedade racional, a poesia, como aquilo que restou da magia, das coincidências entre signo e imagem, a nosso ver, pretende não apenas espalhar vícios em uma sociedade aparelhada, mas também fazer com que autor e leitor se misturem, como atesta o poema de abertura, “Ao leitor”, de *As flores do mal* de Charles Baudelaire (1995, p. 103-104): “Hipócrita leitor, meu igual, meu irmão”.

O pressuposto da abstração moderna que impede a produção de imagens reside na separação entre sujeito e objeto, como no afastamento entre médico e paciente, em que um não se confunde com o outro. No reino mágico, impera uma força de integração; no iluminista, uma

força de separação. Retornamos àquela oposição: assemelhação e trabalho, ou ainda, mimesis e técnica.

A poesia e a magia, com suas leis particulares assentadas na mimesis, retomam uma expressão humanista conferindo ao simbólico a ordem suprema. Tanto uma quanto a outra não nascem senão com a união de signo e imagem, não se efetivam caso não se insurja com espírito revolucionário contra a pobreza de sentido. Neste trâmite, o signo pode ser entendido como palavra que entra na ciência, como cálculo que renuncia a semelhança com a natureza. Já a imagem tende à reprodução, ou melhor, deve ser totalmente natureza, por isso nem pretende conhecer esta última. As coincidências entre signo e imagem resultam na construção de uma realidade sempre nova e autêntica em que não é propícia a fábula iluminista da divisão sujeito-objeto, que transformou o mundo em signo do nada.

Em “Harpa Esquisita”, além de se dirimir a não correspondência do nome com o ser, neste mundo matematizado, o objeto, como parte abstrida do sujeito, aparece como uma espécie de prazer abdicado. O homem em conflito com a frieza do mundo sentiria o desejo irrefreável de reencantar a vida: “E chamas a onda: ‘irmã!’. E em fósforo incendeia / Na praia a onda do mar, ri com dentes de espuma”. Observemos que o interessante jogo sintático, em hipérbato, poderia insinuar uma separação entre “onda do mar” e “ri”; além da sugestão de movimento, faz suspeitar-se que a onda e seu riso, de certa maneira, pertencessem a planos distintos. É como se o sujeito vencesse o isolamento a partir do instante em que a ilusão da integridade resplandecesse, em que a brutalidade da queda, como em “A onda crescer, rajar-se em brutal besta-fera!”, desse lugar ao riso pacífico que tenta superar a “mágoa”, cravada tanto nos movimentos verticais como na distância invencível das coisas. Deste modo, a magia do verso e da alma se põe a desfazer o feitiço iluminista separador: “Olhas... E, soluçoso, à música das mágoas / Amedulas o mar e amedulas a Terra!”. É como se o deleite do objeto, renunciado na nova

ordem, movesse o indivíduo ao intento de apaziguamento de um tipo meio indefinido de angústia do transcendental.

Isso talvez ajudaria a explicar a constância das mágoas, do planger, dessa musicalidade melancólica, que se assenta, entre outras possibilidades, na perda da proximidade com as coisas do mundo. E ainda em “Em teu sonho a anervar argentina, argentina... / De ilusões, no horizonte, ossos brancos... são mastros!”, o gesto de incorporação e acoplagem, que faz do homem uma espécie “amorosa”, não salva o indivíduo do sortilégio iluminista. Isto é, nem mesmo os sonhos são capazes de sanar a angústia metafísica – a arte como mecanismo de compensação remonta um campo sublimatório. O sonho, os conteúdos anímicos deixam sinais de uma, assim dita, “cratera”, na qual a alegria, presa num labirinto da melancolia, quer encontrar saída: “De ametista, em teu sonho, uma antiga cratera / Mal te embebe — alegria! — alvos dedos de frio, / Eis se te emperla o rosto a prantear vês, sombrio / A onda crescer, rajarse em brutal besta-fera!”. Os travessões, juntamente com o ponto de exclamação, marcam o isolamento, a barreira e a urgência de o prazer ser canalizado: “— alegria! —”.

A arte e o sagrado são elementos clandestinos no mundo modernizado, pois primam pela unificação. A harpa, enquanto instrumento litúrgico, soa esquisita. Seus sons desajustados, afins às novas propriedades líricas, inflectem a ordem e os sistemas de sentir e pensar. Esse leitor “dervixe” que reclama por ascensão e, nesta exigência, “à música das mágoas”, observa a longitude do objeto é assaltado por forças gravitacionais até o ponto de a harpa cair e o sujeito-deus morrer pela ação implacável da luz: “Que bom morrer! manhã, luz, remada sonora... / Pousas um dedo níveo às níveas cordas, pousas / E és náufrago de ti, a harpa caída, agora. // [...] Mais que um dervixe, és deus, que morre, a irradiosa / Glorificação de ouro e o sol de ouro... à paz de ouro”. A luz arrasa a ilu-

são do mítico; a expansão do antropo no cosmos é arruinada. A autodi-
vinização que conferia ao mágico mundo interior do sujeito as nuances
siderais mais incríveis está falida²³; a extensão do subjetivo, operada na
incorporação inebriante da natureza, no hiperbólico da alma e do sonho,
culmina no afogamento de si, e o que era elevação cai.

Em contraposição a “pairas... [...] estrelas...”, observe-se o rechaço da
distância do solo em “Pousas [...] pousas” do quadragésimo terceiro ver-
so. Aquele sujeito ascendido, o “rei”, “artista”, “dervixe”, “deus”, signos
de autocentralização humana, ainda que se sentindo capaz de vencer o
afastamento das coisas, os mil ódios, as mil pupilas repulsivas das pe-
dras, morre num mundo iluminado.

A ruína da ilusão de uma altura mítica traz consequências até mesmo
para a lírica. Eis um instigante verso que exige constantes reavaliações,
uma automação poética, pois nele foram enxertadas muitas opções de
sentido: “E és náufrago de ti, a harpa caída, agora”. Em clara alusão a
“du fond d’un naufrage” no poema “Un coup de dés jamais n’abolira
le hasard” de Stéphane Mallarmé (2002), o verso caracteriza não só o
sujeito mas também o artista como náufrago, pois eles se acham inca-
pazes, nesses tempos de crise, de prosseguir em caminhos altivos, têm
de retirar seus sentidos e sua poética do abismo. Portanto o sentido irá
transbordar de uma tal maneira que os símbolos não serão mais capazes
de sustentar os acordos propícios à comunicação. Tendo em conta o
verso em questão como exemplo, esse conceito de náufrago de si mesmo

23 Em “Novela Acadêmica I”, Kilkerry (1985b, p. 155, grifo do autor) nos apresenta
um mundo melancólico, uma impossibilidade de prazer de uma alma arruinada: “Uma
lágrima cor de cobre, muito gorda, muito cheia, rolou pela negrura em abóbada no céu
negro, tamanha, que só Deus a havia chorado, antropomorficamente piegas, monstros-
osamente poeta, num embuço fuliginoso de nuvens, da mesma sorte que alguns patos
pretos, numa longa vida estagnada, se disfarçam em brancos cisnes, num eterno canto
de morte de literatura”.

abre uma cadeia de desdobramentos sem fim. Todavia os sentidos do verso equivalem apenas a uma partícula de uma grande rede significativa que podemos entender como o movimento abissal da alma, como o voltar-se perdido para si, após o fracasso da superação do dualismo espírito-mundo, da ascensão e da sacralização das coisas, e, ainda, como consequência da autodivinização, da esticada do subjetivo.

O naufrágio da alma é o naufrágio da própria poesia. A harpa, que representa, ao mesmo tempo, o sonho, a lírica, o inconsciente e o sagrado, está “caída”, e, junto do baque, uma esclarecedora marcação temporal: “agora”. A lírica dos novos tempos move-se na “sombra”, no luto (considerando a imagem da luz negra do corvo), na melancolia; sua musicalidade, imitando “A abelheira da Dor”, feito um zumbido infeliz, fere o leitor como um trauma, impondo-lhe o desconhecido. Assim, o sentido integral do poema e sua verdade absoluta falham, uma vez que a concatenação das partes no poema encontra saída quase sempre no paradoxal do absurdo, num sentido alienado, numa matéria inconsciente. Isso ajuda a explicar o fato de o hermetismo ser um elemento tão presente, quase que irrenunciável da lírica moderna.

Avaliando a forma e a atuação de nossa máscara enquanto leitores, selecionamos algumas estruturas semânticas que representam, para nós, as isotopias globais de “Harpa Esquisita”, entendendo, ao mesmo tempo, que tendem a não abarcar de fato toda a capacidade significativa do texto, devido, sobretudo, aos seus desajustes entre parte e todo. Basicamente, há um cruzamento de uma musicalidade ou encantamento com o sujeito, seus sentimentos e a natureza. Pensando de modo um pouco mais ousado, reconhecemos seis estruturas semânticas fundamentais no poema “Harpa Esquisita”: a) melancolia; b) relação sujeito-objeto; c) projeção, d) ascensão-descensão; e) autodivinização; f) lírica. Seria perfeitamente cabível figurarem entre essas opções a musicalidade, a

magia, o onírico, o delírio etc., o que ratifica a impossibilidade de uma leitura total da obra.

