Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

lade Federal do Espírito Santo
Centro de Ciências Humanas e Naturais
Departamento de Línguas e Letras
PPGL ï Mestrado em Letras

JIEGO BALDUINO FERNANDES RIBEIRO

MÁQUINAS FANTASMAS NA ESCRITURA:
a modernidade em Pedro Kilkerry

Vitória
2010

Livros Grátis

http://www.livrosgratis.com.br

Milhares de livros grátis para download.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

UINO FERNANDES RIBEIRO

MÁQUINAS FANTASMAS NA ESCRITURA:
a modernidade em Pedro Kilkerry

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras ï Mestrado em Letras, do Centro de Ciências Humanas e Naturais, da Universidade Federal do Espírito Santo como um dos requisitos para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Jairo Marinho Moraes

Vitória
2010

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.

Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

Dados Internacionais de Catalogação na publicação (CIP)

Centro de Documentação do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil

---

Ribeiro, Jiego Balduino Fernandes, 1980-

R484m Máquinas fantasmas na escritura : a modernidade em Pedro Kilkerry, Jiego Balduino Fernandes Ribeiro, 2010.

150 f.

Orientador: Alexandre Jairo Marinho Moraes.

Dissertação (mestrado) ï Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Literatura ï Teoria. 2. Kilkerry, Pedro, 1885-1917 ï Crítica e interpretação. 3. Poesia moderna. 4. Literatura e sociedade. 5. Literatura e história 6. Estética. 7. Ideologia e literatura I. Título: Máquinas fantasmas na escritura: a modernidade em Pedro Kilkerry. II. Moraes, Alexandre Jairo Marinho. III. Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

CDU: 82.0

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

UINO FERNANDES RIBEIRO

MÁQUINAS FANTASMAS NA ESCRITURA:
a modernidade em Pedro Kilkerry

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras ï Mestrado em Letras, do Centro de Ciências Humanas e Naturais, da Universidade Federal do Espírito Santo como um dos requisitos para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Aprovada em _____

BANCA EXAMINADORA
(data: 21/05/2010)

_____
Prof. Dr. Alexandre Jairo Marinho Moraes - UFES
Orientador

_____
Prof. Dr. Maria Esther Maciel - UFMG
Titular

_____
Prof. Dr. Wilberth Salgueiro - UFES
Titular

_____
Prof. Dr. Lino Machado - UFES
Suplente

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

A minha mãe, Maria da Glória, por toda luta e apoio de uma vida.
A meu pai, por todo o incentivo, e a meus irmãos queridos, que admiro. A meus avós; à família.
A minha noiva, Aline Prúcoli, por todas as utopias.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.

Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

Agradecemos à CAPES pela bolsa.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo estudar obra poética simbolista de Pedro Kilkerry. A perspectiva de análise consiste em relacionar sua obra com fenômenos da Modernidade. Considerando a polissemia poética como algo ligado à ideologia capitalista de produção, discutimos teoricamente o ímpeto de quantificação do sentido na lírica de Kilkerry que, na verdade, parece assolar toda a literatura modernista. Assim, analisamos alguns de seus poemas observando, sobretudo, de que modo a forma ou a mímesis poética kilkerryana está engajada no aparelhamento da sociedade burguesa.

PALAVRAS-CHAVE: 1. Pedro Kilkerry. 2. Lírica moderna. 3. Política da forma. 4. Estética. 5. Ideologia.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

RESUMO

Esto estudio tiene por objectivo pesquisar el poeta del simbolismo brasileño Pedro Kilkerry. La perspectiva del análisis consiste en relacionar su obra poética con fenómenos de la Modernidad. Considerando la polisemia poética como algo ligado a la ideología capitalista de producción, examinamos el arrojo de la quantificación de lo sentido en la lírica de Kilkerry que, na verdad, parece asolar toda la literatura modernista. Así, analisamos algunos de sus poemas observando, sobretodo, de que modo la forma o la mímesis poética kilkerryana apoya la política instrumental de la sociedad burguesa.

PALAVRAS-: 1. Pedro Kilkerry. 2. Lírica moderna. 3. Política de la forma. 4. Estética. 5. Ideología.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO 10

2. LÍRICA COMO ESPAÇO DE RESISTÊNCIA 18

3. O INSTÁVEL ORGANIZADO: UMA FORÇA DUPLA 27

4. MÍMESIS DO ABSTRATO 38

5. O KOSMOFABER 56

6. A AMPLIAÇÃO DO SENTIDO 84

7. O SUJEITO E OS ESPELHOS 118

8. CONCLUSÃO 134

9. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 139

10. ANEXOS 149
10.1. EVOÉ 150
10.2. MARE VITAE 150

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

1. INTRODUÇÃO

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

vem aquilo que se determinou como Modernidade fazem precavermo-nos com relação a qualquer definição. No entanto, se tomarmos essa época enquanto constante produção de si, incessante reorganização de sistemas de códigos e, ainda, uma linguagem que segue condições impostas por um futuro sem fim: o Novo, espécie de estágio abstrato através do qual se faz a releitura do passado, perceberemos nas inúmeras modernidades uma tradição comum. Olhando para qualquer uma das suas múltiplas faces, seja para o capitalismo, seja para o Iluminismo, seja para o cientificismo, seja para o esteticismo, seja para a Psicanálise, deparar-nos-emos impassivelmente com a cruel estrutura de auto-relação - um individualismo sufocante que impede uma pacífica relação entre o heterogêneo e o homogêneo - culminando numa angustiante velocidade e futilidade dos sentidos e das experiências.

Roland Barthes salienta que, em contraposição à clássica, a literatura moderna é objeto ao mesmo tempo ñolhante e olhadoò.[1] A literatura clássica *fala* apenas, a moderna é dupla, sob *medium* da linguagem-objeto, reflete sobre si enquanto fala. À custa de um árduo labor, o poeta ñdesbasta, talha, pole e engasta sua formaò.[2] Deste modo, a quantidade de trabalho de oficina poética empreendida responderia ao valor-gênio da obra, consoante o abstrato sistema monetário.

A forma, o significante deve sobressair-se em relação ao conteúdo das sentenças. Isso pode criar para a crítica a ilusão de que a poesia seja algo imaculado, de que a literatura se mova num terreno puro da linguagem, de explosões vazias das palavras, numa supratemporalidade dos versos.

---

[1] BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970, p. 27-28.

[2] Idem., *O grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1972, p. 152.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

Duas intervenções devem ser feitas. A primeira já foi dita, a valorização que o poeta dá ao sentido do formal acaba por produzir o ñamortecimentoò do plano do significado. A outra é que a busca da forma personalista, ou melhor, da forma privada é incapaz de interromper a duração de um ñinconsciente históricoò das escrituras, isto é: nos processos ininterruptos de constituição formal reverberam trâmites e conquistas sócio-históricas. Chegamos, aqui, via Barthes, à certeza de que toda forma é comprometida. Ademais, o indivíduo que a maquina está inapto a camuflar as estruturas de poder.

Ferreira Gullar, atento à tomada de caminhos esteticistas da crítica de poesia no Brasil, diz serem ños fatos, a História, que criam as formas, não o contrárioò.[3] A escritura pura ou neutra é utópica. Imanentes à duração formal, resplandecem, simetricamente, formas históricas, por exemplo: a aura e a sacralidade das obras literárias são liquidadas, na Modernidade, pela atitude controladora e objetivante do operário das letras.

Portanto, pretendemos estudar a poesia moderna não pelo caminho de uma crítica periodologista que nos apresenta um mosaico de experiências comuns, organizadas por nomes como Romantismo, Parnasianismo, Simbolismo, Decadentismo, Neo-Simbolismo, mas, antes, verificar ressonâncias sócio-históricas na estrutura da lírica, detectando o modo como contingências da história, como a lógica alienante e reflexiva da Modernidade, têm responsabilidade pelos destinos das palavras. Tomaremos a Modernidade como se fosse uma espécie de grande escritura que comporta e ultrapassa as linguagens.

[3] GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 5.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

iscurso crítico sobre as influências. Não lidaremos com a angústia do escritor em superar seu precursor, aquele que o escraviza. Com efeito, vale-nos como mais instigante uma perspectiva em que a mímesis seja entendida como uma ação reveladora, antes de tudo, de concepções de realidade. Não queremos separar a lírica do mundo, ao invés, investigaremos suas misturas, seu aspecto confuso com a Modernidade, com o capitalismo, com o ímpeto de produção, com as abstrações de um moderno mundo fantasmagórico, com a busca de prazer do sujeito, com seu direito à experiência metafísica, com o contraditório da aceitação e recusa para com os sistemas de poder.

Terry Eagleton,[4] analisando o fenômeno da escrita, em seu impulso de incidir sobre o que não existe, denuncia que, na Inglaterra, a arte se separa da práxis cotidiana com o advento da industrialização. Um tratado de medicina, precedente à Modernidade, poderia ser entendido como literatura, ou seja, ainda que tivesse ñutilidadeò social, ultrapassando a falsa liberdade de objeto com fim em si mesmo, consagrar-se-ia, genuinamente, como arte. Noção distante do sistema investigativo de Jakobson. Seu entendimento parece mover-se unicamente na literatura de seu tempo - demasiado atado aos signos *em-si* e *para-si* modernos, à autonomia da arte. No mundo da técnica e da larga escala de produção não há espaço atuante para a arte: ñI like Ikeò[5] seria um pseudopoema, pois tem um fim publicitário: assim, não pode ser literatura; porque, modernamente, esta não tem utilidade.

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

---

[4] EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura*: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 26.
[5] JAKOBSON, Roman. *Lingüística e comunicação*. 8. ed. São Paulo: Cultrix, 1975, p. 128.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

O poeta de nossa aventura pelos sentidos da Modernidade é Pedro Kilkerry.[6] Redescoberto por Augusto de Campos no ano de 1970 em *Revisão de Kilkerry* (reeditado no ano de seu centenário em 1985), após uma introdução de Andrade Muricy, em *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*, na década de 1950. Mesmo representando aos ñCamposò uma bandeira, como dono de uma riqueza formal merecedora de atenção, Pedro Kilkerry (1885-1917) é ainda um autor pouco conhecido. O poeta não teve antes obra editada em livro. Seus poucos poemas e sua pequena prosa se valeram de revistas de sua época como veículo de divulgação. Graças ao envolvimento de Augusto de Campos para com o projeto de sua exposição a um círculo nacional de estudantes, alguns de seus poemas e manuscritos foram resgatados e divulgados. Intelectual, pobre e maldito, o simbolista é daquelas figuras históricas ñexcêntricasò.

