

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

O VERBO REENCARNADO NA ALMA CÓSMICA: *a poesia de Pedro Kilkerry*

PAULO FERNANDO FONSECA FERREIRA

ORIENTADOR: PROF. DR. MILTON MARQUES JÚNIOR

**JOÃO PESSOA
2009**

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

PAULO FERNANDO FONSECA FERREIRA

O VERBO REENCARNADO NA ALMA CÓSMICA: a poesia de Pedro Kilkerry

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal da Paraíba, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Milton Marques Júnior

JOÃO PESSOA
2009

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	9
2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	13
3. CONTEXTUALIZAÇÃO DO AUTOR E DA OBRA	35
3.1 Dados biográficos	35
3.2 O meio cultural, O estilo de época, o estilo individual.....	37
3.3 A imagem da prosa.....	54
4. LINHAS GERAIS DA POÉTICA DE PEDRO KILKERRY	59
4.1 A asa metapoética	59
4.2 O simbolismo da totalidade cósmica	63
4.3 A fixação da efemeridade	68
4.4 O impasse do amor	78
4.5 A Musa coloquial e a Musa irônica	87
4.6 O signo pré-surrealista... ..	91
4.7 O épico liricizado	92
4.8 O paroxismo da cor e da luz	96
4.9 O tom mitológico da imagem	101
4.10 Dois poemas emblemáticos.....	107
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	115
REFERÊNCIAS.....	118
ANEXOS.....	122

PAULO FERNANDO FONSECA FERREIRA

O VERBO REENCARNADO NA ALMA CÓSMICA: a poesia de Pedro Kilkerry

Avaliado em _____ com conceito _____

Banca examinadora da DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Orientador: Prof. Dr. Milton Marques Junior

Professor Examinador externo

Professor Examinador interno

Suplente

DEDICATÓRIA

A meus pais e à minha irmã Maria Izabel (*in memoriam*), cuja luz norteia minha razão e meu coração.

A Carla, esposa e companheira, motivo deste e dos vindouros projetos.

A Talitha e Saulo, filhos queridos, a quem incondicionalmente amo.

Ao Prof. Dr. Milton Marques Júnior, imagem de simplicidade e de competência.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente às amigas Bernardina Araújo e Anália Rodrigues, gestoras da Autarquia Educacional de Belo Jardim, que não mediram esforços para que o MINTER e o grande sonho profissional de muitos se tornassem em realidade.

Agradeço a todo o corpo docente do MINTER, em especial a Elisalva Madruga e a Liane Schneider, ex-Coordenadora e atual Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB, respectivamente, cujas palavras amigas para sempre vão ressoar no coração.

Agradeço ao irmão Aprígio, e a “Tita”, que me presentearam com importantes edições esgotadas de obras.

Agradeço, enfim, a Diego de Lima, que não hesitou em apoiar-me na fase de informatização do material dissertativo.

Por que não nos lembraremos nós do carinho com que outros povos guardam perfume, as pétalas
murchas, as folhas secas das plantas esquisitas que um
dia acaso viram nascer em seu seio?

Elas são documentos preciosos à alma coletiva. Falam de dolorosíssimos instintos, de puríssimas
ânsias, às vezes, que palpitam no subsolo da vida, quando esta, revolta já na superfície pela desordem das
consciências, vibra
a um golpe mais profundo.

(Jackson de Figueiredo. *Pedro Kilkerrey*)

RESUMO

Fundamentada em teorias da criação poética e da relação entre a lírica moderna e a poesia do Simbolismo francês, como as de K. Hamburger e de H. Friedrich, esta dissertação caracteriza-se como um estudo sobre a obra de Pedro Kilkerry. Tal poesia é resultado de uma densa harmonia entre a imaginação infinita e o sólido trabalho intelectual. Muitos recursos são empregados de modo original: um singular tom surreal, a visão de mundo panteísta (de acordo com a qual Deus e o Mundo são uma Unidade), relações ambíguas entre ritmo e sentido, entre cores e idéias, imagens ilógicas, a metapoesia de vanguarda, o neologismo insólito, e outros mais. Kilkerry liga aromas, sons, cores, no intuito de captar estados da alma subjacentes à consciência, através da desconexão da sua ordem lógica. Algumas vezes, ele libera a versificação e a gramática, dinamizando o ritmo dos versos. O autor baiano, enfim, conecta a imagem da energia libidinosa aos seres cósmicos e seus misteriosos significados.

Palavras-chave: Lírica Moderna. Simbolismo. Pedro Kilkerry. Visão Panteísta. Metapoesia. Seres Cósmicos.

ABSTRACT

Based on theories about poetry creation and relation of modern poetry to Symbolic French Poetry, such as K. Hamburger and H. Friedrich ones, the present dissertation is characterized as a analysis upon Pedro Kilkerry's work. This poetry is a result of a very harmony between endless imagination and a hard intellectual effort. Several devices are used in a special way: a singular surreal tone, the pantheist world view (according to which God and the World are One), ambiguous relations of rhythm to senses and colors to ideas, illogical images, *avant-garde* metapoetry, daring neologisms and so one. Kilkerry connects senses of scent, sound and color to trying to capture states of mind that lay beyond consciousness by disconnecting their logical order. He sometimes wishes to liberate versification and grammar in order to allow greater breath for fluidity in the lines. Finally, the author from Bahia connects a symbolism of the power of sexuality to nature beings and their mysterious meanings.

Keywords: Modern Poetry. Symbolism. Pedro Kilkerry. The Pantheist World View. Metapoetry. Nature Beings.

1. INTRODUÇÃO

Objetivando contribuir para o resgate e maior visibilidade do poeta Pedro Kilkerry no cenário acadêmico, esta dissertação é um estudo da obra do simbolista baiano, através da análise e interpretação de boa parte de seus poemas, que melhor representariam seu peculiar e surpreendente estilo.

Procurou-se enfatizar, nesta pesquisa, o estrato semântico-simbólico dos textos, especialmente a metáfora e os simbolismos evocados por esta e por outras tipologias de tropos. Claro esteja que, no tecido macroestrutural, torna-se relevante que o intérprete identifique relações de sentido entre todos os níveis da obra, projetando um olhar totalizador no momento da análise; muitas vezes, por exemplo, o estrato fônico repercute um sentido que o estrato lexical institui, no caso de um *enjambement* engenhoso.

A interpretação da poesia de Kilkerry, seja em matiz surreal ou expressionista, seja em tom coloquial ou hermético, pressupõe a contextualização no quadro estético-ideológico do Simbolismo em fins de século XIX, com o qual o baiano dialoga quanto às propostas de elaboração insólita da linguagem, de atitude transcendental, de ênfase no poder sugestivo do verbo, de associação intuitiva das imagens, enfim, do estreitamento mais abstrato e de marcante *estranheza* da relação entre som e sentido. Conforme Augusto de Campos, que resgataria da obscuridade a obra do simbolista ao publicar, em 1970, *ReVisão de Kilkerry*, o poeta não apenas surpreende pela imagética peculiar e de vanguarda como também pela sensibilidade, ao lembrar a importância das forças intuitivas e inconscientes no processo da criação artística.

Apesar de, na atualidade, começar a ser avaliada como a experiência talvez mais inventiva e peculiar de toda nossa produção simbolista, a obra de Kilkerry não recebeu o devido acolhimento de parte do público e da crítica na época. De certo, o baiano não produziu uma poesia compatível com os padrões de gosto em voga ou os especialistas não se sentiam predispostos a ajustar os instrumentos metodológicos à compreensão de uma poética instigante e de magistral senso de *anormalidade*. Sem fortuna crítica à altura do seu valor estético, o poeta baiano, resfolegando na edição esgotada do *ReVisão de Kilkerry*, de Augusto de Campos, penetra timidamente nos compêndios de literatura e no espaço docente. Tenta-se contribuir para a aceitação cada vez maior de parte do público, especializado ou não, de uma poesia que dignifica nossa tradição cultural, na medida em que instaura a novidade e a *estranheza estética* numa época em que dominava o princípio parnasiano do culto à forma, e resfolegavam os estilos historicamente retardatários.

A dissertação apresenta-se seccionada em três partes: na primeira, fundamenta-se a pesquisa através dos dados teóricos em que se apóiam a análise e a interpretação do *corpus*. Riffaterre (1985) ressalta a essência de invenção que regula o objeto poético e subverte a representação da realidade; a tensão entre a gramática e o discurso estético *subversivo* resulta numa *estranheza*, ora em nível sintático-semântico, ora em nível lexical, caracterizando *desvios* na estrutura verbal. A leitura imprevisível da textualidade lírica requer do intérprete sensibilidade e competência linguística no sentido de identificar as variações de um tema sugestivamente manifestadas na macroestrutura formal. K. Hamburger (1986) objetiva elucidar os enigmas da lógica que rege a textualidade poética; investiga a voz lírica que presentifica a recordação no espaço enunciativo. Sujeito e objeto-de-enunciação *acontecem* no limite textual da engenhosidade e da criação simbólica, transcendente, por seu turno, em relação aos temas e aos *eus* pragmática e historicamente assinalados.

Com Jakobson (2005), o intérprete compreende porque não prescinde dos instrumentos da Linguística no instante da análise poemática; percebe também que tal área do conhecimento não se contrapõe à Poética. Umberto Eco (2003) e sua visão sensível acerca das relações entre a textualidade poética e a eficácia da sua recepção sugerem ao bom leitor a necessidade da leitura retroativa e a natureza essencialmente *aberta* da obra. No caso das poéticas simbolistas (entre as quais a kilkerriana), cada microestrutura lírica deve surpreender pela densa ambigüidade, pelo neologismo insólito, pela metáfora viva, pelos jogos sinestésicos e fônicos de ousado teor de invenção gramatical. Do mesmo modo, A. Bosi investiga a poesia como *lugar de linguagem* altamente sugestivo, de tecidos de imagens e significados criativos, muitas vezes saturados de afetividade e do inconsciente.

Em Kilkerry, a *liricização* resgata a força expressiva dos simbolismos primitivos e dos arquétipos num equilíbrio original entre o trabalho intelectual e a imaginação irrestrita. Embasado em Genette (1972), o intérprete do autor baiano analisa com mais lucidez a notável estrutura imagética da sua obra, além do limite da previsibilidade gramatical e da lógica normativa. Barbosa (1974) destaca os meandros da leitura acumulada, que a obra pressupõe como produto de uma tensão de camadas ou *etapas* da criação simbólica, ora mais ocultas, ora menos. Cada forma simbólica deve ser entendida como um objeto de linguagem que se equilibra entre a realidade cultural (ou histórica) e sua expressão sugestiva. Ricoeur (2006) distingue a *metáfora viva* das que se viciaram no espaço pragmático da comunicação. Tal tropo pressupõe a *inventividade* como traço estrutural mais significativo, incitando os

temas ou os motivos da obra ao *estranhamento* (de natureza lexical, sintática, semântica...) ou à *agramaticalidade*, de que não prescindem as poéticas da modernidade.

O *Dicionário de Símbolos*, de Chevalier & Gheerbrant (2007) auxilia o intérprete de Kilkerry a distinguir um sintagma de caráter descritivo de uma estrutura simbólica, de teor sugestivo e engenhoso; a poesia do baiano traz em seu bojo um rico tecido de símbolos e mitos *ressignificados*, claro, na base imagética; relações primitivas e inconscientes do Cosmo (a natureza) e do microcosmo (o homem) são trabalhadas de modo criativo em imagens sinestésicas e arranjos do estrato fônico originais, restituindo à linguagem sua *alma* violada, reificada pelo pensamento burguês. Finalmente, Friedrich (1978) premia o intérprete da poética kilkerriana com um inteligente e teoricamente fundamental estudo a respeito das bases temáticas e estilísticas da lírica moderna; destacando Mallarmé, Rimbaud, Baudelaire e Verlaine (que o autor baiano sequiosamente lia), Friedrich liga o Simbolismo às linhas gerais da poesia mais inventiva e *de vanguarda*, que a contemporaneidade pode testemunhar. A obra de Kilkerry, sem dúvida, filia-se a tal *espírito de modernidade* na medida em que não só recria a tradição simbolista em nosso país como também antevê algumas dos mais caros procedimentos formais do Modernismo.

Na segunda parte, apresentam-se os dados contextuais do autor, da obra e do estilo de época ao qual se filia. A partir dos dados biográficos, cruzando a trajetória que o baiano traçou no sentido de atualizar a vida literária até afirmar-se hoje como nome representativo da poesia nacional, procura-se neste capítulo descrever as idéias, as posições de Kilkerry em torno de diversos temas, como religião, justiça, filosofia e moral, a arte e o inconsciente, compreender seu espírito de vanguarda, o tom expressivo de sátira a cadenciar seus diálogos com os amigos e, em certo grau, a produção literária mesma, enfim registrar uma visão geral do estilo peculiar do simbolista baiano, tomando por base segmentos imagéticos de algumas peças que integram o *corpus*.

Na terceira parte, definem-se as *linhas fundamentais* da poética kilkerriana, ou seja, os temas e os recursos de linguagem dominantes, os traços peculiares de uma obra ainda não devidamente levantada e estudada. Tais linhas são explicitadas através da análise e interpretação das obras que melhor justificariam a visão geral da poética do autor. Constitui-se o *corpus* dos seguintes poemas: *Da Idade Média, Taça, Cetáceo, Marae Vitae, Vinho, Taça, Cerbero, Ad Veneris Lacrimas, Evoé!, O Verme e a Estrela, Não sei a causa, Horas Ígneas, É o Silêncio...*, *A esses sons longínquos estremeço, Longe do céu, perto do verde mar, Symbolum, Ad Juvenis Diem, Floresta Morta, Essa que Paira, Harpa Esquisita e O*

Muro; estes dois últimos, em tese os mais representativos da poética kilkerriana, são estudados em separado, ou seja, não se contextualizam em alguma linha específica. Em maior ou menor grau, tornam-se objetos de investigação *macro* e *microestrutural*, ou melhor, em termos de forma e ritmo (a tipologia estrófica, o metro ou a opção do verso *livre*, a cadência acentual, as rimas ou a opção do verso *branco*) e de *temas ou eventos* que mobilizam o estrato imagético (ou simbólico), e se esclarecerem os *meandros*, ou as peculiaridades do verso na relação com os demais. Procura-se, nesta parte da dissertação, estreitar a ligação entre o *corpus* e os dados da fundamentação teórica, a partir da interpretação que elucide (no teor sugestivo da forma) o equilíbrio entre o esforço intelectual e a imaginação criadora, a obscuridade essencial do estrato imagético, a diluição do *eu* biográfico ou pessoal em outro que *acontece* na linguagem mesma, a metáfora inusitada e engenhosa, os ecos semânticos do estrato fônico, o *enjambement* ambíguo, a necessidade da *leitura acumulada* (que aponta para as etapas da elaboração poética), o grau de articulação da forma simbólica com a realidade, a vinculação da poética kilkerriana às propostas do Simbolismo. Este último ponto confirma a força expressiva do símbolo, a pressionar o signo aviltado pelo discurso da *reificação e da banalização ou esvaziamento da engenhosidade*, o papel do inconsciente na criação da arte e a natureza metalinguística do *construto* poético, que os franceses (Mallarmé, Verlaine, Rimbaud, Baudelaire...) conscientemente reivindicaram. Por fim, são apresentadas as considerações finais, as referências e os anexos (os poemas que formam o *corpus*).

2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Define-se o poema por um *construto*, um artefato, produto de um esforço intelectual essencialmente criativo e instigador, cuja matéria é o signo verbal elaborado esteticamente em sua virtualidade sugestiva, que supera a função pragmática e referencial. A arte poética gera uma tensão entre a gramática (ou a língua) e o discurso estético, que o poeta de modo engenhoso produz (RIFFATERRE,1985). A ação tensiva do artista sobre a coisa linguística resulta na obliquidade sintático-semântica da forma simbólica, por meio do deslocamento ou da criação mesma, em que a equivalência de um signo a outro, a ambigüidade e a produção do próprio signo passam a cadenciar a atitude interpretativa no esteio do contexto poemático, isento de um espaço de representação da realidade, que *se redimensiona*.

O intérprete deve predispor-se a rever seu horizonte de expectativa ao ler um objeto literário, em que os referentes, a linearidade sintática ou o emprego habitual do léxico se diluem na estranheza dos *desvios* de linguagem. As marcas desse procedimento são o que se chama de *significância* (RIFFATERRE,1985), a qual acontece no limite formal (e em seus diversos estratos) do construto poético. Suas estruturas sintagmáticas ou frasais variam dentro de um paradigma, instituindo sentidos incomuns, que não se mostram impertinentes ou agramaticais no espaço estético. Claro que ao intérprete, em seu desafio de traduzir as mensagens poéticas, é importante a competência linguística, a familiaridade com os dados culturais e os intertextos. Ler retroativamente ou fazer a decodificação estrutural leva o intérprete a verificar que o poema é um tecido de variações em torno de um tema melindrosamente articulado na macroestrutura, e que a *mimesis* pode ceder lugar à semiose na medida em que o código simbólico, em certo grau de afastamento da língua, por assim dizer *comum*, não mais fundar sua coerência interna mesma. A *significância*, portanto, está no princípio que unifica os *desvios* da linguagem, ou seja, a metáfora viva, a sinestesia insólita, a metonímia surpreendente, a relação inventiva e mais abstrata entre som e significado.

A lírica diferencia-se da arte ficcional na medida em que se funda no âmbito de uma *lógica* específica, ou de outro valor em relação à lógica da língua em *uso comum*. Os dois espaços de linguagem entrecruzam-se como feixes, na base abstrata do pensamento a partir da noção de estrutura verbal, cujo limite deve nortear todo intérprete: a lógica da *poiesis* tem por objeto a relação da essência da criação com a forma linguística. Para Hamburger (1986), Schlegel enxerga na invenção poética o conteúdo da vida humana em nível da plena consciência; tal revelação do espírito se amalgama não apenas em arranjos excepcionais dos

tecidos sintático, semântico, lexical e sonoro da forma como também na reflexão sobre a faina intelectual na qual se dobra o artista. Ao intérprete da textualidade líricamente produzida, interessa esclarecer a dimensão e a aplicação do manejo expressivo a partir da língua em seu emprego mais pragmático. A criação poética extrapola a realidade, embora os temas fornecidos por ela não se anulem no espaço linguístico da lírica: na enunciação de um sujeito-de-enunciação sobre um objeto-de-enunciação, os referentes da realidade são recriados como elementos organicamente intratextuais que transcendem o sujeito histórico (de individualidade marcada), o sujeito teórico, em direção ao objeto e o sujeito pragmático, em direção à resposta do objeto. Essas tipologias de sujeito, que *ocorrem* no enunciado, situam-se no limite do tempo e no do espaço, mas a poesia lírica se afasta da realidade ou de todo sistema de enunciação que instaura *ilusão de realidade* na matéria da língua. Em vez de ter como foco a expressão do significado do objeto ou da marca individual, a lírica intui a disposição à interioridade, contrariando a postura épica por exemplo. A lírica *da modernidade*, por seu turno, visa à predisposição do sujeito enunciador a escutar, na imagem mais abstrata, a evocação dos objetos, sua materialidade dissolvida nos efeitos sugestivos da linguagem, que o intérprete *recria* a cada leitura.

No enunciado de realidade lírica, a associação dos sentidos se funda nas nuances imagéticas que mobilizam sua lógica mesma, voltando-se para si no sistema enunciador de linguagem, ou seja, além da coisa histórica ou empírica. A ligação entre a referência dos objetos e *o corpo* da linguagem torna-se precária e eventual, exilando-se na estranheza dos sentidos poemáticos. Tais objetos têm os dados capturados no espaço do eu-de-enunciado lírico, magistralmente elaborado pela lógica do ritmo da repetição e do máximo estreitamento da relação entre som e sentido. A enunciação lírica internaliza os aspectos dos temas, fazendo-os em impressões difusas, imprecisas na forma simbólica, dificultando os procedimentos lúdicos de nomeação e sugestão, que circulam no espaço ambíguo de linguagem.

Para Jakobson (2005), o estudo da mensagem lírica não se deve processar a partir da contraposição entre Poética e Linguística, uma vez que as estruturas de enunciação poéticas guardam certa identidade nos modelos ou fenômenos outros da língua. É verdade que a natureza intencional da poesia (principalmente a lírica) difere claramente da natureza casual das demais tipologias textuais, mas o teórico destaca que certos modelos no tempo e no espaço se reavaliam a partir da análise da sua materialidade verbal, resgatando da obscuridade autores antes negligenciados pelas metodologias da crítica, e assinalando

influências de outros em propostas estéticas de época posterior. Outro ponto importante é que, conforme Jakobson (2005), não se deve criticar a obra subjetivamente, e sim com base em exaustiva e justa descrição das relações de sentido e som que se alojam na estrutura verbal, à maneira mesma do cientista. Reconhecer, decifrar as microestruturas fônicas, semânticas ou lexicais e estabelecer com sensibilidade sua interpenetração no tecido macroestrutural (a forma simbólica): eis o desafio do intérprete da lírica.

Os dois campos de estudo (a *Poética* e a *Linguística*) somente divergiriam quando os procedimentos de análise, exigidos por certos contextos verbais, não fossem a um ou a outro adequados. A mensagem poemática, por exemplo, é investigada a partir da predominância da função poética, ou seja, do *enfoque endógeno* como estrutura verbal: em outras tipologias textuais esta função se torna acessória. Considerados os modos de arranjo do enunciado propostos pelo linguista, *seleção e combinação*, critério da função predominante fundamenta-se “na projeção do princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação” (JAKOBSON, 2005, p.130); tal conceito é significativo na análise do ritmo da repetição lírica, em suas relações ambíguas e esquivas com o estrato semântico. Jakobson nos adverte que, no espaço aberto à gramática da língua pela liricidade, os recursos de som e sentido exigem aplicação sensível de métodos que circulam no âmbito da Linguística, mas de modo algum esta ciência é incapaz de abordar *os problemas literários* (JAKOBSON, 2005, p.162).

O universo interior revelado pela potência criadora da palavra reduz o paradoxo *sujeito-objeto* na ambiguidade e na desmaterialização dos temas. O *eu* biográfico e superficial cede lugar a outro, complexo e vago, que desliza no tecido do inconsciente e dos arquétipos. Entra aí a vitalidade simbólica do signo, que resiste a um processo de comercialização ou de consumo, que o capital pragmático instaura. Na linguagem recuperada à comunicação pragmática e estéril, os sentidos *desautomatizados* suprimem a distância entre o significante e o objeto, o som e o significado, na trama que totaliza os temas do microcosmo (ou do homem) e os aspectos do Cosmo (a forma, a textura, a cor, o ritmo): à expansão do tecido fonossemântico do verso deve corresponder a ânsia de revelação a partir do onírico, do irracional e da inquietação espiritual. Cada poema é um universo *repensado* na força sugestiva do signo, da palavra recriada e de um *eu* que, embora possa resistir como *realidade*, pressiona os objetos ou os referentes do mundo físico (de onde procede e *retorna* ressignificado) na tessitura densamente abstrata da lírica.

Eco (2003) entende que a poética se mostra como um sistema de operações que desorganizam a norma imperiosa, um propósito que se formaliza intelectualmente na

linguagem peculiar do objeto mesmo de arte. O intérprete deve conceber tal objeto como força impulsionada para a polissemia e a estranheza da criação, o que o teórico julga imprescindível nas mensagens. A obra é uma estrutura e esta uma forma em cuja base os estratos internos se cruzam como sentidos redimensionados do mundo concreto e empírico. A *atitude fruitiva* legitima um tecido de visões sobre o objeto artístico, em cuja materialidade se limitam procedimentos lógicos e se prismatizam sentidos. As operações do texto condicionam a interpretação múltipla na fronteira da forma, e o estado consciente de liberdade experimentado leva o intérprete a perceber que a obra não se esgota em sua substância sublime e sugestiva.

A estética simbolista inaugura a lucidez das poéticas que vislumbram a obra predisposta à liberdade semântica e ao direito à criação (ECO, 2003). A face diversa e sinuosa do signo lírico incita o intérprete à tensão entre o trabalho intelectual e as forças eufóricas da imaginação, que se manifesta na estrutura lingüística. O surpreendente, o novo, o insólito, que escapam ao olhar atento do intérprete, sinalizam para um espaço ambíguo entre aquilo que este intui e o que o poema pode dizer. O signo carregado de afetividade e simbolismos dispensa o raciocínio mecanicista, que mal traduz os referentes da realidade; passível de relação com o mundo concreto e suas ideologias na medida em que é objeto social e cultural, o poema lírico em sua essência polissêmica e dinâmica reage a uma tradução precisa e demarcada. As propostas daquele estilo de época ajustam-se à concepção da obra artística como matéria de linguagem inalienavelmente inacabada.

O *valor de liricidade* é precisamente a relação ambígua entre o significado e a musicalidade da estrutura verbal. As palavras intencionalmente se esquivam dos aspectos dos objetos no ritmo da repetição, que por seu turno se intensifica na poesia lírica. E cada unidade fônica em seu caráter de imprescindibilidade constrói sentidos peculiares e fugidios. Diferentemente dos ritmos épicos, onde o verso cede ao peso do metro ou dos pés, a lírica se predispõe à cadência fluida e alógica na relação entre o tecido sintático e o estrato fônico.

A propensão do poético ao ritmo engenhoso e rebelde melhor se revela no verso livre, que flui naturalmente na forma e dilui mais profundamente o limite entre som e sentido. No contorno da repetição instável e surpreendente, a poesia lírica se individualiza em meio a outros gêneros da poesia, sem ceder à pressão das cadências prosaicas, reguladas sim pelos estados da alma e pela engenhosidade intelectual do artista. Coagindo a linguagem ao movimento circular e totalizador, a lírica suprime a linearidade, a projeção dos sentidos, que assim *batem e voltam* no limite sinuoso do significante.

Os objetos são vagamente percebidos como *aspectos* na cadeia rítmica, que por sua vez harmoniza o metro, a rima, o *enjambement*, o anacoluto, a aliteração no referente acidental logo desmaterializado na força sugestiva do signo liberto das relações lógicas de tempo e espaço.

A musicalidade é a razão mesma da poesia. Em torno dela giram os temas, abstrai-se o sujeito empírico, produzem-se os sentidos e se resguarda o valor da obra como objeto inconcluso. O intérprete deve, assim, investigar o ritmo da repetição em suas microestruturas mais específicas para melhor traduzir (embora parcialmente) a carga sugestiva dos sentidos do poema. Do estado de solidão produtiva do poeta ao do intérprete, palpita um organismo verbal costurado em pausas, cadências, compassos, onomatopéias e assonâncias que (longe de tocarem a música da memória) evocam o indefinido, o insondável, a perplexidade. O lírico evade-se do mundo nomeado e da sensação materializada, buscando a essência difícil dos seres na materialidade de um signo aberto proporcionalmente à elevação do espírito e à intuição *reveladora*. Se há um tema a ser apreendido na forma simbólica, este não se coloca (ou não se deve colocar) diante do intérprete como objeto, e sim esforço sugestivo de reconciliação entre Cosmo e microcosmo, onde um se reconheça no outro como o som se reconhece no significado.

O signo verbal e a *capacidade de visualizar* guardam alguma relação. O objeto (o motivo, o tema) é *ressignificado* não em plenitude, mas evocado precariamente através de traços que escapam à clareza ou à cópia. O tema que *ocorre* internalizado pelo olhar se refaz numa gama de cores, contornos e texturas que o sujeito organiza em outra dimensão, ou seja, na linguagem.

Na ótica da psicanálise, a imagem resulta da imaginação saturada de desejos. O imaginário faz das forças inconscientes e do corpo o seu lugar. As pulsões do *Id* se sublimam e os instintos materiais se transfiguram abrindo espaço à coisa imagética, em cujo espaço de tensão circulam *Eros e Tanatos*; longe de decalcar a totalidade de tais pulsões, a matéria poética mobiliza simbolismos, carga afetiva, musicalidade e cores revelando e ocultando os objetos (ou os temas) no lastro da fantasia criadora. A imaginação não cede à coação dos estratos (ou estruturas) mentais, abrindo na base do signo verbal sua asa múltipla, refratada e errante.

Passível de análise jamais conclusiva, o signo *poetizado* como objeto de *recriação de si mesmo* constitui-se um espaço vigoroso de relações de sentidos e de correspondências, que se expandem a cada atitude de fruição. As forças irracionais e inconscientes paradoxalmente se

evadem da forma para melhor se visualizarem, e a percepção (ou a energia intuitiva) anterior à linguagem não mais se resgata em plenitude, confinando na materialidade das analogias e das recorrências sugestivas (BOSI, 1983).

A imaginação criadora, dinamizada pela afetividade, hesita entre o limite visual que apreende e a música que libera, o som e o significado, o metro e o ritmo, a sinestesia e a metáfora viva. No caso dos simbolistas, a *religião da palavra* subjetiva ao extremo a forma revolucionária dos românticos abstraindo radicalmente o objeto (ou o tema) de seu caráter material ou referencial. O signo poético fabrica em si os referentes, um código estético que *profana* com vigor o discurso racionalista e fragmentário, e movimenta, em sua base simbólica, um fluxo de sentidos ilógicos, agramaticais, avessos à ideologia do Belo.

Sentido, som e imagem, entrecruzados, diluem-se num ritmo evasivo e dissonante de repetição intelectualmente concebido: eis a lógica que rege a poesia mais criativa. O discurso poético deixa-se cadenciar não na linearidade ou numa redoma de figuras que mal disfarça os sentidos explícitos e fáceis e sim na fixação dos paradoxos redutíveis, na exploração estética das camadas (sugestivas) do signo, na experiência de um sentimento de totalidade que reunifica Cosmo e microcosmo. O fogo que destrói também purifica, e a mesma árvore que se deixa fincar na terra aponta para a verticalidade: a linguagem, retomada ao discurso da reificação, dimensiona a nova ordem da poesia. A *energia cíclica* da Natureza regula o ritmo poético, suprimindo o engano cartesiano, que evolui para frente. A música se perpetua na totalização dos tempos e dos seres cósmicos, e parece soprar na *face estranha* da poesia voltada a si própria. O estrato *inconsciente* e arquetípico do signo acende suas *sugestões* no trabalho intelectual que o poeta otimiza, revestindo a palavra de engenhosas motivações sensoriais e simbólicas.

A poesia moderna não se ajusta à lógica do mercado e à do apelo midiático, que alienam sujeito e objetos culturais, mensurando-os pela noção da produtividade e do valor comercial. Ela reage a tais ideologias, fechando-se em seu contorno, e paradoxalmente se comunicando com a solidão também difícil dos homens. Em face de uma singeleza alardeada da linguagem, a poesia impõe o seu silêncio criador, trilhando (incerta e furtivamente) a ordem social da fraternidade e da justiça, criando laços (sutis e evasivos) com um intérprete inquieto e solidário. O *logos* e o *mito* não fundam um paradoxo irreduzível no tecido de relações sugestivas e totalizadoras do objeto poético metalinguístico, que redimensiona (na natureza *inalienavelmente* estética) conceitos e estruturas mentais desumanizadoras. O tempo e o espaço originais, ainda livres da profanação mecanicista, ressoam no ritmo de forte

musicalidade da poesia. É a vitória (talvez niilista, talvez esperançosa) da imaginação humana sobre o lobo do homem e da caricatura do mito. Através da *força lyricizante* no prisma sinestésico e circular dos sentidos, o ritmo da repetição humaniza a linguagem (e o intérprete), induzindo-a ao espaço primordial da *Grande Mãe*, útero e leite do signo simbolista.

A *imagem*, como estrutura poética, arrefece a carga referencial do objeto (ou do tema) em favor de um halo de obscuridade e de polissemia enigmática que, evocado na atitude interpretativa, deixe em suspenso *o vão* entre som e significado. A intuição da grande imagem não é privilégio dos bons poetas, embora façam a diferença na medida em que recriam a língua de modo peculiar. Nesse processo de inventividade, entram as figuras.

Historicamente definidas como formas de expressão anormais ou afastadas da natureza da linguagem, as *figuras* seriam desvios que paradoxalmente se consagram no uso cotidiano. Elas circulam entre o significante e a imaginação engenhosa do poeta, além do limite da gramática e do pensamento racionalista. Ao bom intérprete resta perceber a identidade semântica entre os signos.

A forma retórica não se restringe à língua literária, embora neste espaço se radicalize, às vezes reagindo à tradução literal. Para Genette (1972), Fontanier detém-se menos na compreensão da origem do que no estudo das funções das figuras, ou do seu emprego. Entende que a metáfora, a metonímia e a sinédoque se diferenciam da catacrese: esta, mais artificial que as outras, não pressupõe a analogia e, portanto, *o desvio*, que estaria aberto a cada horizonte da interpretação.

Um modo de classificar as figuras é a caracterização de suas peculiaridades ou valores psicológicos, que se ligariam ao *desvio* aplicado à estrutura verbal. Tais peculiaridades, em nível de afetividade ou de expressão (que não se excluem), vão instituir o diálogo nem sempre harmônico entre a textualidade e o intérprete. Da antiga Retórica, há de se revalidar apenas a disposição à atitude analítica e a noção do que mais tarde se denominaria *literariedade* como a natureza polissêmica e de significação aberta da linguagem.

A criação poética pode ser pensada a partir da relação entre linguagem e *representação* (BARBOSA, 1974). A textualidade poética implica não a reprodução do objeto (ou do temas), e sim sua *transmutação* no tecido de sentidos que a forma organiza entre o som e os referentes recriados. Tal forma seria outro objeto (agora, “de linguagem”), cuja engenhosidade repercute na designação concreta diluída. O novo objeto transcende a ligação com a materialidade do real e com a automatização do signo. Ambíguo essencialmente,

esquiva-se ao intérprete, que tenta costurar na leitura que se diz *acumulada* os sentidos e os arranjos fônicos e sintáticos da forma. Essa metodologia de interpretação gera e reproduz as relações de sentidos e a lucidez acerca do evento subjetivado. Revelando e ocultando, as camadas da *significância* poética e as fases por que atravessou a forma imagética, o intérprete se volta à palavra mesma e à virtualidade da criação estética (manifestada em linguagem).

Cada estrato poemático, cada microestrutura imagética, cada *enjambement* ou rima deixam transparecer os labirintos (e as saídas) dos sentidos e dos referentes que a forma simbólica faz paradoxalmente avançar num caminho retroativo. O poema convida-nos a “retalharmos” a unidade macroestrutural e penetrarmos nos meandros das imagens peculiares (sejam fônicas, lexicais ou sintáticas), para enfim reunirmos “significado e significação”, ou seja, o tecido dos sentidos simbólicos (que redimensiona os referentes) e a realidade mesma.

Tal realidade, portanto, não se nulifica na textualidade poética, que se articula como objeto decifrável e social; antes, projeta-se (esquivamente) como estrutura verbal. As operações simbólicas, às vezes extremamente alógicas e liberadas do esteio concreto do mundo, propõem (nesse afastamento através da palavra engenhosa) um diálogo com a realidade alienada e seus códigos reificados. A metáfora viva e a imagem mítica, por exemplo, surpreendem o discurso aviltado do racionalismo e outras ideologias burguesas ao restaurarem *a natureza totalizadora* do signo, que reunifica sujeito e objeto, vislumbrando no paroxismo da luz o germe da escuridão. Guiado pela pulsão criadora (nada mística e profundamente intelectual), o poeta se distancia dos valores empíricos e da linguagem objetiva, apurando os objetos (ou temas, os motivos) da realidade em espaços simbólicos no grau extremo. Ele não reduz o construto poético em espaço do que Barbosa (1974) denomina *significação*, ou seja, não vincula o trabalho estético à comunicação pragmática.