O entrelaçamento de todas essas estruturas, ou seja, a mediação da poli-isotopia se exerce difusamente ao longo do texto. O título do poema remete à lírica e a uma autêntica sonoridade. Analisemos o poema seguindo deste ponto.

A partir do momento em que não se pode distinguir friamente alma, lírica, sonho, encantamento, cujas palavras, sons, ritmos, conceitos, sentimentos, pela magia da mimesis poética, aparecem para o leitor sem qualquer diferença, vai tonificando-se uma mútua dependência entre todas essas coisas, o poema se ergue como uma “tenebrosa e profunda unidade” (BAUDELAIRE, 1995, p. 109). O caráter pouco desigual dos elementos acima citados, cuja soberania do simbólico não pode ser contestada, é aquilo que favorece a mediação da poli-isotopia. Com ela, alimenta-se o fascínio do leitor com a excitação verbal imanente à poesia, pois ao passo que essa teia significativa se torna um problema de comunicação, um enigma a ser desvendado, não cessa de produzir o sentido em grande volume.

Transformar as incompatibilidades de um discurso alotópico, em que o paradoxal se impõe como fonte de criação de sentido, em um tecido semântico mais ou menos ajustado é tanto uma ação técnica quanto um ato de magia. O Um utópico se divide, portanto, em trabalho e assemelhação. Aqui, surge-nos um conflito entre mimesis e técnica que exige muita atenção.

Primeiramente, é preciso ressaltar que o choque entre o cálculo e o mítico é um embate constante na lírica moderna, sobretudo na lírica simbolista. A magia é tudo aquilo que nos põe a desconfiar de que a lírica se reduz

meramente a uma técnica de manejo de símbolos, fonemas, métricas, ritmos, jogos de palavras matematicamente cruéis. No conceito de escritura de Barthes, equivaleria ao feitiço imanente das criações. Todavia, fica-nos a dificuldade de discernir, entendendo o Simbolismo como movimento de invenções (VALÉRY, 2007, p. 67), o que pode ser sentenciado como magia ou como técnica. Por exemplo, em “De ódios e ódios a olhar-te”, atentemos para a inusitada sensação criada: o sentimento de ódio se reveste de uma forma arredondada. Isto é, considerando os signos “colar”, “halo” e “apupilam-te”, aclara-se a sugestão do poeta: ao lançar mão de tantas vogais “o”, vai agredir o leitor com um alastramento de pupilas “odientas” no verso. Na estrofe seguinte, casos muito semelhantes: as palavras “olhar”, “adormido” e “ocre”, tão próximas entre si, somando-se a “colar-te ao colar...”, espalham uma sucessão de esferas, confusas, ora expressando ódio, ora amor, culminando na imagem de centelhas fustigadoras. É um entrelaçamento interminável de sentido.



EVOÉ!

Primavera! — versos, vinhos...

Nós, primaveras em flor.

E ai! Corações, cavaquinhos

Com quatro cordas de Amor!

Requebrem árvores — ufa! —

Como as mulheres, ligeiro!

Como um pandeiro que rufa

O Sol, no monte, é um pandeiro!

E o campo de ouro transborda...

Ó Primavera, um vintém!

Onde é que se compra a corda

Da desventura, também?

*Agora, um rio, água esparsa...
Nas águas claras de um rio,
Lavem-se as penas à garça
Dio riso, branco e sadio!*

*E o dedo estale, na prima...
Que primaveras, e em flor!
Ai! corações, uma rima
Por quatro versos de Amor!
(KILKERRY, 1985c, p. 105, grifo nosso)*



O poema “Evoé!” também é fortemente marcado pela musicalidade. Na estrofe em negrito, há um evidente gesto poético de se destacar o campo analógico, as palavras acabam tensionadas nas redes da identidade. É importante averiguar como se promove a relação signo-imagem. Os signos “requebrem árvores” evocam, para seus significantes, uma curiosa imagem vinculada ao significado. Reproduz-se, a partir da sonoridade dos fonemas envolvidos, a imagem auditiva do requebrar (repare-se que o verbo é ambíguo, tem o sentido de mexer e de quebrar, e, em ambos, produz-se uma sonoridade extravagante) arbóreo. Os sons que soltam das palavras seriam idênticos aos de galhos. Este “— ufa! —”, como uma expiração, imita a travessia do vento através da árvore, uma invenção de ventania isomórfica. No segundo verso, há uma analogia, no plano visual, da dança das mulheres com o chacoalhar das plantas, e, ao mesmo tempo, os significantes ainda sustentam no poema aquela imagem auditiva da madeira. Em “Como um pandeiro que rufa”, é possível suspeitar de uma analogia, no nível do significado, dos sons das árvores com os sons metálicos do instrumento. No nível do significante, haja, talvez, neste verso uma sonoridade de tambores, que se intensifica nos sons graves nasais do verso seguinte: “O sol no monte é um pandeiro”. Neste último verso, uma metáfora extravagante, o sol-pandeiro, comendo o incrementado jogo visual-auditivo da estrofe. Por esses exemplos, destacamos a correção para a expressão “fazer um poema”.

É O SILÊNCIO...

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.
(KILKERRY, 1985c, p. 117-118)

A supratemporalidade, peculiar ao próprio sentimento moderno, invade a criação. Superando as necessidades mais iminentes, o escritor se lança a uma espécie de participação na construção do Grande Poema (BLOOM, 2002, p. 69), aquele escrito ao longo da história, cuja duração formal, representada na grande “estante em cada livro que olha”, cada vez mais, após a asserção enfeitada do princípio da ruptura na literatura modernista (PAZ, 1984, p. 17-18), carrega em si o peso da angústia de superar o poema-Pai: “Cresce-me a estante como quem sacuda / Um pesadelo de papéis acima...”. Para tal empresa, o poeta precisa mergulhar (RILKE, 2009, p. 27) num emaranhado de ideias que o perturbam ou que lhe escapam.

Considerando que todo operário deve se isolar para produzir (ARENDDT, 1999, p. 174),²⁴ o poeta, num silêncio intocável, abalado unicamente pelo som das rimas, põe-se a dar (ou passivamente observar a eclosão de) um princípio autômato às palavras, de modo que não se saiba ao certo o agente da empresa poética, aquele que cria as formas: “Não sei se é mesmo minha mão que molha / A pena, ou mesmo o instinto que a tem presa”. O artista é aquela criatura que se afasta ao mesmo tempo da comunidade social, vivendo como errante, e do produto de suas mãos. O sentido se torna uma ilusão: “[...] Comovido / Pego da pena, iludo-me que traço / A ilusão de um sentido e outro sentido. / Tão longe vai!”. Isso não indica apenas a autonomia da máquina-poema com relação ao seu criador-vigia no que se refere à vida intangível dos sentidos, mas também que a escritura moderna, absorvendo os registros espirituais e mecanizados, transforma a linguagem num investimento desmedido no paradoxal.

Sem ter força suficiente para descartar, de todo, os ideais iluministas e sem, entretanto, converter a literatura num mero jogo mecânico de palavras, dando espaço à defesa, ainda que via sublimação, do prazer às

24 ARENDT, Hannah. *A condição humana*. 9. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999, p. 174.

pretensões de uma negação restauradora do *status quo*, que chamamos de sujeito, o poeta modernista, em seu jogo de admissão e recusa daquilo que os historiadores tomam como “modernidade”, não é mais capaz de assumir uma posição fixa, tanto do ponto de vista dos papéis sociais e de suas máscaras, alternantes na correnteza dos pensamentos, quanto do fato de o princípio produtivo, na nova era, alçar-se miticamente, sob a égide do Novo, como único *modus operandi* solucionável para os problemas também oriundos do Novo. Logo, a batalha do poeta não se restringe a uma angústia da influência, no jogo retórico-artístico, apenas entre poemas sucessores e poemas antecessores, entre poetas fortes e fracos, mas, sobretudo, entre as palavras e a velocidade dos sentidos. Isso elucida a constância alotópica ou poli-isotópica na lírica moderna.

Retornamos, pois, ao paradoxal enquanto dispositivo de fabricação de sentido. Entretanto não seria acertado compreender a obra de Kilkerry e a dos simbolistas nem unicamente como trabalho, como técnica do sentido, nem como pura atitude mística para com os sistemas de linguagem, magia verbal. Se acatarmos basicamente a ambivalência moderna como subjetividade e racionalidade burguesa, enquanto mútua oposição e complementaridade, o aspecto conflitante da escritura poética encontrará ali, na estrutura contraditória do moderno, suas ressonâncias.