Traduziu poemas de Corbière, Heredia; produziu as satíricas: curtos poemas de humor ácido, espécie de pílulas-poema; escreveu crônicas intituladas ñQuotidianas-Kodaksò, nas quais se aproxima de elementos futuristas. Kilkerry se apropria e estiliza a linguagem da fotografia e do cinematógrafo (analisada também por Flora Süssekind[7]), sem contar outras inúmeras afinidades com o programa exposto por Marinetti no manifesto de fundação: *O Futurismo* (publicado no ñJornal de Notíciaò, da Bahia, em dezembro de 1909[8]).

Augusto de Campos vincula a literatura kilkerryana à de Mallarmé, pondo, assim, em vista uma sintaxe sondada em seus limites, uma grande opacidade e descontinuidade semânticas, impressões sutis mescladas à agressividade das imagens e da musicalidade, enfim, uma

[6] ñKilkerryò se pronuncia com *e* aberto, é paroxítono. CAMPOS, 1985, p. 22-23.
[7] SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras*: literatura, técnica e modernização no Brasil. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1987, p. 37-38, 71-72, 131.
[8] TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Vozes, 1973, p. 85.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

sibilidades significativas. Seus poemas empreendem, na maior parte das vezes, uma fixação de estruturas fônicas sofisticadas, blocos de som habitualmente ñesquisitosò, voltados à intensa magnetização dos sentidos do significado, numa espécie de ñplatonizaçãoò dos corpos em que é a forma e o sensível que ganham relevo e representam as ideias.

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

> Na verdade, porém, mais do que o exotismo de uma personalidade invulgar, Kilkerry traz para o Simbolismo brasileiro um sentido de pesquisa que lhe era, até então, estranho, e uma concepção nova, moderníssima, de poesia como síntese, como condensação; poesia sem redundâncias, de audaciosas crispações metafóricas e, ao mesmo tempo, de uma extraordinária funcionalidade verbal [...][9]

A poesia kilkerryana olha a si. As palavras, no campo literário, são transformadas conforme os incitamentos privativos de um eu. Os efeitos estruturais de sua obra percorrem, pois, como em toda literatura modernista,[10] caminhos peremptoriamente individualistas, em intenções de validar a si mesmo a partir de marcas pessoais a serem impressas nesses objetos de sentido.

O trabalho poético de Kilkerry, com metáforas incomuns que se aglutinam e se superpõem, sonoridade extravagante, um cuidado de extrair rimas e ritmos estranhos, paranomásias surpreendentes, paisagens com contrastes bem marcados, cenários exóticos, cujos elementos se lançam a uma mútua dilaceração, chama a atenção no que tange à constância de efeitos. As estruturas isomórficas, e também a consciência dos limites da sintaxe, aderem ao

[9] CAMPOS, Augusto de. *Revisão de Kilkerry*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 29.
[10] Entenda-se aqui por modernismo a produção literária burguesa pós-baudelaireana.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

uma poesia-montagem, exigindo do leitor uma leitura de permanentes reavaliações.

Nos três primeiros capítulos, faremos uma discussão teórica de possíveis relações que a escritura ñModernidadeò estabeleceria com a lírica, sondando encontros e mútuas passagens. Em ñLírica como espaço de resistênciaò, abordaremos a visão romântica da lírica e o espaço irrenunciável do sujeito da linguagem poética. Em ñO instável organizado: uma força duplaò, observaremos o fenômeno da dissonância, das estruturas incoerentes da Modernidade e do processo de reificação que incide sobre a literatura na era industrial. Em ñMímesis do abstratoò, teremos em foco o conceito de mímesis moderna (uma mímesis de produção), sem perder de vista possíveis vinculações com as abstrações provindas do capitalismo.

Nos três capítulos seguintes, analisaremos as obras de Pedro Kilkerry lançando mão das discussões teóricas feitas. Em ñO Kosmofaberò, interpretaremos três poemas relacionando a cosmogonia da lírica kilkerryana com um ímpeto de construção. Em ñA ampliação do sentidoò, avaliaremos mais cinco enquanto ñusinasò de sentido. Em ñO sujeito e os espelhosò, observaremos em doze os conteúdos reflexivos da lírica kilkerryana e ainda as configurações do amor e do metafísico.

Nosso objetivo não é propriamente refutar o conteúdo analítico de alguns pensadores do fenômeno poético, como Haroldo de Campos, Ezra Pound, Umberto Eco, Greimas, Max Bense, Jakobson, mas integrá-lo a outros saberes, contribuindo, quem sabe, para uma visão crítica abrangente de modo que seja possível lidar com a poesia, finalmente e de fato, como

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

flexividade, de desprezar o mundo: ñA poesia é a própria vida tumultuadaò.[11]

[11] KILKERRY, Pedro. *Quotidianas ï 04. 03. 1913.* In: CAMPOS, Augusto de. *Revisão de Kilkerry*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 167.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

2. LÍRICA COMO ESPAÇO DE RESISTÊNCIA

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

poética, segundo G. W. F. Hegel, são fundamentalmente espirituais.[12] É no reino infinito do espírito que se acha o verdadeiro objeto da lírica. Lá, a linguagem pode se realizar essencialmente, pois a palavra, para Hegel, no mundo das artes, é a matéria mais capaz de se harmonizar com e apreender os movimentos internos humanos. Ela é a que melhor atende às necessidades mais profundas de se exprimir pela sua elasticidade de sentido. O poeta está apto a descer ao mais íntimo do homem e revelar o que ali se conserva escondido ou aparentemente inacessível. Com efeito, o sujeito é sempre a porta de entrada no campo da lírica.

No pensamento hegeliano, e no romântico, a lírica, diferentemente do discurso vulgar,[13] e, ao mesmo tempo, afastada da racionalidade científica, deve descobrir o sentido mais intrínseco das coisas, sua substância mais oculta e mais decisiva. Os meros dizeres cotidianos, de sua parte, não pretendem realizar um encadeamento interno, não visam a explorar a profundidade da realidade da palavra, não têm paixão pelo essencial. E o olhar da ciência não se volta às particularidades individuais. Nesse raciocínio, a poesia lírica é quem abre caminho para a espontaneidade da consciência e se firma como lugar das ideias da razão individual.

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

---

[12] HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estética*. Lisboa: Guimarães, 1993, p. 536.
[13] Ibid., p. 548.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

s espirituais, transformaria o individual em universal. Na lírica romântica, é possível se desenvolver um discurso em que a idiossincrasia do sujeito fique protegida, num protesto contra uma sociedade que se põe a agraciar o indivíduo.

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

A criação poética culmina, portanto, segundo o modelo do Romantismo, em uma forma de representação espiritual. Já para Theodor Adorno,[14] a lírica seria um lugar em que o sujeito se dispõe na linguagem: ñAs mais altas formações líricas, por isso, aquelas em que o sujeito sem resíduo de mera matéria soa na linguagem, até que a própria linguagem ganha vozò.[15] Adorno, mesmo divergindo de Hegel em muitos aspectos, ainda dá algum suporte à visão de uma ñespiritualizaçãoò da linguagem. Mesmo objetivado, é o sujeito quem faz nascer a obra poética. Por isso, desde o Romantismo, a lírica fundamenta-se como espaço próprio de resistência à realidade mesquinha da sociedade burguesa, ao dar abrigo ao sujeito que, antes de tudo, se reconhece como movimento de ruptura com o mundo moderno e seu desencanto.

O Romantismo deixa aos seus herdeiros, além da crítica à condição burguesa, o legado de uma tradição que soube promover um alargamento do lugar poético para o mundo subjetivo,

[14] ADORNO, Theodor. *Lírica e sociedade*. In: BENJAMIN, W. *Textos escolhidos*. Coleção Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 198.
[15] Ibid., 198.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

m, obedecer aos movimentos do espírito. Nisso, com a sensação mágica da palavra, a literatura reage contra a mecanização da vida,[16] do pensamento e ainda contra a finalidade da vida burguesa cuja razão maior se funda no alcance de estabilidade econômica.

Como a mais rigorosa negação estética da condição burguesa, a lírica romântica continuou, conforme diz Adorno, ligada a ela. Para Adorno, é bastante evidente sua aporia no que se refere à intersubjetividade. Há o sujeito da lírica, entretanto, este se encontra objetivado, remetido a si. Mediante o desejo de objetivação[17] por parte de seu eu-lírico, a lírica do espírito mostra não suportar manter-se imune à força de coisificação da realidade exterior. Adorno lhe aponta um paradoxo: é uma subjetividade que vira objetividade.[18] Eis uma possível configuração da noção de sujeito:

> Um movimento social, o ato de defesa dos dominados contra os dominantes que se identificam com suas obras e desejos, porque na sociedade moderna o naturalismo e o materialismo são a filosofia dos dominantes, enquanto que os que estão presos nas redes e nas ideologias da dependência devem estabelecer uma relação consigo mesmos, se auto-afirmarem como sujeitos livres, por falta de poder se descobrir através de suas obras e suas relações sociais, já que nelas estão alienados e dominados.[19]

É a recusa de toda estrutura de poder que, fora do sujeito, aflige-o. Remete àquilo que outrora fora chamado de alma, ele é o resultado da transposição do efeito divinizador que abandona a Deus para alojar-se no homem;[20] é uma espécie de Id social, uma defesa do prazer diante do conhecimento e das leis do mundo que, cada vez mais, separam o humano da natureza. É antes de tudo o protesto contra a unilaterização da apreensão do natural como objeto. Pela

---

[16] HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. V. II, Lisboa: Jornal do Fôro, 1955, p. 195.
[17] ADORNO, Theodor. *Lírica e sociedade*. In: BENJAMIN, W. *Textos escolhidos*. Coleção Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 198-199.
[18] Ibid., p. 198.
[19] TOURAINE, Alain. *Crítica da modernidade.* 6. ed. - Petrópolis, RJ: Vozes, 1999, p. 124.

[20] Ibid., p. 275.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

n o homem, é que luta o romântico e, para isso, o sujeito precisa triunfar.

Paralelamente à negação parcial do mundo empírico, ao postular que este deve ser animado pelo sentir, caso contrário, converter-se-ia em matéria morta,[21] o romântico (seguindo-se alguns dos conceitos de Adorno) não poderia deixar de considerar a obra de arte como bem utilizável no universo psicológico,[22] uma vez que ela representa, ao mesmo tempo, um instrumento para uma revolução através dos sentimentos, para gerar elucubrações interessadas nos indivíduos.