A articulação entre o *significado* (a poesia) e a *significação* (a realidade, a situação social ou cultural) é tarefa sensível do intérprete, que deve ter atitude crítica em face da leitura do texto na medida em que saiba de um lado mediar a relação entre os âmbitos supracitados e de outro a relação entre o autor e sua pessoa, ambos assinalados historicamente por uma tradição de cultura e por ideologias, presentificadas (ou não) na forma simbólica. A experiência histórica, que são as leituras ou as análises no tempo, confere certa dependência entre a estrutura verbal *poetificada* e as visões de mundo das individualidades. O intérprete há de atuar eficazmente no espaço de criação (o poema) sem ignorar o contexto ao qual se articulam as experiências culturais. Assim, a substância estética dirige, por assim dizer, o

intérprete a um horizonte teórico de expectativas (das linguagens estéticas, dos gêneros, dos estilos) e à *significação* do objeto poemático. No caso da lírica, tal horizonte aponta para a extrema abstração do nível semântico e a reinvenção engenhosa da gramática levando o objeto de metalinguagem à natureza de autonomia relativamente aos códigos da realidade. A figura como exercício de linguagem faz-se em motivo da forma simbólica. A realidade agregada à *significação* resfolega na densidade da imagem, nova realidade. Espaço autônomo de linguagem, a poesia paradoxalmente transitiva reorganiza a pertinência ou a coerência da norma na lógica do absurdo (que se teoriza?); como processo cultural, questiona sua própria dimensão teórica e a crítica de horizonte estreito. A lírica moderna radicaliza Jakobson e as relações de som e significado; no limite da *desnomeação do mundo*, ela dilui os objetos (e os temas, os motivos) no significante e abstrai a essência insondável das palavras (ou seu silêncio). A crise de identidade entre o artista e o mundo incita à desconfiança diante do objeto, e o que se entende por *dado da realidade* apenas hipertrofia o exercício de metalinguagem na medida em que o poeta recria a *referencialidade*.

Suprimindo o caráter de nomeação da palavra, a poesia problematiza a existência e o homem em sociedade, trilhando, como nos diz certo simbolista, *o caminho das recusas*. Para Barbosa (1974), a partir de Mallarmé, a lírica instaura uma crise de comunicação, que é a resposta de alguém resistente à eloquência estéril da sociedade alienadora. O poeta francês funda sua crítica na base de uma linguagem que experimenta não o empobrecimento lexical, a normalidade da gramática, a metáfora viciada ou o sentido automatizado, mas o consórcio mágico da fantasia criadora e do labor criativamente intelectual.

Para Ricoeur (2000), Fontanier distingue formas de relação entre as ideias e as vincula a três tipologias de tropos: a metonímia (relação de correspondência), a sinédoque (relação de conexão) e a metáfora (relação de semelhança). A primeira aproxima os objetos, cada um constituindo um todo, verificando-se uma série de possibilidades de relação, ou seja, na metonímia o efeito corresponde à causa, a espécie ao gênero, o escritor à obra. A segunda toma os objetos como um todo (físico ou espiritual), diferentemente da relação de correspondência: uma ideia se compreende em outra. Portanto, as duas formas trabalham com as noções de *exclusão e inclusão* e os objetos aproximados são designados um pelo outro. No caso da tipologia metafórica, opera-se não em nível dos objetos, e sim das ideias. A metáfora envolve quaisquer classes gramaticais em sua estrutura, não só substantivos, o que a torna mais complexa e rica em face dos demais tropos. Mobiliza-se uma ideia nova na base de outra ideia, e exatamente nesse âmbito semântico comum se instaura a lógica da

comparação. A analogia não se vislumbra no objeto fundamentalmente, e sim na intuição e na atitude interpretativa. A metáfora é um acontecimento alógico e engenhoso, aberto à profundidade espiritual e à imaginação. Ela se processa além do limite físico dos referentes, e é tão mais abstrata como sua capacidade de criar sentidos analógicos na ausência das idéias comparadas. Como figura de expressão, a metáfora acumula em uma ideia caracteres de outra, tornando-a mais sugestiva e ambígua. Diferente da personificação ou da alegoria, a metáfora não oculta um referente (ou um raciocínio) na substância imagética: ela é o referente mesmo, ou seja, não há um sentido denotativo ou real *acrescido*.

A *metáfora forçada* é o tropo que apenas dilata o sentido próprio do enunciado, não suprimindo a natureza monossêmica da linguagem; já a *metáfora viva*, ou de invenção, se abstrai do objeto concreto e do significado real, como estrutura analógica. Tal natureza inventiva confere ao tropo maior autenticidade e teor sugestivo na medida em que produz o objeto mesmo, em vez de copiar da realidade. A compreensão da retórica deve-se dar no limite do enunciado ou da estrutura verbal: aí, os enigmas gramaticais e os desvios da norma repousam e se justificam, incitando o intérprete a recriá-los de modo peculiar e contínuo.

Diferente da concepção clássica, que define um sentido próprio e outro figurado para a palavra, Ricoeur leva-nos a pensar se esta, de fato, possui um sentido fora do enunciado ou da estrutura verbal. De toda forma, no espaço de enunciação a palavra *evoca*, em certo grau, aspectos ou caracteres de outros contextos. Aberta à plurissignificação, a palavra cria sentidos e totaliza contextos ausentes na rede fonossintática de relações, que é o enunciado poético. A metáfora inventiva circula não só no estrato semântico-simbólico como também em outros (o lexical, o fônico, o gráfico), deslocando a *significação* para o *significado* (BARBOSA, 1974) e gerando estranheza estética além do processo analógico gramaticalmente pertinente. É a lógica da impertinência que mobiliza o tropo engenhoso, mal traduzida na literal, preservando um halo de enigma na atitude *fruitiva* do intérprete (ECO, 2003).

A metáfora funda desvios mais significativos na estrutura verbal e em todos os níveis da gramática. Genette (1972) desafia o intérprete a dar significado à poesia e às motivações de afetividade que circulam fugidias nos estratos do poema. O discurso do “tropo vivo” questiona a própria linguagem e sua relação com a realidade. O intérprete deve perceber e legitimar, na atitude analítica, o labor intelectual que prismatiza a carga afetiva do signo além da referencialidade (ou da imagem de referencialidade). A metáfora engenhosa nasce da fantasia criadora, mas cresce (e se multiplica) na forma lírica, seja *por predicação verbal*,

por predicação nominal, por adjetivação, por adjunto, por comparação ou por sinestesia. Mais complexa que os tropos, em que os sentidos são contíguos aos objetos, a metáfora alógica e *evasiva* surpreende na proporção que evolui de *analogia por semelhança* para *analogia por discrepância* (RICOEUR, 2000).

A *consciência da opacidade* da obra poética é requisito fundamental na análise e interpretação. Os sentidos que permeiam o enunciado metafórico são estruturais, estando, desse modo, na base da própria linguagem. Na forma simbólica, estão em complexa tensão dados de natureza psicológica, social, cultural, que não se revelam de modo objetivo, sugeridos precariamente na *poeticidade* textual. O intérprete, diante da linguagem mais abstrata, que insiste em *desmaterializar* os temas, os motivos, intui um espaço sutil entre a textualidade lírica e suas ideologias. Além disso, não espera decifrar os jogos verbais que organizam o discurso poemático à primeira vista, uma vez que *o evento* subjacente à forma há de ser revivido, mas nunca totalizado em suas forças inconscientes ou espirituais: o resultado intelectual da fantasia criadora (o poema) é o limite da *revivência* dos fatos ou dos objetos subjetivados pelo poeta.

Um evento não é todo acontecimento vivido no mundo concreto e extratextual, ou seja, qualquer conteúdo da realidade que em tese serviria de matéria poemática. É sim uma experiência *atualizada* no tempo e no espaço, assimilada simbolicamente no espaço existencial do poeta, a ponto de motivar operações engenhosas nos estratos da forma. Internalizado pelo sujeito sensível e aberto aos desafios da liricidade, o evento torna-se múltiplo, saturado de simbolismos, extremamente sugestivo na forma (BOSI, 2003).

Como discurso esquivo e altamente polissêmico, a poesia lírica exige do intérprete outro discurso, cuja eficácia é proporcional ao ritmo de tradução coerente e justa do evento e da sua manifestação na estrutura verbal. Tal compreensão revela, sem reduzir o poema a uma unidade homogênea e plenamente elucidativo, a dimensão afetiva que mobiliza o evento até onde passível de assimilação, no limite criativo da liricização. O jogo entre a forma que disfarça evento (na essência simbólica) e o intérprete que desvenda a forma não se presta a conclusões redutoras; o outro jogo, (intratextual) entre *o evento* e *forma*, é também problemático, na medida em que não objetos e sim aspectos sutis do acontecimento subjetivado circulam num significante sugestivo e sutil. O evento não é mero conteúdo (em oposição à forma), mas uma vivência carregada de magia e peculiar afetividade que incita o sujeito a criar um tecido engenhoso de relações simbólicas. Este tecido *ressignificado* pelo

intérprete remete à dialética entre a memória e a recordação, ou seja, os estratos ideológicos e culturais e a experiência individual.

Na tensão entre poesia e sociedade, os conceitos de *tom e perspectiva* (BOSI, 2003) aprofundam a atitude interpretativa emprestando a ela coerência e substância de unidade. O tom e a perspectiva limitam a forma simbólica à semelhança de um instrumento a contornar uma peça musical dando-lhe organicidade. A perspectiva é a dimensão cultural e histórica do discurso poético, produzido por um sujeito contextualizado no tempo e no espaço. Como ser social, o poeta redimensiona experiências da realidade através do evento. Por seu turno, o tom regula os graus de afetividade que a forma simbólica exprime, as forças dos estados da alma que subjazem à expressão do evento e sinalizam para a classificação dos gêneros, tipologias e atitudes literárias, como o épico, o heroísmo, a elegia, o fúnebre, o idílico, a sátira. Por meio do tom, o poema solta seu *halo emocional* (fugidio, fragmentado, inconsciente), que a forma simbólica como trabalho intelectual materializa na linguagem.

Uma possibilidade de reprimir o princípio do prazer ou enfrentar nossa inclinação aos desejos é através da sublimação. Para Eagleton (2006, p.228), é no desvio dos instintos materiais que a história cultural se efetiva. A moral, a consciência e a autoridade pressupõem o princípio da realidade, que por seu turno desloca para a esfera do inconsciente tais desejos proibidos.

O sujeito, na ilusão da homogeneidade, é fragmentado, oscilando entre o inconsciente e a consciência. Esta aparenta estabilidade e aquele é, para a psicanálise, um lugar e um não-lugar acima da lógica, da causalidade ou do paradoxo irreduzível. Nele, os instintos ou as forças impulsivas se mobilizam no ritmo do prazer e do sonho. Malgrado o *ego* imperioso o inconsciente relativamente livre ora desvia os significados dos objetos para outros ora os condensa num sintagma frasal. Tal condensação e tal desvio estão ligados ao que se denomina de *operações fundamentais da linguagem*, ou seja, à metáfora e à metonímia (JAKOBSON, 2005).

No teatro da vida, a morte é a cena derradeira. Tal conclusão mobiliza o paradoxo de *Eros e Tanatos*: aquele é a força criadora, libidinosa e vegetativa que acende com o fogo cósmico a história humana, mas esta é a contradição que mobiliza o *eterno retorno* em nossa consciência.

O acesso à realidade, a partir de certa fase da vida, desloca-se para o âmbito da linguagem, que precariamente atualiza os objetos alienados na base instável dos significantes e da cadeia verbal. Para a psicanálise, isto é o desejo, que surge no vazio da linguagem

mesma ou de uma carência. Desejo e palavra se cruzam, portanto, no manejo engenhoso do Imaginário, mais como significantes do que significados.

A linguagem (como o sujeito) desliza no terreno ambíguo dos significados, e nossa consciência pouco vislumbra o que realmente dizemos ou pensamos ser. Em face do engano da homogeneidade ou da unificação, agimos e vivemos no limite da coerência. Também em nível da enunciação, um sujeito mal resolvido flutua entre o ato da fala e a pronúncia.

Em literatura, certos estilos valorizam menos o ato da enunciação do que o enunciado mesmo, enquanto outros evidenciam aquele em detrimento deste, ou seja, destacam o produto da criação como *significado* do signo estético incitando o intérprete à apreciação tanto do *significante* quanto dos temas da realidade.

Ainda conforme Eagleton (2006), Althusser diz que os sujeitos caem na grande ilusão da autonomia e da integridade, que a sociedade (embasada em ideologias dominantes) manipula. Um *eu* falsamente centralizado através das imagens inconscientes idealiza a própria situação evocando Lacan e sua metáfora da criança pequena com a imagem no espelho. Queremos o que querem para nós. H. Bloom, citado por EAGLETON (2006), destaca que a força do poeta não cede à pressão da precursora tradição, exercida em face do que esta quer para aquele. A lírica moderna pressupõe tal esforço consciente, e manifesta-se como uma autogestão expressiva, antevendo no experimentalismo e na pesquisa artística a superação do meio cultural. Explicitamente (manifestos, textos teóricos) ou não (subtextos), a obra de vanguarda traz em seu inconsciente o objeto (ausente?) não da imagem no espelho, e sim da ideologia do novo, ou seja, da forma de produção que incentiva a vontade humana, mesmo que marginalmente, à luz de uma ausência que faz a presença precária rebrilhar.

Na atitude interpretativa, não se deve converter cada signo em símbolo ou o sentido deste em retórica vazia. O signo é uma arbitrariedade (JAKOBSON, 2005) que aliena o significante do significado pragmático enquanto a carga semântica *primordial e mítica* do sintagma simbólico evoca a homogeneidade simbólica entre aquelas partes da palavra. O símbolo tem a força do eco e da imaginação ilimitada, transmudando a representação dos objetos, que a percepção fotografa e a linguagem aviltada legitima; mobilizado na fantasia criadora do poeta, empresta em alto grau a essência de ambiguidade que todo poema deve refratar. Ressoa na profundidade e no enigma das operações líricas do texto resistindo à fácil interpretação e ao empobrecimento da linguagem. No mesmo compasso do poeta, cuja imaginação instaura na obra delicadas e complexas relações de sentidos, o intérprete *desautomatiza* radicalmente seu discurso de análise trilhando circularmente as veredas do

espaço simbólico: este não assimila qualquer comportamento verbal preenchendo de afetividade e *ilogismo* o estrato semântico. As estruturas mentais que o interpretam estranhamente se predispõem às forças inconscientes, irracionais e oníricas, que ora se ocultam ora se revelam no poema. Aquém do raciocínio lógico e burguês, o signo ainda não reificado resgata na liricidade sua *alma simbólica*, no equilíbrio do trabalho intelectual e a imaginação criadora. Tal linguagem sedimenta-se na ruptura com *o logos*, com a Razão fragmentária e a leitura linear.

O símbolo é categoria de transcendência propondo a harmonia misteriosa e perene entre Cosmo e microcosmo, sujeito e objeto, essência e aparência na face ambígua da percepção que só parcialmente revela a experiência. Também a linguagem lírica tem sua face ambígua: no extremo do signo circula entre o racional e o absurdo, imprime *sugestividade* à relação de som e sentido e libera a contingência material dos objetos. O símbolo não se traduz ou se explica no discurso mecanicista e dicotômico, é multívoco por natureza urdindo como feixes o universo e seus temas numa rede de significados no tempo e no espaço, ainda não confinados na lógica do espírito civilizado. É totalizador e essencialmente rebelde a uma “Razão pura” que o queira compreender. A poesia, como lugar do símbolo, totaliza os sentidos (e os estratos) na forma mais abstrata de linguagem: a experiência que eleva o espírito humano nas forças obscuras e arquetípas grava sua imagem sugestiva em operações textuais que “esvaziam” (em parte) os objetos da realidade.

A essência simbólica da liricidade inclina-se à força inteligente que atua na linguagem, explorando ao extremo sua textura, seus odores e sentidos imprecisos regulando a relação entre o papel do inconsciente e a pesquisa estética. Os objetos dispersos e alienados do mundo moderno são, na poesia lírica, restaurados na forma poética, em que um *eu* esquivo traduz motivações afetivas além do império do sentimento e de um efeito conotativo que mal disfarça a causalidade denotativa.

Síntese entre o espírito, o telúrico e o metafísico, o símbolo socializa na medida em que mobiliza o inconsciente coletivo e as ansiedades primordiais do espírito. Se de um lado as ideologias racionalistas unificam os objetos da realidade, do outro a essência do símbolo unifica as forças da criação. Os poetas simbolistas experimentam intensamente a *unificação* do Cosmo e do microcosmo, do som e do sentido, do inconsciente e do trabalho intelectual, do conteúdo simbólico e do significante.

Para a psicanálise, os conjuntos simbólicos fixam-se no inconsciente e atuam no espírito como modelos ou blocos afetivos de imagens, podendo mobilizar uma consciência coletiva.

O símbolo, em certo grau, condiciona-se às individualidades, mas as relaciona com o *ser universal*. Por sua vez, os mitos são transposições de tais conjuntos simbólicos, em que se apenas se vislumbra a racionalização. Um símbolo exprime a obscuridade de um desejo que não se equaciona na linguagem empobrecida e racionalista, ligando-se a outros não plenamente esclarecidos. Liga uma ideia externada a um sentido latente e difuso como imagem do inconsciente e da natureza do Espírito. Não seria esta *a essência* da lírica?

O símbolo remete às forças primitivas, primordiais da alma, ao tempo alógico em que o espaço cósmico pulsava também como energia anímica. O homem da caverna sombria intuía no símbolo a luz divinizada, invulnerável e poderosa da Natureza. E o poeta indaga o inconsciente na fantasia criadora, que por seu turno magicamente desprende o nó que liga o significante aos objetos.

As camadas do significado cadenciam o ritmo do estrato fônico costurando na forma sentidos inefáveis e não totalmente traduzidos pelos discursos de interpretação. O significante *escorregadio*, em aberto leva às últimas consequências a correspondência entre o signo e o símbolo, o verbo e a música, suas texturas e a ideia. Capitalizado, o símbolo empobrecera no mundo burguês, mas o lírico o recupera como matéria da *metáfora viva*, da sinestesia mais absurda, do ritmo aliterante ou assonante que ressoa os estados mais densos do espírito, do direito à pesquisa estética dissonante e livre. A alma desta poética é a alma do símbolo.

Na textualidade lírica, a memória se faz no espírito ancestral dos perfumes, das cores e dos contornos cósmicos. A imagem da Grande Mãe resgata às forças racionais e fragmentadas do Pai a percepção misteriosa e o delírio dos objetos, unificando, na técnica criativa da fusão (ou das *correspondências* baudelaireanas), a *sugestividade* e a metalinguagem. O caráter mimético da estrutura verbal se potencializa na *desautomatização* mais extrema do signo e na mais plena consciência da arte da palavra. O ritmo evolutivo e cíclico do símbolo encarna o Cosmo mesmo, e *ressignifica* o ritmo da repetição estreitando as relações entre os diversos estratos poemáticos.

Antes da civilização e das ideologias racionalistas, o poeta tocava o fogo, mas se encantava com a sombra. Na lírica moderna, pelo trabalho intelectual das forças primitivas do signo, a obscuridade alienada da poesia se resgata. É na *gnose* primordial e caótica que se embasa a potência do símbolo. Entre um êxtase de epicidade e um torpor de liricidade o poeta assume uma posição estética e ideológica: nega a realidade reificada buscando nela

mesma a linguagem criadora . O fogo da criação (com a licença dos deuses) destrói e purifica: um ritmo de passagem que o signo vivencia na índole experimental das poéticas.

Poeta e homem, embrutecidos na civilização dos sentidos materialistas, evadem-se, retornam à caverna obscura dos símbolos, onde o Absoluto e o Ser repercutem sua essência. Nos procedimentos alógicos e sugestivos que permeiam a forma lírica, poeta e homem se diluem em eu múltiplo e desencarnado. Um *eu* desumanizado em seu contorno físico ou biográfico, mas profundamente consciente da evolução humana.

O tempo fugidio e circular do símbolo pulsa na unidade rítmica do poema, retorcendo os sentidos que avançam linearmente; além da moral e da recente ideologia cristã, o poeta investiga a liberdade estética em favor de si mesma: alquimia que promove a significação transcendental do verbo. E o intérprete reconstrói tal investigação com igual esforço intuitivo e intelectual no sentido de perceber, no símbolo, a lírica mais aguda e estranha.

A lírica moderna pressupõe um estado de autonomia como objeto de linguagem *aberto* e polivalente, instaurando relações originais entre som e sentido ou forma e conteúdo (FRIEDRICH, 1978). A sutileza de um corresponde à densidade de outro. Esterilizando a intimidade pessoal e o “império do sentimentalismo”, o poeta dissolve, nas camadas do significado, os aspectos mais concretos dos temas, arrefecendo o grau de nomeação que a palavra possui. A lógica do espaço e a do tempo real praticamente se *nulificam* numa forma simbólica com tamanho poder de transgressão quanto ao pensamento racionalista e à normalidade da gramática.

Os temas fornecem aspectos sutis e evasivos à linguagem, que, por seu turno, *arranja-os* numa rede de sentidos de insólita fantasia. Tal arranjo, intelectualmente produzido, suprime a pessoalidade dos objetos e do artista mesmo, ajustando a forma no caminho de onde parte e aonde chega. Os enigmas de linguagem são elucidados no limite de si próprios, e comumente quebram o horizonte de expectativas de quem se habituou à *mimesis* fácil, que se confina à roupagem figurada dos referentes da realidade. Distanciado da comunicação com o mundo empírico, o lírico subtrai aos conteúdos (ou aos objetos) o provável, reavalia a relação entre o texto e o leitor: este se especializa tecnicamente na leitura incessante e incompleta, para melhor decifrar aqueles mistérios da palavra poética.

A partir do século XIX, certas poéticas e parte da crítica começam a se redirecionar. Em tese, não mais representam a legalidade dos quadros sociais e das ideologias dominantes, questionando as forças positivistas e as estruturas mentais da burguesia. Liberado em sua energia criadora intelectualmente trabalhada, o poeta responde pelas *categorias negativas* da

arte (FRIEDRICH,1978), subvertendo a concepção clássica e normativa da criação estética. Seja para louvar ou criticar tais categorias, certos poetas franceses traçam o perfil de uma nova poesia (ou de poética), redimensionando forma e conteúdo: peculiaridades sintáticas, fragmentação, ênfase à exceção e não à regra, agramaticalidade, obscuridade, *despoetização*, deslocamentos e incoerência. Os juízos de valor negativo atestam a limitação histórica da crítica de um lado e por outro o *instinto de modernidade* de que nos fala Kilkerry (CAMPOS, 1985). Já no século XVIII, com Rousseau e Diderot, a poesia européia hesita entre o vigor emocional e a sutileza intelectual, subvertendo a lógica do circunstancial e do temporal. A normalidade da forma e a rotina dos conteúdos que representavam o equilíbrio *eu-sociedade*, assimiladas no discurso racionalista da poesia, cedem espaço à força da imaginação e do interior anímico. Apesar de certa conotação idealista no pensamento filosófico que reveste o valor da imaginação engenhosa, ressalta-se a ruptura do objeto artístico com o conhecimento empírico e a ética. A genialidade não mais se submeteria às amarras da moralidade e das ideologias; neste âmbito de reflexão, a criatividade e a natureza de autonomia do signo poético parecem plantar o *teor sugestivo*.

Também nos franceses se anuncia a ótica moderna da relação entre as artes, através da atitude analítica, que integra o discurso poético e o pictórico no viés da *opacidade* e do trabalho engenhoso. O caráter sugestivo das poéticas simbolistas bem se aproxima do contexto das ideias românticas europeias, portanto.

A lírica previne-se contra a lógica e a norma, estreitando relações com as forças transcendentais da divindade e da magia, paradoxalmente no limite do esforço intelectual, que forja as operações textuais e os sentidos surpreendentes da forma. A comunicação com os objetos da vida habitual e do mundo concreto torna-se difícil, “re-humanizando” a poesia na palavra mais abstrata e simbólica. O ritmo mecanicista do pensamento burguês não mais harmoniza a relação imprevisível e alógica entre os estratos do poema, e a lírica cadencia a evasão engenhosamente musical, polissêmica, obscura e sinestésica do tom monótono da Razão esclarecedora.

Os recursos imagéticos, simbólicos e eufônicos de inefável densidade relegam a racionalidade imperiosa, a linearidade e a conexão compreensível entre a forma e o conteúdo. A vida inconsciente e interior e a imaginação criadora regulamentam os objetos caoticamente transfigurados em aspectos o mais abstratos possível. Os contornos precisos e homogêneos da aparência recuam em face do trabalho intelectual com a *matéria estranha* do verbo. Historicamente, a poesia reage (envolvida ora de um halo de *spleen* ou *mélancolie* ora da

angústia para o Nada) aos estados estáveis de espírito até o século XVIII, pulsando na inquietação inconsciente e na metalinguagem. A civilização decadente promove o gosto pelo exótico, pelo orientalismo, e principalmente pela possibilidade estética *do feio* (FRIEDRICH, 1978).

A arte do verbo, no paroxismo sensorial e semântico, *relativiza* a beleza e as matérias poéticas na intencionalidade caótica e totalizadora do símbolo. O signo urbanizado e mecanizado pelo ideológico reassume sua essência de magia e irracionalidade. O grotesco, o absurdo e a anormalidade, engrandecidos no engenho poemático, desequilibram tanto a criação *classicizante* quanto a poesia personalizada. A fantasia eficaz no esforço intelectual constrói objetos inusitados de lírica como resposta ao empobrecimento do sentido da vida e do espírito humano, concentrando-se num *eu* intensamente evadido dos objetos e da essência mesma de humanidade, em significado niilista. No hiato entre o mal satânico e a idealidade, o lírico moderno vislumbra nos simbolistas franceses a incoerência e o caos necessários à regulamentação da forma e à pesquisa estética além do sopro de inspiração romântico e da previsibilidade clássica. A consciência da miséria humana corresponde à perplexidade engenhosa e sugestiva da poesia; a negação do mundo corresponde à reinvenção sensorial da banalidade e do *feio*, e à fragmentação do espírito corresponde a linguagem totalizadora e sinestésica.

A lírica moderna reduz, na tensão entre som e sentido, esforço intelectual e densidade imaginativa, *o paradoxo do céu e do inferno*. A descrença nas aparências é a redenção da poesia, e o poeta vislumbra na ruína da força criadora da arte os temas sinuosos e esquivos que a reconstruiriam. A morte do signo é a ressurreição do símbolo. A revelação dos conteúdos dilui-se na sombra de um evento complexo e sutilmente arranjado na forma, suscitando correspondências alógicas entre a coisa cósmica e o homem transfigurado em “microcosmo”. Tudo à mercê da capacidade engenhosa do poeta, que manipula a palavra como um exercício *do espírito livre* (FRIEDRICH, 1978, p.57).

Rimbaud e suas técnicas de expressão poética evoluem de uma obra menos hermética a uma de significativa densidade ou obscuridade, mobilizada por um estrato semântico-simbólico enviesado de imagens ousadas, elipses arrojadas, gramática caótica: o domínio ilimitado da imaginação descobre no labor intelectual o lugar mais profícuo e a musicalidade mais evasiva. A vontade e a energia intelectual regulam o ritmo revelador da opacidade poética, diluindo o discurso linear na ruptura da gramática, e a superficialidade do estrato simbólico na relação inusitada entre a camada fônica e o estrato semântico.

A música *gauche* do espírito simbolista ressoa nas poéticas de vanguarda do século XX. A reação irônica à tradição em tom de paródia cadencia a visão paradoxal do poeta relativamente à modernidade: repulsa ao discurso tecnocrata e mecanicista e adesão a um ritmo de vanguarda com base na pesquisa estética e no experimentalismo. Em tal perspectiva, a ânsia irreduzível do enigma, a rebeldia no silêncio (Rimbaud), o sentimento evasivo e *niilista*, a solidão comunicativa e a despersonalização do *eu* emprestam nova dimensão à poesia, que repercute na arte moderna. A falência da moral burguesa imprime um halo de desengano no homem, que o poeta sublima no engenho simbólico reativo. A naturalidade do Belo cede à absurdez e ao *feio* inventado na metáfora viva, na ambiguidade do estrato sintático, na relação incerta e fugaz do léxico e do estrato fônico, na livre associação das imagens, enfim na dilaceração dos objetos no significante agudo e volátil. O *antipoético* (na lírica que viria a influenciar a poesia moderna) é um ângulo intransitivo, metalinguístico e nada convencional do que se entendia como *poético*.

Os procedimentos formais que redimensionam a noção da liberdade na poesia não suprimem, em tese, a tradição, mas a redimensionam. A lírica moderna pode empregar as formas, os metros e os conteúdos tradicionalmente prestigiados, embora a linguagem nova, inusitada e *anormal* no limite da sua gramática, “re-forme” tais aspectos, de modo a torná-los irrelevantes em face da palavra liberada do contorno sintático, da nomeação, da norma retórica. O soneto, o dístico, o decassílabo, a rima preciosa, tudo se dissolve nos sentidos mais abstratos e ontológicos que sutilmente se tocam no estrato imagético. O grande conteúdo (ou motivo) da poesia passa a ser sua forma mesma, que basta a si como realidade engenhosamente equilibrada entre a evasão dos objetos e a negação do *eu*.

Os temas da morte e do amor são esvaziados em seu caráter pessoal (FRIEDRICH, 1978, p.112), ou seja, desmaterializados como temas, e se perdem na imagem viva, que, por sua vez, reduz a cosmovisão racionalista e dicotômica: os restos físicos do objeto mal flutuam no signo desencarnado (o símbolo), que totaliza amor e morte, corpo e alma, som e sentido na compreensão múltipla e *niilista* do Ser.

Friedrich (1978, p.117-118) enumera alguns recursos de estilo adotados pelos simbolistas franceses, e um breve olhar em torno do seu significado para a poesia contemporânea nos faz lembrar não só os programas das poéticas de vanguarda (de começos do século XX) como também as obras de muitos poetas modernos e pós-modernos: transfusão de sentidos entre palavras, liberdade da palavra na cadeia sintática, emprego de procedimentos de outras áreas na poesia, verbos no infinitivo (destacando seu caráter substantivo), a significação aberta (ou

ambígua) dos conectivos, emprego do advérbio como adjetivo, a *re-construção* do real através da metalinguagem. Tais recursos instituem a obscuridade necessária a toda poética moderna, que se distingue da que se elaborava na lírica de outras épocas quanto ao jogo de sedução dos procedimentos formais. Por seu turno, o intérprete oscila entre a leitura acumulada e a percepção do papel do inconsciente e da mais aguda intuição na atitude interpretativa. Revelar e redefinir a *competência de metalinguagem*, que permeia a lírica moderna e seus antecedentes (em que *se presentificam* os objetos da realidade na face movediça do verbo), evocar o mais sublime e sutil significado na base da *agramaticalidade* radical e de um ousado estrato lexical, requer disciplina e sensibilidade. À despersonalização da lírica corresponde sua mais extrema humanização. A ideologia do novo vai muito além da radicalização da relação som-sentido, da ambiguidade do estrato sintático, da ousada pesquisa estética, da supressão da pontuação, das estranhas funções das classes gramaticais, enfim da supressão do eu sentimental: seu limite é a redenção da palavra em sua própria fé.

A tomada de consciência dos simbolistas (e da lírica moderna) leva ao *apuro da poesia*. A imposição dos objetos e do *eu personalizado* arrefecem, no sopro mistificador da inspiração, a alquimia da forma simbólica e o redimensionamento dos motivos ou dos procedimentos formais. O verbo, capitalizado na ótica tecnocrata e pragmática do mundo moderno, extrai *dele mesmo* os objetos (mal definidos no poema), que o lírico processa. O significado causal da realidade é superado pela casualidade da expressão poética, cuja base múltipla e vigorosamente musical se explora a exaustão. O deus do equilíbrio parece soprar no fio tênue que liga a capacidade intelectual e a imaginação densamente misteriosa; a forma alógica que precede a lírica moderna inspira-se nos conteúdos *sonambúlicos e alucinantes* (FRIEDRICH, 1978, p.190), antes da repercussão das teorias de S. Freud e Jung e das propostas surreais dos movimentos de vanguarda europeus. A ânsia do Absoluto e do Ser remete às forças materiais do instinto, ao estrato inconsciente, à loucura, à absurdez e ao onírico e à liberdade extrema da criação.

A dor, reavaliada em sua “negatividade” e “teor de culpa” pelos simbolistas, é a porta paradoxalmente *fruitiva* do poeta, que se projeta (sem esperança) ao Absoluto e ao Ser. O sentido de felicidade, que animava a Natureza e o homem, cede espaço ao pessimismo e ao sentimento do vazio, o que Chateaubriand, citado por FRIEDRICH (1978, p.30), denomina *ciência da dor e das angústias*. O valor do Nada preenche o espaço precário dos motivos líricos. A idealidade não resiste às ideologias materialistas e ao mundo vazio de sentidos e emoções: eis o temperamento do Simbolismo. A poesia que se afasta da sociedade torna-se

estranha à tradição coerente e ajustada ao otimismo burguês, falseado na miséria moral e econômica de grande parte da humanidade. A musicalidade variada e engenhosa da palavra procura o silêncio dos objetos e a solidão reveladora do artista, em que se vislumbra a redenção (ou a sua inviabilidade). Nessa perspectiva, os simbolistas, em seu programa de poética da *anormalidade*, evocam os românticos franceses. A dor exercita a consciência da nulidade do mundo, que por seu turno promove a poesia à essência primordial do homem totalizado em espírito e elemento cósmico. A lírica “totalizadora” é cultuada como esclarecimento do Absoluto e força criadora da desintegração da realidade. Uma *literatura do futuro* (FRIEDRICH, 1978, p.31), que antecipa a consciência metalingüística da criação lírica moderna.

A música do reencontro do signo com sua alma (o símbolo), e da poesia com a palavra mesma, mobiliza um pensamento que circula no espaço do Ser absoluto (mesmo nivelado ao Nada), e, principalmente, na lucidez da harmonia entre a imaginação ilimitada e o labor intelectual, que desvenda radicalmente as *camadas inconscientes* da língua, liberando-a do “capital do empobrecimento”. A língua extrapola a afonia imposta pela normalidade gramatical ou sintática, resgatando, mesmo no limite das formas, dos metros e dos motivos tradicionais, a *linguagem do espírito*, ou a da *reintegração cósmica*. O poeta, que se fragmenta como pessoa e se “re-conhece”, ao penetrar no espaço criador da imaginação intelectualmente trabalhada, é regido pela Vontade. O Simbolismo responde à profanação da essência misteriosa do Cosmo pelo discurso científico e tecnocrata: a realidade ordenada em objetos concretos e previsíveis é *desconstruída* no lugar caótico, alógico e sugestivo da lírica moderna (e dos seus antecedentes). A “morte de Cristo”, longe de ser redentora, promove a ideologia da impotência e da miséria humana, mas é na *desumanização* da esperança que a poesia se humaniza. A solidão e a estranheza do poeta convertem-se na *lucidez endógena* da palavra. Se o mal é a redenção do homem moderno rumo ao Absoluto espiritual, paradoxalmente, é a banalização do mundo o lugar da harmonia entre a imaginação infinita e o estrato intelectual da forma simbólica. E é o Cosmo o lugar da redução dos paradoxos, da harmonia entre o simbolismo da miséria humana historicamente definida e a rendição (niilista?) da lírica, além do tempo e do espaço.