Em “E a câmara muda. E a sala muda, muda... [...] A asa da rima / Paira-me no ar. Quedo-me como um Buda”, é notável a magia da *mímesis* tomar e transformar o ambiente de criação. Com efeito, é preciso que o crítico fique atento e saiba lidar com essa relação técnica-magia (e racionalidade e sujeito), talvez não separando totalmente uma da outra, mas aceitando uma coabitação.

Analisando o efeito aterrorizador que a fotografia, se comparada às representações em tela, causava nos indivíduos, Walter Benjamin defende

que a diferença entre magia e técnica se estabelece historicamente. Mais afim com Adorno e Horkheimer, nossa perspectiva as aproxima com relação à intenção de influenciar a natureza e as diferencia a partir da oposição trabalho-assemelhação.

É difícil a manobra de separação daquilo que provém do mundo mágico e daquilo que provém do mundo técnico no poema simbolista, e a diferenciação do que Marcel Raymond entende como “musicalidade no espírito”, isto é, sugestão psicológica do verso, sutilezas que comovem o espírito, dos “simples jogos sonoros” (RAYMOND, 1997, p. 44) – matemática das sílabas –, não nos parece bem delimitada. Como poderemos afirmar que as extravagâncias sonoras de Pedro Kilkerry atendem apenas aos apelos técnicos? Ou exclusivamente místicos? Adorno (1988, p. 58) afirma que o modernismo vive, grosso modo, a bipolaridade da oposição entre o construtivo e o expressionismo.

O sonho, a alma e a magia são polissêmicos, constroem o sentido alotopicamente. Nos termos de Freud (2000a), o primeiro é signo sobre-determinado (ou superdeterminado). Assim, não seria correto responsabilizar, no que tange à polifonia da lírica moderna, somente uma técnica do sentido. O sonho é por excelência o reino da metáfora, da alegoria, é nele que a tamanha exuberância de sentido extrapola os limites da consciência de quem sonha. Avaliando esses dados, para nós, a lírica moderna, como reação à expectativa do vazio branco da página, pode ser entendida como arena onde uma angústia do transcendental, da fantasia – lembre-se que o homem feliz jamais fantasia (FREUD, 2000b) –, da inventividade, do gozo é lançada contra as estruturas que oprimem o sujeito, negando-lhe o prazer.

O sujeito se acha sufocado pelas máquinas e por suas lógicas de poder, que, a todo tempo, trabalham para sua objetivação. É exagerada-

mente desproporcional a força que emana do objeto²⁵ para o espírito, retomando-se as ideias de Marx. Sob este prisma, encontramos uma fartura de processos maquinais na lírica canônica moderna. Citamos o poema-partitura de Mallarmé e sua greve do verso; o poema-montagem do Cubismo; a escrita automática do Surrealismo; no pensamento futurista, a fabricação de metáforas, cujas sinédoques internas não podem cessar suas ligações policromas, polifônicas e polimorfos nem o ruído (dinamismo), o peso (faculdade de voo), o cheiro (modo que a matéria se espalha), tudo isso sob o princípio das “palavras em liberdade”, da “imaginação sem fios” e da “obsessão lírica da matéria”, “[...] a aliança incompreensível e inumana de suas moléculas e de seus elétrons [...]” (MARINETTI, 1973, p. 95-99).

Pedro Kilkerry, de sua parte, cria uma escritura de tal modo gulosa que não rejeita os fragmentos horrendos: “E oh! minha amada, o sentimento é cego... / Vês? Colaboram na saudade a aranha, / Patas de um gato e as asas de um morcego”. Kilkerry encerra o metapoema com sentimento cego (lembremos a imagem da pena automática que segue os próprios desígnios). Isso explica a perda de referentes temporais, consumada na “câmara muda”, lugar recriado mediante um silêncio poético. A percepção de “Vês?” conduz à observância de uma cegueira, que não pode significar apenas com relação ao sentimento amoroso. Em vez de “saudade”, poderíamos entender que “colaboram” na escritura kilkerriana todos os fragmentos e seus movimentos que puderem ser atingidos, aco-

25 Como chamara a atenção Augusto de Campos, eis uma curiosa dicção futurista, devido ao dinamismo violento da cidade, na crônica de Kilkerry (1985e, p. 166): “Mas onde e quando repousar, refletir, na ‘polis’ moderna, que até a nossa está sendo, inferno da atividade humana, que se eletriza, cinemiza, automobiliza e mal pode ter um ai!, para o que for esmagado, fulminado à pressão assassina ou inocente das rodas, dos pneumáticos e das concorrências econômicas?”. E ainda: “Os bondes não têm lotação determinada. [...] Amachucam-se todos em nove bancos, excedida até ao duplo a cifra de 4 em cada um. Premem-se todos como charutos em caixa, amarrotam-se as roupas, pisam-se as botas de verniz ou pelica, desfloram-se os chapéus às senhoritas, e ainda se paga em luzidio níquel por tão pouca coisa [...]” (p. 175-176).

plados, sugados para seu interior, num entulhamento. De tão intenso o desejo, não é preciso que a “aranha”, as “Patatas de um gato e as asas de um morcego” tenham qualquer prévio aparato semântico que viabilize sua entrada na criação; esses pedaços chegam sem preparações à voz do poeta, porque não pode haver desperdício de objetos, de imagens, apenas de sentido.



7



O sujeito e os espelhos

Admittindo o poema kilkerriano e seus jogos internos como ré-licas, cópias, distorções, oposições de conteúdos da lingua-gem e do real, cuidaremos de suas propriedades analógicas, num ponto em que não poderemos mais distinguir técnica e magia, trabalho e assemelhação, em que a poesia irá se manifestar como rede de percepção e fabricação do mundo. Em nosso propósito, na ordem da lírica moderna, além da obsessão do Novo, de um esteticismo narcísico, há uma angústia do metafísico, uma necessidade do prazer. Nos movimentos da lira, esses lados imiscuem-se: os sentidos estéticos experimentados penetram nas faculdades do sentir.



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 centínea das íbis,
Por seu rosto de alambre aromado de nardo...
(KILKERRY, 1985h, p. 80)*



Nos versos do primeiro terceto do soneto “Appia” — esse título refere-se à “mais antiga e mais célebre das estradas romanas” (CAMPOS, A., 1985, p. 80) —, “Nua! — à espádua esparzida a manhã dos cabelos — / Nua! [...]”, verifica-se que o corpo se espalha como odor, apoiando-se na similaridade dos fonemas de “à espádua esparzida”, que incutem uma ideia de continuidade. Vinculados, o desejo, o prazer e o movimento de expansão do sentido, difíceis de serem retidos num limite, como ocorre nesta nudez incontida, espelham-se mutuamente no texto. Semelhante a “A Passante” de Baudelaire, esta mulher levada, à noite (em imagem invertida), num “leito de sol”, abre uma “manhã” no sujeito, entorpecido numa “pompa de fogo”. Fica a “Carne”, “elettrizante”, espelhando o movimento iluminado de uma multidão munida de “togas” flutuantes. Como os “carros jungidos” na via, os desejos “passam” pelo corpo, seguindo as direções de um rosto-perfume. O passado distante atravessa o sujeito: “Áureo Sonhar” e “áureos carros” são espelhos. No soneto “Mare vitae”, num interessante jogo logopaico, mantém-se a ideia de movimento: “Foi deslizando como um sonho da água”. O sonho é o fantasma da “embarcação”. É espelho da fluidez de sentido. Os travessões em “— Remar! remar! — [...] — Remar! remar! —” aparecem como espelhos de remos.