Na submersão do sujeito na linguagem, flagram-se processos de objetivação, o sujeito e a linguagem se manifestam objetivamente.[23] No caso do próprio leitor, ao tomar a escritura como zona crepuscular, já que ele mesmo desaparece no Outro da obra,[24] reforça-se, nisto, a esfera de utilidade burguesa da arte. Tal desaparecimento remete a um hedonismo estético socialmente motivado, é uma nulidade de si compensadora da vida miserável, reforçando o paradoxo romântico firmado no embaraço da oscilação entre a admissão e a revolta em relação ao mundo burguês. E o pretendido universalismo do espírito romântico se encontra maculado, pois somente se realiza, segundo Adorno, pela força de uma certa densidade individual,[25] que é, de todo, social.

A literatura de modernista não sai totalmente dessa resistência, mas perde a radicalidade da recusa, para investir suas ações, fugindo talvez da derrota anunciada do sujeito, numa

[21] HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estética.* Lisboa: Guimarães, 1993, p. 538.
[22] ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p. 24.
[23] Idem, 1983, p. 198, 199.
[24] Idem, 1988, p. 24.
[25] Idem, 1983, p. 194.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

er os seus melhores frutos; pretendendo atirar a poesia ao ponto de maior tensão, onde os abismos: sujeito e racionalidade burguesa chegassem a se tocar, como fossem uma fonte de sentido, numa experiência com a modernidade ñde um fascínio ao mesmo tempo assustador e encantadorò.[27]

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

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

A geração de Baudelaire, ao invés, canta a própria reificação. Mais agudo ainda se torna o canto na eclosão das vanguardas européias como o Futurismo, o Cubismo, o Dadaísmo e o Surrealismo que tinham como projeto comum o ataque à instituição arte, em outras palavras, pensavam o papel e o lugar da arte no mundo moderno. Quanto maior fosse a ênfase no sonho estético, talvez mais latente se tornasse sua ação política. Tal literatura funda seu reino numa autonomia inflexivelmente problemática, não estando distante da divisão capitalista do trabalho, acompanhada contraditoriamente de uma aparente carência de função.[28]

---

[26] Ibid., p. 199.
[27] HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade*: doze lições. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 398.
[28] ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p. 25.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

pode extrair algo que não gravite em si mesma.[29] Na dificuldade de incorporar modelos de outras épocas tem de estabilizar-se a partir das cisões por ela mesma produzidas. Um sistema que se move por e se alimenta de si, que tudo regula à sua passagem. Para a regulagem, uma máquina de abstrações: - transforma todas as forças do social em coisas privativas. Esta estrutura tem por herança evidente o pensamento cristão, em que o Pai está oculto. O Estado, o trabalho, o sujeito, e também a arte entram em cena como meras virtualidades, presas na ideia do Novo. O tempo presente perde a noção de si por rejeitar o passado. À mercê do heterogêneo do futuro, o instantâneo se confunde com a eternidade; uma metade ao transitório contínuo, a outra, ao imutável: é uma eterna atualidade que se consome a si mesma.[30]

Como se pôde perceber, o *si* é *a* chave para o estudo da era moderna e de seus produtos. A estrutura da auto-relação, ao imprimir uma ordenação perpétua, ao fazer sua lei, a da alienação, permear, sejam as relações sociais, seja o sagrado mais longínquo, seja o sujeito como ponto de partida e de chegada de si mesmo, produz uma realidade de objetos controláveis, atendendo à razão científica. A natureza em processo de perda da fixação do Belo se mostra como coisa transformável para um *homo faber*.[31] O sujeito, isolado, unicamente por auto-referência pode se expandir. ñNa sociedade civil burguesa, cada um é um fim para si mesmo e todos os outros não são nada. Mas sem relação com os outros ele não pode alcançar a extensão de seus finsò.[32] Tendo em sua visão uma realidade reflexiva, o

[29] HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade*: doze lições. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 12.
[30] Ibid., p. 11.
[31] ARENDT, Hannah. *A condição humana*. 9. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999, p. 220.
[32] HEGEL Apud HABERMAS, 2002, p. 54, 55.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

ópria. Nessa lógica, quanto maior for o ataque da obra ao que se concebe como arte,[33] tanto maior seria seu grau ñvanguardísticoò.

As Vanguardas representariam o ponto lógico da evolução da arte burguesa,[34] com a plena consciência de que as relações dos homens se encontram radicalmente coisificadas. Ela se vê como artefato de um mundo cindido, sendo útil e inútil; bela e feia; fragmentada e una. Eis o criador do produto artístico desta época: o *Homo Duplex*[35] - repartido entre o desejo e a lei.

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

No caminho da demolição dos sistemas de verdade pretendida por Nietzsche, diria Adorno[36] que Hegel, o defensor do espírito, não havia percebido que o conteúdo absoluto da arte não produz sentido algum, pois a arte só se legitima por aquilo que se tornou e não pelo que fora algum dia. É um movimento histórico a um Outro. Com efeito, o espírito na lírica não poderia prevalecer para sempre.

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

---

[33] BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda.* Lisboa: Vega, 1993, p. 103.
[34] Ibid., p. 17.
[35] TOURAINE, Alain. *Crítica da modernidade.* 6. ed. - Petrópolis, RJ: Vozes, 1999, p. 138.
[36] ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p. 14.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

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

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

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

3. O INSTÁVEL ORGANIZADO: UMA FORÇA DUPLA

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

tante na arte moderna. Hugo Friedrich entende-a como ñjunção de incompreensibilidade e de fascinação [...], pois gera uma tensão que tende mais à inquietude que à serenidadeò,[37] consoante uma impressão de ñanormalidadeò, a qual tem propensão ao efeito de choque no leitor, numa experiência do não vivenciado.

Sobre este tema, especificamente, com respeito à obra *As flores do mal*, de Charles Baudelaire, em ñSobre alguns temas em Baudelaireò, Walter Benjamin[38] desenvolve sua análise, tirando proveito de conceitos da Psicanálise. A arte do choque se proporia, no pensamento de Benjamin, a abalar o já conhecido e vivenciado, ligados ao consciente que toma o espaço de ñimpressões mnemônicasò.[39] São sempre mais intensos e duradouros seus resíduos quando se furtam ao consciente. O sinal mnemônico acaba, por isso, atuando contra os estímulos exteriores advindos da dimensão do não vivenciado e de seus efeitos destrutivos; é um agente de preservação. Quanto mais freqüentes os abalos, tanto menores devem ser as possibilidades de um efeito traumático. Logo, o poeta deverá superar-se continuamente para preparar surpresas nocivas ao receptor. A superação de se produzir o não-vivenciado deve ser incessante, pois as estruturas de repetição da consciência estarão prestes a abarcar o *novo*, incorporando-o à experiência vivida: ñQuanto maior é a participação do fator choque em cada um das impressões, tanto mais constante deve ser a presença do consciente no interesse de se proteger contra os estímulos [...]ò.[40]

---

[37] FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*: da metade do século XIX e meados do século XX. São Paulo: Duas Cidades, 1978, p. 15.
[38] BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire*: um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 103-145.
[39] Ibid., p. 108.
[40] Ibid., p. 111.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

a fundo, entende o fenômeno da dissonância não apenas como o campo do estranhamento, ou anormalidade, em seus termos: ñgosto ao contrárioò,[42] todavia marca a aproximação no seu oposto: a reconciliação.

> A dissonância petrifica-se em material indiferente; isto é, numa nova forma de imediatidade, sem vestígio da recordação daquilo de que proveio, ou seja, insensível e sem qualidade. Numa sociedade onde a arte já não tem nenhum lugar e que está abalada em toda reacção contra ela, a arte cinde-se em propriedade cultural coisificada e entorpecida e em obtenção de prazer que o cliente recupera e que, na maior parte dos casos, pouco tem a ver com o objeto. O prazer subjetivo na obra de arte aproximar-se-ia do estado que se esquiva à empiria enquanto totalidade do ser-para-outro, não da empiria.[43]

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

Ainda que se referir a Benjamin como ator de uma crítica meramente estética configure uma grande injustiça, a visão de Adorno visa a esclarecer o assunto a partir de um estudo da estética que se aprofunda na crítica ideológica da arte industrializada. Para Adorno o ñmaterialò da dissonância é ñindiferenteò, isto é, uma negação que, em si, não se enxerga como tal. Desse modo, não haveria no interior da estrutura formal da arte do escândalo um choque em si mesmo, o que denuncia a fragilidade da força destrutiva, vista por Benjamin. A

[41] ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p. 26, 27, 49.
[42] Ibid., p. 49.
[43] Ibid., p. 27.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

ras reside tão-somente no lugar sócio-histórico reservado a elas.

A poesia recebe das estruturas de manipulação de poder, sob o sortilégio de uma lógica abstrata, um golpe homogeneizador, pois o fenômeno da autonomia e alienação, através da reflexividade moderna, alcança a todos. A arte é tomada por uma dupla força de ação que a divide, grosso modo, no feitiço da coisificação do objeto artístico, do qual o artista faz parte, que caminha para o lado da quase imperceptível objetividade científica e a outra é a do prazer, aquele lugar interior que era o de Deus, agora reclama por sua felicidade libidinal. A arte tem de se equilibrar num ponto de instabilidade. Integra-se ao regime de relações de poder, sem saber, contudo, como se infiltrar na práxis vital.[44]

Diante do conflito de ser onerada de funções na esfera estatal, como resposta, a arte ironiza o utilitarismo ao verter-se numa empiria livre de empirismo.[45] Desse modo, as ondas estéticas heterogêneas dos movimentos artísticos modernistas são homogenizadas no fenômeno da autonomia. Ser autônomo significa ser senhor de si.[46] É não depender de um outro para viver. Desse modo a arte moderna, como subjetividade descentralizada, proclama a exuberância de se ver livre do peso dos fins, do trabalho, da utilidade.[47] Todavia, a arte não deve ser interpretada como aquisição de um poder vitorioso. Observem-se as implicações históricas, no olhar de Terry Eagleton, no que tange à autonomia artística.