Concluindo, à luz das teorias anteriormente explicitadas, o poema é um objeto de linguagem cuja engenhosidade se equilibra entre um rigoroso esforço intelectual (que desmistifica a natureza confessional do poeta e o engano da inspiração) e a densa imaginação criadora. A poesia não é, portanto, tradução monovalente dos referentes da realidade ou dos

temas inerentes ao eu *pessoal*, mas antes de tudo, um exercício de linguagem que redimensiona desde a sintaxe ou a gramática previsível até as visões de mundo e da arte. E o intérprete assim deve entender o *construto poemático*: um tecido densamente ambíguo e de significação aberta, uma rede insólita e inesgotável de sentidos sugestivos que mal se percebem na macroestrutura formal. Manejando com argúcia e sensibilidade os estratos micro-estruturais, o leitor acumula suas interpretações, analisa no *ritmo da repetição* (que sustenta a forma simbólica) os meandros imagéticos, a sintaxe inusitada, os arranjos dos estratos lexical e fônico, de raro efeito. Recriando a vida e o mundo através da linguagem, que revela *em si mesma* os temas, o poeta responde ao discurso comercializado e à esterilidade da sua comunicação: paradoxalmente, em sua solidão, institui o vínculo social e humanizado. A palavra liberada pulsa na forma simbólica, resgatada às leituras alienadas e monolíticas da realidade. Cabe ao intérprete, através da leitura que não se esgota, revelar os enigmas subjacentes a cada estrato poemático, e assim reatar relação com a humanidade banida pela lógica mercadológica e pelo mutismo fragmentário.

Na lírica do Simbolismo (e das poéticas da modernidade), a crise da identidade humana incide na morte de Deus, na visão filosófica do niilismo e na procura cega do Absoluto. Em Pedro Kilkerry, a *reificação* burguesa e a representação dos modelos cedem lugar ao signo primordial e simbólico da agregação, à imagem mitológica e à *poção* do inconsciente, que inebriam, em tom surreal ou expressionista, a poética da *reencarnação do verbo*.

3. CONTEXTUALIZAÇÃO DO AUTOR E DA OBRA

3.1 Dados biográficos

Pedro Militão Kilkerry nasceu na cidade de Salvador, em 10 de março de 1885, filho de João Francisco Kilkerry e Salustiana do Sacramento Lima. Descendendo de irlandeses pelo lado paterno, foi criado em Santo Antônio de Jesus, também na Bahia. Boêmio, pobre e doente, preenchia a solidão de um quarto na Rua do Cabeça, 13, na capital baiana.

Em 1901, escreve as primeiras produções, entre as quais um texto intitulado *A morta*, que “um criado utiliza como papel de embrulho” (CAMPOS, 1985, p. 71). O autor baiano tinha o hábito de escrever em folhas soltas de livros, em paredes, na madeira da cama, e trazer de memória seus poemas. Tornava-se necessário, portanto, que pessoas sensíveis, como os poetas e pesquisadores Augusto de Campos e Erthos Albino de Souza, tivessem a iniciativa de organizar e editar a obra de quem, moderno e *clandestino*, vai aos poucos conquistando um lugar ao sol no âmbito da crítica e da produção acadêmica.

A partir de 1904, vive em Salvador, onde promove relacionamentos profícuos à vida literária com integrantes da revista local *Nova Cruzada*; entre agosto e outubro de 1906, publica três poemas (*Da Idade Média*, *Isnabel e Na Via Appia*), e entre setembro e outubro do ano seguinte, uma tradução (*Esmalte*). Divulga, em 1909, naquela revista cultural e no *Jornal da Manhã*, poemas representativos de sua poética insólita e peculiar, como o soneto *Cetáceo*. Em 1910, publica quatro poemas, entre eles *Cerberos*, no *Almanaque de Pernambuco*.

Em 1911, passa a colaborar na revista *Os Anais* após o fim das edições da *Nova Cruzada*. Entre 4 e 15 de março de 1913 escreve a série de crônicas *Quotidianas* e *Kodacks*, no *Jornal Moderno*, para o qual colaborou até ser suspenso, devido talvez à sua índole irônica, que o levaria a escarnecer o valor estético de uma imagem (de Cristo), exposta no Tribunal de Apelação. Ainda em 1913, a revista *A Voz do Povo* publica o texto *Navis Sereníssima*, importante peça da prosa poética de Kilkerry. Em 1916, publica, no jornal *A Tarde*, um artigo intitulado *A Verdadeira Poesia*, a propósito dos *Cristais Partidos*, de Gilka Machado, que define por

lindas estrofes de uma sensibilidade perfeitamente refletora, deu-nos o que Baudelaire um dia, como tantos nossos, angustioso, pedira a um mercador de cristais, mas em vão: cores que fazem com vida viver além da vida, o infinito real através de um matiz ilusório. (...) Dir-se-ia o grão de areia lhe dá que pensar nas raízes da Árvore-Cosmos, ou tem o sentido da gravitação cogitativa (CAMPOS, 1985, p. 225).

Logo se percebe a procura ansiosa da Essência ou do sentido sublime da existência como tema recorrente na obra de Kilkerry; ao poeta baiano interessava investigar, na relação primordial do Cosmo e do microcosmo (o homem), o Ser absoluto, manifestado por sua vez nos estratos sensoriais e sugestivos da atitude panteísta. Desse ano, são os manuscritos de *Longe do Céu, Perto do Verde Mar e Ad Juvenis Diem*, em que se exercita a liberdade do ritmo e do verso.

Ainda em 1916, Kilkerry é nomeado Primeiro Escrivão do Tribunal de Contas do seu Estado (29 de agosto), fato que arrefecia em tempo a grave pressão econômica. Sete meses depois, contudo, falece tuberculoso (março de 1917), após crises de asfixia e de uma traqueotomia, que remetia a um de seus poucos poemas satíricos, resgatado por Campos, em *ReVisão de Kilkerry*:

Quando eu nascia
Tocava em minha freguesia
Um barbeiro, meu vizinho
Cortava a veia ao pescoço
Porque no bicho perdia

Mais próximo da linha em tom mais “grave” do Simbolismo Francês – Verlaine, Baudelaire, Mallarmé – que da “coloquial-irônica” – Corbière, Laforgue – (WILSON, 2004), considerando a produção reunida por Augusto de Campos, Pedro Kilkerry vivenciou um ambiente cultural em que a poesia canônica e os poetas provincianos travavam uma luta desigual; época de uma crítica norteadas pelos *ventos ideológicos* e pela empáfia da facção *oficial* do Simbolismo.

Jackson de Figueiredo, colega de Faculdade e biógrafo, organizaria a obra dispersa do autor baiano quatro anos após a morte, em *Humilhados e Luminosos* (*Anuário do Brasil*, Rio de Janeiro, 1921). Em 1952, Andrade Muricy incluiria alguns poemas em seu *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*, vislumbrando na poética do autor uma identificação com o francês Lautréamont. Dez anos após, Augusto de Campos reivindica, através de dois artigos publicados em jornal de São Paulo (*Non Multa Sed Multum* e *O Revolucionário Kilkerry*), um espaço mais justo aos que se chamam *poetas menores*, cujo brilho escapa ao *fogo-fátuo* da crítica. Chiacchio chamava a Kilkerry “o cisne que disse o canto final da geração simbolista baiana” (MURICY, 1973, p. 886), música cadenciada por uma relativa influência

de Cruz e Sousa, que havia, por sinal, passado por Salvador para difundir a campanha abolicionista.

3.2 O meio cultural, o estilo de época, o estilo individual...

A partir de 1901, a Bahia experimenta um ambiente cultural de euforia com as edições de A NOVA CRUZADA, cujo lema era “um por todos, todos por um”; talvez se entendam “todos” por aqueles intelectuais que lutavam contra as estruturas mentais do meio cultural conservador e oficial. Praticamente todos os nomes significativos da “roda literária” baiana contribuíam para a revista, que assimilou o objetivo de aglutinar os que difundiam a literatura do Estado, os seus velhos e novos autores. Em conferência alusiva ao *decenário* da publicação, Pedro Kilkerry, em 13 de maio de 1911, salientava que “a poesia não morrerá jamais, a verdadeira poesia, a poesia sincera, que afunde raízes no sentimento humano, na dor humana” (CAMPOS, 1985, p. 196). A poética do autor baiano, esteada na força da imaginação, na sensibilidade engenhosa e na *visão para o novo*, bem justifica tal pensamento. Um equilíbrio entre a força expressiva e a delicadeza, entre a intencionalidade e a capacidade ousada de criar: eis a sobrevida da poesia.

Numa época em que a poesia francesa cadenciava a *maldição e a desventura* em ritmos de profunda consciência e trabalho intelectual, no Nordeste do Brasil *um harpista* negligenciado pela crítica diluía, na base movediça do verbo simbólico, a materialidade dos objetos e dos eventos, a marca biográfica e pessoal da poesia, a forma fixa e regular da paisagem, imergindo nas *correspondências* esquivas e divinas do plano cósmico “entre a fluidez das aparências e a eternidade dos seres” (CAMPOS, 1985, p.239).

Kilkerry ressalta, em suas conversas com o amigo (e biógrafo) Jackson de Figueiredo, que sua compreensão da Natureza correspondia à vida do espírito e à razão do seu próprio ser. Tal correspondência (decerto alicerçada numa linguagem que suprima as *leis* uniformes de expressão) desaguarda num verso de incrível engenhosidade, colorido inusitado e forte caráter transgressivo. MOISÉS (2001, p. 324) situa tal poesia na tendência do *Sensacionismo* pessoano, em virtude da dicção de vanguarda e da visão da modernidade que a permeiam.

Convicto do papel que as forças além da Razão desempenham na criação artística, para Kilkerry “o certo (...) é que os poemas simbólicos do grande Inconsciente são momentâneos

como fenômenos e se, algumas vezes, deformando-se na nossa subjetividade, vale algum deus ao seu autor” (CAMPOS, 1985, p. 246). Refletindo precocemente acerca de um tema tão caro à Psicanálise, o autor baiano diferencia o *grande Inconsciente* (com maiúscula) do *pequeno inconsciente*, o que nos remete à teoria de Jung do inconsciente coletivo. Quando o autor baiano recorre ao mito e explora a essência simbólica do signo, não o faz artificialmente; ao contrário, deixa transparecer a adesão ao dado cultural e antropológico, como se traduzindo, no verbo sugestivo e na *estranha musicalidade*, os ritmos do inconsciente. Em *Quotidianas*, assinala a sua “demência voluntária”, legitimando a *natureza criadora* da sua linguagem e o direito à pesquisa estética, que, por sua vez, ligam-se *ao sonho e à alma*, conforme Kilkerry mesmo. Além do limite da convenção e da herança formal, germina *uma poética da perplexidade e da estesia, do instinto de modernidade, do simbolismo da criação caótica, do objeto real absurdamente refratado, da imagem acumulada*.

Liberado das ideologias judaico-cristãs¹, o autor baiano imprime no estrato imagético as matizes do paganismo e do panteísmo, em que se acomoda *o tumulto interior*. Este *eu* essencialmente cósmico se *despersonaliza*, assumindo a identidade microcósmica, que se manifesta na forma simbólica através da metáfora viva, da sinestesia insólita, do jogo fônico, do neologismo de rara engenhosidade, e principalmente do símbolo. Em busca do “sentimento integral da vida perfeita” (Kilkerry. In: CAMPOS, 1985, p.278).

Kilkerry questionava os limites coercivos das ideologias e da moral sobre a liberdade da arte e do direito à pesquisa estética, na contramão da “crítica moralizante”. O prazer da aprendizagem pela intuição, pela veia experimental, pela força do inconsciente regulava a construção de uma poética que, se de um lado conserva laivos da cultura realista (dentro da qual a parnasiana), do outro manifesta, desde a manipulação do estrato fônico à estranha engenhosidade do léxico e do estrato simbólico, um caráter marcante em termos de ruptura com a tradição acadêmica e de filiação à lírica mais moderna. Ao contrário de alguns simbolistas da época, em especial os da 1ª geração, o autor baiano não concentra o traço inovador nos conteúdos, mas o desloca para a forma e os seus estratos. Se o autor baiano ainda se prende *ao gosto dominante* da época, e emprega assiduamente o soneto, as cadências fixas do metro e do ritmo, o léxico parnasiano, não se nega o grau de liberdade e de direito à

¹ Para Pedro Kilkerry, “a beleza é a verdadeira inspiradora da ética dos homens, mas esta por só estabelecida não é condição daquela” (CAMPOS, Augusto. *ReVisão de Kilkerry*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 277). A poética do simbolista baiano, uma profissão de fé *pagã* e *panteísta*, libera a linguagem do *tom moralizante* judaico-cristão.

pesquisa poética. A disposição dos ritmos revela muitas vezes menos rigidez, variando-se o metro do verso no modelo estrófico, ou a cesura na estrutura fixa do decassílabo; o autor baiano utiliza também, na mesma forma simbólica, versos de medidas distintas, sejam eles fixos ou livres.

Entediado e efusivo no riso, profundamente cético e sem cultura religiosa, Kilkerry lembrava, conforme seus biógrafos, desde os tipos insólitos e infelizes do romantismo inglês até o paradoxo do desprezo acadêmico e da revolução estética, que se faria representar por um Laforgue ou um Mallarmé. Uma de suas facetas pouco estudadas, até pela falta de registro, tanto de natureza biográfica como artística (quase tudo se perdeu da *Musa irônica* do autor), é a veia satírica. Conforme CAMPOS (1985, p. 45), Jackson de Figueiredo, amigo e biógrafo, “preferiu omitir-se, preconceituosamente”² acerca do boêmio, *noctívago* e cantor dos improvisos libidinosamente irônicos. Pouco afeito ao lirismo *sentimentalista*, por assim dizer, o poeta baiano não hesitou em classificar o Parnaso brasileiro: “Horácios, Virgílios minguados, saudosos, atávicos e, a um modo que acéfalos, um coração à mão na primeira dentada amorosa” (Kilkerry - In: CAMPOS, 1985, p. 225).

Leitor assíduo e tradutor de Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Mallarmé, o autor baiano cria uma poética que sugere comparação com as dos simbolistas franceses, ora em nível lexical, ora em nível semântico-simbólico. Por exemplo, a felicidade rimbaudiana, através do êxtase e da cor sublime (*Une Saison en Enfer*), e o simbolismo kilkerriano da luz transcendental, malgrado o tom panteísta (*Harpa Esquisita*), convergem ao desejo do ideal, além da evolução cósmica: “Já o Outono! – Mas porque ansiar por um sol eterno se estamos empenhados na descoberta da claridade divina, - longe daqueles que morrem com as estações!” (CHADWICK, 1971, p. 47) e “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.” O francês vislumbra um mundo (e um homem) além dos objetos e do contorno do real, que a imagem instintiva e efêmera do cosmo aguça: “Sei os céus a estourar de faíscas, e as trombas / E as ressacas e as correntes: sei o anoitecer, / A Aurora a evoluar-se como um bando de pombas, / E vi por vezes o que o homem julgou ver!” (CHADWICK, 1971, p. 51). Também em Kilkerry, a retina transfigura a linguagem, contemplando, na

² Jackson de Figueiredo, fervoroso poeta católico e colega de Faculdade de Kilkerry, evita comentar, em seu depoimento biográfico, sobre “os tipos pelos seus lados inferiores, nem mesmo quando essas mesmas inferioridades tenham neles expressão literária a mais brilhante” (CAMPOS, Augusto. *ReVisão de Kilkerry*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 234). As restrições da parte de Kilkerry à cultura católica, a sua postura cética e a inclinação à vida boêmia são temas preconceituosamente silenciados no perfil do autor baiano publicado na *Ed. Anuário do Brasil*, Rio de Janeiro, 1921.

imagem da libido e da evolução cósmica, a visão sinestésica do ideal, dentro da paisagem concreta: “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” (ANEXO G).

Tanto em Rimbaud como no simbolista baiano, a imagem do *barco* (o simbolismo da *segurança* no lugar da *travessia*) remete à ideia do interior conflituoso e do desejo da evasão. Aos monstros marinhos e obstáculos que povoam a *profundeza do mar* (ou do inconsciente), na poética rimbaudiana, corresponde o eco cósmico do desengano humano: “E oh! Morte – eu disse – esta canção me aterra: / Dá-me que tremam palpitando os mastros / Ao som vermelho da canção de guerra” (ANEXO H)

O poder do poético (*A Alquimia do Verbo*) em Rimbaud, que transforma o mundo (e o homem) inferior em outro, sublime, irradiante, como o ouro ao metal comum, rebrilha na imagem kilkerriana da sublimação: “Ah! dobrar joelhos de ouro ao mundo!” e “Embarcações soltas as velas / De um sol de fogo às rosas amarelas (...) Se vão nas águas do Infinito Mar!” (ANEXO L). Ligado à *alma cósmica*, o desejo evasivo do *Ideal* aproxima os dois poetas: “Ela foi encontrada! / Quem? A eternidade. / É o mar misturado ao sol” (Rimbaud) e “Quando a minha alma vai beber-te o olhar / Em duas taças verdes, cor do verde Mar!” (Kilkerri).

O autor de *Les Fleurs du Mal* (BAUDELAIRE, 2004) vislumbra na imagem da vida e da morte (*o mar*) o lugar amoroso da revelação. Na ótica do *homem livre* baudelaireano, o simbolista baiano sublima o limite humano: - “Para além de nós mesmos nesta Esfera” - e nossa condição obscura – “E as almas todas se banharem rindo / No rio que vamos nós abrindo / E irá rolar no Mar”.

Em torno da *Harpa Esquisita* temos, da parte dos biógrafos Chiacchio e Jackson de Figueiredo, e do crítico Augusto de Campos, visões que o aproximam dos franceses *Bateau Ivre* e *L’Azur*, em face do contorno formal e do ritmo, do tecido imagético e do tema. A cor absoluta e mais expansiva veicula o motivo mallarmeano da vileza do real e do *Ideal* insondável. Este sublime danoso define o tom pessimista e a ideia da impotência humana, regulados na disposição estrófica e no metro: as quadras e os alexandrinos simbolizam a superação do número sagrado (o 3) e o embate com o do *Infinito* (o 4). O poema kilkerriano lapida a mesma estrofe e o mesmo verso, e a cor uraniana impele o *eu* da liricidade ao desejo da pureza, embora não a *une peur bleue* (CHEVALIER & CHEERBRANT, 2007, p. 109), ou temor metafísico.

Em Mallarmé (CAMPOS, 2006), a alma esvaziada ironiza o sublime transcendental, e silencia a súplica à cor do Infinito. No autor baiano, a lucidez do *eu da arte* suprime a vileza do homem : “E, assombrados, reptis – homens, não! tu levantas!”; e mobiliza a travessia no sentimento sublime: “No halo, de Amor, que tens!”, e na cor evolutiva: “Vais – um dervixe persa, o manto azul – Artista!” (ANEXO G). O tom azul do Absoluto, tanto a Kilkerry como ao poeta francês, escava a clara textura da imagem, de onde se manipula a arqueologia da *Dor* e do inconsciente: “E tu, ó Tédio, sai dos pântanos profundos / Da desmemoria, unindo o limo aos juncos suaves, / Para tapar com dedos ágeis esses fundos / Furos de azul que vão fazendo no ar as aves” - *O Azul* (CAMPOS, 2006) e “Gemes... Dedando o Azul as magras mãos dos astros / Somem, luzindo... Ao longe, esqueleta uma ruína / Em teu sonho a anervar argentina, argentina...” (ANEXO G). A paisagem que se *desparnasianiza* harmoniza as líras dos simbolistas em tom surreal: “Uma linha de azul e pálida traça / Um lago, sob o céu de porcelana rara, / Um crescente caído atrás da nuvem clara / Molha no vidro da água um dos cornos aduncos, / Junto a três grandes cílios de esmeralda, juncos” – *Cansado do repouso amargo...* (CAMPOS, 2006) e “E na verde ironia ondulosa de espelho / Úmida raiva iriando a pedraria. Bufa / O cetáceo a escorrer d’água ou do sol vermelho” e “Coalha bebendo o azul um largo vôo branco” (ANEXO N).

Enfim, no *Bateau Ivre* kilkerriano, o *eu* evasivo imprime na forma os ecos da sutileza cósmica: “Bóiam-te as notas no ar, a Asa no Azul diluída”, e sabe, como Rimbaud, da força instintiva da natureza, mas *em tom panteísta*, impulsionado pela imagem da *regeneração oceânica* : “E alta, em surdo ressôo, a onda betúmea e bruta / A ânsia do mar, lá vem, esfrola-se na areia...” e “Que bom morrer! Manhã, luz, remada sonora...” (ANEXO G).

CHADWICK (1971, p.11) liga o significado da palavra *simbolismo* não ao de referência indireta a alguma coisa, mas ao de noção de *imagem ou imagética*, que acontece na textualidade poética. Ora como estrato de um objeto literário, ora como peça de um contexto de objetos em que se vislumbra a emoção estética, o simbolismo é a chave gradativa que acessa a evocação de tais objetos. É o teor de sugestão e ambiguidade que permeia o que os franceses denominam *état d’ame*; uma atitude engenhosa em face da linguagem, que incita o intérprete a acumular revelações (embora esquivas) em torno do objeto, fato que viria a assegurar a totalidade do deleite da criação poética. O termo *símbolo*, conforme H. de Régner, citado por CHADWICK (1971, p. 12), instaura uma rede de relações sugestivas entre o abstrato e o concreto, em cujo bojo o intérprete, precariamente, pode *enviesar* sentidos ou intencionalidades.

No contexto estético e cultural a que se liga Pedro Kilkerly, o Simbolismo remete à coisa cósmica e microcósmica (ou humana) de forte intenção panteísta, contraponto do pragmatismo e do mundo racionalista. A poesia seria um reduto inventivo de sublimação ao vazio existencial, ao homem fragmentado e ao verbo capitalizado, malgrado o tom niilista que um ou outro poeta contemporâneo imprimia em suas poéticas; assinalada pelo espírito da redenção, a poesia e o “sentimento de totalidade” efetuariam a liberação do homem oprimido pelo cotidiano e pela vida *coisificada*, nivelando a arte à profecia e à religião. Ao intérprete, caberia a tarefa de traduzir as experiências (ou *os eventos*) alusivas à realidade *desencarnada*, essencial e metafísica, no limite (às vezes radical) da textualidade simbólica. A imagem difícil e necessariamente obscura mediaría a evolução do homem rumo ao mundo ideal, e o resgate à linguagem da força primitiva, mística, musical e sinestésica dos significados. Desde o corte sugestivo do estrato fônico à complexa fusão de imagens, o texto simbolista, às vezes, reage com rigor à linguagem realista, à natureza documental e experimental do texto naturalista; projetando outra e superior realidade, o poeta confere à palavra uma cosmovisão edênica, e a si mesmo, uma *missão divina* (paradoxalmente *satânica*).

O símbolo, extremado na refração alógica da individualidade e do real, ganha texturas coloridas de musicalidade e sentido; e o artista, oscilando entre o *ego* e a *criança da personalidade*, experimenta a linguagem *arquetipa* e a pulsão do *inconsciente coletivo*. Resgatada, a relação primordial e misteriosa entre o *eu* (fragmentado) e a totalidade humana libera, no significante poético, o tema impregnado dos simbolismos e da imagem divinal e cósmica. Portanto, a *religião da palavra* traduz o sentimento de plenitude, povoado de analogias sutis entre o concreto e o abstrato, o teor espiritual e a cultura dos povos, tudo regulado por uma rigorosa *consciência metapoética*.

O esteio filosófico do Simbolismo fica a cargo de *Schopenhauer* e do pesamento irracionalista e romântico, que proclamam a *Vontade* e a origem paradoxal da dor e da liberdade, em face do mundo aparente e da vida; a intensidade do sofrimento é proporcional à elevação do espírito, e a representação do mundo resulta subjetivamente da percepção humana. *Bergson* define um tipo de moral através de que os místicos e os artistas reagiriam às pressões externas; assinala o envolvimento do espírito na percepção do tempo, e diz que o lugar da realidade como duração é a consciência, na qual se harmonizam experiência e intuição. Hartmann afirma que o estrato mental do inconsciente justifica os fenômenos, lembrando ao homem sua condição de impotência diante dos enigmas de um Cosmo insondável, provocando o pessimismo; a virtualidade de um Inconsciente criador do mundo

identifica-se com a *Ideia* de Hegel e a *Vontade* de Schopenhauer (MORA, 2001). Por sua vez, a filosofia oriental, embasada na renúncia ao mundo das solicitações, aguça a atitude de negação, o desejo evasivo em direção ao Nada (ao *Nirvana* dos budistas).

Gustave Kahm e René Ghil, citados por CHADWICH (1971, p. 79), apontam as repercussões do Movimento Simbolista, a partir do emprego do verso livre, da metáfora criativa, da fusão dos tempos, da relação entre as artes. À poesia surrealista interessou o diálogo entre a música e a pintura, mas a poesia também repercute a liberação da *lógica* e do discurso linear. A atenção ao ocultismo e à imagética das lendas (com Yeats), o gosto pelo mórbido ou ângulos sombrios da realidade, o emprego da idéia abstrata, em detrimento da metáfora ou da imagem exterior ou concreta, a inclinação ao transcendental em tom pessimista (com Eliot), a busca da realidade sublime para além da experiência pragmática, tudo são motivações herdadas de uma Escola a cujas raízes se liga a própria lírica da modernidade. O Simbolismo que fixa “o tumulto de sensações que o artista quer comunicar” e que “nos quer obumbrar, antes que iluminar a realidade das coisas e até os múltiplos movimentos de seu espírito”, conforme Jackson de Figueiredo, citado por CAMPOS (1985, p.245), é o contexto em que Pedro Kilkerry inscreve a sua poética. O símbolo, na qualidade de categoria literária, estrutura obras de quaisquer escolas, mas foi no século XIX que se revestiu de maior engenhosidade e interesse. O Simbolismo trabalha tal recurso radicalizando certas visões do movimento romântico, como o tom pessimista e decadente.

Em 1866, editam-se os *Poèmes Saturniens*, de Verlaine, que resumem os pilares da estética, conforme K. Cornell, citado por MOISES (2001, p. 249): musicalidade e teor sugestivo. Em 1881, P. Bourget publica a *Teoria da Decadência*, e três anos mais tarde, o mesmo Verlaine publica os ensaios de *Poetes Maudits*, em que surgem os nomes de Corbière, Rimbaud e Mallarmé. Antes dessas importantes edições, porém, Baudelaire lançava *As Flores do Mal* (1857), totalizando a condição humana no paradoxo da imagem da felicidade perfeita e da imagem do desespero. As instituições e as ideologias burguesas (a religião, os valores, a justiça) *decaíam* ao sabor da civilização moderna, desagregadora e entediada. Finalmente, em 1891, Jean Moreás funda a *Escola Romana*, mas no Brasil (e em tantos outros países) o Simbolismo já havia criado raízes. Desde *Alcione* (1872), de Carlos Ferreira, ou *Canções sem Metro* (1883), de Raul Pompéia, obras em que se projetam o signo decadentista francês e a prosa poética, nomes como os de Teófilo Dias, Virgílio Várzea e Cruz e Sousa preparam, no esteio de Baudelaire, a *revolução* do Simbolismo. Este último publica, em 1893, *Missal e Broquéis*, obras em que se atesta a *fé* no Estilo, seis anos depois

de Medeiros e Albuquerque e Araripe Júnior, através de antologia dos *franceses mallarmaicos*, terem estreitado relações com o Dedadentismo. MOISÉS (2001, p. 259) relaciona o arrefecimento do Estilo e a desagregação dos autores à morte do *Dante Negro*, mas assinala os desdobramentos do ideal simbolista, no esteio da *corrente espiritualista* do Modernismo, com Jackson de Figueiredo e outros nomes mais representativos (Cecília Meireles, Augusto Frederico Schmidt).

Em verdade, a teoria e as poéticas do Simbolismo influenciariam não só uma tendência do signo de 22. A atitude vanguardista, a ênfase à pesquisa estética, a recriação dos ritmos e o verso livre, a imagem em tom surreal, a metáfora radicalmente *viva*, o limite ambíguo e lucidamente absurdo da prosa, o caráter metapoético, enfim, todas as conquistas de um Movimento tão criativo e *criador* ressoariam, vigorosamente, nas propostas estéticas pós-modernistas.

Os estratos da textualidade poética exprimiam a vontade satânica, a anarquia, a languidez e a melancolia decorrentes do *estar no mundo*. O neologismo, a metáfora viva, a sinestesia, a sugestão surreal, a extrema fluidez musical refratavam uma profunda lucidez de parte dos simbolistas acerca da *metapoesia* e do ideal da arte como *re-elaboração* de um mundo e de um homem corrompidos pelo capital. Talvez o desejo da transformação social e da justiça humana, manifestado pelo Realismo contemporâneo ou mesmo por Escolas anteriores, neste ângulo aproximem poéticas e posturas estéticas tão diferenciadas. Os discursos do Simbolismo e do Movimento Realista (ou Naturalista, Parnasiano, Impressionista...) não se contrapunham, em termos de *tomada de posição* em face do mundo burguês; claro esteja que de um lado este melhor *explicitou*, digamos assim, as relações entre a literatura e a questão ideológica ou social, e do outro aquele *assimilou* prioritariamente, empregando também a palavra incerta, a revolução literária na base da metalinguagem e da liberdade criadora.

Nunca é demais lembrar que as atitudes românticas do egocentrismo, da investigação interior e da valorização da metáfora foram bases de todo um processo “anticlassicizante” de consciência estética, que se aprofundaria no Simbolismo e repercutiria nas poéticas das Vanguardas e do Modernismo mesmo. A rebeldia do individual em face da atitude clássica, que visava ao conjunto dos fatores sociais (WILSON, 2004, p. 28), deslocava o poético e o *eu pessoal* do limite interessado da questão moral (ou da ideológica) para o terreno irracional e perplexo do espírito. Esteado na sensibilidade e na vontade, o artista assume uma *postura filosófica* avessa à cosmovisão mecanicista, fragmentária e logicamente interpretada. Superado o conceito do Homem e da Natureza como entidades dicotômicas e estranhas, certa

poesia da época romântica (começo do século XIX) prenuncia o diálogo íntimo e *totalizante* entre a imaginação e a realidade aparentemente alheia. E nomes como os de Nerval e Allan Poe precipitam a linguagem poética no abismo sugestivo da percepção *suprarracional* e da essência musical, muito além do sentimental exuberante ou da imagem de fundo descritivo.

A consciência teórica de Poe, fundada na correspondência do material e do espiritual, e na densidade imagética, prega o entendimento do poético como uma questão prioritária da metalinguagem e do sensorial. Ressoando na França (*descoberto* por Baudelaire), onde a estética simbolista viria a radicalizar a atitude transgressora dos românticos quanto à métrica, o autor norte-americano “progredia na direção do simbolismo” (WILSON, 2004, p. 37), ou engenhosamente oscilava entre o onírico e a música. Yeats, por sua vez, vislumbra a relação litigiosa entre o mundo industrial, amparado por ideologias e superestruturas burguesas, e a poesia *imaginativa*. O autor irlandês acentua em sua obra, através do *traço nacional* (a mitologia), a conexão precária entre o desejo humano e o mundo ideal da fantasia, ou a integridade da emoção estética. Amigo da *teosofia* e da *mediunidade*, e avesso à ciência moderna, compreendia as relações entre a natureza humana e a natureza cósmica, à luz dos simbolismos, do sonho e do mito.

Ao Movimento Simbolista, interessou a idéia da fusão das artes ou das linguagens. Instrumentos musicais, fonemas (ou letras) e sentimentos cruzam o mesmo campo da intuição ou da imaginação. A música, a poesia, a dança, a pintura cadenciam a coisa sinestésica e a percepção de que subjaz, na *matéria* das formas estéticas, um só *espírito*: o ritmo da repetição.

Foi em meados de 1890 que, no Sudeste do Brasil, os *decadentes* divulgaram os ideais do Simbolismo francês. Oscar Rosas, Cruz e Sousa e Emiliano Pernetá publicam manifesto em defesa da nova Estética, mas no Nordeste (Ceará) outro grupo se forma em sociedade cultural com o intuito de consolidar o espírito do Movimento na última década do século XIX e na primeira do século XX, momento em que nosso país ainda se ressentia da mentalidade colonialista, da centralização do poder da parte do capital estrangeiro, e enfrentava graves conflitos sociais. O Simbolismo, inicialmente, confunde-se com o Parnasianismo, embora os livros de Cruz e Sousa, em 1893, tenham causado perplexidade a um Meio conservador e convencional. A influência deste Estilo verifica-se no emprego da forma tradicional e dos preciosismos, cultuados na poesia portuguesa. Da França, vinham o tema medieval, o tom litúrgico e o elegíaco, o hermetismo e a coisa esotérica.

A diversidade temática do Simbolismo, no Brasil, vai desde o sentimento transcendental de fundo cristão à tendência panteísta, do misticismo em tom platônico ao gosto pelo cotidiano burguês, do *fusionismo* de um Augusto dos Anjos ao *penumbrismo* de um Eduardo Guimaraens. No caso de Pedro Kilkerry, o panteísmo transcendental em tom *schopenhaueriano* permeia as linhas gerais da sua poética. Na obra do autor baiano, Deus é o princípio e o corpo cósmico, o segmento; através da percepção da Natureza como divindade, o sentimento da totalidade (perseguido pelos simbolistas) *acontece* nos estratos poemáticos sugestivamente. Deus, o Universo e o microcosmo (o homem) são *imanes* um aos outros, constituindo uma grande Unidade substancial, que venera e é venerada.

O Movimento Simbolista, em nosso país, foi contemporâneo do Parnasianismo. Antes de começar a afirmar-se como proposta artística, o Simbolismo deixa entrever na edição das *Canções da Decadência*, de Medeiros de Albuquerque e nos *Versos* de Venceslau de Queirós, obras prenunciadoras do estilo no Brasil e assinaladas pela influência dos franceses, principalmente C. Baudelaire.

De 1891 em diante, o Simbolismo entre nós ganha organicidade, quando a *Folha Popular* do Rio de Janeiro publica artigos concernentes ao novo estilo de época. Em meio à cortina de influências dos parnasianos na época, os simbolistas não eram bem assimilados pelo público e pela crítica, mantendo-se numa *sombra clandestina* daqueles iluminados pela importância social e pelo prestígio cultural. De toda sorte, grupos de poetas são formados em diversas regiões e Estados, inclusive a Bahia, de onde procede Pedro Kilkerry. Revistas pouco resistentes àquela condição de clandestinidade surgiram, embora heróicas em seu intuito de prestigiar pessoas imbuídas da tarefa árdua de produzir e divulgar um estilo de literatura execrado pela crítica elitista.