AD VENERIS LACRIMAS

*Em meus nervos, a arder, a alma é volúpia... Sinto
Que Amor embriaga a Íon e a pele de ouro. Estua,
Deita-se Íon: enrodilha a cauda o meu Instinto
Aos seus rosados pés... Nyx se arrasta, na rua...*

*Canta a lâmpada brônzea? O ouvido aos sons extinto
Acorda e ouço a voz ou da lâmpada ou sua.
O silêncio anda à escuta. Abre um luar de Corinto
Aqui dentro a lamber Hélada nua, nua.*

*Íon treme, estremece. Adora o ritmo louro
Da áurea chama, a estorcer os gestos com que crava
Finas frechas de luz na cúpula aquecida...*

*Querem cantar de Íon os dois seios, em coro...
Mas sua alma — por Zeus! — na água azul doutra Vida
Lava os meus sonhos, treme em seus olhos, escrava.
(KILKERRY, 1985h, p. 94)*



“Ad Veneris Lacrimas” nos apresenta um jogo inusitado: “Aos seus rosados pés... Nyx se arrasta, na rua...”. “Rosados” espelha a cor violeta (Íon – violeta em grego). “Pés...” integra o espelhamento do signo “Íon”, como analógico à flor, numa aproximação das cores rosa e violeta. Em “Nyx se arrasta, na rua...”, os fonemas-espelho montam a sensação de permanente fricção. Espelham-se entre si e espelham o atrito, a noite-lixo fica, no espelho, uma imagem invertida de “rosados pés...”. “Nyx” (do grego nux – noite) nos faz suspeitar de espelhamento com “*nuit*” de Mallarmé, acusado pelo próprio autor de seu som aberto não propiciar o escurecimento do verso (JAKOBSON, 1975, p. 154). Kilkerry, de sua parte, vale-se, em seu senso de pesquisa, da noite grega para enegrecer e, ao mesmo tempo, friccionar o soneto. “Se” é espelho distorcido de “yx” de “Nyx”. “Na rua” reflete “arrasta”. Nas reticências, o *continuum* de “rua...” é espelho do *continuum* dos “pés...”. Em “nervos, a arder”, um espelhamento semântico-musical dos elementos; por último, “a lamber Hélada nua, nua” os fonemas linguopalatais são espelhos de imagens auditivas da sensualidade das lambidas da lua de “Corinto” em “Hélada” (nome de mulher, derivação de Hélade, denominação primitiva da Grécia). Cada unidade lexical recebe ao menos um toque de língua, “Hélada” espelho sonoro de “a lamber”; “nua”, de “nua”.



*Agora, um rio, água esparsa...
Nas águas claras de um rio,
Lavem-se as penas à garça
Do riso, branco e sadio!
(KILKERRY, 1985c, p. 105)*



Nesta estrofe de “Evoé!”, em meio ao tom místico do fragmento, “rio” espelha “rio”, distorcido pelas propriedades sonoras e semânticas (uma vez que seu adjetivo branco se entrelaça com o claro das “águas”) de “riso”. “Águas claras” espelham “água esparsa...”. “Garça” espelha sonoro-semanticamente “esparsa...”; “branco”, “claras”. A assonância em “água esparsa...” sugere, assim como em “Nas águas claras”, em paronomásia, o movimento no rio (consideremos as reticências) pelo fluxo de /a/ na estrutura. Podemos ainda jogar de modo mais especulativo com o menos contundente: água-agora, agora-garça, riso-rio-sadio, os sentidos se interpenetram a ponto de os objetos perderem a lógica das superfícies.



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!
(KILKERRY, 1985h, p. 89)*



No soneto “Ritmo Eterno”, novamente se verifica uma inclinação ao místico: “Que Deus és tu, sou eu — a Natureza assim”. Numa abertura ao encanto natural, numa eternidade supratemporal, o sujeito se dilui na “Terra”, “cantando” no “ritmo do Amor”. “Árvore! boa ou má, os frutos que darás / Sinto-os sabendo em nós, em mim, árvore, estás” ratifica a integridade, numa implosão das superfícies: “E o Sol, de cujo olhar meu pensamento inundo, / Casa multiplicando as asas deste mundo...”. O Sol-olho leva as imagens para a consciência do sujeito. A transcendência de si é causada pela unificação espírito-mundo, o que justifica o espelhamento de “asas” (índice de voo, de ascensão, simbolizando também a multiplicidade de *alegrias*) em “Casa” (representação da superação do afastamento da natureza). Em “Sendo uma onda do mar, dou-me ilusões de um mar... / Alvor, turquesa, ondula a matéria... É veludo, / É minh'alma [...]”, observe-se como “ondula a matéria...”, de modo que a vibração da alma se torna idêntica à da matéria, semelhantemente à estrutura sugestiva de oscilação do soneto “Cetáceo”: “ironia ondulosa”. A natureza, o mundo, o outro (amor), quase em bulbos, são identificáveis nos campos internos do poeta. Aqui, não há a abstinência do objeto, não há melancolia, é um soneto feliz.

☪ ☪ ☪

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...
(KILKERRY, 1985h, p. 90)*

☪ ☪ ☪

“O Muro”, por sua vez, em seu interessante jogo de correspondências e de projeções, encena as angústias das limitações do sujeito. De início, o título do soneto simboliza divisão, barreira, privação, assim, afasta-se do que depuramos em “Ritmo Eterno”. Em “E eu, magro, espio... e um muro, magro, em frente”, considerando a finura do olhar, a magreza, percebe-se um espelhamento entre o sujeito e o “muro”, uma projeção em sua “pele” doída, em seu “caio ruído”. Não obstante, essa espécie de emoção emparedada (“O muro sente!”) guarda em si uma contrapartida: “Abrindo à tarde as órbitas musgosas” (espelhamento semanticamente invertido, “órbitas musgosas”, e sonoramente afim). A abertura improvável desses musgos (num embate de obstrução e passagem) amantes

das sombras, “que são da alma doente”, desse sujeito-muro, ratificando o contraditório (como a mobilidade calma dos “pés doirados” contraposta ao pétreo estático), aponta para tentativa de superação do tédio e da dor. Aliás, é a partir do choque do vento com o paredão que o sujeito pode experimentar uma agonia fecunda, em que “um prazer ao sofrimento casa”. As irritantes perturbações são os dispositivos do prazer. Registre-se que o sentido impalpável das formas aparece após o movimento dos “pés”. Como o cheiro fascinante que “sai” dos “nervos”, as asas nascem do Baixo. Notemos a constante perturbação de Kilkerry para com o metafísico.²⁶ Augusto de Campos (1985, p. 51-56) elege como palavra-chave, como o mais recorrente na lírica de Pedro Kilkerry, o termo “asa”. Chama a atenção a diversidade de posições que o autor assume com relação ao tema.



AMOR VOLAT

*Não, não é comigo que ele nasceu... A sua asa
Só a um tempo rufou desse modo, tamanho!
Bateu-me o coração... E outro 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!
Oh! que pássaro mau! E eu nunca mais o apanho!
Vês: estou velho já. Treme-me o passo, e atrasa...*

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

26 Em *Novela Acadêmica I*, Kilkerry (1985b, p. 153) nos evidencia o desagradável movimento da alma ao solo: “Saíramos da Escola em passos pensativos, abstratos, para a casa, que lá estava como um homem, orgulhosamente metida em chapéu velho de telhas, à feição dos que conservam o colarinho cor de terra ingrata que pisam”.

*E vivo só por ver, como curvo aqui fico,
Esse pássaro voar, largamente, um bocado
De músculos pingando a levar-me no bico!*
(KILKERRY, 1985h, p. 87)



Neste soneto, o provável corvo é uma alusão a Edgar Allan Poe, com a diferença de que o *nevermore*²⁷, neste caso, afirma a negatividade da introdução não consentida de um corpo estranho: “Rudamente o rasgou como seu bico em brasa”. Os fonemas fricativos, como toma nota Augusto de Campos (1985, p. 32), expressam uma “agressividade cortante”, de um intruso parasita: “E em meu sangue a cantar fez de um boêmio no banho”. Curioso observar que o amor, desta vez, é regido por uma lógica separatista, uma vez que, mesmo unidos, o sujeito é externo ao “pássaro mau”, não se encontram numa mesma sintonia. Não há fusão de seres, mas uma invasão que causa melancolia: “Hoje, fúnebre, a piar, uma estrige ao telhado / E o meu seio vazio! e o meu leito deserto!”. Nessa violação de espaços, em que os seres são expostos como incompatíveis, a ave evoca, em vez de liberdade, aprisionamento. O corvo se perde na imensidão do interno. O sentimento-corvo traz a imagem de um abismo que aflige e assola a alma: “o rubro ninho aberto”. É um outro ausente que divide os corpos num aniquilamento: “E vivo só por ver, como curvo aqui fico, / Esse pássaro voar, largamente, um bocado / De músculos pingando a levar-me no bico”. O sujeito, vítima da maldade, é impedido de se “alçar”, tem de ficar “curvo” (espelho sonoro e semanticamente invertido de corvo), isto é, voltado para o chão. O voo largo e interior do pássaro esmigalha o corpo do sujeito, conduzindo este a desígnios indesejados, à linguagem maciça e irrefutável de seu bico.

27 No poema “The Raven”, de Edgar Allan Poe, o sujeito, após a morte da amada, pergunta desolado se irá escutá-la novamente, o corvo lhe responde repetidamente “*nevermore*”. As possibilidades de relação dos poemas de Kilkerry e de Poe são bastante instigantes, entretanto aqui pensaremos apenas no pássaro como imagem da desesperança.