> Na Inglaterra, um utilitarismo grosseiramente filisteu passa rapidamente a ser a ideologia predominante da classe média industrial, que toma como fetiche o fato, reduz as relações humanas a trocas de mercado e rejeita a arte como

[44] BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda.* Lisboa: Vega, 1993, p. 54.
[45] Ibid., p. 73.
[46] MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos e outros textos escolhidos.* São Paulo: Nova Cultural, 1987, p. 180.
[47] HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade*. Lisboa: Don Quixote, 2002, p. 175.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

> o lucrativo. A cruel disciplina do início do capitalismo industrial deslocou comunidades inteiras, transformou a vida humana numa escravidão assalariada, impôs um processo de trabalho alienante à recém-formada classe operária, e não aceitou nada que, no mercado aberto, não pudesse ser transformado em mercadoria. [...] a literatura surge agora como um dos poucos encraves nos quais os valores criativos expurgados da face da sociedade inglesa pelo capitalismo industrial podem ser celebrados e afirmados.[48]

Note-se que a arte se inscreve num campo cindido. Ao mesmo tempo em que ela não corresponde de todo aos apelos do efeito fetichista concernente à mercadoria, atua como um tipo de narcótico para uma realidade brutalmente mecanizada. Ela deve extrair de si[49] aquilo que as roldanas da indústria não podem projetar. A função que lhe foi outorgada é simples e difícil: ultrapassar as misérias da história e compensar a pobreza da vida burguesa. Uma imagem adequada a tal encargo figura-nos o movimento de avanço das locomotivas para dentro da sala de cinema,[50] fazendo a arte tomar o espaço da realidade, indo para dentro do sujeito. E, de fato, a arte não suportaria não ser excepcional. Porque o público deve desaparecer no objeto artístico. Eagleton compara a literatura na Inglaterra como o que substitui historicamente a religião. Entrelaçando-se com as raízes mais profundas do sujeito, com a prevalência do tratamento de valores humanos universais, a literatura iria mantendo-se sempre acima da vida inferior do homem, feita de ñpreocupações, negócios e discussõesò.[51] Ela volta a sua atenção para o sentimento e a experiência, deixando o pensamento analítico conceitual aos cientistas, filósofos e teóricos políticos.[52] A literatura se configura numa ideologia.

A arte moderna vive o impasse de negar e afirmar a condição burguesa, servindo-a e contra ela reagindo, num mesmo lance. Pois quanto mais distante dos fins exteriores da sociedade se

---

[48] EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura*: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 26.
[49] Ibid., p. 27, 30, 31, 33, 34 , 35.
[50] ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p. 24.
[51] EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura*: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 34.
[52] Ibid., p. 23-33.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

da estará no seu efeito organizador, na sua dominação.[53] Por isso, faz sentido o elemento da dissonância soar como negação neutra, já petrificada numa zona pacífica. Por causa da obediência a princípios de anormalidade que o espírito burguês dela exige, a arte é incitada a ultrapassar sua forma, criando seu lugar para além das contradições. É um jogo semelhante ao da força de ordenação moderna que precisa do caos para construir uma linha ficcional de regulagem. Podemos compreender essa literatura como uma desordem, uma espécie de patologia do discurso radicalmente oposta ao taxonômico, desumanizada num caos traumatizante.

Numa época afeita a crises,[54] as palavras tornam-se polissêmicas,[55] porque os significados não resistem à fragmentação do mundo. O *homo duplex*[56] nasce a partir dos processos de ruína da verdade cristã numa nova ordem que tende ao impessoal. Ela instaura a responsabilidade e o mundo vira um acaso, as autoridades perdem a sua condição divina, sendo agora partes de forças políticas. Afastado do efeito divinizador de Deus, tomando-se como objeto, o indivíduo volta para si mesmo e sucede-lhe a explosão do Ego.

Para Freud, a arte funciona como um processo de sublimação. Isto é, um tipo de compensação para a insatisfação de desejos.[57] As satisfações imaginárias que se veem impossibilitadas de serem realizadas seriam transferidas a um espaço ilusório, o que assemelharia o artista a um neurótico. A ilusão do texto não lhe é rígida. Em vez de pura fantasia, a arte representa um veículo de socialização, uma vez que as criações do artista não se restringem à sua própria experiência. Os receptores também nelas encontram contentamento, como se criações fossem

[53] BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e ambivalência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999, p. 17.
[54] HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade*. Lisboa: Don Quixote, 2002, p. 25.
[55] Ibib., p. 21.
[56] FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*: da metade do século XIX e meados do século XX. São Paulo: Duas Cidades, 1978, p. 46.
[57] FREUD, Sigmund. *O futuro de uma ilusão*. Edição eletrônica brasileira das Obras Psicológicas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 2000.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

de sua relação precária com a vida, os que fazem arte encontram algum alívio nesta consolação. As obras podem ser interpretadas como sonhos,[58] propriamente como sonhos sociais.

A civilização, com suas exigências de modos de trabalho e vida comuns, representa uma fonte de frustração para o indivíduo, levando-o a renunciar certos desejos. Parte de seus impulsos instintuais se permitem ser desviados de seus objetos imediatos ñ[...] e colocar sua energia à disposição do desenvolvimento cultural, sob forma de tendências sublimadas [...]ò.[59] Note-se que tal processo não culmina na eliminação do prazer, mas na mudança de seu itinerário. Em se pensando na moderna concepção de arte pela arte, atrelada na sensualidade da beleza formal, o hedonismo estético não se prestaria a funcionar senão como arma de defesa e alívio em sua luta contra a realidade. Ou melhor, a Estética não se consignaria apenas numa teoria da Beleza, mas numa teoria das qualidades de sentir,[60] numa simbolização daquilo que havia sido reprimido na vida anímica. O símbolo pressupõe uma distinção entre a representação em si e o objeto representado: a sublimação tem, portanto, um efeito simbólico.

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

[58] Idem., *Uma breve descrição da psicanálise* (1924 [1923]). Edição eletrônica brasileira das Obras Psicológicas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 2000.
[59] Ibid.
[60] Idem., *O estranho*. Edição eletrônica brasileira das Obras Psicológicas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 2000.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

quanto o neurótico trazem consigo o fardo das renúncias instintivas.

Observe-se que o artista montando seus próprios paraísos artificiais após sua derrota para com a vida traz o emblema da negação romântica. A discórdia do romantismo, que tem força para fazer com que o mundo seja ñrenunciadoò em favor dos ideais de compensação, expõe não somente uma insatisfação, mas também a tentativa de superação de uma disparidade entre a realidade externa e a realidade interna. Muito identificado com a proposta romântica, esse quixotismo vai demonstrar o grau de perturbação do indivíduo social. Com efeito, a arte é o ponto onde a instabilidade social fica visível, e, ao se desenvolver nela processos de sublimação, os símbolos trarão consigo a proibição da lei. Ou seja, o superego também se transfunde na obra.

A arte é decerto um terreno de conflitos, onde a anormalidade será exigida socialmente. Porque, na ordem burguesa, a arte deve ser voluptuosa e a vida ascética.[61] Assim, a arte moderna vive uma situação contra a qual se revolta e sob a qual se encontra. Mesmo o sujeito, cuja incumbência histórica é a de revolucionar, não se define senão por sua relação ao mesmo tempo de complementaridade e de oposição com a racionalização burguesa. Vê-se que a dissidência do mundo moderno é constante. Aliás, pode-se afirmar que o sinal mais seguro que a modernidade emite seria a sua propaganda antimoderna.[62]

A estrutura moderna cindida se revela como obstáculo a ser superado. Baudelaire, nas palavras de Marcel Raymond,[63] pretendia com sua poesia preencher os vazios de seu tempo

[61] ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p. 25.
[62] TOURAINE, Alain. *Crítica da modernidade.* 6. ed. - Petrópolis, RJ: Vozes, 1999, p. 109.
[63] RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao surrealismo.* São Paulo: Edusp, 1997, p. 11-22.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

ica que restauraria a totalidade perdida. Eis a utopia do Um. Ele é o plano do subjetivo pretendente à reconstrução daquilo que a unificação capitalista destruiu, trazendo a pobreza do ser através da riqueza do ter, a inutilidade[64] e o capricho através do utilitarismo. O Um é o projeto de quem quer salvar a individualidade, é o resguardo da identidade que o individualismo extremo suprimiu[65] o qual era debelado por Nietzsche em seu *O eterno retorno*, por louvar a um deus fascinado com o mundo e, ao mesmo tempo, capaz de representar a todos. Semelhantemente às ñfloresò de Baudelaire, o primado dionisíaco de Nietzsche tem sede de infinidade.

O universalismo moderno atua dirigindo seus conteúdos normativos ao indivíduo, que cada vez mais responde pelo global. Pois, sendo transformado em objeto, ele é arrastado de sua posição humana e particular para identificá-lo com o geral. Desse modo, o particular e o universal divergem, restringindo-se a liberdade de ser, lograda aos constrangimentos idiossincráticos da arte.[66]

A individualidade se apresenta tanto mais forte quanto mais se interiorizam as normas sociais. O sujeito progressivamente se distancia da percepção e quanto maior sua busca mais se chega a algo impessoal. Aprecia-se que isso tem muito que ver com a pureza das formas artísticas, sintoma incontestável da autonomia das obras nas quais a Estética depurará o Belo como substância passível de isolamento.[67] Não é sem razão que a lírica moderna quer verter-se numa criação auto-suficiente,[68] ter liberdade de sentido, sendo imprevisível ao próprio autor. É uma linguagem de um sofrimento que gira em torno de si mesmo. A lírica cai numa espécie

---

[64] MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos e outros textos escolhidos.* São Paulo: Nova Cultural, 1987, p. 182-188.
[65] TOURAINE, Alain. *Crítica da modernidade.* 6. ed. - Petrópolis, RJ: Vozes, 1999, p. 141.
[66] ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p. 56.
[67] EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura*: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 28.
[68] FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*: da metade do século XIX e meados do século XX. São Paulo: Duas Cidades, 1978, p. 16.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

idealidade vazia - produto da sua autonomia. Notemos, por exemplo, o Nada de Mallarmé, donde as palavras irão emergir para estruturar a linguagem do acaso, numa irônica sacralização de um além vazio de Deus, com apenas fantasmas de sentido; o fato de o lírico tornar-se quase em um mero mágico do som,[69] aquele cria em seu objeto uma obscuridade geradora de transtornos, de uma desorientação que visa a chegar a um desconhecido, que não está distante do orgulho burguês de sofisticação, do prazer aristocrata de desagradar. Retorna-se aqui à questão da dissonância entre obra e leitor.