Em Cruz e Sousa, conforme BOSI (1995), percebe-se uma linguagem avessa aos códigos, ao menos em tese, valorizados pelos parnasianos: malgrado uma forte preocupação estética que nos remete às poéticas parnasianas, o autor catarinense impressiona pela força sugestiva e de *evocação* que mobiliza seus versos; o *sentimento de totalidade*, tão caro aos simbolistas, imprime um ritmo vivo de *correspondências* entre as cores e os sons do Cosmo e a desmaterialização dos objetos e dos temas, entre o estrato fônico e o estrato semântico da forma, tudo isento da opressão do signo *reificado*. A criação poética (e sua consciência) empresta à forma a precisão do impreciso, a relação imperiosa da interioridade e da Natureza esteada pela musicalidade engenhosa e alógica. O apelo às forças da intuição e à fantasia produtiva também se revela na prosa poética, esteada em forte musicalidade e imagética de

magistral ressonância. Ao lado de Alphonsus de Guimaraens, o poeta de Desterro seria, com justiça, retificado pela crítica, e Pedro Kilkerri “no bojo do Simbolismo (...) iria desembocar na moderna poesia brasileira, encontrando o seu devir histórico” (CAMPOS, 1985, p.19). Sua poética, urdida entre a lucidez intelectual e o enigma da forma simbólica, propõe a significação a mais aberta possível e uma ousada atitude de vanguarda.

Para Carlos Chiacchio, citado por CAMPOS (1985), Kilkerri guarda algum diálogo com os simbolistas franceses, na medida em que os motivos do amor maldito, da fragilidade humana mobilizam o estrato semântico-simbólico da obra poética ou prosaica.

Num contexto em que as ideologias positivistas e os valores do progresso inspiravam um surto de humanização e justiça social (que, em verdade, embutiam as mazelas do nacionalismo e da visão imperialista), o Simbolismo europeu provocava as estruturas mentais reguladoras da “nova ordem” e da nova moral: a evidência da *evasão crítica* do artista em face do mundo burguês.

S. Mallarmé edita, em 1897, *Um Coup de Dés Jamais n’ abolira le Hasard*, segmento de um grande projeto (o *Livro*) que não se concretizaria. Voltada ao exercício metafísico, sua poesia culmina, de acordo com alguns críticos, num pleno e difícil *exercício de intelectualização*; desprovidos de materialidade e de referentes da realidade, os objetos se diluem em sutil evocação na base da qual jamais poderiam ser apreendidos. A carga polissêmica cadencia a *Ideia*, que na maiúscula se insinua ao Absoluto e à essência do Ser. Os métodos criativos de composição, a metáfora radical e a índole experimental subjacente à linguagem mallarmeana fundamentam o *sentimento de estranheza e de solidão*, que preenchia a consciência e o inconsciente de todo um grupo de artistas, vistos preconceituosamente como alienados, insociáveis, desvairados.

O soneto *Correspondances*, de Baudelaire, sintetiza os postulados formais e temáticos do Simbolismo, inspirados nas reflexões de E. A. Poe acerca da criação poética. O francês intuía em cada poeta a imagem de um *visionário* na interpretação dos vínculos entre a poesia e o espaço cósmico, e o símbolo seria a forma reveladora dos enigmas que latejam sob a realidade e os objetos concretos. Nesta perspectiva, uma função relevante desempenharia o inconsciente na criação artística; liberada das amarras racionalistas e empíricas a palavra move-se na força intelectual que paradoxalmente abraça a imaginação produtiva. A música do desconhecido espiritual e cósmico cadencia a religião do signo e a potência alquímica da linguagem. A significação infinitamente múltívoca, as sutilezas sensoriais, a fusão de som, sentido e cor levada ao extremo, a despersonalização (na contramão do *eu confessional* ou

biográfico), a associação intencionalmente alógica e radical entre as imagens, tudo suprime o discurso arrogante, dicotômico e linear das ideologias materialistas. O espaço ideológico, moralizado e ajustado aos interesses das elites culturais e econômicas, *desconstrói-se* em face da proposta caótica, ilógica e indisciplinada da poesia simbolista; antes destacada pelo tom épico e esperançoso do nacionalismo e da *sagrada natureza humana*, a arte palpita agora no ritmo maldito, trágico e vazio do sentido existencial, do inconsciente, das energias libidinosas, da ordem caótica e do absurdo: tudo revivido esteticamente na forma simbólica do improvável.

Distante do que alguns críticos qualificam de “mero parnasianismo mais acentuado musicalmente”, a poesia de Kilkerry contextualiza-se na segunda época do movimento simbolista no Brasil, quando se aguça a ruptura com a estrutura formal e os preceitos da estética parnasiana. O mundo da tecnologia e da rotina mecanicista parece refletir-se na composição da linguagem: em sua prosa poética, o autor baiano mostra interesse pela linguagem jornalística, que prima pela síntese e suprime o que E. A. Poe identificou como “decadência da dissertação” (CAMPOS, 1985, p.64). Em seu *ReVisão de Kilkerry*, Augusto de Campos sublinha o discurso de manifesto e reivindicação que emana de certos parágrafos de suas crônicas, evocando a linguagem dos futuros modernistas, que não viria a conhecer. O tom irônico contundente corta o valor sórdido que atribui ao tino comercial subjacente à atividade editorial: “Bendigo-te os versos e não sei se maldita a publicidade deles”, em carta a um amigo (Kilkerry. In: CAMPOS, 1985, p.176).

Augusto de Campos destaca a importância da linha cronológica para mensurar o amadurecimento estilístico de Pedro Kilkerry: prefere o soneto a quaisquer outras formas na primeira época (entre 1906 e 1909); em 1907, sua versão de um soneto de Heredia denuncia a influência parnasiana; a partir de 1910, exercita a poesia em diversas formas e ritmos; em 1911 a versão de um poema de Cobière³ aponta a adesão à linha coloquial *e ao humor negro* do Simbolismo; de 1912 em diante nada fora editado; finalmente os poemas manuscritos de 1916 revelam a índole de pesquisador de ritmos e de metros.

A negligência de que, por décadas, foi vítima a obra de Kilkerry, em face dos poetas simbolistas por assim dizer *maiores*, leva Augusto de Campos a citar, em seu *ReVisão*, os casos de G. de Nerval e J. Donne, cuja poesia criativa e inovadora (como a crítica atualmente

³ A poética irreverente, e na época mal assimilada, do francês Tristan Corbière (1845 – 1875), citado por WILSON (2004, p. 111) seria revista por P. Verlaine, através de *Os Poetas Malditos*, conjunto de artigos caros à crítica do Simbolismo, na visão do intelectual norte-americano.

adjetiva) se ocultava diante de quem universalmente era reconhecido (como um Victor Hugo ou um Shakespeare). Apesar de pequena, para Campos a obra do autor baiano invalidava os instrumentos metodológicos de crítica da época tamanha sua engenhosidade dissonante e espírito de vanguarda. Também se deve a Andrade Muricy (*Panorama do Movimento simbolista Brasileiro*, do Instituto Nacional do Livro) o resgate de Kilkerry da obscuridade na medida em que organiza importante material sobre o estilo de época e o movimento simbolista baiano, e portanto sobre o colega de Universidade de Jackson de Figueiredo, que testemunhou o registro desordenado e displicente de uma obra significativa em cantos de paredes e pedaços soltos de papel. Seus biógrafos, em certo grau, filiam a poética de Kilkerry à produção mallarmeana, evidenciando o manejo intelectualmente sensível do estrato semântico-simbólico, a imagem inusitada e os *enigmas verbais*, que emanam de elipses e de silepses engenhosas. O autor da *ReVisão* ressalta a investigação do inconsciente na forma, que não se reduz a modismos de linguagem revestidos de tom mítico ou onírico (CAMPOS, 1985): para o crítico a relação do estrato lexical insólito com a musicalidade aguda e magistral legítima junto a outros efeitos de estilo a importância da obra kilkerriana no contexto da segunda época do Simbolismo brasileiro.

Relativamente à prosa, Campos institui uma classificação: *prosa poética*, *crônicas e escritos sobre crítica literária*, esta última tipologia constituída de conferências, cartas literárias, comentários e a crítica em si. Entende o crítico que tais produções guardam afinidades temáticas e estilísticas entre si e entre a obra poética, como o *humor negro* que permeia as breves sátiras de Kilkerry ora ostensivamente, ora com certa reserva. A prosa poética nada fica a dever à poesia, por exemplo, quanto à carga imagética, esteada pela metáfora “viva”, pelo neologismo surpreendente, pelo tom surreal. A filiação à linha irônica do Simbolismo francês é vislumbrada na apreciação irreverente dos estilos (de época ou individuais), que nos faz lembrar o humor oswaldino da primeira época do Modernismo. Inserida nos tempos da propulsão tecnológica e dos ritmos alucinantes *da polis*, a prosa kilkerriana cadencia a revolução da expressão artística no neologismo em tom futurista e nos arranjos de composição em certo grau de vanguarda, que o autor da *ReVisão* liga às experiências cubistas desenvolvidas por nossos modernistas de primeira época. Sem dúvida, o harpista peculiar baiano resistiu com seu *instinto de modernidade* (precursor e criativo) *ao estéril turbilhão da crítica*.

O ambiente cultural em que Kilkerry se contextualiza era fecundo relativamente à produção literária, apesar do desconforto de quem resistia, em um meio cultural favorável ao

modelo e ao tradicional, à originalidade e à pesquisa estética. O poeta, portanto, teve durante a década em que *A Nova Cruzada* existiu e, posteriormente, com a revista *Os Anais* espaço para divulgação da sua obra como talento local, embora, também de acordo com Carlos Chiacchio, citado por CAMPOS (1985), preferiu não publicar.

A veia satírica, que transfunde sangue irreverente e invulgar ao estrato semântico da poesia e da prosa kilkerrianas, leva alguns críticos a compará-los a um grandioso barroco também baiano, cujo sarcasmo e linguagem rebelde escreveram uma página nativista relevante no processo de formação da nossa literatura. Não era capaz entretanto de atingir os melindres pessoais, na visão de seus biógrafos. Dono de um temperamento oscilante e paradoxal, parecia projetar, na forma simbólica, o equilíbrio precário entre a euforia da alma e a indiferença, o fogo que acende e que destrói, no ritmo cíclico do Cosmo. A *réplica* a um amigo que lhe apontara um advogado, cuja fortuna era desproporcional à competência e à inteligência, é cáustica na imagem paradoxal:

No livro negro da vida
A mão do diabo escreveu:
- Não subirás a descida...
E tu subiste, sandeu.

Na força expressiva do coloquial, na metáfora mordaz e no tom fulminante, Kilkerry aguça a lógica da hipocrisia social e do capitalismo, em cujo bojo os sórdidos e os néscios ascendem. Um irresistível *prazer do erro* permeia as crônicas do simbolista baiano, um *tom de vingança* ou uma resposta esteticamente engenhosa à sociedade viciosa.

A produção literária de Kilkerry, principalmente a poética, permite entrever a relação que a estética estabelece com a religião⁴. Evocando em muitos de seus poemas motivos simbólicos e mitológicos, envolvidos de um halo panteísta, o autor baiano reafirma sua concepção de arte fundada no caráter divino e pagão, liberando-a de um virtual compromisso com a moral, e de uma essência estranha à finalidade crítica e da invenção poética mesma. Postura coerente (e atual) de um artista zeloso do caráter da autonomia da linguagem literária que, longe de explicitar ideologias, compromete-se antes de tudo com a liberdade criadora e

⁴ Carlos Chiacchio, também biógrafo de Pedro Kilkerry e citado por CAMPOS (1985, p. 278) assinala, em estudo publicado no jornal baiano *A Tarde* (entre abril e maio de 1931), que o simbolista respondia aos “defensores moralizantes da crítica” com uma poética liberada da censura ética, e afeita à euforia do inconsciente e do sentimento pagão.

o direito à pesquisa estética. Para o poeta baiano, a questão moral (talvez religiosa e burguesa) reprimia as forças primitivas do inconsciente e o poder revelador da palavra e do que chamava de “eterna poesia” (CAMPOS, 1985, p.161). Eis aí o consórcio entre a fé e a arte, que ilumina o caminho para o Absoluto e para o Ser, e restaura o tom dissonante e pagão, isento da redenção cristã.

Parte do artigo crítico sobre o poeta baiano em *ReVisão de Kilkerry* destina-se ao exame do que se denominam *palavras catalizadoras* (CAMPOS, 1985, p. 51). Para Augusto de Campos, são de grande valor, na medida em que acentuam o caráter mais abstrato e linearmente intraduzível da linguagem poética. No limite de um *corpus* breve (como o da obra kilkerriana), o crítico identificou na poesia do simbolista o grupo fundamental de palavras: “amor, asa, vida, mar, sol, ouro, alma, luz, sonho, flor, ver, cantar, azul, verde, céu, onda, estrela” (CAMPOS, 1985, p. 53). Destaca que apenas duas são verbos, um dos quais de essencial simbolismo, “ver”, pois no lugar de revelação (o olhar) e da nota panteísta gira boa parte do estrato imagético, a volúpia sinestésica da paisagem, *a iluminação da alegria* de que nos fala o poeta mesmo. Através da energia ocular, o eu-lírico, em Kilkerry, sublima a *reificação* do *eu*, e paradoxalmente assimila a necessária obscuridade dos objetos, que se dilui na luz eufórica do Cosmo, no *ouro* escaldante e no *sol* vegetativo: simbolismos da saída do Imaginário, que reorganiza o sentido da vida, fragmentada na ótica aparente. É na visão *prismatizada* que se resgata o sentimento caótico e esquivo de totalidade, a lógica inconsciente das *correspondências* entre Cosmo e microcosmo, entre os sentidos do verbo e os instintos materiais da Natureza.

Neste contexto temático e estilístico, que se liga à tradição do Simbolismo francês, a Rimbaud, Mallarmé e Valéry, Pedro Kilkerry mobiliza sua fantasia criadora. As palavras catalizadoras surgem na obra do poeta baiano duzentas e oitenta e sete vezes, com destaque para *amor, asa, vida, mar* e *ouro*, todas presentes na lista que Vander Beke, citado por CAMPOS (1985), produziu a partir da compilação de textos franceses. Por exemplo: *ouro* figura com relevância entre as palavras-chaves de Mallarmé e Rimbaud, e é, no estrato imagético da poética kilkerriana, o que mais e melhor o poeta baiano vislumbrava no misterioso e densamente sensorial *painel cósmico*.

Em suas pesquisas sobre a obra de Kilkerry, Erthos Albino reconheceu o poeta baiano como colaborador de uma revista baiana, embora nenhuma das crônicas publicadas receba

sua assinatura⁵. Augusto de Campos, porém, julga que alguns dos textos possam pertencer ao simbolista devido a fortes indícios estilísticos: o tom sarcástico que reveste determinados assuntos, o léxico e a locução apurados, a sinestesia original, a metáfora preciosa no coloquial, o verbo do progresso, a referência a autores clássicos (que o baiano lia e traduzia insaciavelmente), a crítica mordaz nos temas políticos ou sociais. Tudo legitimado em parágrafos de peculiar expressividade:

O velho casarão (...) que é o Teatro São João lá está de pé, tendo recebido algumas balas de canhão que infelizmente não o derribaram; (...) A sorte da África está nitidamente delineada. Será eternamente como disse por entre a estrofe condoreira o inspirado Castro Alves: Um prometeu acorrentado, numa ‘infinita galé’ esperando pacientemente o seu esquartejamento irremissível, para servir de pasto ao bando esfomeado de abutres civilizados da Europa; (...) O ambiente eletriza. Se há hereges, estes se transmudam em crentes, ao influxo dos crentes; (...) Ah, não há dúvida nenhuma que estamos no século das aviações: anda tudo pelo ar; até o próprio Palácio ‘voou’ com o bombardeio, e ‘voando’ também o seu segundo governador, que deu lugar ao terceiro; (...) para ouvirem o ferrugíneo ranger do pórtico da velhice que se escancara; (...) Mais um ano que se aveluda (...), e passou-se, à maneira asquerosa de uma lesma, retardatariamente, arrastadamente, demoradamente (CAMPOS 1985, pp. 340 – 352)

Uma questão importante em torno da produção simbolista, tanto na Europa como no Brasil, é *a da sua recepção da parte da crítica*, considerados fatores de ordem ideológica, econômico-social e estética, propriamente.

CARA (1983, p. 09) questiona, entre outros temas, que *funções* teriam o Parnasianismo e o Simbolismo, estilos concomitantes no contexto nacional da segunda metade do século XIX. O embate entre o projeto imperioso da ideologia nacionalista e o direito à pesquisa estética (e à liberdade da criação), certamente favorável àquele, legitimava os ditames da linguagem *representativa e modelar*. O ideal da literatura nativista pressupunha a assimilação do *padrão* europeu e do signo da *verossimilhança*. Enraizada na consciência romântica, esta visão idealizada se projetaria mais tarde na poesia parnasiana e em parte da simbolista, na medida em que *oficializavam* a representação do real.

⁵ As edições da *Via Láctea* em que Erthos Albino de Souza, citado por CAMPOS (1985, p. 340), vislumbra a colaboração peculiar de Pedro Kilkerry são oito, datadas entre dezembro de 1911 e agosto de 1912, ficando mais evidente o estilo do simbolista baiano em três: “...mas por que destoar?”, “Um acontecimento veio aziumar” e “No decorrer do ano, a Semana Santa”.

O contraponto do projeto nacionalista seria o signo da ruptura e da invenção, fixado no limite entre a superação das *ideologias burguesas* (em nível histórico) e a *recriação* do real e da linguagem mesma (em nível estético). A regulação do *fazer literário* pelos referentes da *imitação* e do *didatismo*, portanto, não absorvia o caráter engenhoso e dissonante das poéticas de um *Marcelo Gama* ou de um *Pedro Kilkerry*. Avessos à linguagem da decodificação *cívica* e *ufanista* (que o projeto nacionalista delineava), ao *emocionalismo* iletrado e à verve *massificada*, tais autores eram pouco compreendidos pela *crítica*, assentada no discurso *da literatura modelar*. A crítica contemporânea ao simbolista baiano mal vislumbrou o discurso *da invenção artística*, que reagia à imposição do meio cultural e às ideologias do Belo. Mal percebeu o verso que desafiava a arte *oficializada* e o malogro da *recepção prescritiva*.

CANDIDO (2006, pp. 120-123) define o período entre 1900 e 1922 (a época da produção kilkerriana, portanto) como o da *literatura de permanência (...) satisfeita, sem angústia formal, sem rebelião nem abismos*. Mal adaptada, porém, à avaliação da crítica mais determinista, de tradição romântica, a poética de Pedro Kilkerry supera, em geral, a ótica dos escritores e da recepção embasada no projeto ideológico-nacionalista. Tal poesia, na época mais afeita ao olhar *da crítica idealista* (Nestor Victor), ou de outras que, de um ângulo mais sensível e *moderno*, captassem as forças expressivas *além da legibilidade do real* e da *oficialidade* (CARA, 1983, pp. 10 e 11), é uma alternativa singular e cara à consciência da criação poética (e da sua recepção) liberada dos modelos *de ranço colonialista*.

Pouco à vontade com os simbolistas, a crítica da época acharia no seio mesmo do Movimento sua voz solidária a questionar a tradição parnasiana. Nestor Victor, sensível aos temas (e as formas) que focassem os problemas nacionais, testemunhou a indiferença e a cesura que marginalizavam um Cruz e Sousa, por exemplo, salvo quando a poética do catarinense assumia foros de academicismo para se ajustar ao gosto *do Simbolismo oficial*, e “partilhar, modestamente, aliás, a sorte dos epígonos parnasianos” (BOSI, 1995, p. 303). Recalcada na base duradoura das estéticas do Realismo, a recepção da poesia simbolista não vingaria ao ponto de evitar *o retardamento* e *as distorções* que permeariam o Movimento modernista de 22. No embate entre as forças tradicionais e modelares e as da cultura vanguardista, o Simbolismo, contudo, superou o estigma de *verdade circunstancial*; acima do “enraizamento nas contradições históricas” (BOSI, 1995, p.299), a estética soube regular *a ideologia da resistência e do direito à pesquisa artística* nas inovações que repercutiriam na lírica e na prosa da modernidade. Desde a valorização do Inconsciente no processo criador da

arte, cruzando a diluição do limite rítmico entre a poesia e a prosa, até a extrema lucidez metalinguística em torno do discurso literário, *o instinto de modernidade* (a que se refere Pedro Kilkerry) implica necessariamente o significado das propostas simbolistas.

Enfim, a superação dos modelos europeus (ou sua *revisão* de modo crítico) e o caráter da engenhosidade estética são fatores decisivos para a imagem *identitária* da poesia nacional. Livre das amarras dogmáticas, historicamente determinadas, a crítica *coerente* veria, mais tarde, a poética do baiano *de dentro para fora*, respeitando as peculiaridades estilísticas, e a sua parcela mesma de contribuição, dentro do Simbolismo de 2ª geração, a todo um processo da autonomia cultural de uma nação.

3.3 A imagem da prosa

No Simbolismo, o limite entre *poesia* e *prosa* parece diluir-se na projeção inventiva da *forma* sobre o *conteúdo*, ou do *significante simbólico* sobre o *enredo* ou o *estrato ideológico* ou *social*. Malgrado ser um Movimento essencialmente poético, revelou, no Brasil, uma ficção relevante, aos olhos da crítica.

Os motivos recorrentes da produção prosaica simbolista, no Brasil, vão desde o lirismo amoroso de *atmosfera mítica* até a *pressão reificadora* do mundo sobre o homem (que oprime o sentido da “Vida”). A descrição fluida, regulada pelo ritmo *impressionista*, o tom ora *surreal*, ora satânico das imagens, o detalhismo decadente e densamente sensorial, e a sinestesia contornam os eventos narrativos. Por sua vez, o *monólogo interior*, o caráter *ageográfico* e *atemporal* das ações, a sintaxe *ilógica e intuitiva*, a *personagem degradada e assinalada pelo ocultismo*, e mesmo a *metalinguagem* simbolista são aspectos estruturais que evidenciam os nomes de Gonzaga Duque (*Mocidade Morta*, 1899 – *Horto de Mágoas*, 1914) e Nestor Victor (*Signos*, 1897) entre os prosadores nacionais da época.

Augusto de Campos, em sua *ReVisão de Kilkerry*, reserva um capítulo (*Olhos novos para o novo*) à análise estrutural, digamos assim, da *prosa* do simbolista baiano⁶. Aponta um tom irônico irreverente, e cáustico em certo grau, cujas nuances progridem da tipologia mais

⁶ O crítico destaca o *humor* como “nota geral” da prosa kilkerriana (CAMPOS, 1985, p. 57). Outros aspectos, no entanto, são evidenciados, como o tom expressionista das imagens, a antevisão da telegrafia e da metonímia oswaldinas, o neologismo, a linguagem dos *flashes* (modernista?) e a do *fragmentário* (mallarmeano?).

poética em direção aos textos de crítica e aos de caráter propriamente noticioso. Destaca o denso ar expressionista e o signo *ante-modernista*, que se vislumbra no engenho neológico, na sinestesia inusitada e no epigrama; a frase dinâmica, a fragmentação do discurso, o detalhe patético da cena, o contorno sintético e preciso da imagem são traços também de uma produção prosaica de vigoroso lirismo, que de fato antecipam a linguagem de 22.

Andrade Muricy, em seu *Panorama do Simbolismo no Brasil*, aponta na “poesia em prosa” de Kilkerri um tom sardônico mais peculiar e com matiz de tragédia, em relação aos demais simbolistas, e o aproxima, até certo grau, de *Lautréamont*. Já o colega e biógrafo Jackson de Figueiredo escuta a dicção rimbaudiana (*Illuminations*) e os ecos de Laforgue (*Moralités Légendaires*), na série de crônicas *Notas Trêmulas*.

O estrato imagético é a categoria que mais surpreende nas crônicas do autor baiano, reunidas por Augusto de Campos. Seguem alguns trechos das séries *Notas Trêmulas*, *Novela Acadêmica* e *Quotidianas-Kodaks*, publicadas entre 1910 e 1913, a partir dos quais se assinalam os traços estilísticos e temáticos mais representativos da prosa poética kilkerriana. Tais séries (ou excertos selecionados para análise) estão disponíveis em CAMPOS (1985).

A imagem em tom expressionista e em dicção realista, no detalhe e na personificação, é um aspecto recorrente: “A casaria, preguiçando branca pelas vielas, a doer-nos por um esforço de arte compósita às vezes, resvalava aburacando pelas ladeiras”.

A descrição sinestésica confere ao estrato lexical um tom engenhoso de pré-surrealismo, e sintagmas nominais aguçam a ideia de degeneração e o perfil decadente da personagem:

talhando espaços de sombra (...) em talhos negros, silenciosos; em *a dinamites de gelo* ou *balas de gelo*. (...) “moves à feição de quem foge um reinado a findar, tronco que se esboroa, apodrece a diamantes de gelo, balas de gelo! (Kilkerri. In: CAMPOS, 1985, p. 150)

O abstrato, às vezes, materializa-se no simbolismo cromático *do paradoxo*: “A tua mudez é uma página em lápis-lazúli vivo, para muito ouro, mas também retraçada de hieróglifos em fogo sangrento”

Já a sinestesia pode acender a matiz dominante do estrato semântico: “Era (...) um ritmo que lhes sacudia a área arquitetura, numa verde alucinação, as roupas verdes voando, os olhos verdes luzindo para a tua alma irradiosa, arredia, vagabunda”.

O verde também é a cor da ligação entre cosmo e microcosmo: “olhos sideralmente verdes para as estrelas”, cujo reflexo surpreende na imagem surreal: “a pisar uma poça de lua”.

O estrato cromático adere ao simbolismo da *luz vegetativa*, na imagem que humaniza o inanimado em tom libidinoso: “Tornaste em estrangulador de mulheres que lembram ânsias de neve, seios em desejo que pula, coroados de beijos luminosos de um sol meridiano”.

O espaço refrata, no cromatismo e na metáfora viva, a evolução estóica do tempo cósmico, em vigoroso tom expressionista ou surreal: “Das janelas rasgadas para a cidade inteira percebia-se o expluir mudo dos lampiões em espirros de luz vermelhenta. E o pó impalpável da noite a cair, a cair escuro de tinta na volúpia intimidada das cousas”.

Outras imagens de denso *estranhamento* conferem à prosa kilkerriana engenhosidade e ousadia: “bofetadas de poeira” (a energia cósmica), “uma lágrima cor de cobre, e muito gorda” (diluindo a sensação na sinestesia e no adjunto substantivado) e “em chapéu velho de telhas” (realçando o objeto humilde na singeleza da metáfora). O tom irreverente e peculiarmente coloquial impressiona: “Ainda, do alto, olhei a cidade dentro da noite arrepiando. Era um papagaio enorme”.

O peso emocional, mensurado em textura e engenhosidade poética, aprofunda o tom surreal na base da metáfora viva: “(...) Três meses... três meses que se diriam três elefantes arrugados em monótona cautela, equilibrando-se sobre os garrafões do tédio que sorvêramos...três meses...três meses...”.

Vislumbrando a linguagem modernista, o autor baiano reage, na criação neológica, aos códigos da reificação e do materialismo: “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, e das concorrências econômicas?”. Aqui, o paradoxo da civilização profusa e da alienação, a capitalizar a alma humana, denuncia o divórcio entre o mundo burguês e o artista.

As instituições sociais não escapam à veia mordaz e à visão crítica do simbolista, cujo efeito, às vezes, *esvazia* a engenhosidade imagética. Sobre o meio familiar, diz que “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”. Hipocrisia e afetividade vão equilibrando a moral burguesa, e a lógica do consumo e do tempo capitalizado, ocupando o lugar (utópico que seja) da convivência desinteressada.

O *haxixe* cósmico, o tom *entorpecido* da sensação também permeia os temas da textualidade prosaica; no estrato semântico, circulam a sugestão panteísta, o sentido libidinoso e a imagem surreal: “Minha consciência preguiça amolenta e quer cingir o teu seio. (...) Como tua irmã, oh! Natureza, ela quer adormir e o ar onduloso, em que cheiram essências róseas, envolve-me...envolve-me...é como largas plumas em volúpia”.

Totalizados, narrador (transfigurado em eu-lírico), espaço cósmico (abstraido em teor sinestésico) e objeto erótico (diluído na textura surreal) desloca m densamente a linguagem para a obscuridade poética. A materialidade da idéia às vezes é *fisiológica*: “A alegria mesma os músculos contraía, lôbrega”; à atmosfera adere a evolução *mineral* do tempo: “E o ar em ferrugem se espessava...”.

A visão panteísta incita a insólita metáfora, em tom radicalmente surreal: “as almas todas, um mar, negro violeta, rolando no leito, na terra, que era uma taça funda sob um céu, como lábios retraídos”. E o tempo primordial, evocado na imagem uterina da segurança, escava camadas sugestivas do signo prosaico: “E o berço a crescer avoluma serenamente, tornando em nau sobre o mar rolante que, de negro violeta, já vai mostrando ondas de leite, vagas de azul de sonho”. O lugar aquoso e leitoso da recordação imprime, no estrato semântico, forte tom do simbolismo do inconsciente: a *Grande Mãe*, evasiva e transfigurada, é *o lugar* da proteção instintiva, e a *nau* dilata o significado do *berço*, que por seu turno *embala* a ideia da travessia segura na imagem paradoxal da vida e da morte.

O signo coloquial e singelo surpreende em tom indeciso de ironia: “no seu passo unido e tão miudinho como o alpista das aves”; e a textura aquosa do signo resvala na cor sinestésica e surreal do tema amoroso: “os seus dois olhos verdes e grandes, grandes e líquidos faziam boiar a felicidade para quem os ame infinitamente...infinitamente!”

Por outro lado, o sentido vegetativo e o simbolismo libidinoso do cosmo estruturam a metáfora viva: “E farta, e rústica, pingando a tua vitalidade como pérolas, amojada como úberes (...); a minha alegria silenciosa que leva na fronte a mais lunária das grinaldas”. A imagem da energia profusa e a materialidade da sensação sugerem o feminino e a fertilidade no estrato lexical.

A Musa irônica kilkerriana (que ao autor baiano custou a censura da imprensa) costura, na imagem irreverente, os temas da hipocrisia social, da fé burocrática e do cinismo institucional. Destila a peçonha ambígua contra a Justiça e o discurso da Lei: “Cristo volta ao Tribunal. (...) Sim, praza aos Céus da nossa cristandade que o Tribunal possa ver a uma luz mais intensa, naquela tela que, aliás, é um medíocre trabalho artístico, outra coisa que não

vinganças biliosas, interesses invertebrados e paixões pequenas, ‘porque quem diz uma palavra contra o filho do homem será perdoado’, no Evangelho de S. Lucas”. As presenças do então Arcebispo e Governador do Estado abrilhantaram *a colocação da efígie de Jesus*, e Pedro Kilkerry, a prosa simbolista baiana.

O atraso social do Meio e a falência das ideologias (ou dos ideais) são outros temas de uma prosa cuja imagem, por vezes menos engenhosa, não arrefece o tom do indiciamento e da consciência cidadã: “Mas... que gente anacrônica os criminosos da Bahia em remodelação, velha como as pulgas e as ratazanas dos pardieiros esboroados!” e “Que a propriedade é um roubo não há mais escroque europeu que pense nisso: que o ‘amor tudo faz’ é coisa fóssil para os lábios de quem ama”.

O paganismo em tom panteísta permeia um humor corrosivo, que retumba no paroxismo da hora cristã: “Seis horas, seis e quinze. Fazia-se a rapsódia da Paz no universo: via-se toda a Krupp nos monstros de metal vestida de fezes. (...) Napoleão apagado como Deus apagado na Waterloo dos séculos especulativos”.

Por outro lado, a nuance do misticismo acende o gosto da imagem evasiva e transcendental, que nos lembra a cadência cósmica, sensual e entorpecida do *Solar Antigo*, de Cruz e Sousa: “A esta hora, ouço músicas em que há vibrações a exalarem nas harmonias antigas... Talvez cítaras que adormecessem rainhas do Oriente, na direção de auroras fúlgidas. Bendigo-te, a voz soando na alma”.

Entre a ficção com *laivos* de expressão simbolista, ainda sob o signo do ideal realista (ou naturalista), formalizando “o intercâmbio estético operado no crepúsculo oitocentista” (MOISÉS, 2001, p.348), ou instituindo a *sincera convicção simbolista*, decerto a crônica de Pedro Kilkerry será apreciada pelo intérprete especializado, com o mesmo zelo e atenção que, a partir dos anos sessentas ou setentas, vem merecendo sua produção poética.

4. LINHAS GERAIS DA POÉTICA KILKERRIANA

Kilkerry é autor de poucos poemas, se consideradas as produções dos seus contemporâneos, e não publicou em vida, senão alguns poemas em revistas ou jornais de Salvador; sua obra dispersa, e até certo ponto negligenciada, não obstante o *Panorama* de Andrade Muricy e o *ReVisão* de Augusto de Campos, faz-nos lembrar as palavras deste crítico: “Faltou, quem sabe, a Kilkerry, alguém que, com a pertinácia de um Castro Osório,

soubesse provocá-lo e deixar aos pósteros uma visão mais ordenada e menos fragmentária da sua obra” (CAMPOS, 1985, p. 21). Refere-se a um amigo (e também escritor) do português Camilo Pessanha, cuja obra foi, em parte, coletada ou organizada graças ao incentivo recebido.

Considerados os trinta e poucos poemas reunidos por Campos, na 2ª. edição do livro *ReVisão de Kilkerry*, percebem-se as *linhas fundamentais* de uma poética que vem na atualidade, da parte da crítica e do meio acadêmico, merecendo mais atenção. Tais linhas foram, nesta dissertação, denominadas assim: *a metapoesia, a Musa irônica e a Musa coloquial, o simbolismo da totalidade cósmica, o impasse do amor, o tom mitológico da imagem, o épico liricizado, o tom pré-surrealista, o paroxismo da luz e da cor, a fixação da efemeridade, a imagem da prosa*. Dos poemas que ilustram cada linha, dois são destacados, por representarem de modo mais significativo a poética kilkerriana: *O Muro e Harpa Esquisita*.

4.1 A asa metapoética

Desde a edição do livro de Augusto de Campos em 1970, com reedição quinze anos mais tarde, a produção acadêmica e a crítica têm estudado a obra do autor baiano como uma experiência peculiar e de vanguarda, no contexto de segunda geração do Simbolismo. Sua poética surpreende, antes de tudo, pela linguagem povoada de arranjos originais do estrato sintático, de jogos fônicos insólitos e de imagens surreais. Entretanto, é a *tomada de consciência* sobre a poesia mesma que desloca a produção de Kilkerry do *meio convencional*, digamos assim, em que atuavam os demais simbolistas da época. Resultado de extrema lucidez em torno da criação estética, alguns poemas, densamente ambíguos e engenhosos, legitimam as palavras do crítico e revisor: “No bojo do Simbolismo é, curiosamente, aquele que irá desembocar na moderna poesia brasileira, encontrando o seu devir histórico. Tal devir muito deve ao que Andrade Muricy destacou como “uma personalidade acusada, autônoma, que superou os recursos expressivos do meio” (CAMPOS, 1985, p. 23).