O VERME E A ESTRELA

*Agora sabes que sou verme.
Agora, sei da tua luz.
Se não notei minha epiderme...
É, nunca estrela eu te supus
Mas, se cantar pudesse um verme,
Eu cantaria a tua luz!*

*E eras assim... Por que não deste
Um raio, brando, ao teu viver?
Não te lembrava. Azul-celeste
O céu, talvez, não pôde ser...
Mas, ora! enfim, por que não deste
Somente um raio ao teu viver?*

*Olho, examino-me a epiderme,
Olho e não vejo a tua luz!
Vamos que sou, talvez, um verme...
Estrela nunca eu te supus!
Olho, examino-me a epiderme...
Ceguei! ceguei da tua luz?
(KILKERRY, 1985c, p. 109)*



A diferença de prestígio do ponto mais alto em relação ao ínfimo baixo torna os signos “verme” e “estrela” imagens invertidas no espelhamento. A ausência de fixidez dos indivíduos marcada nos versos iniciais, no reiterado “Agora”, sustenta uma dúvida: seria esta autoflagelação sincera ou irônica? Talvez, ambas as propriedades sejam válidas. Aliás, a desconfiança produzida tem suas dívidas, ao nosso entender, com a redundância suspeita dos papéis, ao longo do poema: “É, nunca estrela eu te supus”. Passada a fase de alternância de posição dominante (“Agora [...]

Agora”), na relação amorosa, o verso soa como ataque às aparências anteriores, numa raiva, talvez um pouco contida, do outro e de sua nova condição. O outro aparece como distância infinita, numa impossibilidade de comunicação. E mesmo que troquem de lugar, os enamorados não se aproximam: “Mas, se cantar pudesse um verme, / Eu cantaria a tua luz!”. A contemplação do ser se mistura à mútua repulsão. Retornamos ao descontentamento com a “negação” do direito do metafísico: “Verme” e “epiderme” estão presos ao mundo sensível, sob a privação de “luz”. Os versos-espelho, “Olho, examino-me a epiderme”, sugerem, nessa constância de olhar a si, um inconformismo. Reparemos o remate: “Olho, examino-me a epiderme... / Ceguei! ceguei da tua luz?”. Neste desfecho, a profusão de sentidos, o alargamento das possibilidades interpretativas, indetermina a significação objetiva da indagação. Não se sabe se o sujeito alcança o estágio de refletir a luz, numa passividade, ou se se metamorfoseia, triunfando sobre o outro, em estrela, ou ainda se a separação inicial de ambos é superada. Numa linguagem obtusa, o texto promove, na aparição deste intrincado verso, reservas de outros sentidos, em oculto, como fantasmas.

“Luz” e “epiderme” são espelhos, semântico e semântico-sonoro, respectivamente, de “estrela” e “verme”. São, pois, espelhos de espelhos. A repetição das rimas e de certas estruturas registra uma excitante personalidade musical: “E eras assim” e “Mas, ora! enfim”; “Por que não deste”, “porque não deste”; “Um raio, brando, ao teu viver?” e “Somente um raio ao teu viver?”; ademais, “Olho”, “Olho” e Olho”; “Ceguei!” e “ceguei”. Estamos diante de uma sofisticada musicalidade, aferida por uma magia sonora, como num mantra. (Em “Olho”, destacamos o espelhamento do verbo olhar e do substantivo olho. Na oposição em “Olho” e “Ceguei”, inferimos o olho em “O” pela metade em “Ceguei”)



LONGE DO CÉU, PERTO DO VERDE MAR

*Oh! essas manhãs altas e quietas!
No ar, florescem as grandes borboletas,
Floresce a luz, como em veludo
E teu olhar espiritualiza tudo
Como à flor matinal do firmamento
O alvo sorriso areento —,
Perto de mim teu verde e fundo olhar
Longe do céu, perto de um verde Mar.*

*Ah! dobrar joelhos de ouro ao mundo!
Dar-lhe as almas das virgens religiosas
Coroadas de rosas!
E fazê-lo adorar-te!
Magnificamente amar-te
O verde olhar líquido e fundo,
Onde as minhas ruivas esperanças,
Soltas, enérgicas as tranças,
Embarcações soltas as velas
De um sol de fogo às rosas amarelas
— Antes Rainhas passeando em alamedas,
Roupas em asas fúlgidas, de sedas —
Se vão nas águas do Infinito Mar!
E é tão modesto o teu risonho olhar!*

*Flor tão clara, em meu sonho, onde és incompreendida
Em tua carne branca, como a lua
Que em noites de verão num céu negro flutua
Oh! minha amada! oh! minha vida!
Que loira nau vens a meu lado
Nesse ritmo sagrado!
E és a riqueza*

*Que empresto a toda a rica Natureza!
E és a pedreira viva, de onde arranco
Mármore antigo
Para as loucuras de meu sonho branco,
De que anda por aí tanto mendigo,
Para as que como as pérolas de um Mar
Pesquei, mas não são mais, no teu olhar!*

*Sou tua criatura! És minha criatura
Virginalmente esguia!
Magneticamente fria —
Em minha dor escura —
Onde ressoa uma Harpa da Vontade,
Iluminada e forte,
Como as doiradas convulsões da Morte!
E doce, como a tua suavidade,
Quando a minha alma vai beber-te o olhar
Em duas taças verdes, cor do verde Mar!*

*Em sua face, não terá que linhas
Úmida, a Primavera
— Qual se a roçasse um Deus com as asas minhas! —
Quando romper, chover o dia
De nosso Amor em todo o Amor cantando
Na germinal Alegria
Para além de nós mesmos nesta Esfera,
Quando a Nova Manhã lavar os lodos
Aos homens todos
E as almas todas se banharem rindo
No rio que vamos nós abrindo
E irá rolar no Mar —
Rio de meu olhar! Rio de teu olhar!*

*Abrem, florescem as grandes borboletas
Filhas, talvez, dessas manhãs quietas,*

*Em que nós vamos juntos
E, mortalha dos beijos no ar defuntos,
Floresce a luz, como em veludo
Ah! teu olhar espiritualiza tudo,
Perto à dança do Mar
A dança verde e longe em teu olhar.
(KILKERRY, 1985a, p. 140-142)*



O amor é um dos lugares onde aparece o sujeito (TOURAINÉ, p. 300), é onde o desejo não cessa de produzir. Na expectativa de obtenção de prazer, o sujeito, como linguagem libidinal, toma voz nas representações. O extenso poema “Longe do Céu, Perto do Verde Mar” nos expõe o fascínio do sujeito com a amada, que entra em cena de forma a extrair imagens magnetizadoras. O título assinala o abandono do conceitual em detrimento do sensível: “Ah! dobrar joelhos de ouro ao mundo! / Dar-lhe as almas das virgens religiosas / Coroadas de rosas! / E fazê-lo adorar-te”. A contemplação do mundo²⁸, num gesto demoníaco, em que “um verde Mar” é o que “espiritualiza tudo”, só se realiza através da energia que emana da moça lunar. Apenas por meio dela é possível cantar o “ritmo sagrado” da vida: “a Primavera / — Qual se a roçasse um Deus com as asas minhas! —”. Ela é o canal para o mundo: “Magnificamente amar-te / O verde olhar líquido e fundo, / Onde minhas ruivas esperanças, / Soltas, enérgicas as tranças, / Embarcações soltas as velas / De um sol de fogo às rosas amarelas [...]”. Os abismos do sujeito, suas carências “ruivas”, veem-se sob ameaça, com a chance, portanto, de liberar, na funda viagem pela expressividade advinda da amada, as emoções há tempos silenciadas: “E és a riqueza / Que empresto a toda a rica Natureza! / E és a pedreira viva, de onde arranco / Mármore antigo / Para as loucuras

28 Em *Novela Acadêmica I*, os estado espirituais irão nascer do chão: “[...] e o solo como reventaria em papoulas d’ouro com o cheiro sadio de felicidade!” (KILKERRY, 1985b, p. 154).

de meu sonho branco [...]”. É uma mulher-passagem: “Para as [loucuras] que como as pérolas de um Mar / Pesquei, mas não são mais, no teu olhar!”. A “mulher-pedreira” extasia-o por lhe dar as pedras de seu sonho, do tenebroso sentido de seu inconsciente: “Em minha dor escura — / Onde ressoa uma Harpa da Vontade, / Iluminada e forte, / Como as doiradas convulsões da Morte! / E doce, como a tua suavidade, / Quando a minha alma vai beber-te o olhar / Em duas taças verdes, cor do verde Mar”. O prazer do sujeito consiste em esquecer-se de si – momento do “eu” aparecer – quando o outro surge como sujeito. Desse modo, é raptado de si – quando fica hipnotizado – numa embriaguez, dentro da qual as imagens do mundo são potencializadas. Essa mulher-Manhã, capaz de abrir-lhe o mundo, onde a “Flor matinal do firmamento” se lhe apresenta como um “alvo sorriso areento”, onde a “luz” e as “grandes borboletas” florescem livres, em “germinal Alegria”, atinge o mais fundo pensamento do sujeito, no qual se realiza o prazer do metafísico: “Flor tão clara, em meu sonho, onde és incompreendida [...]”.