A Beleza acaba sendo fruto do cálculo e a cultura se vê cada vez mais influenciada pelo universalismo abstrato da modernidade.[70] O indivíduo não se identifica mais com suas obras que adquirem tamanha independência que o próprio criador prescinde de aproximar-se delas. Assim, a lírica se deixa envolver na divisão capitalista do trabalho. Ela precisa produzir uma linguagem específica, criando-se também um leitor especializado, buscando a todo custo erigir uma forma linguística cuja espessura[71] não poderá ser repetida pelo indivíduo comum.[72] As metáforas são profissionalizadas, tornando-se arquivos históricos do especialista da retórica literária: são propriedades privadas. Em contraposição a esta universalidade abstrata capitalista que dirige sua representação para a forma individual, verifica-se o sujeito, resultado da mencionada explosão do Ego, ramificando-se em Ego, Si-mesmo, Eu e sujeito.[73] O último é o reduto do movimento de identidade, cada vez mais estreito num mundo em ininterrupto aparelhamento, tendente ao impessoal. A discussão dessa miséria identitária própria da Modernidade podemos observar no Outro de Rimbaud e nos heterônimos de Fernando Pessoa. O sujeito caminha para o reencantamento de um mundo aparelhado que

[69] Ibid., p. 50.
[70] TOURAINE, Alain. *Crítica da modernidade.* 6. ed. - Petrópolis, RJ: Vozes, 1999, p. 276.
[71] ROSENBERG, Harold. *A tradição do novo.* São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 59.
[72] FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*: da metade do século XIX e meados do século XX. São Paulo: Duas Cidades, 1978, p. 17.
[73] TOURAINE, Alain. *Crítica da modernidade.* 6. ed. - Petrópolis, RJ: Vozes, 1999, p. 280-284.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

se mostram como ausências. Nessa realidade, a lírica se metamorfoseia numa abstração. Como parte de um mundo onde as coisas abstratas são partes alienadas, a lírica se converte numa mímesis do alienado.[74]

[74] ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p. 33.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

4. MÍMESIS DO ABSTRATO

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

empos antigos até a modernidade se erige como objeto historicamente modificável. Não obstante, sobre o assunto, não faremos aqui mais do que dialogar com as postulações de Luiz Costa Lima, cujo foco principal se volta para a questão da expressão mimética na realidade moderna.

A mímesis se realiza no momento em que a relação entre a palavra declarada e a realidade declarada é questionada[75] - no ponto em que é visto que entre estas há uma rede de causações. Trata-se de um questionamento implicado em uma situação histórica que, por sua vez, acha-se entranhada em representações simbólicas e, portanto, sociais. Todavia, a obra poética, distintamente do discurso pragmático, não aponta diretamente para a realidade.[76] É nesse indireto que se aloja o mimético, nesse falso fechamento que tem a ver com o estético e o ficcional. Cita-se o exemplo do quadro em que nele é apresentada uma imagem de um cadáver[77] que, segundo Aristóteles, propicia prazer de quem o repara, efeito que não ocorreria com relação a um cadáver real. Assim, a arte que modifica o objeto não pode ser chamada de imitação. A mímesis contém ao mesmo tempo a semelhança e a diferença; ela é como uma espécie de sombra indefinida; é, antes de tudo, uma concepção de realidade. O poeta que nomeia o mundo no mesmo movimento deixa de sabê-lo, no seu lembrar se esquece, é, pois, o mestre da verdade e também do engano. Ele se reduz a um movimento de passagem sobre o mundo real.

> Em suma toda obra que não tem nem uma relação direta, nem a possibilidade de um efeito direto sobre o real, só poderá ser recebida como de ordem mimética, seja por representar um Ser previamente configurado - mímesis da representação - seja por produzir uma dimensão do Ser - mímesis da produção.[78]

---

[75] LIMA, Luiz Costa. *Mímesis e modernidade*: a forma das sombras. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980, p. 24, 58-59.
[76] Ibid., p. 77-78.
[77] Ibid., p. 48-49.
[78] Ibid., p. 171.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

bido a partir de uma percepção internalizada do real,[79] evidenciando, no funcionamento de suas representações sociais, o meio a que os indivíduos criadores e receptores estão ligados. O Ser é entendido pela maneira como a sociedade concebe a realidade.[80] Logo, a mímesis de representação estabelece uma afirmação do mundo. É aquela que ainda, dentro de acordos preestabelecidos, tem produtos definidos da realidade social em suas representações. A mímesis de produção, ao contrário, nega as alianças, o mundo, caminhando para o aniquilamento de referentes - cada vez mais próxima da impossibilidade comunicativa. Identificado com os tempos modernos, o conceito da mímesis de produção se encontra enleado com o fenômeno da transcendência vazia dentro do qual Mallarmé seria instituído, ao olhar de Costa Lima, como pioneiro.

> Transcendência vazia significa por conseguinte que ao poema cabe mostrar como a linguagem transcende a seu uso e como esta transcendência não diz outra coisa senão da destruição que a alimenta [...] E a clareza é aqui bloqueada, seja pelo consciente esforço pelo enredamento sintático, seja pelo não menos consciente esforço de destruição dos referentes orientadores.[81]

A responsabilidade de estetizar a obra que outrora se efetuava nos preestabelecidos pactos com o destaque da retórica do produtor, agora se transfere ao leitor. Isso não significa que as formas negadoras não contam com emanações subjetivas de seus criadores,[82] mas que estas não são o que fazem a obra funcionar. A lírica se transforma num motor alienado que se auto-abastece. A dita destruição de referentes orientadores, segundo o princípio de negação do mundo (em relação ao qual Costa Lima se reporta às considerações de Hugo Friedrich, em *Estrutura da lírica moderna*), acompanha o declínio da mímesis de representação na lírica moderna. O poema não mais se ancora em pontos fixos do real. A crise das representações na era moderna, mais e mais alimentada pela crise dos conteúdos e papéis sociais, não aceita

[79] Ibid., p. 50, 169.
[80] Ibid., p. 169.
[81] Ibid., p. 156.
[82] Ibid., p. 171.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

igas verdades. É onde a mímesis de produção suplantaria a mímesis de representação. É também onde discordamos de Costa Lima.[83]

Até a modernidade a mímesis[84] tinha uma preocupação a menos, sabia-se o que era poesia lírica: uma linguagem operadora de sublimações que tinha alvos prévios. Pelo equilíbrio da construção, o horror ou o feio ou qualquer outra coisa passavam por algum refinamento até o momento em que a eclosão do prazer defenderia o indivíduo do mundo. Na modernidade, entretanto, os valores não estão previamente implantados, por isso não há estoque do real tampouco a chance de se conservar o primado das representações comunitárias.

O rompimento das defesas sublimatórias que está manifesto em Costa Lima[85] se deve a motivos nada estéticos. Mesmo os conteúdos de uma norma estética são estritamente sociais. Portanto, a oposição que Luiz Costa Lima nos apresenta em que a categoria da produção suplanta, no mundo moderno, a da representação acaba tendo o ônus dos motivos sociais do fenômeno do produtivo. Em outras palavras, será mesmo acertado dizer que a mímesis de produção ñnegaò o mundo? Ou que essa negação do mundo em favor da produção não conta com referentes sociais? É certo para Lima que esta produtividade mimética ainda é mímesis e por isso conta com alguma incorporação de realidade.

---

[83] Devemos pontuar que o conceito de mímesis vem sendo, ao longo de décadas, pesquisado e revisado por Luiz Costa Lima. Com relação às noções de ñSer [previamente] constituídoò (mímesis de representação) e ñSer constituinte [produção da dimensão do Ser]ò (mímesis de produção), Costa Lima (em *Vida e Mimesis*, 1995, p. 277, trabalho posterior a *Mímesis e modernidade* [1980]) diz serem um tanto quanto equívocas, uma vez que podem ser entendidas num ñquadro substancialistaò. O teórico opta por adotar, na expressão, a letra minúscula: ñserò, o que significaria tomá-lo como algo localizável numa rede de classificação da sociedade.
[84] LIMA, Luiz Costa. *Mímesis e modernidade*: a forma das sombras. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980, p. 154.
[85] Ibid., p. 154.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

que a literatura não pode representar outra coisa que não seja o Real.[86] Antes de qualquer coisa, é uma tautologia declarar que aquilo que os modernos chamam de real pode ou deve não ser correspondente à concepção pré-moderna deste Ser - o mesmo sucederá à palavra mundo.

Raspando para baixo do sempre dito hermetismo da lírica moderna, de sua vociferação contra o clichê, alçam-se, conforme o que diz Theodor Adorno, em *Teoria estética*, imagens consagradas por abstrações - projetadas sob o enfeitiçamento da mercadoria contra o qual qualquer luta leva à impotência.[87] A arte é sancionada moderna no instante em que mimetiza o sistema de alienação capitalista.[88] Deste modo, a idéia do Novo consome o poeta como chance de absolutizar a obra de arte e confundi-la com a mercadoria absoluta. O poeta, sob a viragem de se converter num esteta puro, vê-se obsessivo pelo Novo, esta marca unida ao fetichismo da mercadoria - o bem de consumo da arte. O Novo é uma abstração, somente nele a mímesis se une tragicamente à racionalidade. Ele tem de nascer a partir de si mesmo e justamente por isso não pode tomar consciência de si,[89] assim como tudo que é reificado,[90] é limitado na sua produtividade e autorrealização. É uma realização que deve ser feita por si própria, reprimindo toda duração uma vez que não quer negar apenas os estilos e práticas anteriores, mas a tradição enquanto tal, o Novo é uma auto-alienação.[91] Esta abstração estética pode ser entendida como reação ao mundo tornado abstrato.

O capitalismo constrói um universo exclusivamente sensível em que o objeto, tornado absoluto, é quem produzirá o sentido nas superfícies sensitivas do sujeito. A altura do pensar

---

[86] BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 2007, p. 21.
[87] ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p. 33.
[88] Ibid., p. 33.
[89] Ibid. p. 34.
[90] HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade*. Lisboa: Don Quixote, 2002, p. 113.
[91] ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p. 33.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

sensação.[92] O objeto chega onde está disposto o sentido, assim a profundidade é expurgada da realidade. O sujeito pelos canais sensitivos é tornado objeto. Trata-se de uma realidade esquizofrênica.[93] Tudo está alienado. Os objetos, representados na mercadoria, são tirados, por conseguinte, o sujeito fica isolado e o mundo vira uma abstração. As carências são estimulantes aos indivíduos, elas são trazidas no mesmo fôlego que as riquezas. Nos termos de Walter Benjamin esta condição mísera, sob a imagem dos luxos inúteis de um quarto burguês, engendra a pobreza de experiências.[94] Para ser é preciso ter capital, e só assim se encontra a satisfação do carecimento egoísta internalizado. O dinheiro, como uma representação social abstrata, fixa medidas na existência. O indivíduo é incitado a criar no outro uma nova necessidade,[95] produzindo com isso uma realidade fantasmagórica. Tem de gerar dependentes. Tendo tudo isso em vista, é de suma importância fazer a distinção, mesmo quando o indivíduo se considerar movido por seus desejos, entre o Eu, princípio de resistência, do Si-mesmo, projeção no indivíduo das exigências do sistema.[96] O Si-mesmo existe pela força do universalismo, pela impessoalidade que invade o indivíduo. De sua parte, todo desejo é uma manifestação de ausências, e a consciente fabricação dos mesmos ratifica a potência criativa da carência. Unicamente pelo objeto a ser possuído há o gozo do indivíduo, sendo todo ser reduzido à abstração da propriedade privada.[97]