É o Silêncio...” (ANEXO A) sintetiza os procedimentos formais engenhos e “instintivamente modernos” da poética kilkerriana. Neste poema, o autor baiano define uma visão (e uma postura) diante da criação artística: a da palavra que se exprime envolvida em si

mesma, e não na força coercitiva dos objetos (ou dos temas) e do *eu* sentimental ou pessoal. O poema reflete um invulgar senso de pesquisa estética em tom irônico, que ressoa no rótulo do parnasianismo musical e da exuberância do verbo. O papel do inconsciente no processo da criação poética, a recusa ao sentimentalismo e o direito à pesquisa artística são temas diretos ou implicitamente questionados no *metapoema*.

O primeiro verso contorna o espaço da criação, que se desmistifica no signo coloquial e na sequência nominal:

É o silêncio, é o cigarro e a vela acesa.

Um evento da engenhosidade estética permeia a forma num *aqui e agora* da criação (ou re-criadora) da linguagem. O espaço físico se transfigura em espaço de sinergia, onde o poeta e a palavra cruzam os olhares da criação:

Olha-me a estante em cada livro que olha.

Uma tensão instaura-se entre o criador e a criatura da linguagem, fazendo vibrar a sinestesia da força vital. A cumplicidade do limite da solidão e do espaço da tradição é, na matéria *vitalizada* da linguagem, a ambiguidade mesma da poesia. Na elipse e na imagem surreal, sujeitos se agregam, e vozes da vitalidade circulam na veia lucífera da criação:

Mas o sangue da luz em cada folha

Os objetos e sua nomeação parecem diluir-se em direção ao espaço da autonomia e do mistério do signo, e testemunham a hesitação entre a consciência e a força inconsciente:

na mão que molha a pena
ou mesmo o instinto que a tem presa.

O sopro da criação oculta, entre a luz e a fumaça, o paradoxo do objeto da realidade e da recordação lírica:

Penso um presente, num passado.

O gesto lúcido, no sintagma oracional (“que molha”), mal se equilibra na pressão impulsiva da imaginação criadora (“que a tem presa”). Ao paralelismo sintático, subjaz o *enigma* das “correspondências baudelaireanas”.

Entre o espaço da criação esquivo, obscurecido e esfumado e a linguagem fugidia, o *metapoema* faz circular os sentidos ambíguos. Além da *mão* (que se transfigura em “asa que o ouvido anima”), reduz o paradoxo no estrato lexical: *lucidez e sombra* se reúnem na plenitude da criação, que mobiliza o trabalho intelectual no ritmo da imaginação e do inconsciente.

A luz linear do tempo *contorce-se* na imagem *espiralada*, e o eu-lírico *presentifica* a alquimia do verbo:

E enfolha / A natureza a tua natureza.

Na metáfora da perplexidade, intui a energia caótica sobre os objetos no espaço da criação; quer o poder sobre a palavra e a força impulsiva; e logo se desengana: os sentidos ambíguos e fluidos lhe escapam à mão coercitiva:

Mas é um bulir das cousas... Comovido
Pego da pena. Iludo-me que traço
A ilusão de um sentido e outro sentido

Entre o gesto criador e o inconsciente, o eu-lírico faz avançar na sinestesia o ritmo transcendente da criação. A *natureza* do objeto amoroso se incorpora à natureza sonora da rima (“enfolha”), diluindo-se na camada mais abstrata e sensorial do verbo:

Tão longe se aveluda esse teu passo,
Asa que o ouvido anima...

Desautomatizados, sujeito, objeto e palavra se evadem do lugar da realidade, penetrando na criação ambígua:

E a câmara muda. E a sala muda, muda....

A sutileza quase paradoxal do ato criador reduz à musicalidade os objetos, e desprende da *mão* coercitiva a imagem do verbo autônomo, que harmoniza *som e sentido*:

Afonamente rufa. A asa da rima / Paira-me no ar.

Além da força intelectual, a imaginação criadora (mobilizada na sonoridade lírica) subjuga o criador transfigurando sua materialidade. O sopro ambíguo do verbo (que arrebatava o sujeito do lugar referencial) clarifica, no *enjambement* e na imagem da epifania, o enigma da criação poética:

Quedo-me como um Buda
Novo, um fantasma ao som que se aproxima.

O espaço metamorfoseado da criação empresta à metáfora um tom surreal; e a solidão povoada do sujeito pressiona a ordem e a materialidade do real:

Cresce-me a estante como quem sacuda
Um pesadelo de papéis acima...

Entre a *noite* (o tempo da criação lírica) e o *dia* (o tempo da realidade), o *eu desumaniza-se* (FRIEDRICH, 1978) na *humanização* da linguagem. A luz fraca sobre o objeto real dissolve o tom confessional, que, por sua vez, sutilmente ironiza a tradição:

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

A luz estéril do verbo sentimental (“florescerá”) dilui-se de vez na imagem da ironia:

E oh! minha amada, o sentimento é cego.

A lírica moderna (através da *metapoesia*) traduz, de modo irreverente, o limite do *eu* pessoal no *espaço da criação*, em que *atuam* desde o inconsciente até a *re-criação* do tema ou da imagem coloquial; desmistificando o *halo inspirador e normativo*, a poética kilkerriana apela ao signo da simplicidade engenhosa para elucidar (*Vês?*) o enigma da criação. Poesia é, portanto, uma engenhosa *trama* entre a imaginação e o esforço intelectual:

Vês? Colaboram na saudade a aranha,
Patas de um gato e as asas de um morcego.

O “bulir das coisas”, que mobiliza a fantasia intelectualmente criadora, *prismatiza* a forma, através da ilusão da lucidez imperiosa, da subversão do espaço e do tempo *reais*, da redução do motivo (ou do tema) a sutis aspectos sensoriais (a sinestesia e os jogos fônicos), da evolução do *eu* pessoal a *espectro* da epifania.

4.2 O simbolismo da totalidade cósmica

Ligado à linha do panteísmo transcendental, Kilkerry exprime, com vigor expressionista, o sentimento de totalidade, tão caro aos simbolistas. Através das imagens do espaço cósmico (ar, fogo, terra, água), a poética do autor baiano *reinventa* a harmonia do elemento material e do elemento espiritual, do elemento ativo e do elemento passivo. A Grande Mãe (a natureza) sugere a religião dos sons, das cores, dos aromas e dos aromas que mobiliza a metáfora viva, a sinestesia, o sintagma surreal, os simbolismos do inconsciente, do desejo evasivo, da transmutação redentora.

O homem recobrado à condição de microcosmo recria o signo mesmo da poesia, respondendo à *reificação* do mundo racionalista; é a metalinguagem da alma, o sentimento de transmutação, a evolução panteísta: “O Sol, que é muito amigo / E servo do Homem que, ora, é um Lúculo mendigo” (*Ad Juvenis Diem*) e “...Vais – um dervixe persa, o manto azul – Artista!” (*Harpa Esquisita*).

O elemento vegetativo é a imagem da *totalização cósmica*. A árvore agrega os sentidos da perenidade e da vitalidade, harmoniza a profundidade (a força do inconsciente), a superfície (o consciente) e a verticalidade (o desejo evasivo): raiz, tronco e copa remetem ao paradoxo (redutível) da natureza e do microcosmo: “Árvore! Boa ou má, os frutos que darás / Sinto-os sabendo em nós, em mim, árvore estás” (*Ritmo Eterno*). Impregnado da imagem transcendental, o eu-lírico extrai o *sentimento de totalidade* do simbolismo da seiva, do ar, da terra e do fogo.

O Cosmo, como arquétipo primordial e perfeito, manifestação divinal do eixo *criatura-criador*, em Kilkerriy, estrutura um lirismo altamente sugestivo, desde a essência sensorial dos quatro elementos até a imagem mitológica (que *relativiza* ou *temporaliza* a coisa metafísica). O tom de tal lirismo é, sem dúvida, pagão, e o sentimento transcendental tingem muita vez o signo da totalização cósmica. Um *sopro* lucífero e *organizador* permeia a metáfora da cosmogonia, o simbolismo do ar expansivo ou da água regenerativa. A *força sacrificial* que impele a matéria da linguagem à forma engenhosamente simbólica é a parcela kilkerriana da nossa poesia moderna. Força esta equilibrada entre a fantasia ilimitada e a lucidez metapoética: “Olhas... E, soluçoso, à música das mágoas / Amedulas o Mar e amedulas a terra!” (*Harpa Esquisita*), e “ – Qual se roçasse um Deus com as asas minhas!” (*Longe do céu, perto do verde mar*).

O ar, povoado de vibrações sinestésicas, repercute a imagem da fertilidade e a da expansão transcendental (a luz): “No ar, florescem as grandes borboletas, / Floresce a luz, como em veludo / E teu olhar espiritualiza tudo”. Fonte da vida e da fecundação da alma, a água veicula a morte simbólica e o retorno uterino à *Grande Mãe*: “Quando a Nova Manhã lavar os lodos / Aos homens todos” (*Ad Juvenis Diem*). Mas o símbolo é ambivalente, e revela a face do perigo, da efemeridade e da desintegração: “Onda por onda, ébria, erguida / As ondas – povo do mar / Tremem, nesta hora a sangrar, / Morrem – desejos da Vida!” (*Horas Ígneas*).

O fogo comum (o Sol, o raio) corresponde ao tom vermelho, à cor da *epicidade e da vitalidade cósmica*: “Dá-me que tremam palpitando os mastros / Ao som vermelho da canção de guerra” (*Mare Vitae*) e “Adora o ritmo louro / Da áurea chama, a estorcer os gestos com que crava / Finas flechas de luz na cúpula aquecida” (*Ad Veneris Lacrimas*). O sangue tem valor compatível ao fogo, que por seu turno assume simbolismo libidinoso: “Como, dentro do Sangue, a alma da Natureza / - Num seio nu, num ventre nu – ferve incendiada!” (*Vinho*). Por outro lado, esse elemento sugere degeneração (e desengano, na

imagem singela): “E arde no fogo do meu soneto / A ovelha branca *da* minha dor” (*Não sei da causa*).

Em *Longe do céu, perto do verde mar* (ANEXO L), a sensação visual capta as oscilantes formas entre o “aparecer” e o “parecer” (BOSI, 2000:19-20), procurando sintetizar *na luz vegetativa* a imagem transcendental e sinestésica (“Floresce a luz, como um veludo / E teu olhar espiritualiza tudo...”). Ao instante profuso e expansivo da vitalidade (“No ar florescem as grandes borboletas”), subjaz um simbolismo do fogo solar e da transfiguração. O *eu* vislumbra o tom da essência exuberante, no adjunto (“Oh! essas manhãs altas e quietas!”).

O olhar capta, na sensação *cosmoficada*, uma nuance panteísta que, por sua vez, aguça e situa o olhar do outro no instante vegetativo:

Perto de mim teu verde e fundo olhar / Longe do céu, perto de um verde Mar.

Totalizados na luz e no pronome (“tudo”), *sujeito, objeto-da-enunciação* e a natureza diluem a dicotomia dos seres no tom da sua imaterialidade (no contexto, o verde) e na expansão sensível da efemeridade (“floresce, luz, em veludo, borboletas”). Tais sentidos a sinestesia resume (“o alvo sorriso areento”), realçando a voz eufórica *do motivo*. Harmonizados na cor vegetativa (o verde) e na metáfora cósmica, o simbolismo *uterino* (o mar) e o *transcendental* (o olhar) se ligam ao sentido *do prazer*. E a atmosfera *espiritualizante* do evento facilmente se amolda ao simbolismo *da matriz* (CHEVALIER, J. GHEERBRANT, A., 2007, p.79):

E teu olhar espiritualiza tudo
Como à flor matinal do firmamento
O alvo sorriso areento (...)

A Grande Mãe (o Cosmo) manifesta na imagem do centro espiritual ou do arquétipo da alma (a flor) e no lugar da expansão (a luz), cadencia o paroxismo da energia vital (“De um sol de fogo às rosas amarelas”).

A imagem da humildade e do êxtase, assimilada no lugar da expansão (“Ah! dobrar joelhos de ouro ao mundo!”), adere à da sublimação das sombras materiais (“Dar-lhe as almas das virgens religiosas / coroadas de rosas!”). Novo sintagma sinestésico apura, no

engenhoso estrato imagético, a materialidade da energia vital (“O verde olhar líquido e fundo”), e dinamiza a imagem da redenção, norteador-a *na distância aquosa*:

Onde as minhas ruivas esperanças, Soltas, enérgicas as tranças
Se vão nas águas do Infinito Mar.

Mobilizado na cor *desmaterializante* (no contexto, o *verde*), o olhar despoja a imagem profusa do tempo recordado na singeleza do olhar amoroso:

– Antes Rainhas passeando em alamedas,
Roupas em asas fúlgidas, de sedas –
E é tão modesto o teu risonho olhar!.

A imagem vegetativa e espiritual (“Flor tão clara, em meu sonho”) sugere, junto a outra, menos abstrata e mais *erotizada* (“Em tua carne branca, como a lua”), *um sentido epidérmico* do evento amoroso:

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

O olhar cadencia o ritmo transcendental no lugar ambivalente *da imagem da vida e da imagem da morte* (o mar): “Que loira nau vens a meu lado”. A silepse rebrilha na diluição do objeto nomeado. E, paradoxalmente, o abstrato se materializa, na metáfora engenhosa e sinestésica:

E és a pedreira viva, de onde arranco
Mármore antigo
Para as loucuras do meu sonho branco

O tom surreal da imagem realça o paradoxo (“a pedreira viva”), e a matéria bruta do desejo transcendental (“de onde arranco”).

Na materialidade evasiva *e branca* do objeto amado, o *eu* da liricidade sacia a fome espiritual e inconsciente da humanidade (“De que anda por aí tanto mendigo”), e a sua mesma, noutra imagem de forte simbolismo:

Para as que como as pérolas de um Mar / Pesquei, mas não são mais, no teu olhar!

A *raridade* e a *pureza* (“as pérolas”), resgatadas à profundidade *obscura* e *lodosa*, sugerem a regeneração da alma, assim como, *sob a concha do signo*, o símbolo se preserva. Tal força regenerativa prende-se a outro simbolismo: a procura da “pérola” no mar é o olhar para dentro de si “em busca da Essência ocultada no Eu” (CHEVALIER & GHEERBRANT:2007:712-13). O olhar desloca *tal procura* do “Mar” para o “verde olhar líquido e fundo” do objeto amado (“...mas não são mais”), depurando (no estrato imagético) o sentido transcendental. Mais latente na imagem um sentido libidinoso, feminino e primordial (a “concha”) evoca a Grande Mãe cósmica, seus instintos materiais e força sensorial, que latejam *no inconsciente do microcosmo* (o homem). O eu-lírico repercute o sentido da energia natural na imagem sinestésica da sublimação: “Quando a minha alma vai beber-te o olhar / Em duas taças verdes, cor do verde Mar!”.

A totalização do abstrato e da matéria (a pureza espiritual e a concha), da superfície e da profundidade, do mar e do olhar, da luz e da água, do sujeito e do objeto (“Sou tua criatura! És minha criatura!”) promovem a plenitude do *eu*, que, por sua vez, é a metonímia da *redenção* humana:

E as almas todas se banharem rindo / No rio que vamos nós abrindo

A imersão vegetativa e transcendental (“Na germinal Alegria / Para além de nós mesmos nesta Esfera”) recobra, ao longo da forma, os simbolismos do mar, da luz e da flor (“Quando a Nova Manhã lavar os lodos / Aos homens todos” e “Em sua face, não terá que linhas / Úmida, a Primavera”), aos quais se ligam os sentidos de *Eros e Psique*, e do Céu e da Terra totalizados. O sentimento sublime resgata, ao “lodo” da profundidade, a “pérola” da alma, assimilando a essência fragmentada na essência totalizadora; e a imagem ambivalente ora dissolve o limite da elegia, ora realça a textura euforia (e sinestésica) da regeneração:

Quando romper, chover o dia

De nosso Amor em todo o Amor cantando

Na germinal Alegria

.....

E, mortalha dos beijos no ar defuntos

Floresce a luz, como em veludo.

O ritmo desconcertante *da virtualidade transcendental* (“A dança verde e longe em teu olhar”) parece ressoar no estrato fônico, que dilui a rigidez *do metro e da estrofação*. E na raiz *da dor epifânica*, os acordes da vontade humana cadenciam a luz regenerativa. A música que sublima “as doiradas convulsões da Morte” é a mesma que incute a força suprema do verbo em uma poética do amor panteísta-transcendental:

Em minha dor escura –

Onde ressoa uma Harpa da Vontade,

Iluminada e forte,

.....

Abrem, florescem as grandes borboletas

Filhas, talvez, dessas manhãs quietas

Em que nós vamos juntos

4.3 A fixação da efemeridade

Em Kilkerry, a questão *da temporalidade* permeia grande parte da poesia. Entre o lugar da consciência de si como *ser-no-Cosmo* e o *da transfiguração* (ou o do *sonho ascensional*), o eu-lírico *responde* ao dilema do *sentido existencial*. A *efemeridade*, ou a evolução cósmica, e o *existir-agora* não se opõem na busca do *sentimento de totalidade*.

Desaguando ora no Vazio, ora no Absoluto, o fluxo imagético da produção simbolista questiona o tempo como “o ponto de partida do qual a presença sempre compreende e interpreta o ser” (HEIDEGGER, 1997, p. 45). No caso da poética kilkerriana, o estado *lúcido* da alma interpreta os temas da *finitude humana* e a *fatalidade da morte* no equilíbrio da celebração *panteísta* da vida e da *evolução* transcendental.

O estrato fônico da poética de Kilkerry é fluido e extremamente musical, cadenciado por uma criativa rima *aliterante*, uma *assonância* e um *enjambement* inusitados. A textura dos jogos sonoros parece corresponder ao motivo do fluir do tempo cósmico, dominante nas linhas gerais da obra. Através da retina *dopada* pelo êxtase da transmutação, o *eu* da liricidade equilibra nos simbolismos da luz, da água, do ar (ou do vento) da asa (ou da ave), da flor e da onda (ou do mar) o caleidoscópio das imagens da vida e da morte, do concreto e do abstrato, do cosmo e do microcosmo. O olhar, até certo grau expressionista e surreal, vai refratando ao longo do estrato semântico-simbólico o tom paradoxal da condição humana; no choque da profusão luminosa e do contraponto sombrio, dissolvem-se os objetos e insinuam-se os sentidos sugestivos.

Em *É o silêncio...*, a asa evadida do espaço reificado empresta à forma simbólica a resistência da poesia: “Afonamente rufa / A asa da rima / Paira-me no ar”. Já em *Sob os ramos*, a efemeridade vegetativa agrega simbolismos à forma ambígua: o desejo libidinoso e o transcendental equilibram o ritmo sinestésico da estação: “É no Estio. A alma, aqui, vai-me sonora?”. No meu cavalo – sob a loira poeira / Que chove o sol – e vai-me a vida inteira”. A imagem da força instintiva (o galope) se projeta na força fecunda e transcendental (a luz).

Em *Ritmo Eterno*, a unidade fluida e panteísta do Cosmo e do microcosmo *acontece* no adjunto: “Olha... Um sorriso da alma! – Um sorriso da aurora!”. A textura do estrato semântico fixa o sentimento cromático de totalidade: “Alvor, turquesa, ondula a matéria... É veludo...” e “Sendo uma onda do mar, dou-me ilusões de um mar...”. A função conativa do signo sugere ao microcosmo (o homem) a consciência panteísta e a força vegetativa do cosmo: “Homem! Ouve a teus pés a Natureza em flor!”. O *pé* (começo do corpo em oposição à cabeça) é o lugar da travessia, que vai fixando marcas na efemeridade (e na textualidade poética).

Em *Sobre um Mar de Rosas que Arde*, a sugestão da efemeridade nivela ritmo cósmico e intimidade lírica, na lógica cíclica da vida (e na sinestesia): “Asas no azul, melodias”. O fogo equilibra com a água o paradoxo do tempo e sua transfiguração, na metáfora *mineralizada*: “Em ondas fulvas, distante, / Erram meus olhos, diamante”. No lugar ambivalente da imagem da vida e da imagem da morte (o mar), a sugestão da segurança e da certeza (a nave) flutua precariamente, e o instante cadencia o tom elegíaco: “Como as naus dentro da tarde”. A retina evasiva tinge o estrato lexical do tom precário da vitalidade: “arde” (verbo), “fulvas” (adjetivo), “diamante” (substantivo), “no azul” (advérbio). E a imagem materializa a evolução cósmica: “E as horas são velas fluidas”. Já a locução adjetiva (“de rosas”) fixa a

essência (o amor, o coração, a alma) e a idéia regenerativa no simbolismo da travessia, mas o olhar desencontrado se dilui na água, na luz e na música fugaz, vislumbrando o vazio iminente (a sombra, o mutismo, o desengano).

O poema *Na Via Appia* (ANEXO C) assinala a face da tradição, em que o código parnasiano ressoa na *harpa* de Kilkerly. A forma do soneto (empregada largamente pelo baiano para delinear a linguagem simbolista) regula o alexandrino em dois hemistíquios (cesura na 6ª sílaba), no estrato lexical erudito e no motivo descritivo e universal.

Contudo, desdobrado na retina ambígua, o evento clássico evolui na textura densamente sensorial e *na imagem da luz*; nela, a cor da vitalidade heróica se desdobra no tom da efemeridade e da sombra iminente. A materialidade da força vaidosa, o talhe hipertrofiado do objeto épico, a metáfora da glória humana, a carga libidinosa que esteia a figura mitológica, tudo confere ao texto a dimensão do *paroxismo da efemeridade*. O homem heróico exibe *a musculatura* da vitória da vida, no tecido fluido da aliteração, no contorno hipertrofiado da imagem, e no léxico rebrilhante:

... Purpureia, assombroso, oceano flamejante
De mil togas flutuando. E ebria, nesse instante,
Uma pompa de fogo os plebeios sentidos.

Entretanto, um motivo subjacente ao signo parnasiano se espraia no sintagma verbal e na *imagem lucífera*; e empresta à sugestão da perenidade e ao tema histórico o tom paradoxal da condição humana. A metáfora da energia épica, da grandeza dourada e sensual (que “passam enfim” - verso 1) *rebocam* o sentido da evolução cósmica (a sombra, a efemeridade):

Lá vão rufos leões, a áureos carros jungidos,
Ao concerto da voz dos histriões em descante.

Em tal paradoxo, o prisma da lira e o tom épico-heróico se equilibram, emprestando à forma a necessária *obscuridade* (FRIEDRICH, 1978).

A euforia sinestésica dos objetos arrefece a presença humana, desviando o tema da virilidade histórica e o evento bélico para o estrato cromático. O simbolismo que regula a evolução na estrada heróica tem *no vermelho* um lugar importante. Tônico, vigoroso e luzidio, a cor ora aguça o sentido da *epicidade* no sintagma verbal, ora no adjetivo ou na locução adjetiva; e entalha no estrato semântico a matiz sensual, através da metáfora: “como

em leito de sol”. Realçada na profusão lexical da *vitalidade* (“de volúpia, de fogo, de sol, de bronze, rufos, áureos, eletrizante”), a imagem libidinosa *degusta e antegoza* o paroxismo da efemeridade:

Nua! – à espádua esparzida a manhã dos cabelos -
Nua! Na esplendidez que Áureo sonhar, prelibes...

O evento que fixa o instante glorioso no tempo (“Ei-los” – verso 1) e no espaço (a estrada romana) deixa fluir, no sintagma paradoxal, o sentido efêmero da condição humana: “levam-na, doce fardo”. Cristalizada na matéria exuberante da libido e da força épica, que por sua vez se diluem na *luz mineral*, a essência fluida e precária *da travessia* não foge ao olhar ambíguo do *eu da liricidade*, mais além dos “plebeios sentidos”, que se ofuscam na cor da glória material.

Em *Ad Juvenis Diem* (ANEXO F), o motivo da efemeridade no paroxismo vegetativo grava, na liberação do ritmo, seu tom mais extasiado e sensorial. O eu-lírico mobiliza no “lugar das ordens interiores” (o olhar) a imagem ambivalente do Cosmo, que extrapola a energia vital e a profusão sensorial em sua essência cíclica e evasiva: “Cinzas serão depois dessa hora....”.

A luz, ou o princípio da força criadora, regula a imagem libidinosa da Grande Mãe, que personifica o tom surreal e sinestésico:

Cor de leite é a manhã. E vem envolta de ouro
Em mãos de aroma, unhas de seda!

O tempo cósmico, mais que ofuscante e odoroso, é *antropomorfo* no simbolismo da proteção e da vitalidade sensorial:

Oh! natureza moça em túnica esmeralda
Flavo o seio a mostrar à boca ressequida

A sutileza sinestésica do instinto material recai no adjunto, que enfatiza não o adjetivo ornamental, e sim o substantivo (“de leite”, “de aroma”, “de seda” e “de ouro”). Mas, o adjetivo profuso às vezes regula o ritmo solto da forma e *da intimidade panteísta*:

E um ritmo feliz, doce, fresco, qual coro

Que, em voz feliz, segreda
Amor às árvores, segreda.

O êxtase sensorial regula a percepção da Natureza:

E oh! Volúpia, aromal, como de âmbar!

A luz que permeia o evento se mobiliza na força do sintagma verbal (“O dia / Que doida, esperta, corta”) e da locução nominal (“em fogo”). Os seres cósmicos incorporam a energia vital, e o olhar lírico outra vez materializa o abstrato destacando no estrato sintático a metonímia da expansão eufórica: “(...) a alegria / Das asas / sobre os montes, sobre os vales, sobre as casas!”. Cosmo e microcosmo se harmonizam no estado sinestésico e dinâmico da alma.

A cor vital dos seres *mineraliza a sensação* e harmoniza os ritmos da natureza:

É o dia? / dançam corolas, dançam, vagas de ouro, / Ritmos de um coro...

E mobiliza também o estrato fônico da forma, cujas cadências do metro e do acento *mimetiza* a evolução do estado da alma (cósmica e microcósmica):

E a ânsia de quanto ser ergue um vôo subindo, / Luzindo, luzindo!.

O adejo rebrilhante e expansivo do verbo fixa o ritmo da materialidade da *ânsia de quanto ser*. O paradoxo (solúvel) da materialidade do abstrato e da abstração do objeto melhor traduz o *sentimento de totalidade* cósmico:

Há curvas quentes, linhas leves de almas / Espirituais jóias incalmas...

A textura sensorial da ideia empresta à forma a nuance surreal, que o olhar da liricidade *re-significa* no ritmo aliterante e na engenhosidade lexical. A imagem cromática, que harmoniza cosmo e microcosmo, aguça o tom panteísta do evento e o sentimento sublime dos seres:

Insetos vão e vêm, na altura,

Para a sede matar, na amorosa doçura
De um vinho azul, tão bom das almas!.

A Grande Mãe sintetiza na luz a profusão e o instinto da proteção, e na forma, o ritmo cíclico da sublimação. O sentido transcendental do verbo (“subir” e “luzir”) oscila no tecido sintático: a luz mobiliza os seres, e estes, a sua evolução:

E a ânsia de quanto ser ergue um vôo subindo,
Luzindo, luzindo!

.....

E a ânsia de quanto ser ergue um vôo luzindo,
Subindo, subindo!

Microcosmo no espaço rebrilhante e regenerativo, o *eu* transcende o signo da nomeação, na inusitada materialidade da energia humana:

E nos fica a vontade a um alfinete
De ouro voluptuosamente (e inda) outro alfinete....

O significante reticente e sensorial do objeto dissolve radicalmente *o sentido normal*, fazendo-o em metáfora viva.

A luz mesma que supre a necessidade cósmica preenche a condição humana no tom *panteísta* da imagem, e no simbolismo *da regeneração*:

Mas bom é o Sol! Faz um banquete
No prado, no rechã, no bosque, nas montanhas

.....

Da fina luz mais encantada
Como a criança nua, o coração nos banhas!

A profusão da vitalidade (“Mas são venturas e tamanhas”) dita o estado amoroso da alma (“Oh! vida! Oh! bem-amada!”); todavia, o olhar captura , no paroxismo da cor, a sombra iminente, que adere à imagem surreal:

Rio claro...Ah! por que choras?

São dez horas!

Passos azuis do dia

Flórea magia!

O sentido do Cosmo imperioso entalha, na forma, a imagem paradoxal da condição humana (“ora, é um Lúculo mendigo”), e a luz espraia o sentido da saciedade espiritual (“Pratos de luz, nesse banquete / Tão largo! Tão louro!”).

A efemeridade luzidia ora aguça o tom surreal da imagem (“A um doce alfinete, de ouro” e “Na hora ruiva que escalda”), ora imprime o paroxismo da vitalidade cósmica de modo simples (“É meio dia! É meio dia!”). A estrutura adjetiva (“que escalda”) regula o ritmo ambivalente da natureza: na extremidade da luz, desponta a escuridão. Mas, a lente da *liricidade* hipertrofia a imagem da exuberância: “Chuva de ouro vital”; e reitera o tom eufórico na virtualidade transcendental, através do sintagma oracional: “que transfigura a Vida!”.

Na síntese da *música da alma* e dos *ritmos da natureza*, da água e da luz, do dia e da noite, do cosmo e do microcosmo, *o sentimento de totalidade* sublima a efemeridade e o limite material:

Dá-nos eterno o fruto à fome, Que não te abate ou te consome

O *banho regenerativo* fixa a imagem profusa da redenção humana:

Homens! nos levará, os alfinetes de ouro / Sobre nós e como chuva.

O instante generoso (e sinestésico) da harmonia do cosmo e do microcosmo se dilui na figura *mineralizada* da evolução:

(...) na amorosa doçura / De um vinho azul, tão bom das almas!

.....

(...) a pingar, de esmeralda, / Na hora metálica.

O olhar capta a diluição sutil do tempo cósmico, ou no traço cromático (“E aí vem a hora ruiva”), ou no sintagma oracional (“Que não vai muito além da hora do meio-dia”). Ao paroxismo fugaz da luz (“a hora do meio-dia”), sucede a lei imperiosa da travessia cósmica (“cinzas serão depois dessa hora...”), em que generosamente a escuridão se precipita (“agoniza”, “alonga o tempo”).

“Obra inacabada (...) com a ressalva de que se trata de uma reconstituição problemática” (CAMPOS, 1985, p. 148), *Ad Juvenis Diem* entalha a imagem engenhosa no estrato lexical (“Que doida, esperta, corta, mas em fogo” e “Espirituais jóias incalmas...”), estreita a relação *forma-sentido* (versos 13/14 e 20/21), apura ao extremo a sutileza do sentido (“E a vontade nos fica a um trêmulo alfinete, / A um doce alfinete, d’ouro”), e celebra, *na imagem vegetativa*, o gozo sagrado (“Halos de um deus em cada pomo”) e transcendental da vida (“Chuva de ouro vital que transfigura a Vida”).

A imagem do título (*Mare Vitae* – ANEXO H) é o ícone do estrato semântico-simbólico, que, por sua vez, regula os demais. O simbolismo ambivalente do mar (vida e morte, luz e escuridão, *crosta* e profundidade) evoca outro, uterino e primordial: evolui *o lugar da incerteza*, em cuja travessia (“-Remar! Remar!”) o *eu da liricidade* imprime uma matiz forte no estrato cromático da *epicidade* (“Ao som vermelho da canção de guerra”).

Regulando a lucidez e o medo, que permeiam *a dor de ser* entre o Absoluto e o Nada, as remadas angustiadas indagam *a totalidade* do sentimento sublime. O *eu* mobiliza euforicamente, *no limite* da evasão e da consciência (ou *no jogo* da vida e da morte), a pressão *da temporalidade*. Tal mobilização permeia o embate da coisa *recordada* (que magoa) e do *porvir* (que amedronta).

O tom grave do evento lírico ressoa no sintagma verbal (“gemendo”, “me aterra”, “Dá-me que tremam palpitando”) e no sintagma nominal (“ao som de fogo”, “ao som vermelho”), diluindo a atitude estóica em face da morte. Mas, o ritmo da viagem humana às vezes desliza no significante sutil da sublimação (“como um sonho da água”), cuja materialidade capitaneia a visão introspectiva:

De pé, na proa, era a gonfaloneira
- Remar! remar ! – a minha própria Mágoa.

O estado desenganado da alma na travessia corresponde *ao sentido da precariedade humana, e, na forma, à imagem sinestésica da resistência ao tempo imperioso*:

E esmaia, logo, uma ilusão. E afago-a
Ao som de fogo da canção guerreira

E o estrato lexical fixa a evolução da travessia humana *no ritmo da repetição*:

Foi deslizando como um sonho da água
.....
Vai deslizando como um sonho da água

As remadas sensoriais da resistência inglória agilizam a sublimação do desengano, e contornam o limite das estrofes (“- E a embarcação ligeira”, que se repete nos versos 1 e 8). E nos tercetos, o conectivo (“Mas”) intensifica o tom elegíaco: o *eu* inconsciente (“Eu não compreendo”) intui no mutismo do cosmo (e na música *sinestésica e aliterante* da imagem) a ressonância da ilusão microcósmica:

Sob o silêncio côncavo dos astros
Quem canta assim de amor?

O eco da travessia humana (“...uma voz de súbito. Gemendo”) não se omite no lugar ambivalente (o mar), e sim *no lugar da expansão* (o espaço sideral); a imagem do desespero humano no esforço do remador percebe, enfim, a materialidade sonora *do amor*, por seu turno enviesada na materialidade visual *do sofrimento*:

Mas uma voz de súbito. Gemendo
.....
E oh! Morte – eu disse – esta canção me aterra:

O simbolismo evasivo da segurança (“a embarcação ligeira”) parece atracar o ritmo fluido da resistência (“de súbito”) na sonoridade danosa do sentimento sublime, que se

sobrepõe ao estado pesaroso da alma. No âmago *do lugar da expansão* (“Sob o silêncio côncavo dos astros”), o objeto erótico imprime a força sensorial do medo (“esta canção me aterra”). Projetado no sentido do desengano, o lugar ambivalente da imagem da vida e da imagem da morte faz o ritmo da resistência ao amor *oscilar na forma*:

(...) E a embarcação ligeira
Foi deslizando, como um sonho da água.
.....
Dá-me que tremam palpitando os mastros

A materialidade da proteção primordial e uterina (*o barco*) escorrega no significante do desengano e da incerteza (“E oh! Morte”). O paradoxo *de Eros e Tanatos* mobiliza o estado instável da alma, e *biparte* a forma poética: nas quadras, o remador controla o ritmo do ressentimento; e nos tercetos, o *tom adversativo* desafina a música da resistência, *na imagem do inconsciente sideral*.

A cor *do lirismo* (o “sonho da água”) e a matiz *da epicidade* (a “canção de guerra”) aliam-se aos ecos densos da sublimação (“Dá-me que tremam palpitando os mastros”). O *fogo* da resistência, que vencia a *água* da travessia acirra *agora* a cadência emocional (“palpitando os mastros”). *As braçadas* do coração desenganado não escapam à *dor muscular do inconsciente* (precariamente silenciada).