O desejo romântico de integração entre espírito e mundo exterior, neste poema, vem à tona, uma vez que uma pluralidade de imagens e objetos, numa nascente excitação e libação do mundo, vibra para fazer ressoar a voz do sujeito na linguagem, na qual o sentido deve silenciosa e paradoxalmente se perder nesta travessia: “Rio de meu olhar! Rio de teu olhar!”.



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 abriam, 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 coisa lembro;*

*Sob outro céu assim, que pouco importa,
Abrigo à fera, mas, da ave fugida,
Há no meu peito uma floresta morta.*

(KILKERRY, 1985h, p. 83)



Neste soneto, a oposição marcada nos signos do título, “Floresta Morta”, exprime a condição de vivente morto do sujeito. A dor, causada pelo abandono, arruína a “floresta”, que representa uma estrutura de linguagem à espera da produção de sentido.

Se compreendermos a lírica como desejo de si (VALÉRY, 2007, p. 163), como metafísica das palavras, enfeitadas naquele sagrado esquisito da Harpa, concluiremos que a distância que se move o desprazer, seja a das coisas até a integração com o espírito, seja a do desejo até seu objeto, é o que equaliza os movimentos espirituais. A contraposição desse tipo de longitude não é a unificação no “espaço”, como sucede no soneto “Amor Volat”, mas a sintonia perfeita de um estado e outro estado, de um ritmo e outro ritmo. A distância é o signo do infeliz. Pedro Kilkerry, utilizando a imagem de um pássaro fugidio, exprime o fardo das ausências. A distância do ninho, da floresta alegórica em relação à fera, quantifica a desgraça do sujeito. O voo do pássaro é simétrico ao despenhadeiro da própria alma. Nestes termos, qualquer distância é uma forma de abismo.



*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.
(KILKERRY, 1985a, p. 139)*



O medo de cair novamente na desventura de amor faz o sujeito estreme-
cer. No espelhamento em “coração corado”, esclarece-se o estágio inicial
do processo de encantamento, cujo abastecimento nos “Vagos desejos”,
juntamente com o pavor do sentimento, produz no sujeito um conflito. A
eclipse do substantivo fantasma anuncia, se bem notarmos, um conteúdo
anímico abissal, o que doravante constataremos sem maiores receios.
Em “por lábios queridos apertando / Sangram de novo”, mostram-se, no
espelhamento logopaico entre dor passada e dor presente, os sintomas
mortais do beijo – e as ações interiores em consequência do qual se des-
prendem: “caem lentamente / Quentes e rubras gotas, uma a uma / No
mar, sobre uma velha casa submarina”. Similar ao sintagmático da lin-
guagem, o caráter sucessivo dos sinais de amor, alegorizados nas gotas
quentes de sangue, que, lenta e regularmente, tentam dirimir a distância
até o “coração”²⁹, invade progressivamente os espaços da alma.

Pensando-se na “velha casa submarina” como alegoria do dom de amar
(coração), há tempos abismado, inferiremos que esse prévio distanciamen-
to entre o sujeito e o mundo do sentimento o incapacita, torna-o inábil,

29 Barthes (1994, p. 60) comenta: “[...] essa palavra vale para toda espécie de movimen-
tos e de desejos, mas o que é constante, é que o coração se constitui em objeto de dom
– seja ignorado, seja rejeitado”.

em meios aos traumas, para dar vazão a seus desejos. Para este sujeito, a emoção é uma ideia tão nociva que não poderia sequer despontar em sua voz, isso explica a já mencionada elipse em “minhas” [...?]. A substância ausente é um tanto quanto misteriosa. O que se sabe desse sentimento é que tem como Acontecimento, como cisão na imensidão de seu ser, a ação: “Sangram de novo”. Seguindo a predominância do movimento gravitacional das sensações no poema, apostamos que essa emoção, abismada e indizível, afunda do quarto verso para o sétimo, onde estagna, em espelhamento logopaico, no mais fundo do poema – é uma vazia morada submarina.



SYMBOLUM

*Que flora na alma se abre acesa!
E à noite em festa do meu pensamento
Vens, oh! Lua nevada de tristeza!
Pára, fogo-fantasma... Astro agoirento!*

*Se a carne, em ti, soluça, e reza...
E me atiras abraço nevoento,
— Nesse horizonte a que te quero presa,
Arde, oh fogueira branca! oh! sofrimento!*

*E apaga-te! No céu, que espaço resta
A tua face histérica e medrosa,
Lua de Dor à noite em festa?*

*Cada estrela, embriagada, te maltrata...
Canto! Minha alegria, caprichosa,
[...], aos teus ais tange liras de prata!
KILKERRY, 1985, p. 143)*



O “maldito assalto” de um abismo na alma divide o sujeito. À “festa” interior chega repentinamente um “Astro agoirento”, uma desgraça perseguidora: “Se a carne, em ti, soluça, e reza... / E me atiras abraço nevoento” (O espelhamento formal do abrupto dos soluços nas vírgulas é contrário às reticências de oração). O corpo segue os baques da tristeza à medida que essa emoção o cerca. A “fogueira branca” deve arder para em seguida deixar o sujeito livre para sentir, o “fogo-fantasma” (espelho da fogueira branca) tem de se apagar.

Assim como em “Amor Volat”, neste soneto, um sentimento intruso não se ajusta à frequência precedente do sujeito, gerando uma separação: “Lua de Dor à noite em festa?”. O poema dá margem para pensarmos que o resultado do choque da face “histérica e medrosa”, dessa “Lua de Dor” com a “estrela”, a oponente “embriagada”, faz germinar a lírica: “Canto! Minha alegria caprichosa, / [...], aos teus ais tange liras de prata”. O embate de sentimentos faz projetar sentidos, imagens, numa estetização da dor, o inconsciente e suas propriedades simbólicas recebem um contragolpe da “lira”. Forjadas para contra-atacar o “Astro agoirento” da histeria, no imenso cosmo da alma, as liras prateadas (espelhando estrela embriagada) tentam rebater a fragilidade ameaçadora de um mundo desencantado.



8



Conclusão

A lírica moderna em sua profusão de estranhos significados, na sua pluralidade de formas e na volição a radicais experimentações, vem nos expor num grande quadro as inúmeras crises que vivencia o sujeito moderno. E Pedro Kilkerry, em sua pequena obra, apresentada muitas décadas após sua prematura morte (1917), sobretudo, por Augusto de Campos³⁰, impõe-nos o grande desafio de compreendermos a velocidade dos sentidos da realidade moderna, muitos dos quais circulam em seus valiosos poemas.

Nossa perspectiva nos exigiu enfrentar muitos problemas. Tradicionalmente tida como linguagem do espírito, a lírica se nos apresenta, em primeira instância, como avessa ao aparelhamento industrial moderno. No entanto, compreendendo-se com mais acuidade as formas do capitalismo, suas representações abstratas, seu princípio autômato e acumulador, as relações e as reciprocidades com a poesia moderna parecem não se esgotar. Mais curioso ainda é notar que o ímpeto de produção não conhece limites, a ponto de um escritor, ainda que localizado num estado descentralizado como a Bahia da década de 1910, distante dos grandes centros brasileiros (Rio de Janeiro e São Paulo), tentar a todo custo atualizar suas formas, validar seus objetos segundo as tendências mais recentes, produzir o novo, mesmo sem mais sérias pretensões de publicação.

Evidentemente, o aspecto técnico que, em muitos momentos, privilegiamos em nossa abordagem da lírica moderna não é potente o bastante para lançar fora os conteúdos dos sonhos, os desejos, a esfera mística, sagrada etc. Aliás, tudo isso é familiar ao sujeito em sua ação de violar

30 Primeiramente, em 1921, parte da obra do poeta foi exposta por Jackson de Figueiredo, em *Humilhados e Luminosos*, posteriormente, em 1950, por Andrade Muricy, em *Panorama do movimento simbolista brasileiro*, e finalmente em 1970 (1971), com poemas inéditos e textos em prosa, em *ReVisão de Kilkerry*, por Augusto de Campos.

as formas da civilização que impedem seu prazer. Tentamos demonstrar os impasses a que estão submetidos os sujeitos.

Desse modo, a mimesis poética de Pedro Kilkerry tem uma estrutura, como tantas linguagens da modernidade, paradoxal. Ao mesmo tempo, ela remete a um processo de sublimação, a um encantamento da linguagem, à ampliação dos sentidos, à construção de uma realidade particular, ao gesto acumulativo e à produção incessante, ao reflexivo moderno, à magia da mimesis. Isso sem contar, em sua pequena obra, a variedade formal de seus poemas, com inúmeros sonetos, poemas heterométricos, ora curtíssimos, ora extensos, ora com rimas, ora com versos brancos, e ainda textos em prosa diversos, como crônicas de estirpe simbolista, outras com elementos futuristas (suas “Kodaks”) e uma ácida prosa poética.