---

[92] MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos e outros textos escolhidos.* São Paulo: Nova Cultural, 1987, p. 178.
[93] Em ñO anti-édipoò, de Deleuze e Guattari, 1976, p. 17, 25, a esquizofrenia é tomada como um modo muito particular de sentir o mundo em que as representações sociais não mais podem suportar os significados gerados numa intensa produtividade, numa imensa rede de acoplagens, cuja sistematização de códigos próprios é inevitável. A sociedade moderna constrói, portanto, seu próprio delírio, uma vez que a natureza, como fluxo de corte, é instalada na indústria, despojando-se de seu sentido.
[94] BENJAMIN, Walter. Obras Escolhidas I: *Magia e Técnica, Arte e Política.* São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 115.
[95] MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos e outros textos escolhidos.* São Paulo: Nova Cultural, 1987, p. 182.
[96] TOURAINE, Alain. *Crítica da modernidade.* 6. ed. - Petrópolis, RJ: Vozes, 1999, p. 280.
[97] MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos e outros textos escolhidos.* São Paulo: Nova Cultural, 1987, p. 182.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

da moderna lógica alienante, juntamente com a idéia adorniana do Novo que surge como aquele ser impulsionador da criação artística da Modernidade, seria demasiado desastroso desconfiar que por trás desta semelhança da realidade declarada e elementos poéticos possa haver forças de causações? O Novo se estabelece como uma ilusão abstrata semelhante à intemporalidade moderna que, por sua vez, conforme diz o próprio Luiz Costa Lima, não é mais um túnel por onde atravessa a história.[98] O tempo passa a se alojar numa insatisfação com o imutável, o presente somente pode ser compreendido no horizonte do Novo,[99] sempre gerado a partir de si, consumindo-se a si mesmo.

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

De qualquer modo, Lima admite, ao contrário do que ele próprio pressupunha, que o capitalismo é quem, na verdade, impede a socialização das representações e não a crise das mesmas e dos papéis na modernidade. Remontando à nossa maneira suas palavras, diremos que o capitalismo constrói uma nova mímesis. Parece-nos que a mímesis de representação é apenas obsoleta, mas não incabível, do mesmo modo que a técnica artesanal se encontra diluída na técnica moderna, o que doravante examinaremos. A arte não poderia, portanto,

[98] LIMA, Luiz Costa. *Mímesis e modernidade*: a forma das sombras. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980, p. 103.
[99] HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade*. Lisboa: Don Quixote, 2002, p. 11.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

acha alienado, logo, voltar-se-ia para o alienante. Talvez o leve embaraço de Lima tenha se dado por não se ter atido ao fato de que na modernidade a realidade, isto é, o Ser, talvez confirmando o triunfo da ideologia cristã via Iluminismo, é um conjunto de virtualidades. Estas são o caminho justamente pelo qual a arte negará o mundo, do mesmo modo que a técnica rejeita o belo natural - em favor do Ser abstrato, como realidade decisiva.

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

A escritura é uma máquina ligada a outras tantas máquinas de produzir de sentido. É pertinente fazer conta que o trabalho na sociedade capitalista será tomado como essência da propriedade privada,[100] nesses modos, diferentemente de Hegel,[101] Roland Barthes compreende que a escritura poética se distingue da prosaica não por substância, mas por grandezas numéricas:[102] aquela nasce pelo ímpeto da quantidade. Metro, rimas, ritual de imagens não seriam apenas signos de alteridade em relação a diferentes tipos de discursos, respondem, na verdade, a uma vontade do múltiplo: a escritura poética quer reter o mundo num pequeno grupo de fonemas. Para isso ela tem de reunir o máximo de agentes de produção em seu corpo, o que Barthes denominaria, possivelmente, como a gula sagrada da literatura moderna.[103] A iteratividade do poema, como sintaxe desejante de semantização, sobretudo na

[100] Ibid., p. 172.
[101] HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estética.* Lisboa: Guimarães, 1993, p. 548-553.
[102] BARTHES, Roland. *O grau zero da escritura.* São Paulo: Cultrix, 1974, p. 140.
[103] Ibid., p. 144.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

r a informações que fazem rever a noção de técnica literária.

Martin Heidegger, em *A questão da técnica*, analisa que em todas as partes da instrumentalidade[104] acha-se o desencobrimento. Ele é o resultado da passagem do não-vigente ao vigente através de uma produção. É aquilo que não se produz a si mesmo. A produção conduz do encobrimento para o desencobrimento, isto é, para um conhecimento que provoca abertura. Isso vale tanto à técnica moderna como à técnica artesanal. O que as diferencia, no entanto, faz-se no procedimento de intervenção na natureza. Um moinho apenas utiliza a força do vento para um determinado fim, não armazena sua força. Sendo assim, não é moderno, como o são as usinas hidrelétricas.[105]

Ser moderno parece consistir, em primeiro lugar, em obedecer a um princípio abstrato de trabalho, acumulação e exploração em que todas as coisas do mundo estariam dispostas em uma composição, uma regulação que se auto-regula,[106] uma automação: por isso se torna necessária a guarda de energia, para que a qualquer momento seja possível a interfrência no mundo natural e o poder técnico se ache sempre ininterrupto.[107]

Tomando por base esses conceitos, afigura-nos a inadequação do termo artesania para se referir à poesia moderna. Ora, são notadamente regidos pela técnica artesanal o mundo clássico e, por extensão, suas obras artísticas. Ao se dizer, portanto, que o poeta moderno

---

[104] HEIDEGGER, Martin. *A questão da técnica*. In: *Ensaios e conferências*. Rio de Janeiro: Vozes, 2002, p. 17.
[105] Ibid., p. 19-20.
[106] HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade*: doze lições. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 376.
[107] HEIDEGGER, Martin. *A questão da técnica*. In: *Ensaios e conferências*. Rio de Janeiro: Vozes, 2002, p. 23-25.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

icina seu material,[108] incorre-se numa visão imprópria: quem se notabiliza com esse tipo de comportamento é o artista pré-moderno.

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

A poesia lírica moderna se lança ao intento de extrair a si mesma para si, sob a lei de acumulação, numa espécie de ocupação com a iteratividade dos sentidos do poema-máquina. Isso posto, não é um trabalho artesanal, de cuidados melindrosos que fazem os sucessores de Baudelaire, mas um esteticismo narcísico em que as estruturas não abrem mão por um segundo de dizerem delas mesmas. Consoante com a lei da autorrelação característica da modernidade, a expansão da lírica é sempre dupla: canta o mundo sem se esquecer de si.[109] Nisso repousa não um senso de artesania e sim de ações poéticas que se fiam em um auto-potencializar-se, no intenso orgulho da autonomia. Imanente aos lances retóricos da Modernidade - urge o signo espelhado - que se dispõe de si mesmo. Haverá nos poemas modernos espelhos internos paralelos para o armazenamento da lírica e com isso elevar-se-á seu grau poético e produzir-se-á o sentido em larga escala. Nas palavras de Heidegger, a técnica moderna se põe a ñextrair, transformar, estocar, distribuir e reprocessarò,[110] com

[108] BARTHES, Roland. *O grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1974, p. 119.
[109] Idem., *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970, p. 27-28.
[110] HEIDEGGER, Martin. *A questão da técnica*. In: *Ensaios e conferências*. Rio de Janeiro: Vozes, 2002, p. 20.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

ndo esses passos, fará da lírica tanto máquina de corte, quanto matéria cortada.

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

A imagem do mundo, suplantada nos reflexos cegos, será substituída pelas cores subjetivas do receptor que preencherá as formas celibatárias criadas pelo poeta, instituindo-se um caleidoscópio sensual. Quanto mais se atacar a instituição arte mais vanguardística será a obra que o faz; quanto mais o poema lembrar-se de si, tanto mais o poeta, harmonizado com ou ainda tendo como parasitária a lógica reflexiva moderna, fará jus a um adjetivo, para o bem ou para o mal, moderno; portanto, quanto mais reflexivo o signo poético, mais moderno será, mais de vanguarda será.[111]

A fabricação de sentido em larga escala pelas escrituras poéticas tem muito a ver com uma angústia de posse dos leitores enredados na febre do consumo. O poeta ciente de que a recepção do objeto será feita na privacidade solitária da vida privada[112] arquiteta uma forma utopicamente neutra em que nela poderão ser extraídos dezenas, centenas de estados líricos por um mesmo leitor. O poema quase ñabre mãoò da subjetividade do criador para operar a multiplicação de sentido pela atitude estética e individual do receptor: muitos poemas no corpo de um. Promoção e negócios vantajosos: a literatura se converte num capricho burguês.

[111] BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda.* Lisboa: Vega, 1993, p. 88-134.
[112] Ibid., p. 89.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

No instante em que se vê como mercadoria do mundo útil se converte, pelo toque mágico do comércio, em inutilidade. O sujeito que outrora com o Romantismo era a matéria bruta da lírica agora divide espaços com o carecimento de um Si-mesmo a reclamar fartura semântica, em detrimento da verdade absoluta do espírito. Desajustes sintáticos, estranhas osmoses de campos semânticos incompatíveis, somando-se a um tropel de imagens - tantos efeitos que a linguagem lírica, tendo também em voga a inseparável dupla riqueza e carecimento, chega a beirar o silêncio.

A dupla paradoxal funciona uma como o significante da outra e vice-versa. Tomemos este signo barroco como o que remeterá à experiência na modernidade. Lima observa que em vez de a semiose dos fetiches modernos[113] ocorrer no externo da cidade, na urbanidade, ela se vê em processo de internalização a tal ponto que se busca uma compatibilidade entre o que se vê, e aquilo que está internalizado. A exuberância do externo atua como o significante dos fetiches do Si-mesmo. Sob o primado da privacidade, os movimentos da Modernidade, simétricos aos do dos espaços físicos que tendem a preservar[114] a intimidade intocável à exterioridade, onde aumentam as barreiras para os olhos, cada vez mais deslocam os conteúdos ao oculto. Rainer Maria Rilke, na forma de conselhos sobre o fazer poético, em *Cartas a um jovem poeta* enfatiza o mergulho em si,[115] na hora mais tranquila, isto é, na mais solitária. A vida jaz na profundeza. Os conteúdos são recalcados para a intimidade, para o fundo dos corpos, um dos motivadores da moral da forma, aquele princípio que ressalta o sentido do significante.