O *eu* navega euforicamente para transcender o ressentimento, e resgatar o devaneio da travessia ambígua (“Remar! Remar! –”), mas a elegia astral e latente pulsa no vazio (“Sob o silêncio côncavo dos astros”) e no inefável (“Quem canta assim de amor?”), mortificando o remador. No paradoxo sensorial do amor e do medo do amor, a música *aquosa* da recordação mal reage à da memória, mais profunda, apesar *do tom fogado* e retumbante.

Em *A esses sons longínquos estremeço* (ANEXO I), aguçada na ressonância incerta e fugidia do motivo, a percepção lírica imprime um tom aliterante e assonante da elegia, que sibila e se fecha na nasalidade remota da recordação (“Vagos desejos e um pesar profundo”). O estado da alma entalha na aliteração mais áspera os ecos afiados da melancolia (“o coração corado”). O ritmo oscilante e evasivo da sensação cadencia a forma, que vai do verso livre ao decassílabo, cortando o eneassílabo e o hendecassílabo. Também o sintagma adverbial harmoniza o tom da alma ao ritmo do poema (“lentamente, uma a uma, de novo”), e o adjetivo pincela vigorosamente o evento fluido (“quentes e rubras, corado”). Ainda no estrato

lexical, o substantivo regula o ritmo surreal (“unhas, gotas, casa”). A imagem ambivalente da vida e da morte (o mar) mobiliza a tessitura do desejo remoto (“sons longínquos” e “Vagos desejos”) e da sua repercussão, gradualmente assinalada:

Sangram de novo, caem lentamente
Quentes e rubras gotas, uma a uma
No mar, sobre uma velha submarina

A memória diluída na face evasiva e sensual da recordação grava, no estrato lexical, (“profundo” e “submarina”) *o inconsciente* do signo, um vago recalque imagético: “Parece que unhas por lábios queridos apertando”. No lugar paradoxal (*o mar*), imagem e recordação harmonizam os sentidos na fusão da luz e da escuridão e, na forma, do sintagma verbal e do adverbial: “Sangram de novo, caem lentamente” e “...sobre uma velha casa submarina”. A profundidade obscura assimila a materialidade sutil do ressentimento (“Quentes e rubras gotas, uma a uma”) cadenciando a imagem agressiva do recalque (“unhas por lábios queridos apertando”). O adjunto regula também o ritmo simbólico, ligando os sentidos do verso final aos do primeiro (“velha” e “longínquos”).

4.4 O impasse do amor

O tema do conflito amoroso surge em seis dos trinta e poucos poemas reunidos em *ReVisão de Kilkerry*, às vezes impregnado pela diminuição moral, outras vezes pelo preconceito social e/ou racial. Em tom tedioso ou irônico, tais obras ressaltam o *amor maldito*, danoso mesmo, a ameaçar o engano do sentimento sublime, como *Isnabel*: “Maldize-o. Conserva a candidez do arminho, / Abrindo ao sol da vida, à vida rindo – flor”.

O simbolismo da ave aguça a antevisão agourada em *Amor Volat*: “Hoje, fúnebre, a piar, uma estrige ao telhado / E o meu seio vazio! O meu leito deserto!”.

O pássaro de fogo dramatiza a ideia do aniquilamento psicofísico, no tecido aliterante e na imagem em tom surreal: “Bateu-me o coração... E outro não sei que, estranho, / Rudamente o rasgou com o seu bico em brasa” e “(...) um bocado / de músculos pingando a levar-me no bico!”.

E no léxico engenhosamente coloquial, o amor desencontrado *incute* um ritmo maligno na intimidade do *eu*: “Entrou-mo todo, enfim, como quem entra em casa / E em meu sangue, a cantar, fez de um boêmio no banho!”.

O neologismo kilkerriano *desestrelar* resume o motivo simbólico de *O Verme e a Estrela* (ANEXO D), que vislumbra uma conotação de preconceito racial.

O ritmo do paradoxo mobiliza todos os estratos do poema: no lexical o sintagma verbal cadencia a contradição: “agora sabes” / “agora, sei”; “não vejo” / “olho”; “não notei” / “nunca te supus”.

Já no fônico, as rimas equilibram a tensão dos sentidos: “verme / luz” e “epiderme / supus”. O êxtase paradoxal vem na imagem da ofuscação: “Ceguei da tua luz?” (último verso).

O estrato gráfico, através da pontuação, também mobiliza a contradição: o eu-lírico *monologa* com o *objeto-de-enunciação*, exprimindo diversos tons da indignação: a nuance sarcástica no deslumbramento:

Mas se pudesse cantar um verme,
Eu cantaria a tua luz!

E a matiz da perplexidade jocosa em face do brilho enganoso e estéril:

Mas, ora! enfim, por que não deste
Somente um raio ao teu viver?

O ponto final categórico entalha na forma o estigma racial: “Agora sabes que sou verme.” E de novo a exclamação esclarece a vaidade óbvia: “Estrela nunca eu te supus!”. Finalmente, as reticências marcam paradoxalmente a convicção do *verme*, atestando seu protesto irônico: “...Azul-celeste / O céu, talvez, não pôde ser...”.

O paradoxo do sujeito e do objeto amoroso traz, no estrato imagético, um significado social, mas, em Pedro Kilkerri, os motivos do divórcio entre as ideologias institucionais e o artista melhor se desenvolvem na prosa.

A relação insolúvel do “verme” e da “estrela” exprime-se no coloquial do signo prosaico (o “desprezível” ou o insignificante *versus* o “famoso” ou o grandioso). É na singeleza da forma simbólica e dos estratos, ou seja, no ritmo fácil da redondilha e da rima pobre, na cadeia sintática previsível e no estrato lexical simples que o *discurso do verme* responde à

ideologia da soberania astral. Enquanto esta emana o engodo da luz no éter da glória, aquele se confina no limite da obscuridade *enteropática*.

Paradoxalmente, em face do tom denso da ironia (que permeia toda a macroestrutura), o *engano da luz* (ou da soberba do objeto amoroso) engrandece o discurso da impiedade.

A obscuridade potencial do espaço etéreo ofusca o brilho ilusório da estrela:

Não te lembrava. Azul-celeste

O céu, talvez, não pôde ser...

Interpretando: o *verme* suspeita da *fonte de luz* que, em tese, transcende a obscuridade da projeção espiritual, destilando ironia, no estrato semântico do poema. Também através da imagem do “raio de vida”, a ilusão ofuscante se dilui: como um astro, que simboliza o princípio da criação cósmica, não possui luz interior?

O discurso ideológico da “supremacia etérea” debilita-se diante do paradoxo que o “verme” habilmente instaura na forma: interioridade e aparência, luz espiritual e brancura epidérmica, *ser* estrela e *não ter* luz própria. O sintagma adverbial (“não, nunca, talvez, assim”), a conjunção (“se, mas, e”) e o pronome (“por que”) costuram, no estrato sintático, o tecido paradoxal dos sentidos e do motivo racial, mas, é no sintagma verbal que melhor tais sentidos se revelam: o verme *que olha e não vê* (“Olho e não vejo a tua luz!”) ou canta (na forma lírica) ao deduzir que não pode fazê-lo:

Mas, se cantar pudesse um verme,

Eu cantaria a tua luz!

O jogo irônico da hipótese e da conclusão permeia o paradoxo:

Vamos que sou, talvez, um verme...

Estrela nunca eu te supus!

E a energia luzente da estrela logo se dissolve na lucidez do *verme*: eis o paradoxo que mobiliza o poema. Cabe ao verme, em tese insignificante e vil, o valor da transcendência espiritual, isto é, da *luz interior* que humaniza eticamente em face do brilho que a estrela *reificou*.

No *aqui* (os espaços da luz e do obscuro) e *agora* (a relativização *da luz*) do evento alegórico, a visão *clara* do sujeito regula a transgressão da ideologia:

Olho, examino-me a epiderme,
Olho e não vejo a tua luz!

Incapaz de espargir no espaço cósmico (ou espiritual), a luz aparente não é sujeito de si mesma, e o *verme* canta no instante *epifânico*: “Agora, sei da tua luz”.

Em céu supostamente neutro (não “azul-celeste”), o objeto amoroso oscila entre o desengano do ser e a carência do ter, na mesma proporção que o sujeito se fixa na imagem da luz: “(...) examino-me a epiderme, (...) e não vejo a tua luz!”. No paroxismo da obscuridade (“Ceguei da tua luz?”), o discurso do *verme* suprime o estigma.

A fábula da suposição e do engano, costurada no paradoxo (que se manifesta em todos os estratos poemáticos), e no motivo do estigma racial, rebrilha em tom sarcástico; o ser discriminado supera o brilho obscuro e sideral na indagação suspensa. Vitória também de uma poética que regenera, na singeleza engenhosamente burilada, a linguagem capitalizada..

Em *Não sei da causa...*, outro poemeto, o contorno estrófico preferido por Kilkerly (a quadra) e o eneassílabo cesurado na 4ª sílaba fixam *o paradoxo* como motivo imagético: todos os sentidos em torno dele giram, motivando o tom da elegia e o desencontro amoroso, *encarnados* no signo ambivalente do cosmo. Na raiz obscura da dor (“Não sei da causa”), o eu-lírico acende a imagem conflituosa no sintagma verbal (“brilha”) e no sintagma nominal (“gelo” e “névoa”). Uma nuance de ironia sutilmente adere à interjeição (“Oh!”), e *na flutuação semântica* do sintagma verbal:

Que dizes brilha no meu cabelo / E que, no rosto, me brilha assim.

A luz (ou o olhar), que se assimila no lugar *da força vegetativa*, desloca-se para o *da revelação interior*, ou seja, o *eu* da liricidade *ressignifica* a imagem do objeto amoroso.

A cor extrema da elegia evoca o contraponto do simbolismo da profusão vegetativa e do estado feliz da alma (“o vinho negro da minha dor”), que nulifica a luz na materialidade da sensação. O motivo do poema oscila entre a imagem obscura (“em vaso de marmor preto”) e a imagem clara (“A ovelha branca da minha dor”), tecendo na forma os sentidos do evento conflituoso e o da sua sublimação. Também a imagem metapoética mobiliza a contradição

(“no fogo do meu soneto”), no simbolismo que regenera porque destrói (o fogo), ou seja, o signo que dilui o objeto e se consolida em si mesmo.

Presença e ausência, a luz dinamiza na forma o desencontro amoroso, que o sintagma verbal pincela: a sublimação (“Arde”) reduz o estado conflituoso da alma (“Choro” e “Rio”) e sua materialidade (“Encurva as asas a minha dor...”). O sentimento paradoxal evolui no conectivo ambivalente (“se”), ligando duas imagens ao sintagma adverbial: “Na alta doçura de teu amor” e “ao peso do mal secreto”. No lugar da revelação interior (“no rosto”) e no adjunto (“preto, negro”), a luz expande o estado interiorizado de ânimo (“bebo”). E o gosto do objeto amoroso (“alta doçura”) se dissolve na gravidade inerente à dor (“ao peso do mal secreto”), reprimindo a liberação do conflito (“Encurva as asas”).

Em *Symbolum* (ANEXO K), ressoa o motivo da dissidência amorosa ressignificado na imagem cósmica. A forma de tradição clássica que regula os sentidos (o soneto, o metro fixo, a rima, a cadência acentual heróica) revela uma preferência estilística de Kilkerly. Parte significativa da sua produção poética adota tal tipologia.

Recaindo no simbolismo da força vegetativa do Cosmo (“luz” e “flor”), o tom do evento oscila entre o tom eufórico e seu contraponto:

Que flora na alma se abre acesa!

.....

Vens, oh! Lua nevada de tristeza!

O *eu* da liricidade, predispondo-se ao ritmo fluido da alegria (“se abre”), experimenta a diluição da vitalidade na pausa sombria do objeto ardoroso (“Pára, fogo-fantasma...Astro agoirento!”), ou na cadência da elegia, que o adjunto entalha na forma (“de tristeza, nevada, agoirento, nevoento, medrosa, de Dor”). A luz paradoxal que se projeta no estado da alma (“E à noite em festa do meu pensamento”) *nebuliza* o tom do ânimo fecundo, que o sintagma adverbial imprime (“Que flora...acesa!”).

O objeto luzidio, mobilizado na *súplica* erótica (ou na *fé* libidinosa), *projeta* sua imagem paradoxal:

Se a carne, em ti, soluça, e reza.

.....

E me atiras abraço nevoento

A indiferença manifesta (ou obscura) não corresponde ao desejo interior (“aceso” no tom veemente). O *eu* reitera na interjeição, e no paradoxo da luz que atíça, o estado sombrio da alma e o desengano amoroso (“Arde, oh fogueira branca! Oh! sofrimento!”). Outra imagem antitética é mais um *recalque* do amor dissidente:

- Nesse horizonte a que te quero presa,
Arde, oh fogueira branca! Oh! sofrimento!

Entre o desejo e a expressão do objeto desejado, circulam os sentidos da forma, que se manifestam no sintagma verbal (“Vens, pára, me atiras abraço nevoento” e “se abre, soluça, e reza..., apaga-te!, te maltrata, tange”).

Os tercetos definem um limite paradoxal no estrato semântico-simbólico: na segunda parte da forma, a obscuridade indiferente (e vaidosa?) do objeto amoroso recai nele mesmo (“E apaga-te!”). A luz reprimida na imagem cósmica da desilusão (“...Astro agoirento!” e “Lua de Dor...”) desloca a essência paradoxal (“fogo-fantasma”) para um lugar de exílio, onde o *eu* desejoso parece vingar-se:

No céu, que espaço resta
A tua face histérica e medrosa,
Lua de Dor à noite em festa?
.....
Cada estrela, embriagada, te maltrata...

Fixado na órbita obscura do egocentrismo (“Pára”), o objeto amoroso limita-se à própria contradição (“Lua nevada de tristeza!”), em que se manifesta outro paradoxo (“...aos teus ais tange liras de prata!”). A luz espectral do amor, que *deflora o estado eufórico da alma. seja talvez o medo de si mesmo.*

A *retaliação* do sujeito, aliada à do espaço astral no adjunto (“embriagada” e “caprichosa”), regula o humor da poesia (“Canto!”) e a *força vegetativa* do estado da alma. O *eu* da liricidade escuta os acordes masoquistas e rebrilhantes *do prazer do erro* (“aos teus ais tange liras de prata!”), regulados menos na luz endógena do que no objeto do desejo mesmo.

Fora de si (“histórica”) e do lugar lucífero da vaidade (“medrosa, nevada, agoirento”), tal objeto silencia na textura musical (não menos eufórica) do sentido vingativo:

Cerberos (ANEXO P) é o simbolismo do motivo formal: o cão maligno com cauda de dragão, de cabeças de serpente guarda o portão do Hades e o “inferno interior”, por seu turno envolvido do “halo” assombroso da morte. No soneto, tal inferno é o lugar do amor conflituoso do *eu* e do objeto.

O tempo recordado e a angústia do porvir fazem o *eu* hesitar entre a imagem leve e iluminada (transfigurada em *ouro*) e a imagem difícil e obscura. O *éden* resgatado na memória não resiste à *pressão* do conflito, que incita o *prazer do erro*, por seu turno.

Ecoando no ritmo da repetição (“É, não vens mais aqui...Pois eu te espero” – verso 1; “É, não vens mais aqui...E eu mais te quero” e “Virás, um dia...”), a dissidência entre sujeito e objeto mobiliza, no estrato semântico, a imagem cósmica, que empresta ao *eu* da liricidade a voz apelativa:

Gele-me o frio inverno, o sol adusto / Dê-me a feição de um tronco, a rir, vestuto

Capturada no paradoxo essencial do fogo e do gelo, outra voz ressoa inconsciente e ressentida, em tom formidável:

Meu amor a ulular...E é o teu Cerbero!

A face mitológica do conflito amoroso é o monstro de Eros recalcado no sintagma verbal (“...a ulular!”). Na sugestão libidinosa ou instintiva da imagem (o “dorso eriçado do Cérbero”), o amor experimenta a alma inferior (a “cauda de dragão”).

O Cosmo subjetivado é o lugar do evento voluptuoso, e a *luz* vegetativa e profusa (“todo o pomar venusto” e “a cada fruto de ouro”), a imagem do desejo paradoxal:

Estendo os braços, e o teu seio espero / Mas como pesa esta lembrança...

No paroxismo do sol fecundante, germina a sombra conflituosa, ou seja, o lamento obscuro e recalcado *no enjambement* (...a volta / Da aléia em flor que em vão toda transponho”). E o “guia da alma”, ecoando a profundidade na raiz do “tronco a rir, vestuto” e de “todo o pomar venusto”, aguça o tom grave da recordação. Os “ganidos” de Tanatos e

Eros regeneram o desejo (“E eu mais te quero...”) à medida que o devoram (“Vais corações rompendo em toda a parte!”).

Também no espaço vegetativo, a ausência do objeto (“e o teu seio espero”) se transfigura no fogo material e instintivo (“a cada fruto de ouro”) de Eros livre (“Estendo os braços...”). O evento amoroso ajusta-se à dimensão cósmica da sublimação (...em vão, toda transponho”), que, por sua vez, *plenifica-se* na imagem da árvore: a água da seiva, a terra a integrar verticalidade e profundidade, o ar que distende a luz (ou o fogo). Todavia, o ressentimento que subjaz à lucidez amorosa ressoa fragmentado e inferior (“...a ulular!”) na imagem do “lobo” querendo devorar o “cão” (“...E é o teu Cérbero!”).

A luz compensatória e fecunda (*Psique* vence o prazer do erro) incide sobre os monstros da *escuridão* (“Vago o verge, todo o pomar venusto”). No conflito da memória (“É, não vens mais aqui...”) e da recordação (“... Pois eu te espero”), um tom sensual da esperança mal disfarça o evento *infern*al (“Estendo os braços, e o teu seio espero”). A imagem do engano erótico, *zoomorfa* e medonha, impera, portanto, sobre a que ilumina, no lugar cósmico, o desejo eufórico (“Mas como pesa esta lembrança...”).

O sintagma verbal resume o conflito do motivo: o *eu* e seu *inferno emocional* acendem, no estrato simbólico, a sombra ressentida aguardando intensamente (“E eu mais te espero”) o que (ou quem) não vem: “É, não vens mais aqui...” e “Virás, um dia...”). A redenção cósmica (que supriria o vazio vingativo do amor) regula a nota apelativa do sujeito (“Gele-me...” e “Dê-me”), mas cala diante da dor exuberante e sensual (“E onde te foste, e a cabeleira solta!”). O desejo de morte (a memória) transcende, assim, o desejo de vida (a recordação), refratando o *espírito do mal* no *esforço ascensional* (“E à porta do meu Sonho / Já Cerbero morreu, para agarrar-te”).

Floresta Morta (ANEXO S) é mais um soneto de Kilkerri cadenciado metricamente em decassílabos e acentualmente em cesura heróica (“Nem / va / le a / go / ra a / **mes** / ma / vi / da / **que e** // Co / mo a / do / çu / ra / **quen** / de um / ca / **ri**” – versos 5 e 6). Dos pouco mais de seus trinta poemas, catorze “enformam-se” em tal tipologia. O título antecipa o sentido paradoxal, que regula o estrato semântico-simbólico: o estado angustiado da alma se equilibra em outro de serenidade, e o *eu* da liricidade (fragmentado na *recordação*) totaliza o instante idílico (ou exuberante) e o instante doloroso (ou carente) do evento poemático. Um tom singelo da elegia permeia o lugar conflituoso:

Como a doçura quente de um carinho, / E onde flores abriam...

.....

Floresta morta a mesma coisa lembro;

A energia vegetativa do cosmo gradua os simbolismos ambivalentes da forma. O sintagma nominal do título *presentifica* a profusão (núcleo) e a carência (adjunto), incitando a indagação da parte do *eu* (“Por que à luz de um sol de primavera / Uma floresta morta?”). O espaço cósmico, essencialmente ambivalente, *dimensiona o estado da alma* no lugar do medo e da sua revelação (a floresta). A imagem da vida (“à luz de um sol de primavera”) e a imagem da morte (“E onde flores abriam, vai a fera”) complementam-se, portanto, no evento e no tom do poema.

No lugar expansivo dos estados espirituais (o ar), a imagem entalha a evasão das contingências terrenas (“Um passarinho / Cruzou, fugindo-a...”), e ao mesmo tempo a perda do sentido *da segurança e da serenidade* (“...o seio que lhe dera / Abrigo e pouso e que lhe guarda o ninho”). O sintagma verbal regula a contradição dos instantes (“fugindo-a” e “lhe guarda”), e a metonímia do idílio (o ninho) evoca o refúgio isento do “inferno interior” ou do fardo existencial.

A ideia da carência (de luz, de calor, de vida, de serenidade) e seu contraponto melhor se assinalam no sintagma adjetivo (“de primavera, morta, quente, vidrado, banhada, fugida”) e na estrutura verbal (“lhe dera, lhe guarda, abriam, dói, fugindo-a”). Por sua vez, a evolução do instante (do evento) adere ao sintagma adverbial (“agora, pelo caminho, aqui, Setembro, Sob outro céu assim, no meu peito”).

Os simbolismos da luz e do calor mobilizam o princípio vegetativo (ou vital) no espaço da recordação: o *eu da liricidade* resgata ao coração a alma evadida e o desejo da regeneração:

Inda banhada pela mesma vida!

Dinamizada no sintagma verbal (“- lá vai” / “vai”), a imagem do medo ou da angústia projeta-se *no monstro de escuridão* (a fera), aproximando-se da travessia emocional (“...pelo caminho”) e do inconsciente imperioso. A lucidez do estado da alma paradoxalmente se ofusca na imagem agressiva (“- Vidrado o olhar”). O conflito e sua sublimação (“passarinho” e “fera”) cortam o lugar *das ordens interiores* (o olhar), que fulmina (ou seduz) na escuridão. “À luz de um sol” e de um olhar, o *eu* desdobra a imagem ambivalente *do sentimento*

sublime. Os impulsos que esvaziavam “o ninho” e que chamam “a fera” suprimem *a ilusão de ótica*, na imagem da intimidade (“Nem vale, agora, a mesma vida, que era”), cobrando um espaço *no lugar libidinoso da segurança* (“Abrigo à fera”).

4.5 A Musa coloquial e a Musa irônica

Em Kilkerry, o signo da ironia é contundente. Conforme C. Chiacchio, biógrafo e amigo, citado por CAMPOS (1985, p. 271-73), o autor baiano

era (...) uma pletora rude de sarcasmo. A dor em Pedro era uma gargalhada. (...) Num artigo de jornal, ouriçado de ironia, tem este naco, para a justiça: a justiça é sempre rapariga. Dança o bailado das impudícias, acariciando com o olhar em desvenda o mais alatoado de enfeites, brelocados de virtudes que se comprem no jornalismo oficial como num bricabraque ou lojita esconsa de algum velho obsceno.

Não interessa aqui, evidentemente, discutir a personalidade de Kilkerry, mas lembrar sua visão crítica em tom galhofeiro a respeito das ideologias, dos preconceitos e da corrupção que permeiam o meio social. Em sua produção prosaica, o simbolista denuncia, através de imagens engenhosas (como vemos no item *a imagem da prosa* – 2.3), os valores maléficos do progresso, a hipocrisia da instituição familiar e da justiça, a alienação do artista no mundo capitalizado, a burocracia da religião.

Na poesia, a Musa irônica cadencia os temas do desencontro amoroso e do preconceito na imagem coloquial: “E se a amava, meu Deus! – sirva ao menos de regra / Quando o marido é mau, quando a mulher é coxa...” (*Fragmento de Soneto*) e “Olho, examino-me a epiderme... / Ceguei! Ceguei da tua luz?” (*O Verme e a Estrela*). A metáfora singela dos ritmos populares é de rara beleza: “E ai! corações, caquinhos / Com quatro cordas de Amor!” e “Ó Primavera, um vintém! / Onde é que se compra a corda / Da desventura, também?” (*Evoé!*). Em *Horas Ígneas*, a imagem sensorial povoa o sentido libidinoso; “E evolve um cheiro, bestial, / Ao solo quente, como o cio / De um chacal”. Já em *É o silêncio...*, o tom irônico e o signo coloquial equilibram a crítica à poética do sentimentalismo: “E oh! minha amada, o

sentimento é cego... / Vês? Colaboram na saudade a aranha, / Patas de um gato e as asas de um morcego”.

Em um poemeto satírico, Kilkerry desenvolve o epitáfio em homenagem a um colega (“Crias-te vivo e eras sombra...”) com peculiar irreverência: “De alguém que houvesse vivido / De um peido dado de forma / Que me afetasse o sentido. Poliformismo de gases, / Amigos! Peidos! Rapazes!”. Lembra Chiacchio que “o resto foi revelado aos amigos” (CAMPOS, 1985, p. 275). Em outro, parodia ou debocha do poema *Presságios*, do português Eugênio de Castro, intensificando ironicamente o tom dramático na *cor local*: “Um barbeiro, meu vizinho / Cortava a veia ao pescoço / Por que no bicho perdia”. Há, ainda, o que sugere a imagem paradoxal da idiotice humana, e da sociedade que a acolhe: “No livro negro da vida / A mão do diabo escreveu: / - Não subirás a descida.../ E tu subiste, sandeu!”.

Em *Evoé* (ANEXO E), o motivo de Dioniso cadencia o ritmo fácil da redondilha, a rima singela, o estrato lexical simples, o entalhe raso da sintaxe. Em tom eufórico, um evento *da fruição vegetativa da vida* organiza os sentidos e as imagens ao sabor sinestésico e sensual; e a sutil nuance da cor local destaca o estado panteísta da alma.

Baco parece liberar, no sintoma exuberante e coloquial da forma, o signo recalcado da naturalidade lírica:

Primavera! – versos, vinhos.../ Nós, primaveras em flor.

No paroxismo da estação fecunda, o ritmo cíclico da natureza harmoniza a vontade delirante do deus, a celebração do amor sensual, a força vital da efemeridade. A divindade agrária regula na embriaguez ingênua do verso a recordação presentificada *no aqui e agora*.

A “cor local” adere à profusão do estado de ânimo e à metáfora da espontaneidade:

E ai! cavaquinhos / Com quatro cordas de amor!

O sentimento (que se dilui na forma coloquial) avança nos quatro cantos da estrofe e nas quatro cordas da canção popular. O metro curto e ágil (“em flor”) é a melodia da sensualidade cósmica:

Requebrem árvores – ufa! - / como as mulheres, ligeiro!

Exaurido na cadeia sintática, o verbo delega ao substantivo a regulação do ritmo do prazer (toda a 1ª quadra). A interjeição (“E ai!” , “-ufa!-”) resume os sentidos da alma extasiada e sua expressão singela.

O “dom” cósmico da vitalidade personifica a languidez vegetal (“Requebrem árvores –”), nivelando-a à força sensorial da canção, que se faz em imagem surreal:

O Sol, no monte, é um pandeiro!

A natureza, transfigurada em espaço da sensualidade e da sugestão musical, dinamiza a forma : o olhar intuitivo capta ritmos, cores, texturas, perfumes e contornos na imagem vegetativa. A poesia, a natureza profusa, a música, o homem, os instintos materiais, tudo se funde na imagem singela da profusão e do gozo da vida:

E o campo de ouro transborda.../ Ó primavera, um vintém!

Sequioso dos sentidos da vitalidade e da sublimação, o eu-lírico mendiga na humildade da metáfora:

Onde é que se compra a corda / da desventura também?

O conluio do som, do sentido e da luz é o tatear da retina lírica no tecido das “correspondências”: A música cósmica emana da verticalidade, que a “árvore” articula ao desejo da celebração da vida; e o *eu* da liricidade tudo redimensiona na imagem simples da sublimação:

Nas águas claras de um rio, / Lavem-se penas à garça / Do riso, branco e sadio!

A textura cromática do cosmo (“de ouro”, “claras”, “branco”) reflui na leveza da redondilha e da rima, na imagem *mais natural* da alegria vegetativa. Ao tecido sonoro e imagético da evolução cósmica, a efemeridade do estado feliz da alma se incorpora. O *eu* fixa o ritmo fugidio da profusão na imagem evasiva do instante (“Agora, um rio, água esparsa...”) e do desejo eufórico da canção (“E o dedo estale, na prima...”).

Não na vontade latente da morte, e sim na corrente manifesta da vida e da energia cósmica (a “garça do riso branco e sadio” – 15 e 16) desliza a metáfora em certo grau

epicurista, que a poética kilkerriana legitima. Ressoa em Dioniso engendrado, na força do vinho sobre a abstenia racionalista do signo: “Evoé!”.

O refluxo gozoso, que naturalmente corre no verso, o Cosmo como lugar *da vontade epicurista* e sensual, a celebração à energia da vida, tudo remete ao signo simples e maravilhosamente coloquial, ao metro curto e ao ritmo popular de Bandeira, à “lira etérea”, enfim, do poema *Bacanal*:

Se perguntarem: Que mais queres,

Além de versos e mulheres?...

- Vinhos!... o vinho que é o meu fraco!...

Evoé Baco!

.....

O alfanje rútilo da lua,

Por degolar a nuca nua

Que me alucina e que eu não domo!

Evoé Momo!

4.6 O signo pré-surrealista

A imagem surreal é recorrente na poética kilkerriana, e flutua em diversos estratos da forma simbólica. Antecipando a descrença dos surrealistas (que redescobriram os simbolistas franceses) na precariedade da vida real e do signo realista, o baiano confere ao inconsciente importante parcela na criação da arte, e o personifica em “um Rimbaud admirável” (CAMPOS, 1985, p. 284). A metáfora viva, a sinestesia insólita, o sintagma cromático aguçam a deformação subjetiva dos objetos, às vezes em tom libidinoso no arranjo engenhoso do estrato sintático (“O mar faz medo... que espanca / A redondez sensual / da praia, como uma anca / De animal” – *Horas Ígneas*), outras vezes na elipse e no anacoluto

(“E a luz nalgum volume sobre a mesa... / Mas o sangue da luz em cada folha” – *É o silêncio....*).

Em *O Muro*, a relação intuitiva entre o estrato sintático e o semântico funde o olhar sensível à coisa inanimada: “Abrindo à tarde as órbitas musgosas / - Vazias? Menos do que misteriosas - / Pestaneja, estremece... O muro sente!”. Já em *Cetáceo*, a imagem pré-surrealista é sinestésica, em criativa relação do abstrato e do concreto: “Coalha bebendo o azul um longo vôo branco”.

O objeto erótico, *metonimizado* (“lábios, ombros, seios”), incorpora o espaço cósmico no espaço onírico e delirante (“O nácar do Iônio – o Mar - / Numa fantasia estranha, / Estranhamente a sonhei”) e na forma simbólica, a imagem feminina da fertilidade e da energia libidínica (“nácar”, metonímia da “concha”), no poema *Essa, que Paira em meus Sonhos*. A recordação surreal do objeto prismatiza o simbolismo cromático; o branco, o azul, o dourado, o rosado, o vermelho, uma gama de cores regula o tom do êxtase psicofísico, *que se mineraliza e rebrilha*: “Ela era, em plaustro dourado / Levado de urcos azuis, / De Paros nevirrosado” e “E que de esteiras de estrelas, / De prásio, opala e rubim!”. O referente mitológico incide sobre a sugestão erótica: ora a nuance da ilha grega (que alude ao despertar em Vênus), ora o “carro” ligado ao Sol, através do adjunto (“em plaustro dourado”), evocam a lucidez pré-surrealista e a cadência impetuosa de Eros. Os cavalos, pintados da imaterialidade e da sublimação (“urcos azuis”), remetem ao instinto libidínico.

Num espaço mobilizado por matizes, luz, brilho, cavalos, água, concha, cavalos, seios e estrelas, o delírio do *eu* captura a imagem paradoxal *do golfinho*, ou seja, o limite entre a efemeridade (material) e a transfiguração (espiritual), entre *o mar* e *o éter* (sem duplo sentido): “Na praia perto, por vê-las / Vi que saltava um delfim”. Senhor da travessia da imagem da vida e da imagem da morte (o mar), o “delfim” mira as “estrelas”, que se projetam na escuridão: “Que longamente as fitando / Alçou a cauda, a tremer”. O verso despojado (“Enlouqueci. É o que sei”) sugere a fragilidade do consciente em face da vitalidade imagética, regulando um estrato semântico de impetuosa cor surreal, impregnada assinalada por de nuance libidínica. A imagem conclusiva sugere, no sintagma verbal, o embate do desejo e da sublimação (“Alçou a cauda, a tremer”); projetado na verticalidade, o simbolismo da libido evoca a força do inconsciente sobre a lucidez, que o *eu* prismatiza na retina surreal, isento do limite racional (“É o que sei”) e liberado pela metáfora *viva* (“E que de esteiras de estrelas”).

4.7 O épico liricizado

Os motivos do desengano humano e da efemeridade cósmica, em Kilkerry, subjazem à referência épico-heróica. Ora o desfile pomposo e enérgico da vaidade, ora o otimismo hipertrofiado do conquistador precariamente disfarçam a epifania do fracasso e da fragilidade. A forma simbólica, engenhosamente ambígua, vai costurando os sentidos da impotência em face do destino, do tempo e das forças cósmicas em cadências impressionistas, densamente plásticas. Malgrado a herança parnasiana, caracterizada pelo contorno retórico, pelo traço descritivo e pelo virtuosismo formal, a poesia kilkerriana supera a cena histórica objetivamente desenhada, emprestando aos estratos semântico e lexical uma textura fortemente sugestiva e um simbolismo encorpado.

“*Da Idade Média - naufrágio de Vicente Sodré -*” (ANEXO J) é composto de dois sonetos harmonizados no ritmo da repetição fônico, sintático e imagético. O verso que encerra o 1º soneto *se reflete* na imagem sensorial do 1º verso do outro (“...espadana a cabeleira verde”) e no sintagma adverbial (“Novamente”). A forma simbólica regula os sentidos no vigoroso traço cromático, na imagem mitológica e na sugestão da vaidade naufragada em face da força libidinosa ou do instinto material do cosmo.

O signo *da epicidade*, a delinear os sentidos *da liricidade*, tem a primeira cena na imagem singela da vertigem, que demarca o espaço heróico:

Perto as Curi-Muri. Aves mortas de sono,
Na água que ao céu azul os reflexos indaga.

A aliteração cortante mal disfarça a assonância emoliente, que rebrilha e limita o segundo verso (“Na água” e “indaga”). O quadro vertiginoso entalha a hipérbole (“mortas de sono”) e a personificação (“indaga”).

A materialidade do espírito épico (“Caravelas de Assombro”) arrefece (“em cansado abandono”), enviesando no cosmo metonimizado (as “Curi-Muri”), o ritmo indolente do repouso heróico. E outra imagem da vertigem cadencia o decassílabo heróico:

Embalam-se ao cantar requebroso da vaga

No lugar ambivalente da imagem da vida e da imagem da morte (o mar), o épico humano subjuga o Grande Cosmo, que, por sua vez, a assimila no estrato sonoro (a rima, a aliteração, a assonância, a cadência acentual) e no estrato imagético (a metáfora, a personificação).