Andrade Muricy (1959, p. 173-177) afirma que a poesia de Pedro Kilkerry, “[...] autônoma, superou os recursos expressivos do meio. Manifestava-se em ardente fecundidade representativa; e, mais, pôde criar seu material que era insólito e novo. Não houve quem fosse capaz de decalcar ou imitar a sua linguagem e mal teve antecessor”. Sem dúvida, pensando-se em termos de sensibilidade para as formas de linguagem, o poeta consegue fazer emergir de lá extravagâncias, conferir às palavras uma natureza viva, dotando-as de sua personalidade.

Em termos mais gerais, a lírica na modernidade prima por um entulhamento de tendências, o que podemos observar na heterogeneidade dos capítulos de *As flores do mal* de Baudelaire, nos heterônimos de Fernando Pessoa, nas inúmeras paixões de Rimbaud e também nas diferentes formas das obras de Mallarmé, nos variados programas das vanguardas.

Paul Valéry (2007, p. 65-67) argumenta que, se há uma aliança entre os simbolistas, ela não é estética, mas ética. Considerando-se uma grande heterogeneidade das formas do movimento, os poetas teriam em comum o desprezo ao grande público. Esta afeição à dissonância, ao desarran-

jo da maquinaria da linguagem, seria um trágico efeito da alienação da arte (ADORNO, 1988, p. 26), o que transforma essa poesia em algo similar a um monólogo, a uma espécie de jogo em si mesmo, como nas fórmulas matemáticas (FRIEDRICH, 1978, p. 28).

Na obra de Kilkerry, vimos uma série de elementos com semelhante configuração. Nossa análise tentou se ocupar ao mesmo tempo com as camadas internas de sentidos da linguagem estética e da modernidade, sustentando, ainda, a hipótese de haver por trás das formas a ideologia produtiva capitalista.

Todavia, não queremos dizer que a lírica moderna seja categoricamente uma técnica industrial, conformada com e alimentada pelo *status quo*, mas que existem incorporações. Talvez, a grande diferença entre ambas seja que a lírica, na modernidade, funciona de fato quando é desarranjada, desafiando as linguagens.

Os poemas foram elaborados por Pedro Kilkerry entre 1906 e 1917, exatamente no momento incipiente de eclosão das grandes vanguardas na Europa, brevemente antecedente à Semana de 22 no Brasil.

Se levarmos em conta que, contemporaneamente a Pedro Kilkerry, o movimento artístico mais proeminente na Europa era justamente o Futurismo (período entre 1909 e 1913), a escolha de nossa perspectiva não se apresentou de forma infundada. Contudo, nossa intenção não é propriamente aproximar Kilkerry das vanguardas; o fato é que, apenas com o advento delas, algumas noções se agudizam e se esclarecem.

Consideradas as diferenças do ambiente cultural da Europa, sobretudo da França, com o do Brasil, no período de fim do século XIX e meados do XX, creio não haver maiores desconfiças de que a desafiadora obra poética de Pedro Kilkerry se acha intensamente consumida numa mímesis de produção, parte da grande escritura modernidade.

A large, stylized number '9' is centered within a thick black circle. The circle is partially open at the top and bottom. The entire design is enclosed in a rectangular frame with thin lines and solid black dots at the corners.

9



Referências bibliográficas

a) Produção de Pedro Kilkerry

KILKERRY, Pedro. Harpa esquisita: manuscritos. In: CAMPOS, Augusto de. **ReVisão de Kilkerry**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985a. p. 137-148.

____. Harpa esquisita: notas trêmulas e outras. In: CAMPOS, Augusto de. **ReVisão de Kilkerry**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985b. p. 149-164.

____. Harpa esquisita: poemas. In: CAMPOS, Augusto de. **ReVisão de Kilkerry**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985c. p. 103-118.

____. Harpa esquisita: prosa esparsa. In: CAMPOS, Augusto de. **ReVisão de Kilkerry**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985d. p. 185-230.

____. Harpa esquisita: Quotidianas – Kodaks. In: CAMPOS, Augusto de. **ReVisão de Kilkerry**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985e. p. 165-184.

____. Harpa esquisita: recriações. In: CAMPOS, Augusto de. **ReVisão de Kilkerry**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985f. p. 95-102.

____. Harpa esquisita: sátiras. In: CAMPOS, Augusto de. **ReVisão de Kilkerry**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985g. p. 119-136.

____. Harpa esquisita: sonetos. In: CAMPOS, Augusto de. **ReVisão de Kilkerry**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985h. p. 77-94

b) Sobre Pedro Kilkerry

CAMPOS, Augusto de. **ReVisão de Kilkerry**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

FERREIRA, Paulo Fernando Fonseca. **O verbo reencarnado na alma cósmica: a poesia de Pedro Kilkerry**. 2009. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2009. Disponível em: <<http://www.cchla.ufpb.br/posletr/Teses2009/Paulo.pdf>>. Acesso em: 10 out. 2009.

FIGUEIREDO, Jackson de. **Humilhados e Luminosos**. Rio de Janeiro: Anuário do Brasil, 1921.

_____. Pedro Kilkerry. In: CAMPOS, Augusto. **ReVisão de Kilkerry**. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 233-258.

HARPA Esquisita. Direção: Raymundo Amado. Salvador:1978. Curta-metragem.

MACHADO, Dalila Maria Cordeiro. **Os tempos fáusticos na lírica do lugar**. 2007. Tese (Doutorado) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.

NOVIS, Vera Lúcia de Brito. **Kilkerry: a ideologia do novo**. 1978. Dissertação (Mestrado) – PUC, Rio de Janeiro, 1978.

ROSA, Samira Chalhub Jorge. **Traços de modernidade em Pedro Kilkerry**. Ou um modo (possível) de Perceber o texto kilkerriano. 1975. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – PUC, São Paulo, 1975.

SANTOS, Gilberto Francisco dos. **Pedro Kilkerry, um cronista da ruptura**. 8 fev. 2008. Disponível em: <<http://www.cronopios.com.br/site/ensaios.asp?id=3014>>. Acesso em: 10 out. 2009.

SANTOS, Jean Michel Ferreira. **“Ceguei da tua luz?”: o drama da modernidade periférica na obra de Pedro Kilkerry**. 2010. Dissertação (Mes-

trado em Cultura, Memória e Desenvolvimento Regional) – Universidade do Estado da Bahia, Santo Antônio de Jesus, 2010.

c) Bibliografia geral

ABENSOUR, Miguel; NOVAES, Adauto. **Tempo e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ADORNO, Theodor W. Lírica e sociedade. In: BENJAMIN, Walter et al. **Textos escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 193-208. (Coleção Os Pensadores).

_____. **Teoria estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. Conceito de Iluminismo. In: BENJAMIN, Walter et al. **Textos escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 89-116. (Coleção Os Pensadores).

_____. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

ANDRADE, Mário de. **Poesias completas**. São Paulo: Círculo do Livro, 1976.

ANDRADE, Oswald. **Memórias sentimentais de João Miramar**. 12. ed. São Paulo: Globo, 1999.

ANJOS, Augusto dos. **Eu**. Rio de Janeiro: São José, 1963.

APOLLINAIRE, Guillaume. **Álcoois e outros poemas**. São Paulo: Martin Claret, 2005.

ARENDT, Hannah. **A condição humana**. 9. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999.

ARISTÓTELES. **Arte poética**. São Paulo: Martin Claret, 2007.

ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. Fragmentos sobre a crônica. In: _____. **Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 51-66.

BALAKIAN, Anna. **O simbolismo**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

BARTHES, Roland. **Aula**. 10. ed. São Paulo: Cultrix, 2007.

_____. **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

_____. **Fragmentos de um discurso amoroso**. 12. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.

_____. **O grau zero da escritura**. São Paulo: Cultrix, 1972.

_____. **O rumor da língua**. Lisboa: Edições 70, 1984.

BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e prosa: volume único**. Organizado por Ivan Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade e ambivalência**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. Obras Escolhidas III. São Paulo: Brasiliense, 1991.

_____. **Magia e técnica, arte e política**. Obras escolhidas I. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BENSE, Max. **Pequena estética**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

BERGSON, Henri. Introdução à metafísica. In: _____. **Cartas, conferências e outros escritos**. São Paulo: Abril Cultural, 1974. p. 17-45. (Coleção Os Pensadores).

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BERNARDINI, Aurora Fornoni. **O Futurismo italiano**. São Paulo: Perspectiva, 1983.

BLOOM, Harold. **A angústia da influência**. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1983.

BRETON, André. **Manifestos do Surrealismo**. Lisboa: Moraes, 1976.