---

[113] LIMA, Luiz Costa. *Mímesis e modernidade*: a forma das sombras. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980, p. 97.
[114] CHARTIER, Roger. *História da vida privada*: da Renascença ao século das luzes. V. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 18.
[115] RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta*. Porto Alegre: L&PM, 2009, p. 25.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

que dão aos artistas um lugar social comum descentrado. Tudo isso graças à força dos novos valores e ideais implantados a partir do Iluminismo.[116]Atravessam o mundo, grosso modo, o racionalismo, o universalismo e o individualismo. No racionalismo, a fé se desloca para a razão calculadora, libertando a humanidade do mito. No individualismo, o homem vale por si só, ele é separado do clã, por isso, privado de identidade. No universalismo, há a abrangência do processo civilizatório que visa ao envolvimento de todos. É um projeto, antes de tudo, com fins emancipatórios onde a repressão carrega o sinal da liberdade.[117] Nessa situação histórica, num mundo em que a identidade é um ser precário, o artista irá mover-se para fazer reluzir sua assinatura, assim, quanto maior seu engajamento nas estruturas ausentes do futuro, mais integrado estará ao poder, mais comodamente se instala no instável da negatividade que lhe foi exigida.

A fealdade também é imanente à arte moderna[118] uma vez que a paisagem, representante do Belo natural, é transformada pela indústria. A natureza traz a efígie daquilo que ainda não foi dominado. A técnica, ao invés, obedece ao princípio de violência e destruição. Nela não há pretensão de reconciliação com a natureza. Ela não é propriamente uma representação, pois seu encetamento no mundo entra diretamente pelos sentidos. Ela cria uma vida esquizofrênica. Não é sem razão o fato de os poetas modernistas se lançarem obsessivamente ao mais fundo da palavra, tentando alcançar o ponto onde não haja sequer um traço fonêmico que descanse no não-dominado das representações. Tal busca incontida faz surgir uma lírica ao quadrado, ao cubo... Enfim, o cultivo da ilusão de ela ser tomada por ela própria, num gesto multiplicativo.

---

[116] ROUANET, Sergio Paulo. *Mal-estar na modernidade*. In: *Mal-estar na modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 97-98.
[117] Ibid., p. 98.
[118] ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p. 61.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

ico, sustenta uma perspectiva de cuidar criticamente do fenômeno poético a partir de três máquinas: *melopéia*, *fanopéia*, *logopéia*.[119] Na primeira, atentar-se-á para o conteúdo imaginativo no que se refere à propriedade musical, à totalidade sonora do poema. Na segunda, para originalidade e beleza das imagens construídas. Por fim, na terceira, para o engenho conceptista, ña dança do intelecto entre as palavrasò.[120] Todas as três formas enlaçadas no princípio da condensação. Estas categorias críticas visam a perceber o grau de complexidade criativa de cada poema. No fundo, prestam-se a dimensionar a quantidade de trabalho e energia intelectual que foram gastos na obra, avaliando, a partir daí, sua significação, seu tamanho.

Roman Jakobson,[121] tirando proveito de distúrbios da afasia, desenvolve noções de pólo metafórico e pólo metonímico. Ao perceber que os afásicos em sua generalidade ou apresentam problemas de competência linguística referente ao processo de similaridade, que ganha o nome de pólo metafórico, como se fosse uma superestrutura metafórica correspondente ao conceito de eixo de seleção de Ferdinand de Saussure; ou problemas referentes ao processo de contiguidade, quer dizer, pólo metonímico, correspondente ao eixo sintagmático. Semelhante à afasia qualquer operador de linguagem irá privilegiar um dos dois pólos. A obra, no seu aspecto lato, representaria ou uma metáfora ou uma metonímia. O Romantismo, o Simbolismo, o Surrealismo tendem, nos exemplos de Jakobson, a privilegiar a similaridade, portanto, o pólo metafórico. O Realismo e o Cubismo, a contiguidade, o pólo metonímico. Além de aproximar a linguagem artística a distúrbios, Jakobson se põe a apreender os movimentos trópicos da forma elegendo a metáfora e a metonímia como os arquétipos retóricos.

---

[119] POUND, Ezra. *A b c da literatura.* São Paulo: Cultrix, 2003, p. 11.
[120] Ibid., p. 11.
[121] JAKOBSON, Roman. *Lingüística e comunicação*. 8. ed. São Paulo: Cultrix, 1975, p. 34-62.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

Haroldo de Campos defenderá que a língua artística deve a todo tempo ser ousada,[122] de maneira alguma ela suportaria atrasos.[123] Tendo este pensamento em vista, partindo de um critério balizado pelo Novo, destruidor das estruturas, ou seja, daquilo que se repete, Haroldo propõe aos poetas tradutores uma tradução da forma, pois esta seria o reduto máximo dos valores estéticos da obra literária. E institui ainda sua ñantologia da poesia brasileira de invençãoò,[124] a qual além de visar à superação dos déficits do criticismo diacrônico, modernizará o passado usufruindo de conceitos congelados de Beleza. A obra que desarticulasse a língua comum, criando singularidades expressivas, chamadas, segundo preceitos da *Pequena estética*, de Max Bense, de informações estéticas, deveria, portanto, receber a atenção do crítico pelo seu valor técnico. Isso significa a estetização do passado sob a primazia do individualismo, colher nele informações do presente, a Beleza no mundo moderno se torna controlável. O hasteamento da bandeira de defesa de Pedro Kilkerry como gênio anônimo carente de reconhecimento, por parte da aliança teórica de Augusto de Campos, não se distancia desta antologia. (Nossa proposta, ao contrário, não seria deliberadamente a de fazer uma propaganda das formas kilkerryanas, mas de observar nelas incorporações da técnica moderna, de fenômenos próprios à Modernidade).

Umberto Eco, com uma visão um tanto quanto semelhante à de Haroldo de Campos, defenderá que toda obra literária tem uma abertura de sentido provocada pela pluralidade de informações de sua forma. Isto é, a voz estética, que se torna um feixe fônico, propiciará ao apreciador uma abertura para uma diversidade degustativa. Existem dois tipos de abertura: uma que se pretende carregar uma mensagem de ambiguidades, a outra que mantém sua

---

[122] CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas:* ensaios de teoria e crítica literária. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 23.
[123] Idem., *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. 3. ed. - São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 89.
[124] Ibid., p. 208.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

conta com o exemplo de James Joyce (moderno); a interpretação unívoca, como o exemplo de Dante Alighiere (pré-moderno). Assim, a forma joyceana prepara uma multiplicação de referentes, em que cada estrutura mínima comporta um caráter ambíguo. Entretanto, ambos os autores, por adotarem uma linguagem poética se afastam da univocidade plena de sentido característico da linguagem referencial, dotando suas obras de um sabor sempre novo, em constante produção.

Segundo Adorno, o esteticismo em si representa um erro estético. Para Ferreira Gullar, as conquistas estéticas se devem a conquistas históricas, não surgem por si sós. Ele questiona qual deveria ser o verdadeiro significado da arte de vanguarda num país como o Brasil.[125] Ele ironiza o esteticismo dos concretistas ao dizer que concreto é a fome e os problemas sociais. Não nos parece produtivo, todavia, descartar os frutos da visão reflexiva dos ñformalistasò, tendo em consideração um mundo em que o poder de auto-relação se infiltra até mesmo nas práticas modernizadas da religião cristã.[126] Não obstante, as Metas e os Horizontes de Haroldo estão postos, no entanto, é preciso adotar programas que consigam compreender o reflexivo ultrapassando-o, já que este não pode ser autoconsciente e tem implicações sócio-históricas. Deste modo, estas máquinas teóricas de, por exemplo, Pound, Jakobson e Campos se acham demasiado integradas ao regime alienante. É necessário criar um meio lugar, um corpo coador que absorva os resíduos estéticos sem que repila o signo do instante histórico e sua dimensão político-ideológica. O desafio se nos incorre: como e com que estratégia teórica apreender-se-á a reflexividade da lírica moderna? Ora, o esteta não pode cometer o erro de aceitar o *em-si* e o *para-si* como legítimos em si mesmos, realidades divinas, como se fossem imunes a magnetismos políticos. Com efeito, é importante levantar hipóteses de que os conteúdos

[125] GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 5.
[126] CHARTIER, Roger. *História da vida privada*: da Renascença ao século das luzes. V. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 28.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

onar as práticas de linguagem e, no mesmo fio, a ordem poética, onde injetarão sentido. Neste viés, vejamos como Deleuze e Guattarri entendem as relações do campo simbólico com o sistema capitalista.

> O capitalismo instaura e restaura todo tipo de territorialidades residuais e factícias, imaginárias ou simbólicas, sobre as quais ele tenta, bem ou mal, recodificar, selar as pessoas derivadas das quantidades abstratas. Tudo repassa ou revém, os Estados, as pátrias, as famílias. É isso que faz o capitalismo, em sua ideologia, ña pintura misturada de tudo o que foi acreditadoò. O real não é impossível, ele é cada vez mais artificial.[127]

Se tomarmos a lírica como um corpo social simbólico vasto e sem medida, deveremos, nesse raciocínio, considerar o capitalismo o Acontecimento transformador, o instante em que o sentido se realiza, um predicado da substância lírica. Não é sem motivo que os futuristas quiseram inaugurar um criticismo[128] baseado numa retribuição pecuniária que viria dos órgãos públicos conforme uma estranha contagem do número de elementos novos e surpreendentes que os artistas houvessem criado. Com imagens novas, de primeira qualidade, ganhar-se-ia 30 libras por cada, de segunda, ganhar-se-ia 18 libras cada, de terceira, oito libras, somando-se os valores particulares, dar-se-ia o preço final da obra. Se não chegasse a um mínimo previamente estabelecido por um competente corpo tutelar de genialidade seria porque a obra se configuraria como plágio e fraude. Neste caso, o poeta deveria ser processado por dano ao público e pagar uma multa, ou até mesmo ir para o xadrez.