A 2ª estrofe resgata o evento heróico periclitante *no recuo do tempo da enunciação* (“fora a luta”), e a imagem do motivo histórico praticamente minimiza *a liricidade* da forma (“pelo esplendor do entrono / de Lísia”). Não obstante, a imagem heróica paradoxalmente aguça no estrato lexical um sentido latente da fragilidade humana: o fogo da glória e do poder acende a sombra da efemeridade (“Tudo freuiu...”). O cosmo faz ressoar a força heróica do microcosmo:

De montanha em montanha ecoou, de fraga em fraga

E a sinestesia entalha na forma (“...e o brônzeo estrondeante detono”) e no conectivo o tom eufórico do evento (“- e o chuço e a lança e a adaga”). O adjunto, por seu turno, retoca a hipertrofia o motivo histórico (“Grande... fora a luta” e “estrondeante”).

Na 3ª. estrofe, *o tempo-de-enunciação* recobra a memória vertiginosa, no sintagma verbal e na materialidade do engano humano (ou do descuido heróico):

Amplas asas do Mal, dormem, rinzam-se as velas...

O conectivo adversativo delimita o evento da epicidade, entalhando na imagem mitológica o sentido da perplexidade humana:

Mas os corcéis, em fúria, eis que Boreas desata

Desacordada no embalo assonante da traição cósmica (“Na água que ao céu azul os reflexos indaga”), a precária vontade heróica escuta a vontade agressiva e cósmica do titã, que repercute:

Solta em longo bufido, assombrando as estrelas.

Note-se a relação semântico-simbólica entre o verso supracitado e os que acentuam a potência *do fogo humano* (“Caravelas de Assombro, em cansado abandono” e “Tudo

fremiu...e o brônzeo estrondeante detono”). O cochilo da consciência heróica traz à tona a fragilidade vaidosa do microcosmo, a efemeridade belicosa, que a forma transfigura em motivo.

Repercutidas no lugar épico (a natureza), a vontade humana (“De montanha em montanha ecoou, de fraga em fraga”) e a titânica (“Solta...e ao peso das naus que o largo sonho perde”) mensuram as forças, precisamente no lugar da imagem da vida e da imagem da morte (o *mar*). O *espelho* lúcido e a profundidade obscura fazem o simbolismo da vaidade heróica oscilar:

Embalam-se ao cantar requebroso da vaga

.....

E, alto, o Mar espadana a cabeleira verde

Na batalha endógena da epicidade, as imagens equilibram-se entre o cosmo subjugado e o cosmo indomado, a calma do consciente e a convulsão do inconsciente. O lugar ambivalente entalha, no estrato imagético, o tom instintivo e infrene da vontade cósmica:

E no louco rugir do rugido que solta / Vai-lhe o despedaçar da loucura primeira

A energia libidinosa ressoa na rima aliterante (“rugir do rugido”) e a estrutura verbal engenhosamente materializa a derrota da força humana (“Vai-lhe o despedaçar”). Ao *fogo racionalizado* do heroísmo (que o metal reveste em “(...) e o brônzeo estrondeante detono”), correspondem *o fogo irracional e os instintos materiais do grande cosmo*, mobilizados *no sopro titânico*.

O eco da energia agressiva aguça a aspereza da rima aliterante (“Triunfalmente a tremer e ébrio raiva revolta”) e o simbolismo do desengano humano (metaforizado no aniquilamento do lugar da segurança - a embarcação). O tecido sonoro e sibilante *do naufrágio* e a quebra sintática do *enjambement* (“Mas na salsugem salta a brocada madeira / Dos cascos”) estreitam a relação do som e do sentido. O *deus do vento do norte* extrapola a força irracional na luz profusa, que suprime o metal do fogo humano (“alça a cauda de prata”), e a vaidade humana sucumbe ao sopro da vontade superior (“...que o largo sonho perde”). A imagem da morte e *os monstros da profundidade* sobrepõem-se à imagem da vida:

...o velame é solto e à derradeira / Ânsia, a redemoinhar, são-lhe os mastros, em volta.

No lugar ambivalente (o mar) e na imagem paradoxal, totalizam-se a lucidez e o inconsciente, a ilusão e o desengano, a derrota humana e a sua sublimação:

E a porcelana se enfeita e à dura escolta enfreia...

Transfigurados *no espelho do mar* (que recobra a vertigem), o simbolismo *da segurança* (o barco) e o fogo vencido *da epicidade* reacendem o sentido humano, na imagem *regenerativa*:

Rosa – desabrocha a luz às venturas e às mágoas

Na poeira do galope furioso do mito e do Cosmo (“Amortece o fragor”), o engano humano, despojado (“... a redemoinhar, são-lhe os mastros, em volta”) e silenciado, escuta o eco sutil da sedução e do perigo:

Há por longe o chorar de tristonha sereia...

O traço cromático do estrato simbólico resume a cor transcendental (o azul) e o fogo guerreiro (o vermelho), e o evento heróico, *liricizado* nos sentidos sugestivos da forma, resfolega na imagem menos densa *da vaidade heróica*:

(...) Conquistador, conquista,

Todo o orgulho de um sonho, aboiavam nas águas!

4.8 O paroxismo da cor e da luz

O simbolismo cromático e o da luz estruturam, na base do estrato semântico, sugestivas relações com os temas (ou os motivos) e os *tons* que permeiam os eventos. Aparentemente descritivos, os objetos alusivos à paisagem ou à cena vão-se *prismatizando* na ideia abstrata, no desejo da transmutação, na crença panteísta. A *luz* exuberante, conforme o contexto

poemático, pode sugerir a evolução cósmica, e o contraponto (*a sombra*), o lugar da germinação, que precede à própria luz. *O verde*, em geral, remete à força vegetativa, que harmoniza Cosmo (a terra, o mar) e microcosmo (a alma humana), e *o vermelho* evoca a energia libidinosa ou guerreira. Na qualidade de mais densa imaterialidade, *o azul* dilui profundamente os objetos apontando para a divagação e o desejo evasivo; *a cor amarela* por seu turno aguça a sugestão da fertilidade e dos impulsos juvenis. Em Kilkerry, a cor é categoria poética importante, organizando, junto aos estratos do poema (com destaque para o simbólico), uma atmosfera de “delírio expressionista” (CAMPOS, 1985, p. 58) e de profusão panteísta. Os tons da paisagem são os da celebração à existência; o simbolista baiano encontra na natureza, “que se lhe afigurava uma síntese de movimento, de ação, de vida, de estesia e de fé” (CAMPOS, 1985, p. 279), a integralidade do sentimento (ou do sonho) da harmonia humana.

Em *O Muro*, a luz sutilmente regula a efemeridade e a diluição dos objetos; o tempo desmaterializa a solidez do real no traço cromático: Movendo os pés dourados, lentamente / Horas brancas lá vão, de amor e rosas”. Em *Horas Ígneas*, a ótica descritiva parece arder na sensação, em tom sinestésico: “Distensas, rebrilham sobre / Um verdor, flamâncias de asa... / Circula um vapor de cobre / Os montes – de cinza e brasa”. Os tons ou as nuances fixam a fugacidade da cena, a ondulação efêmera da natureza, que em Pedro Kilkerry recaem no neologismo, na locução adjetiva, na sinestesia, e no paroxismo da cor vegetativa: “Na hora metálica, que escalda / E agoniza agora” (*Ad Juvenis Diem*), “e é de ocre, e avermelha” (*Harpa Esquisita*), “...E ebria, neste instante, / Uma pompa de fogo os plebeios sentidos (*Na Via Appia*).

A luz imperiosa embriaga o olhar, e o eu-lírico escuta Courbet, pintando o que enxerga, ou seja, a matiz fluida da *imagem da vida*: “Olho, em volúpia de cisma, / Por uma cor só do prisma, / Veleiras, as naus – de sangue...” (*Horas Ígneas*).

Em *Cetáceo* (ANEXO N), o olhar da liricidade capta na luz evasiva e o instante mais fluido que desmaterializa os objetos em densa plasticidade imagética. A cena só aparentemente se limita à forma parnasiana, uma vez que o soneto e as cadências métrica e acentual do verso (o decassílabo heróico) parecem diluir-se nos sentidos fugidios e nos aspectos precários da descrição (a marinha).

Já na 1ª linha, o corte do tecido frasal regula o tom dinâmico do estrato semântico. Na pausa intrafrásica, os ecos sensoriais da cena cósmica sugerem o êxtase do som e da cor, mormente no adjunto substantivado (“É cobre o zênite”) na materialidade do abstrato (“Fuga

e pó”) e na força sugestiva do sintagma verbal e da elipse, quase a transpor a cadeia sintática (“Fuma”).

A retina dilui o objeto descritivo (“...são corcéis de anca na atropelada;”), na densa imagem sinestésica em tom surreal:

Coalha bebendo o azul um longo vôo branco.

Os objetos se transfiguram na imaterialidade cromada do éter. O sintagma verbal criativamente paralisa o ritmo das aves (“Coalha”), que *sacia* o estrato imagético no traço cromático: fundida à materialidade sutil (“branco”), a mais profunda das cores regula a transfiguração da paisagem.

Um simbolismo da força vital e fecunda do Cosmo permeia as imagens. No paroxismo da luz ou do êxtase vegetativo, os seres se mobilizam: a atmosfera (“Fuma”), o animal (“Fuga e pó”, “bebendo o azul”), o inanimado (“esbagoa ao longe uma enfiada / De barcos”) e a coisa mineral (“...e o vento arqueja o oceano / Longo enforca-se a vez e vez e arrufa”). A cena e a textura do efêmero emprestam à forma um ritmo sugestivo da evolução cósmica, que subverte um motivo comum da poética parnasiana em tom mallarmeano (“E na verde ironia, ondulosa de espelho”).

Ao signo transfigurador e sutil, corresponde o tom denso e sinestésico da Natureza. Na matéria “cristalizada” da cena marinha, oscilam todos os estratos do soneto: os *cavalos* trânsfugas, no limite do horizonte e na evolução da luz, e as *aves* plasticamente apreendidas na cor fugidia realçam o sentido da energia do espaço, e a imagética da forma.

Sintaticamente, a fugacidade dos objetos e da cena mesma recai no adjunto (“Quando e quando” e “a vez e vez”), e o tecido aliterante do verbo *sedimenta* melhor a carga sensorial da paisagem:

Brunindo ao sol brunido a pele atijolada.

Nesta marinha simbolista de rara plasticidade, o verbo dinamiza o cenário, ajuda a distorcer o foco da percepção e a realçar a energia instintiva da Grande Mãe, na “metáfora viva”, em tom surreal:

(...) esbagoa ao longe uma enfiada

De barcos em betume

.....

(...) 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.

Ora no fogo sonoro do éter (“Tine ... o zênite”), ora na evolução sensorial da água (“...e o vento arqueja o oceano”), ou mesmo na evasão paradoxal da revoada e da “muda cavalgada”, a marinha *escorrega* na atmosfera cromática, que o estrato lexical fixa na forma *abrasiva* (“o azul, vôo branco, cobre, zênite, atijolada, ao sol, verde, vermelho”). O estrato cromático da forma destaca a imagem sinestésica da libido cósmica, e radicalmente transfigura os objetos, no êxtase visual. Também o verbo, *ilhado* na sintaxe do verso, acentua o sentido *da energia vital* (“Fuma” e “Bufa” –). No *enjambement*, o eco instintivo e vigoroso anuncia a imagem conclusiva, que paradoxalmente intitula o poema. Mas antes, outra imagem sinestésica retocava *a cor vegetativa do Cosmo*:

Úmida raiva iriando a pedraria. (...)

O cetáceo a escorrer d’água ou do sol vermelho.

Luz e água, fundidos na textura fortemente cromática da marinha, regulam e dinamizam os sentidos e o motivo da forma. O branco, o azul, o vermelho, o verde, *o tom mineral* da luz, tudo harmoniosamente se espraia na retina, que *detalha* e *organiza* os objetos do cenário, transfigurados, digamos, numa ótica engenhosamente expressionista.

Desde o estrato fônico, que aguça *na vogal* o sentido da vitalidade cósmica (“Fuma”, “Fuga”, “Bufa”, “arrufa”) até o desdobramento da imagem (“É cobre o zênite”, “Tine em cobre o zênite”), ou mesmo a cadeia lexical (“esbagoa”, “enfroca-se, “Tine”), a *aquarela marinha que se desparnasianiza* (CAMPOS, 1985, p. 48) seduz o olhar que se predisponha *ao êxtase sensorial* e à imagem (panteísta) *da personificação cósmica*.

Um sintagma sinestésico (*Horas Ígneas* – ANEXO O) intitula uma profusa e sugestiva forma em cujos estratos o motivo parnasiano da marinha, a exemplo de *Cetáceo*, se transfigura na retina delirante, mobilizada, por sua vez, no paroxismo da luz.

O fogo vegetativo da Natureza costura os sentidos do poema, e dela o *eu da liricidade* extrai a essência inebriante, mais abstrata, entalhando no estrato semântico a imagem inusitada (“Eu sorvo o haxixe do estio...”). A evolução sensorial e insólita do instante

transcende a materialidade mesma no *eu* receptivo, a *ressignificar* os objetos; embalsamado da luz, do calor e dos odores ele experimenta na metáfora dos instintos materiais do cosmo “(...) como o cio / de um chagal”) e na sinestesia (“um cheiro, bestial”) a percepção primordial do microcosmo. A sensação visual da totalidade esvazia os objetos fragmentados na aparência, diluindo-os na harmonia da luz e do calor (“...flamâncias de asa” e “...um vapor de cobre / Os montes – de cinza e brasa”). Suspensos na imaterialidade, os seres ou os objetos exalam o êxtase sensorial, que o eu-lírico captura no olfato rarefeito.

A imagem do fogo cósmico potencializa-se no adjunto, que *substantiva* os sentidos (“de cobre, de cinza e brasa”), e no verbo, que *expande* a sensação inebriante do eu-lírico (“...rebrilham sobre / Um verdor” e “Circula um vapor...”). Este vai entalhando na forma a sinestesia obscura da recordação (“Sombras de voz hei no ouvido”), paradoxalmente rebrilhando no espaço cósmico, a *imaterializar* e a aguçar a imagem em tom surreal (“E anda no céu, sacudido, / Um pó vibrante de nervos”). A luz amorosa do objeto (“De amores ruivos, provertos”) sutilmente se pulveriza no espaço abrasivo da alucinação. O lugar da expansão material (o ar) absorve a expansão emocional do “eu” da liricidade.

O instinto selvagem e libidinoso do Cosmo, em nova imagem criativa “(...) que espanca / A redondez sensual / Da praia...”), realça o sentido da imaterialidade e da sensação “primitiva” do eu-lírico. A metáfora comparativa (“como uma anca / De animal”) *zoomorfiza* as águas, que se espriam e incitam uma imagem do inconsciente (“O mar faz medo...”). A brutalidade copulativa do cosmo ressoa no tecido sintático, que bate e rebate no *enjambement* (“Da praia” e “De animal”).

O olhar sugestivo *essencializa* os objetos da paisagem, no êxtase cromático (“Por uma cor só do prisma”). O tom metálico e avermelhado do espaço transfigurado (“... um vapor de cobre”) dissolve os objetos, que “flutuam” no tecido sintático sugerindo tal diluição (“Circula um vapor de cobre / Os montes – de cinza e brasa” e “Por uma cor só do prisma, / Veleiras, as naus – de sangue...”). O denso prazer sensorial (“em volúpia de cisma”) na imagem extrema da força vegetativa (“de sangue”) regula o ritmo evasivo e fluido da recordação. No lugar ambivalente da luz e da obscuridade (o mar), a sensação inebriada e o “inconsciente do signo” acolhem-se, e também na personificação da distância, na *leveza* aliterante e no tom *evasivo* da quebra sintática (“Tão longe levadas, pelas / Mãos de fluido ou braços de ar!”).

A cor *da totalidade* é a mesma da volúpia e do devaneio, e o seu tom instintivo ou “bestial” (“O mar faz medo...”) mobiliza, no lugar ambivalente da vida (a luz) e da morte (a profundidade), a diluição dos objetos espirituais (“Tremem, nesta hora a sangrar, Morrem –

desejos da Vida!”). Cadenciados no simbolismo da imersão (ou da pulsão instintiva) e da regeneração (a onda do mar), tais objetos alienam a sua essência no sintagma verbal (“Tremem, nesta hora a sangrar”). O Cosmo, no instante da evasão voluptuosa, também *involui* na imagem *exangue* (“Nem ondas de sangue...e sangue / Nem de uma nau – e morre a cisma”) que por sua vez restitui à paisagem a lucidez dos seus objetos (“Mulheres – flores – num manguê...”). Ofuscam-se, na sensação resgatada ao referencial, a luz delirante da *liricidade* e a *distorção criadora* do inconsciente.

Todavia, o paradoxo da morte (“Morrem – desejos da Vida!” e “morre a cisma”) e da vida (“Veleiras, as naus – de sangue...”) reduz-se *no simbolismo cósmico da totalidade* (“Cinge uma flora solar / - Grandes Rainhas”). Na imagem que degenera os objetos e os desejos *na efemeridade* (o Sol, a luz), germina a dignidade transcendental *da regeneração*. E a dignidade da linguagem, em seu teor de *sugestividade* e poder de *recriação de si mesma*.

4.9 O tom mitológico da imagem

Em Kilkerry, o mito situa *a tradição parnasiana* da poesia essencialmente descritiva (junto ao objeto, à cena histórica) como pretexto ao virtuosismo formal, e ganha singularidade nos temas do *impasse amoroso*, da *celebração da energia cósmica e libidinosa*. A profusão de Dioniso dilui a Musa impassível (parnasiana) no tom panteísta, na imagem sinestésica da libido, no grito orgíaco do instinto liberado. Toda a Grécia primitiva e *ctoniana* parece pulsar em *Evoé!*, *Ad Veneris Lacrimas*, *Vinho e Cerbero*. Entidades diversas, como Nyx, Baco, Íon, Tritão, Zeus, e o Guardião dos Infernos mobilizam o desejo voluptuoso e o lugar do inconsciente; o paradoxo da profusão carnal (“Aqui dentro a lambar Hélada nua, nua”) e da evasão transcendental (“- na água azul doutra Vida”) corresponde à tensão de Eros e Tanatos (“- Meu amor a ulular... E é o teu Cerbero”) em *Ad Veneris Lacrimas* e *Cerbero*, respectivamente.

Em *Ad Veneris Lacrimas* (ANEXO M), o motivo mitológico e o tom surreal emprestam coesão aos estratos da forma, espalhando os sentidos do desejo do gozo, da profusão vital e da sublimação. Tudo permeado pelos tons sugestivos da luz e do calor, do som e do silêncio, da cor e da imagem viva, que regulam o sintagma verbal (“a arder, embriaga, deita-se,

enrodilha, se arrasta”) e o sintagma nominal (“nervos, volúpia, a pele de ouro, a cauda, a voz, os gestos, os dois seios, os meus sonhos”).

A sequiosidade psicofísica do *eu* aguça, no estrato simbólico, *a força delirante ardorosa* de Eros, na cor de Íon:

Em meus nervos, a arder, a alma é volúpia...

Sinto Que o Amor embriaga a Íon e a pele de ouro

Materializada na luz erótica e mineral (“de ouro”), a alma é consumida (“a arder”) no fogo sensual, que não interioriza e não regenera (“pele”). O sopro libidinoso é o contraponto da virtualidade transcendental (“o Amor embriaga”) e o sintagma verbal (“a alma é volúpia”) inflama o tom eufórico do evento amoroso. No *enjambement* (“Sinto / Que o Amor embriaga a Íon e a pele de ouro”), realça-se *a encarnação libidinosa* da alma.

O eu-lírico fixa a evolução do fogo material no lugar do inconsciente e da libido (“...a cauda o meu Instinto”), que se mobiliza (“enrodilha...”) e se subjugua ao simbolismo fálico do mito (“Aos seus rosados pés...”). E a sensualidade fotogênica (“de ouro, rosados, brônzea, louro”) do evento não se contrapõe à escuridão (“Nyx se arrasta, na rua...”): no esteio do mito lucidez e delírio, instinto e alma, luz e som se totalizam (“Canta a lâmpada brônzea?”).

No paroxismo da energia cósmica, a luz *erotizada* penetra a grega primordial, e o lugar divino *do caos* regula o ritmo do fogo voluptuoso:

Abre um luar de Corinto / Aqui dentro a lamber Hélada nua, nua

Resgatado à lucidez *do evento delirante* (“O ouvido aos sons extinto / Acorda e ouço a voz ou da lâmpada ou sua”), o *eu* percebe a sensação paradoxal (“O silêncio anda à escuta”), enquanto o mito repercute na força *aliterante* (“Íon treme, estremece”). O simbolismo *da fecundidade* (“Finas flechas de luz”), no vigor da *luz corporal* (o calor), engasta o detalhe preciso da imagem libidinosa (“a estorcer os gestos com que crava”).

Concebido na obscuridade (na “profunda caverna”), *Íon* deixa-se inebriar pela imagem primitiva e caótica (*Nyx*) e pela cor dionisíaca (“Adora o ritmo louro / Da áurea chama”). O metal que reveste a ideia paradoxal adere ao estrato semântico e ao sentido da totalidade: (“Canta a lâmpada brônzea?”). No metal ambivalente da coisa lunar e aquosa (prata) e da

coisa solar e ígnea (ouro), equilibra-se outra ambiguidade; *corpo e alma* se diluem no paroxismo do prazer:

Em meus nervos, a arder, a alma é volúpia

A luz vazada no silêncio parece vislumbrar o abstrato vazado na materialidade (“...ouço a voz ou da lâmpada ou sua”), e a ideia libidinosa, *cosmoficada* na “língua do luar”, corresponda talvez não só à matéria do desejo inconsciente (“Deita-se Íon: enrodilha a cauda o meu Instinto”) como também à da *esteira luminosa e astral* do lugar erótico.

Os dois versos finais destacam a noção paradoxal que regula toda a macroestrutura. A imagem da imersão material e libidinosa na luz cósmica (que tece os sentidos dos versos anteriores – “a arder”, “de ouro”, “um luar”, “o ritmo louro / Da áurea chama”, “flechas de luz”) contrapõe-se à imagem da imersão transcendental e na cor mais imaterial (“- na água azul doutra Vida”), que, de modo surpreendente (“- por Zeus!”), transfigura os *instintos materiais* (“Lava os meus sonhos”). O sentido da pulsão erótica, subjacente à imagem do mito, então se dilui na imagem mais abstrata do evento.

O valor das correspondências, que mobiliza os sentidos simbólicos, sintetiza o vermelho material e *ctoniano* de *Eros* e o azul *uraniano* de *Psique*. Tensão redutível ao olhar do lirismo, que *prismatiza* os objetos na textura sensorial do verbo, ou melhor, no *silêncio* que escuta e na *água* que regenera o *sentimento de totalidade*.

Em *Vinho* (ANEXO Q), o título mesmo antecipa o tom exuberante e sensual do evento poético. Fonte da alegria a integrar fogo e umidade, a bebida bacanal permeia todos os estratos, cadenciando o *milagre da vida* (“Floresce ao sol, floresce à luz, floresce à vida!”).

O *eu da liricidade* entalha sensorialmente o motivo (o dado cultural grego) tramando, em denso cromatismo, na imagem sensual e no sentido *lucífero* da energia vital, a materialidade do gozo:

Vinho de Cós! E quente! A escorrer sobre a mesa / Como um rio de fogo...

A expansão psicofísica desliza no tecido voluptuoso da metáfora e da aliteração (“Vibre a Vida a cantar nessas taças à Vida”) convidando ao deleite da Essência. E a metonímia do *deus da catarsis* regula o ritmo cósmico da celebração, que por seu turno aguça os instintos materiais na imagem panteísta, em tom eufórico:

Como, dentro do Sangue a alma da natureza
- Num seio nu, num ventre nu – ferve incendiada!

O adjunto intercalado sugere, no estrato sintático, a essência libidinosa do cosmo, ou seja, *a alma transfundida no Sangue*. A transfiguração evasiva e delirante rebrilha na forma.

O desejo do gozo, expansivo (“...A escorrer sobre a mesa”), refluí na imagem paradoxal (“Como um rio de fogo...”), evocando no adjunto (“em prisão de turquesa”) a contradição da libido e do transcendental. *Eros* e *Psique*, no estrato cromático (vermelho x azul), equilibram os sentidos da forma simbólica. A alma é incitada ao prazer instintivo, à degustação da *poção da vida*, no êxtase sensorial, e, na rima aliterante, cadenciam a imagem cósmica da evasão:

...onde vela perdida, / Braço branco, embalada à flor da correnteza

O vinho (misto do quinhão transcendental e da força voluptuosa) multiplica o verbo da euforia (“floresce”), o adjunto da sensualidade (“nu”) e o substantivo da evasão (“rio, vela, nau, argonauta”).

Reduzido ao paradoxo da água e da luz (“como um rio de fogo”), o estado erótico da alma resgata o delírio sensorial em sua materialidade: “Nau de rastro que traz a ilusão de uma grega”. E libera o âmago lucífero dos instintos materiais (antes recalcado na imagem paradoxal da *prisão de turquesa*): “Descerrando à Volúpia a clâmida aquecida...”.

A vontade do deus e a do Cosmo *energizam* a vontade humana, no sintagma adverbial (“dentro do sangue” e “nessas taças à Vida”), sugerindo, no paroxismo da luz e do calor e no sintagma verbal, a efemeridade do evento sensual (“a escorrer” e “a errar”). Navegando precariamente no lugar da imagem da vida (“embalada à flor da correnteza”) e da morte (“...a errar entre vagas e escolhos”), o *eu* imprime na forma um tom da *epicidade* (“...E os nossos olhos / De Virgílios ...”). Na quebra sintática, a sublimação visualizada refrata o sentido *do naufrágio humano*.

No sangue mesmo (essência da energia vital) e em sua transfiguração (essência do estrato imagético), a força instintiva celebra a travessia humana. Observe-se o paradoxo fluido e incerto (“a escorrer”, “embalada”) da imagem da segurança (“vela perdida” e “Nau de rastro”) e da profundidade (“sobre os mores da Vida”). O olhar realça a imagem evasiva (“Oh! benvinda; benvinda essa vela que chega!”) no limite material (“sobre a mesa”) e no limite

moral (“sobre os mares da Vida!”). Mobilizados no sentimento sublime (“Argonautas de Amor”) e no delírio (“...a ilusão de uma grega”), o *eu* e os *objetos-da-enunciação* cruzam o lugar ambivalente do paroxismo sensorial (“ferve, quente, de fogo, aquecida, incendiada”) e da evasão transcendental (“a errar” e perdida”).

O soneto italiano é o contorno de tradição clássica, mais uma vez empregado por Kilkerly, na obra *Taça* (ANEXO R). Malgrado o princípio normativo, a linguagem do autor em muitos casos confere liberdade às operações textuais em nível sintático, lexical e outros. Funda-se um paradoxo insólito entre forma e evento, que sem dúvida confere originalidade a uma poética infelizmente mal estudada.

Abundância e perenidade: eis os sentidos simbolizados que, a partir do título mesmo, são evocados e dissolvidos nos estratos. A forma fixa costura as cadências métrica e acentual (os decassílabos, ora sáficos, ora heróicos) e as rimas graves e entrelaçadas dentro do que, à época parnasiana, se denominava *o prazer de versejar*.

Taça prima pelo virtuosismo estético-formal e pelo gosto do detalhe, envolvidos em certa atmosfera de simbolismo:

Entre relevos delicados de hera / ‘Saudade’ em letras de rubi trazia

Um tom de elegia sutilmente adere ao motivo erótico (ao qual os sentidos aludem), enquanto o corpo imagético se plasma na expressão singela, burilada na estrutura lexical simples e na figura coloquial:

E era um riso de amor e de poesia / Em cada riso ou flor de primavera...

Oferecida ao objeto do amor, o metal rebrilha na imagem sugestiva da libido e do lugar de sublimação: oscilando entre uma e outra coisa, a “taça” evoca os sentidos conflituosos da poção erótica e do desejo da perenidade:

E Laura, a um canto, cruel, por que a esquecera,
Laura que soluçou, por que eu partia?

O motivo macroestrutural é a sublimação do conflito amoroso: através dos “relevos delicados hera”, adorno bacanal a evocar, paradoxalmente, a ideia *da persistência* e *o engodo*

do deus vegetativo, o eu-lírico materializa a recordação. E, na *pedra de sangue* (“...em letras de rubi trazia”), revitaliza o simbolismo *da felicidade e da luz aos enamorados* (no contexto, o sujeito do lirismo e “Laura”, o objeto do amor). A “taça” costura, no estrato semântico-simbólico, sentidos sensoriais da afetividade (a luz, a cor, o relevo), que ornamentam a singeleza do motivo e da linguagem.

O pretexto mitológico, subjacente à intriga erótica, equilibra um paradoxo entre a memória (“Anos derivam...”) e a recordação (“..De remorsos presa”). E o sujeito oscila, ora no espaço mais concreto da perda (“E era um riso de amor e de poesia”), ora no espaço mais abstrato do resgate (“... Vai por fantasia”). A relação entre o motivo (o evento erótico) e a sua materialidade (a taça) *acontece* na ideia paradoxal: a profusão vegetativa e erótica de um lado (“Em cada riso ou flor de primavera...”), e do outro o ressentimento (“Laura que soluçou, porque eu partia?”) resumem a evolução *do evento e o tom* da forma. O simbolismo da alternância cíclica do cosmo corresponde à dos estados da alma, que se deseja sublimar. O tempo do sintagma verbal e o significante na “pedra de sangue” resumem tal relação (“Saudade em letras de rubis trazia”).

O sujeito intui o desengano amoroso diluir-se (no espaço de outro engano), e *persistir a profusão vegetativa e erótica*, ou seja, o metal e o vinho:

Desmancharem-se as letras da “Saudade” / Que aquela taça de metal trazia

A *degustação* do improvável (“Mas, como um choro, vê...”) suprime o ressentimento, e a *pedra de sangue inebriante* dissolve o significante do desengano, mas não o simbolismo de “hera”, que perpetua a força vegetativa e a persistência do desejo. No metal delirante, a alquimia da saudade.

Taça é um poema aberto à metonímia de *Eros livre*. E *Dioniso*, evocado na materialidade do desejo amoroso, enviesa os estratos da forma e os sentidos: o objeto contém o vinho e o sangue, que, no contexto, remetem às ideias *da energia vital e do sentimento sublime*. É o desenho do coração, o lugar passional e vegetativo (“E era um riso de amor e de poesia”). Sob o significante evasivo *da taça*, corre o sentido *da persistência*. No “aqui e agora” do evento, o *eu* experimenta o sabor efêmero e enganoso do amor (“flor da primavera”); *a arma delirante* parece diluir, contudo, não o significado, e sim o significante do evento erótico (“Que aquela taça de metal trazia”).

Permeado do simbolismo mitológico, *Taça* é um brinde *ao gozo do amor profuso*, através da cor, da textura e do gosto de *Eros triunfante*. O soneto convida o intérprete à celebração da vida e da poesia, que resgata “o tempo em que só se compreendia desabrochar-se a flor de *phantos*, em um *morbus* ensopado em vinhos...” (CAMPOS, 1985, p. 278). Embora *racionalizado* na forma da tradição parnasiana, tal *desabrochar* insinua *o signo do usufruto cósmico e vegetativo*, marcante na poética kilkerriana.

4.10 Dois poemas emblemáticos

Os poemas *O Muro* e *Harpa Esquisita* resumem os caracteres mais importantes da poética kilkerriana, cujas linhas giram em torno do *simbolismo cósmico*, da *imagem panteísta*, da *sugestão cromática* e do *motivo transcendental*. Tudo envolto ora do tom pré-surrealista, ora da matiz expressionista, e formatado na metáfora viva, no insólito neologismo, na sintaxe condensada, numa engenhosa textura fônica. O signo convencional define as cadências do metro e do acento, e a forma fixa mesma. No corte do alexandrino, no decassílabo heróico, no isomorfismo estrófico e no soneto, a Musa parnasiana contorna o verso kilkerriano, mas não se aprofunda na linguagem de significação aberta e densamente sugestiva..

Em *O Muro* (ANEXO B), a tensão entre a forma tradicional (o soneto, o decassílabo heróico, o talhe normativo da rima) e a linguagem em tom surreal magistralmente se reduz na

desmaterialização do objeto real. O motivo, descritivo na aparência, em verdade se dilui na correspondência sugestiva e *absurda* do abstrato e do concreto. As estruturas simbólicas vão tecendo a matéria sinestésica das sensações, e as matizes fluidas e alógicas da recordação. O humano e o não-humano, nivelados no tecido imagético, aderem à sintaxe ambígua da forma, à significação aberta, ao *paradoxo aliterante e cromático* da dor e do prazer. E no simbolismo cósmico (o ar, o fogo), evoluem a sombra do inconsciente e a textura da transfiguração.

As microestruturas imagéticas acumulam-se no paroxismo da luz resgatada, e o ritmo da intimidade contrapõe à diluição dos objetos a materialidade da sensação:

Movendo os pés doirados, lentamente,
Horas brancas lá vão, de amor e rosas
As impalpáveis formas, no ar, cheirosas...

O olhar paradoxal refrata a recordação, e ao ângulo cromático e eufórico sucede a imagem esvaziada da elegia:

Sombras, sombras que são da alma doente!

O estrato lexical equilibra no adjunto o tom ambíguo e evolutivo do estado da alma: o adjetivo (“brancas, dourados, cheirosas, de amor e rosas” e “doente”) e o verbo (“movendo”, “vão” e “são”).

Dois seres nivelados no signo do ilogismo e da impertinência: um se anima na despersonalização do outro, em cumplicidade psicofísica:

E eu, magro, espio... e um muro, magro, em frente

A alma petrificada e a pedra humanizada escavam, no real aparente e fragmentado, um tecido sintático sugestivo e a textura sensorial da imagem:

Abrindo à tarde as órbitas musgosas
- Vazias? Menos do que misteriosas –
Pestaneja, estremece... O muro sente!

A forma parnasiana mal disfarça, na rigidez do ritmo e do metro, o tema em tom surreal e densamente simbólico, em cujo paradoxo se agregam *a materialidade da dor moral e o traço anatômico da agonia*:

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

O estrato fortemente sinestésico costura os sentidos do sofrimento voluptuoso, reduzindo o paradoxo do sujeito e do objeto. Branco, amoroso e perfumado, o instante recordado incide sobre o muro *atual*, por assim dizer. O cheiro, o tom agudo e abstrato, a expansão do estado feliz da alma, tudo se refrata na textura desgastada do desengano, na locução adjetiva (“de brasa”), na imagem que materializa as “impalpáveis formas”, ou seja, as “órbis musgosas”.

Também o estrato fônico regula o simbolismo evasivo do desengano, por meio da assonância nasal, e da matiz aliterante da elegia: “Sombras, sombras que são da alma doente!”. E o tecido fônico aberto e agudo é o contraponto da dor introvertida: “os pés dourados, horas, rosas, as impalpáveis formas, no ar, cheirosas”. Já o estrato lexical cadencia no verbo e no adjetivo a fluidez da recordação em tom surreal e o *eu* despersonalizado: “Movendo os pés dourados, lentamente” e “Abrindo à tarde as órbitas musgosas”. Tendo por núcleos “alma” e “caio”, os adjuntos “doente” e “roído” totalizam sujeito e objeto no evento da dor psicofísica. A retina (que harmoniza a ilusão do real e o real da ilusão) *situa e preenche* a ideia da efemeridade no adjunto: “E eu, *magro*, espio... e um muro, *magro*, em frente” e “as órbitas *musgosas*”.