BRITO, Mário da Silva. **História do modernismo brasileiro**: antecedentes da Semana de Arte Moderna. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

BROCA, Brito. **A vida literária no Brasil – 1900**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

_____. **Naturalistas, Parnasianos e Decadistas**. Vida literária do Realismo ao Pré-Modernismo. Projeto de Alexandre Eulálio e organização de Luiz Dantas. Campinas: Editora da Unicamp, 1991.

BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. Lisboa: Vega, 1993.

CAMPOS, Augusto de. **Rimbaud livre**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Mallarmé**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável e outros ensaios**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1975.

_____. **Metalinguagem & outras metas**: ensaios de teoria e crítica literária. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CANDIDO, Antonio. **O estudo analítico do poema**. São Paulo: USP, 1993.

CANDIDO, Antonio et al. **A crônica**: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Organizado por Setor de Filologia da FCRB. Campinas: Editora da Unicamp; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

CASTRO, Sílvio. **Teoria do modernismo brasileiro**. Petrópolis: Vozes, 1979.

CHARTIER, Roger. **História da vida privada**: da Renascença ao século das luzes. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. v. 3.

CHIAMPI, Irleamar (Org.). **Fundadores da modernidade**. São Paulo: Ática, 1991.

CHIPP, Herschel B. **Teorias da arte moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001. (Coleção Humanitas).

CRUZ E SOUZA, João da. **Poesia completa**. 12. ed. Florianópolis: FCC, 1993.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1988.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka**: para uma literatura menor. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. **O anti-Édipo**: capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

DESCARTES, René. **Discurso do método**. Porto Alegre: L&PM, 2007.

DOBB, Maurice Herbert. **A evolução do capitalismo**. 9. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1987.

DUBOIS, Jacques et al. **Retórica da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1980.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ECO, Umberto. **A estrutura ausente**: introdução à pesquisa semiológica. São Paulo: Perspectiva, 1997.

_____. **A obra aberta**: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 1991.

ELIOT, Thomas Stearns. Tradição e talento individual. In: _____. **Ensaio**. São Paulo: Art Editora, 1989. p. 37-48.

FABRIS, Annateresa. **O Futurismo paulista**: hipóteses para o estudo da chegada da vanguarda ao Brasil. São Paulo: Perspectiva, 1980.

____. **Futurismo**: uma poética da modernidade. São Paulo: Perspectiva, 1987.

FAUSTINO, Mário. **Poesia-experiência**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 2009.

FREUD, Sigmund. **Interpretação dos sonhos**. Edição eletrônica brasileira das Obras Psicológicas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 2000a.

____. **Luto e melancolia**. Edição eletrônica brasileira das Obras Psicológicas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 2000b.

____. **O estranho**. Edição eletrônica brasileira das Obras Psicológicas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 2000c.

____. **O futuro de uma ilusão**. Edição eletrônica brasileira das Obras Psicológicas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 2000d.

____. O mal-estar na civilização. In: ____ **O futuro de uma ilusão, o mal-estar na civilização e outros trabalhos**. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 67-151 (Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v. XXI).

____. **Uma breve descrição da psicanálise (1924 [1923])**. Edição eletrônica brasileira das Obras Psicológicas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 2000e.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**: da metade do século XIX e meados do século XX. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GREIMAS, Algirdas Julien. Por uma teoria do discurso poético. In: ____ (Org.). **Ensaio de semiótica poética**: com estudos sobre Apollinaire, Bataille, Baudelaire, Hugo, Jarry, Mallarmé, Michaux, Nerval, Rimbaud, Roubaud. São Paulo: Cultrix, 1975. p. 11-31.

GULLAR, Ferreira. **Vanguarda e subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

HABERMAS, Jürgen. **O discurso filosófico da modernidade**. Lisboa: Dom Quixote, 2000.

HARDMAN, Francisco Foot. **Trem fantasma**: a modernidade na selva. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

HAUSER, Arnold. **História social da literatura e da arte**. Lisboa: Jornal do Fôro, 1955. v. 2.

____. **Teorias del arte**: tendencias y metodos de la critica moderna. Madrid: Labor, 1975.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Estética**. Lisboa: Guimaráes, 1993.

HEIDEGGER, Martin. A questão da técnica. In: **Ensaio e conferências**. Rio de Janeiro: Vozes, 2002. p. 11-38.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura**: uma teoria do efeito estético. São Paulo: Editora 34, 1996. 2 v.

JAKOBSON, Roman. **Lingüística e comunicação**. 8. ed. São Paulo: Cultrix, 1975.

____. **Lingüística. Poética. Cinema.** São Paulo: Perspectiva, 1970.

LÉVINAS, Emmanuel. **Humanismo do outro homem.** Petrópolis: Vozes, 1993.

LIMA, Luiz Costa. **Mímesis e modernidade: formas das sombras.** Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980.

____. **Vida e mimesis.** Rio de Janeiro. Editora 34, 1995.

MALLARMÉ, Stéphane. Um coup de dés jamais n'abolira le hasard. Separata de: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Mallarmé.** São Paulo: Perspectiva, 2002.

MARINETTI, Filippo Tommaso. Fundação e manifesto do Futurismo. In: BERNARDINI, Aurora Fornoni. **O Futurismo italiano.** São Paulo: Perspectiva, 1983. p. 31-36.

____. Manifesto técnico da literatura futurista. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro.** Rio de Janeiro: Vozes, 1973. 95-103.

MARX, Karl. **Manuscritos econômico-filosóficos e outros textos escolhidos.** São Paulo: Nova Cultural, 1987.

____. **O capital: crítica da economia política.** Livro 1: o processo de produção do capital. 26. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008. 2 v.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Manifesto do partido comunista.** Porto Alegre: L&PM, 2001.

MOISÉS, Massaud. **História da literatura brasileira.** 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1988.

MURICY, Andrade. **Panorama do movimento simbolista brasileiro.** São Paulo: Perspectiva, 1987. 2 v.

_____. Presença do Simbolismo. In: COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil.** Rio de Janeiro: Livraria São José, 1959. v. 3, p. 125-226.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo.** São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **El eterno retorno.** Madrid: Aguilar, 1974.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. **Os filhos do barro.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PEIRCE, Charles S. **Semiótica.** São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____. **Semiótica e filosofia.** São Paulo: Cultrix, 1972.

PESSOA, Fernando. **Ficções do interlúdio: 1914-1935.** São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica e literatura.** 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1987.

PINTO, Júlio. **1, 2, 3 da Semiótica.** Belo Horizonte: UFMG, 1995.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica.** São Paulo: Perspectiva, 1987.

POE, Edgar Allan. **Poemas e ensaios.** Rio de Janeiro: Globo, 1985.

POUND, Ezra. **Abc da literatura.** 10. ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

____. **A arte da poesia.** São Paulo: Cultrix, 1976.

PRADO, Antônio Arnoni. **1922, itinerário de uma falsa vanguarda: os dissidentes, a Semana e o integralismo.** São Paulo: Brasiliense, 1983.

RANCIÈRE, Jacques. **Políticas da escrita.** Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

RAYMOND, Marcel. **De Baudelaire ao surrealismo.** São Paulo: Edusp, 1997.

RILKE, Rainer Maria. **Cartas a um jovem poeta.** Porto Alegre: L&PM, 2009.

RIMBAUD, Arthur. **Poesia completa.** Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

____. **Uma estadia no inferno; Poemas escolhidos; A carta do vidente.** São Paulo: Martin Claret, 2003.

ROSENBERG, Harold. **A tradição do novo.** São Paulo: Perspectiva, 1974.

ROUANET, Sérgio Paulo. **Mal-estar na modernidade.** São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SCHWARTZ, Jorge. **Vanguarda e cosmopolitismo.** São Paulo: Perspectiva, 1983.

____. **Vanguardas latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos.** São Paulo: Iluminuras, 1995.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República.** São Paulo: Brasiliense, 1983.

SODRÉ, Nelson Werneck. **A história da imprensa no Brasil.** 4. ed. atualizada. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

_____. **Síntese da história da cultura brasileira**. 16. ed. Rio de Janeiro: Berthand Brasil, 1989.

SÜSSEKIND, Flora. **Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1987.

_____. **Egotrip: uma pequena história das metamorfoses do sujeito lírico**. In: **Papéis colados**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**. Rio de Janeiro: Vozes, 1973.

TOURAINÉ, Alain. **Crítica da modernidade**. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

VALÉRY, Paul. **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 2007.

VERLAINE, Paul. **Poemas**. São Paulo: Difel, 1962.

Esta publicação foi composta utilizando-se as famílias tipográficas Charis SIL
e Yanone Kaffeesatz.

É permitida a reprodução parcial desta obra, desde que citada a fonte e que
não seja para qualquer fim comercial.