A materialidade da recordação *escorre* na pontuação hesitante. O lugar da expansão e do desejo paradoxal (o ar) aproxima os versos em que as reticências transladam a imagem da sublimação, ou do desejo evasivo:

Horas brancas lá vão, de amor e rosas
As impalpáveis formas, no ar, cheirosas...
.....
Pois o ramo em que o vento à dor lhe impele
É onde a volúpia está de uma asa e outra asa...

O gozo da dor do inconsciente, “à flor da pedra”, clarifica a imagem ambígua do sintagma adverbial (“de uma asa e outra asa”), em que as alas concretas do muro se deslocam para o lugar subversivo da criação, além da forma clássica, do traço descritivo e do lirismo pessoal.

Harpa Esquisita (ANEXO G) estrutura a forma rítmica na tradição parnasiana: são versos com 12 sílabas cada (*alexandrinos*), cuja cesura (6ª sílaba) delimita dois hemistíquios, e as rimas são todas femininas, ora alternadas, ora intercaladas. À estrofação regular (*quadras*) também vislumbra *o prazer de versejar*, mas o estrato semântico-simbólico, o lexical e parte do fônico diluem o signo neoclássico vigorosamente. Os motivos da sublimação (em tom panteísta) e do desejo ascensional, através da harmonia entre a música onírica e o simbolismo da luz, regulam o estrato imagético. A nuance surreal, o traço engenhoso do tecido sintático e a sugestão cromática acirram a filiação de Kilkerry à ala do Simbolismo brasileiro mais *experimentalista* ou metapoética. Evocando radicalmente *o pathos* da distância como *força lírica de agregação* (ADORNO, 2003, p.68), o poema insinua o tema da *regeneração humana*, que, por seu turno, isenta o sentido da vida da Razão fragmentária, e resgata a linguagem ao discurso que reifica e aliena.

No reflexo fugidio da estação, as matizes da vida em incessante elaboração, da força do inconsciente e das leis secretas do ser cósmico acendem *a imagem da evolução*. A *fantasia intelectual* (que permeia a forma) congrega a cor mais imaterial e o sentimento sublime:

No halo, de Amor, que tens! Se em colar as transmudas,
Vais – um dervixe persa, o manto azul – Artista!

.....

Plange... flora a zumbir, minúscula, que imita
A abelheira da Dor, em centelha e centelha.

Daltônico singular (CAMPOS, 1985, p. 250), Pedro Kilkerry refrata na imagem do ouro (ou da luz mineral) grande parte do estrato simbólico; e a retina panteísta filtra o objeto de modo radical, na metáfora sinestésica em tom surreal, que *flutua* no vácuo do referencial:

Seu líquido cachimbo é mágoa acesa, e fuma.

O sintagma que intitula a obra (“Harpa Esquisita”) antecipa os simbolismos que regulam a forma em todos os estratos: o instrumento da totalidade cósmica nivela o ser cósmico e o ser transcendental (os instintos materiais na “moldura” e a aspiração espiritual nas “cordas”) num tom grave da música da Essência. O adjunto sugere os sentidos alógicos e dissonantes das vibrações do instrumento da síntese e, claro, da poética inusitada de Kilkerly.

O tom fricativo empresta ao paradoxo redutível as texturas da vitalidade e da expansão (“Dói-te a festa feliz da verdade da vida...”), que o eu-lírico ao longo da quadra intui ora na imagem onírica e surreal (“Bóiam-te as notas no ar”) ora na desmaterialização do sentido no símbolo do alijamento (“a asa no Azul diluída”).

A energia instintiva (“E, assombrados, reptis”) rebrilha na despersonalização humana e na ambiguidade do adjunto (*susto e sombra* se fundem no significante); e *o mutismo* (que oblitera *a revelação*) perde força ao som do ritmo totalizador: “(...) em teu sonho, almas ou cordas, cantas” e “(...) tu levantas!"). O tom schopenhaueriano adere ao sentido *da contradição existencial*, isto é, na lucidez eufórica do sofrimento inconsciente da dor:

Dói-te a festa feliz da verdade da vida...

O harpista parece tocar *o modo do sono*, a aguçar a imagem onírica (“tanges...almas ou cordas”), e à sutileza sublime da música se opõe a imagem brutal e profusa da miséria instintiva (do sentimento “inferior”): “(...) as mil pedras agudas / de ódios e ódios”. O olhar desafiador da humanidade *zoomorfa* (“reptis”) e *reificada* (“pedras”) hipertrofia o sentido do adjunto (“mil, agudas, de ódios”). O desejo da conversão, por seu turno, (“No halo, de Amor, que tens” e “em colar as transmudas”) *mineraliza* a ideia abstrata da vileza instintiva, e supera a reação por seu turno *alojada* no lugar mesmo das ordens interiores (“a olhar-te”).

A cor imaterial e profunda (“azul”) unifica cosmo (toda a 1ª estrofe) e microcosmo (“o manto azul”), enquanto o harpista evolui no simbolismo da revelação e *arquétipo da perfeição humana*: “E és um rei”. Ontologicamente assinalado na forma (a maiúscula), o *eu* (“– Artista!”) dilui o sentimento inferior, o erro cego da cólera ou da violência, na imagem alquímica da alma:

Se em colar as transmudas, / Vais.

Transfiguradas, as pedras desagregadoras nulificam a ponta dos instintos vis no limite circular da imagem cósmica *da redução ao Uno*, ou da regeneração humana (o colar). O *ideário*, o *sonho* reparador, que promove (na forma) *o encanto sensorial*, materializa um

sentido *universal*, subjacente, por seu turno, na sugestão *da solidariedade*. O paradoxo da lucidez (atizada pelo desejo evasivo) e da sombra angustiante acena para sua redução mesma, ou melhor, *o signo do provisório* (HEIDDEGGER, 2004, p.33) evolui para *o signo da alquimia moral e existencial*.

O tecido cromático-simbólico acende o *eu* delirante (“Inda olhar adormido abre”), através do tom da energia cósmica e do princípio da vida (“...e é de ocre, e avermelha!...”). A música que transmuda ressoa, ora no sintagma verbal da imagem (“Plange...flora a zumbir”), ora no estrato fônico, na rima aliterante interna, precisamente – “A abelheira da Dor, de centelha em centelha”), que mimetiza o ritmo *da evolução*. A percepção sinestésica (da totalidade, portanto) recai outra vez na ideia materializada e no simbolismo da renovação vegetativa. E ao desejo da sublimação (no olhar cromático) corresponde a luz evasiva (“E é a sombra...”). No adejo sutil, a essência sensorial (o *mel* da divina realidade) entalha na forma o código oriental da *epifania* (“- um dervixe persa”). E no estrato lexical ambíguo (“Vem colar-te ao colar”), o sentido transcendental adere à cor da profusão vegetativa (“e é de ocre, e avermelha!”).

No tecido múltiplo das imagens, o tom ambivalente afina-se (“Como que à Noite estrela um núbio corvo...”). A “verdade da vida” oscila na lucidez do neologismo e no símbolo obscuro da solidão. Na tensão da consciência, o ritmo da forma intercala a essência inacessível (“...não no terás ao lado”) e a virtualidade da ascensão (“Inda que as asas tens”).

O *eu* se indaga na imagem vegetativa, que por sua vez se *mineraliza* em outra (a da sublimação):

Por que os pétalos de ouro, a haste de prata abrindo
Um lírio de ouro se alça?

O sentido transcendental evolui (“se alça”) no simbolismo da totalidade: o êxtase da alma evoca o cosmo solar e o seu contraponto aquoso e lunar, na locução adjetiva (“de prata”).

A retina soma energia vital e consciência da efemeridade (“...que ilusões da flor”), e na imagem paradoxal da ascensão toca o limite do inconsciente (“Sobes tu e a alma nas pedras pisa?”). Os instintos materiais ecoam na pauta transcendental *da harpa*, que por seu turno incide no lugar ambivalente da luz e da profundidade: “Em frente, o mar” e “polvos de luz”. A

matiz monstruosa do obscuro rebrilha no estado sinestésico da alma, e na estrutura neológica (“Quente estrias a alma, à friagem nas cousas...”).

Precariamente equilibrado na transmutação (“Pairas...”), o eu-lírico oscila entre o lugar da expansão (alto) e o lugar da profundidade (baixo): *o mar e o céu* mobilizam o estrato simbólico e o sentido totalizador dos instintos materiais e da alma, em tom mais claro do panteísmo transcendental. E a textura aliterante regula a música *in natura* da libido cósmica:

Negro o céu desestrela, o seio arqueando: escuta.
No amoroso oboé solfeja um vento forte
E, alta, em surdo ressoar, a onda betúmea e bruta,
A ânsia do mar, lá vem, esfrola-se na areia...

O sentido dos instintos cósmicos, em certo grau *expressionista*, ressoa outra vez no tom surreal da forma:

...e em fósforo incendeia / ...ri com dentes de espuma.

A *Grande Mãe*, selvagem e libidinosa, aguça o significante do inconsciente, no paroxismo da imagem da luz, e na aliança do coloquial e do hermético, que *identifica* o lugar cósmico e celebra o gozo da vida.

O traço cromático, que materializa o desejo evasivo e a sensação onírica (“De ametista, em teu sonho, uma antiga cratera”), resume *o vermelho instintivo* e *o azul transcendental* (“De ametista”), a matéria e a alma, na ideia da Unidade Cósmica. E no lugar ambivalente (o mar), o *eu* delirante escava na forma o simbolismo do inconsciente e *o acesso à Ideia* (“uma antiga cratera”).

No lugar da revelação (os olhos), e na textura sibilante e neológica do panteísmo, o *eu* regula a energia das ordens interiores:

Olhas... E, soluçoso, à música das mágoas
Amedulas o Mar e amedulas a Terra!

O instante epifânico (“A sombra aclara”) aguça na sinestesia a força sensual e primitiva da *Grande Mãe*:

...E é ver a dança verde de águas

E arvoredos dançando ao coruto da serra!

A *imagem antropomorfa* circula em toda a forma, amalgamando melhor o tom surreal do sentido transcendental:

Dedando o Azul e as magras mãos dos astros / Somem, luzindo...

O olhar da efemeridade cósmica fixa, no neologismo e na relação engenhosa do abstrato e do concreto, a imagem fossilizada e luzidia do inconsciente:

Ao longe, esqueleta uma ruína

Em teu sonho a enervar argentina, argentina....

Os restos do *naufrágio humano* incidem sobre o *signo da evolução*. E a linha enganosa, que limita o lugar da revelação (o mar) e o lugar ascensional (o céu), norteia a travessia do *eu artista*:

De ilusões, no horizonte, ossos brancos... são mastros!

.....

Que bom morrer! manhã, luz, remada sonora...

A metáfora da epifania (“E és naufrago de ti”) *totaliza* a imagem da vida e a imagem da morte (o simbolismo ambivalente do mar), o Cosmo e o microcosmo, o artista e a humanidade. Nulificada no instante da revelação (“...a harpa, caída, agora”), a música *psicagoga* ressoa no ritmo da redenção panteísta, e do sentimento regenerativo:

Move oceânica a espécie, amorosa, amorosa!..

O *eu* evoluído (“Artista”, “dervixe”, “deus”) entalha, no adjunto, o sentido da luz mineral e gradativa, que, por sua vez, culmina na cor *do estado edênico da plenitude anímica*:

(...) a irradiosa / Glorificação de ouro e o sol de ouro...à paz de ouro.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Poetas ainda *obscuros*, ora por preconceito, ora por conta do processo de torná-los “menores”, de parte do meio acadêmico, escrevem uma página lamentável em nossa história cultural. Elucidar os enigmas da criação literária, como o de Pedro Kilkerry, nada mais é que uma obrigação do âmbito acadêmico, e uma questão de sensibilidade e bom senso das instituições que direta ou indiretamente têm a cultura, as artes, a poesia por objetos de trabalho. Bosi (1985, p.13) afirma que toda nação precisa ser *sujeito da própria história*, valorizando a autonomia e a riqueza dos bens espirituais que produz. Um passo largo para tal consciência reside no resgate lúcido das obras e dos autores que precariamente circulam nos espaços da produção e da difusão culturais. Personalidades e artistas, malgrado sua antevisão engenhosa e *instinto poético* de vanguarda, permanecem na sombra funda do descaso.

Pedro Kilkerry antecipa e legitima, em brilhante e peculiar poética, procedimentos e operações textuais que mais tarde (no *Movimento Modernista* de 22) seriam largamente explorados por quem proclamava a atualização da nossa literatura e o direito irrestrito à pesquisa estética. Sua *metapoesia*, destacando o trabalho intelectual do poeta na recriação do signo, a força do inconsciente subjacente a tal trabalho, o tom inventivamente surreal ou

ilógico dos eventos, a diluição dos objetos na sutileza dos aspectos, tudo confere ao poeta um lugar especial entre os artistas que fizeram do Brasil uma identidade culturalmente autônoma.

O poeta baiano evidencia em seu verso (e na documentação biográfica) um tom agudo do panteísmo transcendental, que permeia sua visão *moral* e propriamente estética. Para Kilkerry, a moral cristã cerceia a liberdade do artista, em cujo trabalho e pensamento não haveria espaço para ideologias imperiosas. A postura panteísta é, na obra em verso e prosa, um substrato importante da forma simbólica, mas encerra também uma visão vanguardista acerca da criação da arte, de quem transcendia o limite estético da sua época e a relação da poesia com a moral, a ética ou ideologias dominantes. Contextualizado no Simbolismo de 2ª época, o intimismo forjado além do êxtase romântico e da contenção, ora *no contorno formal parnasiano*, ora *na imagem alógica e surreal*, cadencia uma singular expressão do prazer panteísta e da visão pagã. O ritmo da *epicidade* e o da *sublimação* que, vigorosamente, expandem-se na textura cósmica e na força instintiva dos seres, lembrando o verso de Augusto dos Anjos (“O Inconsciente me assombra e eu nele rolo” – *Agonia de um Filósofo* – e “Virás, um dia... E à porta do meu Sonho / Já Cerbero morreu, para agarrar-te” – *Cerbero*). E tanto para o autor paraibano como para o simbolista baiano, a energia lúcida e regenerativa que arrefece *a dor do inconsciente* e *do existir* emana do *fazer poético*, e do *simbolismo cósmico* (“Somente a Arte, esculpindo a humana mágoa, / Abranda as rochas rígidas, torna água / Todo o fogo telúrico profundo” – *Monólogo de uma Sombra* – e “Olhas... E, soluçoso, à música das mágoas / Amedulas o Mar e amedulas a Terra!” – *Harpa Esquisita*).

Esta pesquisa mostrou-nos a necessidade de melhor conhecer o grupo baiano do movimento simbolista, ao qual outros autores *mal evidenciados* aguardam iniciativas como a de Augusto de Campos, que reivindicou e efetuou a organização e a edição da obra negligenciada de Pedro Kilkerry. Também se deve a Erthos Albino de Souza, poeta e pesquisador (a quem Campos dedica a sua *ReVisão de Kilkerry*), a atitude sensível e justa de não medir esforços para reorganizar os dados e a cronologia da obra fragmentada do poeta baiano.

Outro aspecto interessante na produção kilkerriana são as traduções que fez de poetas franceses. Incansável leitor dos clássicos europeus (e de alguns americanos, como E. A. Poe), o simbolista valorizou tal trabalho a ponto de torná-las em *recriações*. A sensibilidade no ato da tradução mobiliza sua atenção para o estrato sonoro da forma e o estrato simbólico mesmo, no sentido de, através do “ajuste semântico”, adequar à nova língua os poemas europeus, de um modo engenhoso e ao mesmo tempo coerente. Suas leituras o levariam a

vislumbrar a face coloquial-irônica do movimento simbolista (influenciado por *Corbière*), e a seus intérpretes, mais uma *nuança de vanguarda* no estilo deste simbolista baiano.

O desafio ao que se denominava *lirismo lacrimogêneo* (CAMPOS, 1985, p.45) é outra atitude que, no esteio da *despersonalização do eu* (FRIEDRICH, 1978), assegura a Pedro Kilkerry uma posição revolucionária dentro de um contexto de produção poética (ou teórica) por muitos críticos reconhecido como precedente da lírica moderna. Também o exercício de *liricização* da linguagem jornalística, em que se antevêm os procedimentos *primitivistas* ou antropofágicos, reclama mais fortuna crítica e mais pesquisas em torno desta peça de inefável valor, que é o poeta simbolista baiano.

Incidindo os motivos poéticos na base de um *sentimento de totalidade*, que, por seu turno, reflete-se nos simbolismos primordiais do *Cosmo* e do *microcosmo* (o homem ou o artista), Kilkerry experimenta, na dor do inconsciente, o prazer inefável da criação *reveladora* e metapoética. Acima do signo privilegiado pela crítica do alarde (e do meio acadêmico), imprime em sua obra o ritmo da resistência, que hoje começa a ressoar. As cordas mal afinadas (da *harpa esquisita*) com o estigma da poesia maior silenciaram por mais de meio século. Ouçamo-la com respeito, portanto.

A obra prosaica do autor baiano está por merecer maior atenção, de parte da crítica e do meio acadêmico, apesar de *interrompida e dispersa*, conforme Augusto de Campos. Nesta dissertação, a categoria da *imagem poética* foi despretensiosamente abordada, mas, seja como estrutura da carta literária, da crônica ou do comentário crítico, o estrato imagético da prosa kilkerryana provoca o intérprete especializado. O tom surreal, o neologismo *de vanguarda*, o êxtase expressionista, a imagem irreverente, a ironia de cor trágica, o caráter de *manifesto pré-modernista* (CAMPOS, 1985, p. 60) assinalam um texto peculiar e engenhoso, que abriria uma janela ousada para o Simbolismo brasileiro de 2ª geração, e uma porta premonitória para o movimento de 22 (que infelizmente não chegaria a testemunhar), em termos de lucidez metapoética, de ênfase à imagem “viva” e à pesquisa estética, da visão irracionalista sobre o processo da criação artística, enfim, do inalienável direito de *doirar* e *prismatizar* a materialidade do verbo poético, obscurecido pela *estética da capitalização*, pela ideologia do Belo e pela patologização do *feio* artístico.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003.
- AGUIAR E SILVA, V. Manuel. *Teoria da Literatura*. 3ª ed. Coimbra, Almedina, 1974.
- AMORA, Antônio Soares. *Introdução à Literatura Brasileira*. 4ª ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1999.
- _____. *A literatura Brasileira*. vol. 3. São Paulo: Editora Cultrix, 1973.
- ANJOS, Augusto de. *Eu e Outras Poesias*. São Paulo, Ática, 2005.
- ARISTÓTELES, *Arte Poética*. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo, Editora Martin Claret Ltda., 2005.
- _____. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1987.
- AZEREDO, Genilda; CARVALHO, Antônio Morais (Orgs.) *Os Cegos e os Elefantes :alguns modos de ler poemas*. João Pessoa: Idéia , 2005.
- BANDEIRA, Manuel. *Poesia Completa e prosa*. Rio de Janeiro: Aguilar Editora, 1974.
- BARBOSA, J. A. *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do Mal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.
- BOSI, Alfredo. *Céu, inferno (ensaios de crítica literária e ideológica)*, São Paulo: Ática, 2001.
- ____ (Org.). *Leitura de poesia*. São Paulo, Ática, 2001.
- ____ *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix Editora, 1995.
- ____ *O ser e o tempo da Poesia*. São Paulo: Cultrix Editora, 1983.
- BRASIL, Assis. *Dicionário prático da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1979.
- BULFINCH, T. *O livro de ouro da mitologia: História de deuses e heróis*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.
- CAMPOS, Augusto de e Haroldo. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CAMPOS, Haroldo de. *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- CAMPOS, Augusto de. *ReVisão de Kilkerry*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- ____ *Rimbaud Livre*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- ____ *Na sala de aula*. São Paulo: Ática Editora, 1985.
- ____ “Natureza da metáfora”. In: *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas Publicações / USP, 1996.
- CARA, Salete de Almeida. *A poesia lírica*. São Paulo, Ática, 1986.
- ____ *A Recepção crítica. O momento Parnasiano-Simbolista no Brasil*. São Paulo: Ática, 1983.
- CARVALHO, Ronald. *O Espelho de Ariel e Poemas Escolhidos*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976.
- CEIA, Carlos de (Coordenação). *E-Dicionário de termos literários*. Disponível em: <<http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes>>. Acesso em: 08 nov. 2008.
- CHADWICK, Charles. *O Simbolismo*. Tradução de Maria Leonor de Castro H. Telles. Lisboa: Lysia Editores e Livreiros, 1971.
- CHALHUB, Samira. *Funções da Linguagem*. São Paulo: Ática, 1987.
- CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. *Dicionário de Símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva *et al.* Rio de Janeiro, José Olympio editora, 2007.
- COHEN, Jean. *Estrutura da linguagem poética*. São Paulo, Cultrix Editora, 1974.
- COSTA-LIMA, Luís, introdução e org. *A Teoria da Literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975. 2ª edição.
- D'ONOFFRIO, S. *Teoria do texto*. vol. 2. São Paulo: Ática Editora, 1995.

EAGLETON, T. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo, Perspectiva, 2003.

FILHO, D. P. *Estilos de época na literatura*. São Paulo: Ática, 1995.

FRANCHINI, A. S. & SEGANFREDO, C. *As 100 melhores histórias da mitologia (deuses, heróis, monstros e guerras da tradição greco-romana)*. Porto Alegre: Newtec Editores, 2007.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1978.

GENETTE, Gérard. *Figuras*. Trad. Ivonne F. Mantoanelli. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

GOLDSTEIN, N. *Versos, sons, ritmos*. São Paulo: Ática, 1985.

GOMES, Álvaro Cardoso. *O Simbolismo*. São Paulo: Ática, 2006.

HEIDDEGGER, M. *Ser e Tempo – Parte I*. Trad. Márcia de Sá Cavalcante. Rio de Janeiro: Vozes, 1997.

_____. *Ser e Tempo – Parte II*. Rio de Janeiro: Vozes, 2004.

HAMBURGER, Käte. *A lógica da criação literária*. Trad. Margot P. Malnic. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. Trad. Izidoro Butkstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2005.

KAYSER, W. *Análise e interpretação da obra literária*. 4ª ed. Coimbra: Amado, 1967, 2 v.

MARTINS, W. *História da Inteligência Brasileira*. Vol. V e VI. São Paulo: Cultrix, 1978.

MOISÉS, M. *A criação literária*. São Paulo: Melhoramentos, 1968.

_____. *A análise literária*. São Paulo: Cultrix, 1978.

_____. *Literatura Brasileira através de Textos*. São Paulo: Cultrix, 1981.

_____. *História da Literatura Brasileira (Realismo e Simbolismo)*. São Paulo: Cultrix Editora, 2001.

MORA, J. F. *Dicionário de Filosofia: tomo II*. São Paulo: Edições Loyola, 2001.

MUKAROVSKY, J. *A denominação poética e a função estética da Língua*. In: TOLEDO, Dionísio. *Círculo Linguístico de Praga: estruturalismo e semiologia*. Trad. Zênia de Faria et al. Porto Alegre: Globo, 1978.

MURICY, Andrade. *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*. Brasília, C. F. de Cultura e Instituto Nacional do Livro, 1973.

OLIVEIRA, Bernardina Maria Juvenal Freire de.. *Conversa sobre normalização de textos acadêmicos*. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2007.

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

- PINHEIRO, Hélder & NÓBREGA, Marta. (Orgs.) *Literatura: da crítica à sala de aula*. Campina Grande, Bagagem, 2006.
- POLETO, Juarez. *Simbolismo Francês e Modernismo Brasileiro: um olhar em Vinícius de Moraes*. Disponível em: <http://www.dacex.ct.utfpr.edu.br/juarez7.htm>. Acesso em 03 nov. 2008.
- POUND, E. *ABC da Literatura*. São Paulo: Cultrix Editora, 2006.
- RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. Trad. Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2000.
- RIFFATERRE, Michael. *A significância do poema*. In: Caderno de textos do Mestrado de Letras – Semiótica Poética, João Pessoa, número 2.
- RODRIGUES, C. Augusto. *Símbolos e arquétipos na literatura e na arte*. 2006. Disponível em: <http://www.ajb.org.br/jung-rj/artigos>. Acesso em 07 jun. 2007
- SOARES, A. *Gêneros Literários*. São Paulo: Ática, 1989.
- SODRÉ, Nelson Verneck. *História da Literatura Brasileira*. 8ª ed., Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1988.
- STAIGER, Émil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- VERÍSSIMO, José. *Estudos de Literatura Brasileira*. Belo Horizonte/ São Paulo: Itatiaia / EDUSP, 1977.
- WILSON, E. *O Castelo de Axel*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ANEXOS

ANEXO A - 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.

(Fonte: Andrade Muricy, *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*, vol. III pp. 22-2; inédito. In: CAMPOS, Augusto de. *ReVisão de Kilkerly*. 2ª ed. São Paulo, Brasiliense, 1985).

ANEXO B – 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 a outra asa...

(Fonte: Jackson de Figueiredo, *Humilhados e Luminosos*, 1921, p.76. In: CAMPOS, Augusto de. *ReVisão de Kilkerry*. 2ª ed. São Paulo, Brasiliense, 1985).

ANEXO C – NA VIA APPIA

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

Lá vão rufos leões, a áureos carros jungidos,
Ao concento 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...

(Fonte: *Nova Cruzada*, ano V, nº 11, p. 19. In: CAMPOS, Augusto de. *ReVisão de Kilkerly*. 2ª ed. São Paulo, Brasiliense, 1985).

ANEXO D – 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?

(Fonte: Jackson de Figueiredo, *Humilhados e Luminosos*, 1921, p. 87. In: CAMPOS, Augusto de. *ReVisão de Kilkerly*. 2ª ed. São Paulo, Brasiliense, 1985).

ANEXO E – 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
Do riso, branco e sadio!

E o dedo estale, na prima...
Que primaveras, e em flor!
Ai! corações, uma rima
Por quatro versos de Amor!

(Fonte: *Jornal de Notícias*, Salvador, 23.9.1910. In: CAMPOS, Augusto de. *ReVisão de Kilkerry*. 2ª ed. São Paulo, Brasiliense, 1985).

ANEXO F – 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, aromal, como de âmbar! O dia
Que doida, esperta, corta, 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, neste 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, de 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.

(Fonte: CAMPOS, Augusto de. *ReVisão de Kilkerry*. 2ª. ed. Brasiliense, 1985).

ANEXO G – HARPA ESQUISITA

Dói-te a festa feliz da verdade da vida...
Tanges da harpa, em teu sonho, almas ou cordas, cantas,
Bóiam-te as notas no ar, a asa no Azul diluída
E, assombrados, reptis – homens, não! tu levantas!

E apupilam-te a frente as mil pedras agudas
De ódios e ódios a olhar-te... E és um rei que as avista,
No halo, de Amor, que tens! Se em colar as transmudas,
Vais – um dervixe persa, o manto azul – Artista!

Inda olhar adormido abre, e é de ocre, e avermelha!...
Vem colar-te ao colar... e, oh! tua harpa esquisita
Plange...flora a zumbir, minúscula, que imita
A abelheira da Dor, em centelha e centelha.

E é a sombra...E o instrumento, a gemer, iluminado,
Como que à noite estrela um núbio corvo... E lindo
(Inda que as asas tens não no terás ao lado)
Por que os pétalos de ouro, a haste de prata, abrindo,

Um lírio de ouro se alça?... Os passos voam-te, pelas
Ribas... Oh! que ilusões da flor, que tantaliza!
Sobe a flor? Sobes tu e a alma nas pedras pisa?...
Pairas... Em frente, o mar, polvos de luz – estrelas...

Pairas... e o busto a arfar – longe, vela sem norte.
Negro o céu desestrela, o seio arqueando: escuta.
No amoroso oboé solfeja um vento forte
E, alta, em surdo ressôo, a onda betúmea e bruta,

A ânsia do mar, lá vem, esfrola-se na areia...
Seu líquido cachimbo é mágoa acesa, e fuma!
E chamas a onda: “irmã!”. E em fósforo incendeia
Na praia a onda do mar, ri com dentes de espuma.

De ametista, em teu sonho, uma antiga cratera
Mal te embebe – alegria! – alvos dedos de frio,
Eis se te emperla o rosto e a prantear vês, sombrio
A onda crescer, rajar-se em brutal besta-fera!

Olhas... E, soluçoso, à música das mágoas
Amedulas o Mar e amedulas a Terra!
A sombra aclara... E é ver a dança verde das águas
E arvoredos dançando ao coruto da serra!

Gemes... Dedando o Azul as magras mãos dos astros
Somem, luzindo... Ao longe, esqueleta uma ruína

Em teu sonho a anervar argentina, argentina...
De ilusões, no horizonte, ossos brancos... são mastros!

Quente estrias a alma, à friagem, nas cousas...
Que bom morrer! Manhã, luz, remada sonora...
Pousas um dedo níveo às néveas 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.

(Fonte: *Nova Cruzada*, ano X, pp. 14-15. In: CAMPOS, Augusto de. 2ª ed. *ReVisão de Kilkerry*. São Paulo, Brasiliense, 1985).

ANEXO H – MARE VITAE

- Remar! remar! – E a embarcação ligeira
Foi deslizando, como um sonho da água.
De pé, na proa, era a gonfaloneira
- Remar! remar! – a minha própria Mágoa.

E esmaia, logo, uma ilusão. E afago-a
Ao som de fogo de canção guerreira,
Vai deslizando como um sonho da água
- Remar! – remar! – a embarcação ligeira.

Mas uma voz de súbito. Gemendo,
Sob o silêncio côncavo dos astros
Quem canta assim de amor? Eu não compreendo...

E oh! Morte – eu disse – esta canção me aterra:

Dá-me que tremam palpitando os mastros
Ao som vermelho da canção de guerra.

(Fonte: *Jornal da Manhã*, Bahia, 6.8.1909. In: CAMPOS, Augusto de. *ReVisão de Kilkerry*. 2ª ed. São Paulo, Brasiliense, 1985).

ANEXO I – A ESSES SONS LONGÍNQUOS ESTREMEÇO e NÃO SEI A CAUSA

Vagos desejos e um pesar profundo
Invadem-me o coração corado apenas.
Parece que unhas por lábios queridos apertando
Sangram de novo, caem lentamente
Quentes e rubras gotas, uma a uma
No mar, sobre uma velha casa submarina.

(Fonte: *manuscrito poético*, em torno de 1916. In: CAMPOS, Augusto de. *ReVisão de Kilkerry*. 2ª ed. São Paulo, brasiliense, 1985).

Não sei da causa. Oh! tanto gelo
E tanta névoa por sobre mim,
Que dizes brilha no meu cabelo
E que, no rosto, me brilha assim.

Se bebo em vaso de marmor preto
O vinho negro da minha dor,
E arde no fogo do meu soneto
A ovelha branca da minha dor.

Choro se penso no teu afeto
Na alta doçura de teu amor,
Rio, se ao peso do mal secreto
Encurva as asas a minha dor...

(Fonte: Jackson de Figueiredo. *Humilhados e Luminosos*, 1921, p. 102. In: CAMPOS, Augusto de. *ReVisão de Kilkerry*. 2ª ed. São Paulo, Brasiliense, 1985).

ANEXO J - DA IDADE MÉDIA (naufrágio de Vicente Sodré)

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

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

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

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

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

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

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

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

(Fonte: *Nova Cruzada*, ano V, ago. 1906, p.15. In: CAMPOS, Augusto de. 2ª ed. *ReVisão de Kilkerry*. São Paulo, Brasiliense, 1985).

ANEXO K – 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!

(*manuscrito poético*, em torno de 1916. In: CAMPOS, Augusto de. *ReVisão de Kilkerry*. 2ª ed. São Paulo, Brasiliense, 1985).

ANEXO L – 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

- Que 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.

(manuscrito poético, em torno de 1916. In: CAMPOS, Augusto de. ReVisão de Kilkerry. 2ª ed. São Paulo, Brasiliense, 1985).

ANEXO M – AD VENERIS LACRIMAS

Em meus nervos, a arder, a alma é volúpia... Sinto
Que o 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 lambar Hélada nua, nua.

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

Querem cantar a 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.

(poema póstumo. Fonte: *Diário da Bahia*, 27. 03. 17).

ANEXO N – CETÁCEO

Fuma. É cobre o zênite. 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 zênite 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. Bufa
O cetáceo a escorrer da água ou do sol vermelho.

(cópia fornecida por Álvaro Kilkerry. In: CAMPOS, Augusto de. ReVisão de Kilkerry. 2ª ed. São Paulo, Brasiliense, 1985).

ANEXO O - 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, nesta 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...

(Fonte: Jackson de Figueiredo, *Humilhados e Luminosos*. 1921, pp.77-78).

ANEXO P – CERBERO

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

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

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

Vais corações rompendo em toda a parte!

Virás, um dia... E à porta do meu Sonho
Já Cerbero morreu, para agarrar-te.

(Fonte: *Almanaque de Pernambuco*, 1910, p. 175. In: CAMPOS, Augusto de. *ReVisão de Kilkerry*. 2ª ed. São Paulo, Brasiliense, 1985).

ANEXO Q - VINHO

Alma presa da Grécia, em prisão de turquesa!
Vibre a Vida a cantar nessas taças à Vida,
Como, dentro do Sangue, a Alma da Natureza
- Num seio nu, num ventre nu, - ferve incendiada!

Vinho de Cós! E quente! A escorrer sobre a mesa
Como um rio de fogo, onde vela perdida,
Braço branco, embalada à flor da correnteza,
Floresce ao sol, floresce à luz, floresce à Vida!
Oh! benvinda; benvinda essa vela que chega!
Nau de rastro que traz a ilusão de uma grega
Descerrando à Volúpia a clâmida aquecida...

Vinho de Cós! Vinho de Cós! E os nossos olhos

De Virgílios a errar entre vagas e escolhos,
Argonautas de Amor sobre os mares da Vida!

(Fonte: *Jornal de Notícias, Bahia, 18.12.1909*. In: CAMPOS, Augusto de. *ReVisão de Kilkerly*.
2ª ed. São Paulo, Brasiliense, 1985).

ANEXO R – TAÇA

Aquela taça de metal que, um dia,
À Laura, um dia assim, lhe oferecera,
Entre relevos delicados de hera,
“Saudade” em letras de rubis trazia.

E era um riso de amor e de poesia
Em cada riso ou flor da primavera...
E Laura, a um canto, cruel, por que a esquecera,
Laura que soluçou, porque eu partia?

Anos derivam. De remorsos presa
Não é que vai, acaso, à soledade
Da abandonada... Vai por fantasia.

Mas, como um choro, vê, vê com surpresa,
Desmancharem-se as letras da “Saudade”
Que aquela taça de metal trazia.

(Fonte: *Nova Cruzada*, ano VII, 1907. In: CAMPOS, Augusto de. *ReVisão de Kilkerly*.
2ª ed. São Paulo, Brasiliense, 1985).

ANEXO S – 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.

(Fonte: *Nova Cruzada*, ano IX, nº 5, 1909. In: CAMPOS, Augusto de. *ReVisão de Kilkerly*.
2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1985).

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)