O que os futuristas queriam de fato era a mudança com respeito à eleição do cânone e o reconhecimento da arte como integrada no organismo comercial. A intenção era substituir o paladar literário e as impressões subjetivas e, portanto, arbitrárias por um sistema positivo de registro para com o gênio literário capaz de por si só, apenas com a expressão da raridade de

[127] DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo*: capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: Imago, 1976, p. 52.
[128] BERNARDINI, Aurora Fornoni. *O Futurismo italiano.* São Paulo: Perspectiva, 1983, p. 133-140.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

em seu produto. O crítico se transformaria em um mensurador. Evidentemente, para esse tipo de crítica o primeiro problema a ser superado seria a discussão do que venha a ser algo novo literariamente. Por isso, mais ou menos, preferiríamos falar em tipos de reflexividade, nos termos hegelianos, do encadeamento interno que faz a obra se distinguir do discurso pragmático e que, segundo Greimas,[129] faria do signo poético o Interpretante do signo comunicativo, isto é, o ñsentidoò transposto numa outra cadeia de significação, um signo de grande complexidade. De qualquer modo, não nos parece plausível uma postura semelhante à dos futuristas que fazem suas análises a partir de cálculos específicos para se mensurar o pensamento artístico, lidando com o poema como se fosse meramente uma quantidade abstrata de trabalho.[130] É preciso pensar em montar magicamente um material teórico cuja elasticidade seja capaz de costurar uma pluralidade de saberes que se encontram comodamente ñseparadosò, escapando-se, assim, da exclusividade do foco reflexivo.

[129] GREIMAS, Algirdas Julien. (Org). *Ensaio de semiótica poética*: com estudos sobre Apollinaire, Bataille, Baudelaire, Hugo, Jarry, Mallarmé, Michaux, Nerval, Rimbaud, Roubaud. São Paulo: Cultrix, da Universidade de São Paulo, 1975, p. 11-31.

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

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

5. O KOSMOFABER

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

edade brasileira, a imagem de progresso se transforma na obsessão coletiva da nova burguesia.[131] A todo custo a classe burguesa tentava desvincular do país a figura de Brasil colônia, sob as vias de um capitalismo avassalador, reclamando por padrões de vida internacionais. Dever-se-ia acompanhar e alinhar-se, segundo os ideais da elite republicana, com os ritmos da economia européia. Na sociedade carioca, que servia de centro de orientação para o país, quatro princípios fundamentais regem a transformação: condenação de hábitos ligados à memória da sociedade tradicional; negação veemente de qualquer elemento da cultura popular que maculasse a efígie de sociedade civilizada; política de expropriação da área central popular da cidade, para a satisfação dos interesses da burguesia; e, por último, um cosmopolitismo agressivo, profundamente identificado com a vida parisiense.[132] Ao tomar nota de algumas crônicas da época, diz Sevcenko que, no período inicial da Grande Guerra, os passantes da cidade carioca, em vez de se cumprimentarem com o convencional ñboa noite!ò, diziam, curiosamente, ñViva a França!ò. Além disso, o carnaval é a festa européia importada com fins de substituir os cordões e batuques dos ñselvagensò. A fantasia de índio chegara a sofrer restrições, o candomblé, perseguido. E ainda uma insólita obrigação de vestir, no centro da cidade, paletó e de calçar sapatos. Isto para aniquilar a imundície aos olhos burgueses dos pés enlameados, já que nas ruas de Paris não há quem teria tal despudor, ou de estar com os pés no chão, ou mesmo, de se apresentar em camisas de manga. Desta maneira, com a República proclama-se, além da vitória do cosmopolitismo, o desejo de ser estrangeiro.

> O importante, na área central da cidade [Rio de Janeiro], era estar em dia com os menores detalhes do cotidiano do Velho Mundo. E os navios europeus, principalmente franceses, não traziam apenas figurinos, o mobiliário e as roupas, mas também as notícias sobre as peças e livros mais em voga, as escolas filosóficas predominantes, o comportamento, o lazer, as estéticas e até as

[131] SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como Missão*: tensões sociais e criação cultural na Primeira República. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 29
[132] Ibid., p. 29-32.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

nfim que fosse consumível por uma sociedade altamente urbanizada e sedenta de modelos de prestígio.[133]

A projeção na riqueza européia[134] já demonstra o carecimento cultural bárbaro internalizado. Na verdade, o espelhamento no ser estrangeiro, não apenas marca a reverência da colônia para com a metrópole, mas também a vitória do plano de universalismo do projeto iluminista. No instante em que as nações se transformam em empresas pelo efeito impessoal do Estado moderno, os nacionalismos, que investem suas forças na mobilização do passado, tornam-se contrários à idéia de modernidade.

Fato observável também na estética futurista que proclamava não apenas o salto para as fontes criativas do Futuro e o afastamento para com a imponente tradição artística da Itália, mas também o violento desrespeito para com os artistas não-modernistas. O Futurismo é a estética da rebelião, do ñbofetãoò, do ñsocoò, de maneira que visitas aos museus, diz Marinetti ironicamente, seriam viáveis, quem sabe, uma vez somente ao ano ñconforme sucede para com os mortos, para neste dia deitar flores no túmulo da Giocondaò.[135] No entanto, os futuristas dependem dos passadismos, uma vez que alimentam suas poéticas com princípios da recém-criada indústria publicitária. Beneficiam-se dos alarmes do público nas ações de desprezos aos outros e na glorificação de si. No ódio e na vaia do público, este, representante do que há de habitual, acabaria consumando-se, pelos choques, a idéia de o movimento pertencer ao que houvesse de mais avançado e superior à memória. Portanto, quanto mais

---

[133] Ibid., p. 36.

[134] O jovem Pedro Kilkerry tinha proficiência em francês, inglês, italiano, espanhol, alemão, latim, grego, e aprendia árabe nos seus últimos dias. Era, conforme relata, em Revisão de Kilkerry, seu amigo e também escritor, Jackson de Figueiredo, um ledor apaixonado. Ele lia, entre outros, Homero, Dante, Shakespeare, Milton, Wordsworth, Sterne, Nietzsche, Emerson, Poe, Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Rimbaud, Laforgue, Corbière, Villiers de l`Isle Adam, Maupassant, Flaubert.[134] Desta maneira, Pedro Kilkerry se nos mostra um leitor bem informado no que tange às novidades literárias européias, que chegaram sempre ao ambiente cultural brasileiro com algum atraso. De qualquer modo, Pedro Kilkerry representa para nós o poeta brasileiro anônimo e ao mesmo tempo profundamente interessado nas formas da poética canônica européia.

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

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

origens e tradições, mais distante fica dos centros da modernidade.[136] A nação moderna ñperdeò a si em benefício das leis internacionais da produção e do consumo. O próprio simbolismo parisiense, inebriado pelo cosmopolitismo da metrópole, segundo Anna Balakian, não se estabelece nacionalmente, para, na verdade, assumir as premissas da cultura ocidental.[137] E, sem contar, ainda, a pluralidade de artistas de inúmeros países, pensando-se apenas em Europa e América, que aderem à estética simbolista ou por ela se influencia. O Simbolismo se torna, deste modo, um tipo de produção artística universal, que se emancipa para muitos lugares, nas últimas décadas do século XIX, do centro cosmopolita do mundo.

Segundo Luiz Costa Lima, a nossa deve ser considerada a mímesis da mímesis, por tomar de baliza as formas européias. Muito bem observado, entretanto, no instante em que a arte se vê integrada no ímpeto de produção universal que invade até mesmo as culturas de atmosferas mais pacatas, de modo mais ou menos tímido, os artistas aderem à utopia da confecção de um material artístico que se pensa novo. Cada qual quer ter sua marca de modo que sua literatura não fique, ainda que sejam visíveis as influências, reduzida a experiências de outros indivíduos no campo da arte. Podemos comprová-lo, mencionando o tamanho esforço do Modernismo paulista, sobretudo por parte de Mário de Andrade, em não ser confundido com, ou ñdiminuídoò às experiências[138] estéticas futuristas. Cada autor explora as palavras de acordo com suas próprias tendências,[139] selecionando-as e redefinindo-as pelo ímpeto experimental que os consome.

---

[136] TOURAINE, Alain. *Crítica da modernidade.* 6. ed. - Petrópolis, RJ: Vozes, 1999, p. 146.
[137] BALAKIAN, Anna. *O simbolismo.* São Paulo: Perspectiva, 1985, p. 15.
[138] FABRIS, Annateresa. O *Futurismo paulista*: hipóteses para o estudo da chegada da vanguarda ao Brasil. São Paulo: Perspectiva, 1980, p 145-215.
[139] VALÉRY, Paul. *Variedades.* São Paulo: Iluminaturas, 2007, p. 194, 195.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

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

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

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

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

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

Pedro Kilkerry[140] se nos apresenta, como adiante avaliaremos, como um exemplo de poeta enredado na verdade absoluta da produtividade. No seu primeiro poema publicado em revista, ainda que seja menos surpreendente em relação a outros posteriores, já é verificável uma certa obsessão pela concretização de uma estrutura dupla, em que simultaneamente se diz o mundo, sem deixar de se evidenciar um discurso estetizador, dentro do qual cada palavra, cada fonema revele, pela intensidade da repetição, que o preponderante seja o próprio campo poético. A lírica kilkerryana e seu caráter ñorgânicoò se põe a substituir o mundo pela abstração poética. Essa mímesis que constrói o Ser faz, pois, do poeta um fabricante de um outro mundo, um mundo que, na verdade, ele recebe pré-fabricado das estruturas sociais da modernidade e se esforça para parecer unicamente seu. O poema em questão, ñDa Idade Médiaò, expondo liricamente o naufrágio de Vicente Sodré (navegador português, tio de Vasco da Gama, morre num naufrágio próximo às ilhas Curiá Muriá), faz, provavelmente, alusão, como também em ñHarpa Esquisitaò, a ñO Barco Ébrioò, de Arthur Rimbaud. Por isso, as investidas nas inconstâncias do ambiente marítimo que são injetadas nas palavras acabam por fazer o construtural das sentenças como celebração e exaltação da dimensão ilusória do símbolo.[141]

---

[140] Esclarecemos que a análise da obra poética de Pedro Kilkerry não se pautará pela discussão da significância do autor ante os demais simbolistas do Brasil. Levando em conta que o poeta baiano não publicou nenhuma obra em livro e, ainda, que antes do ano de 1970, antes da revisão de Augusto de Campos, se encontrava no mais completo esquecimento, parece-nos artificioso conjecturar sobre sua importância para o percurso da história literária. Evidentemente, a nosso ver é justa e muito oportuna a releitura de seus textos, passados quase cem anos desde sua morte em 1917. No entanto, Kilkerry, como afirmara Muricy em *A literatura no Brasil*, 1959 p. 173-177, não deixa sucessores. O autor tinha seus poemas de memória e era conhecido, de fato, por um grupo (ou uma roda) de escritores e intelectuais de Salvador do século XX. Fora uma espécie de instante no tempo da linguagem poética brasileira. Diante desses fatos, entendemos como mais produtivo, para o caso de nosso autor, observar e analisar a permeabilidade da mímesis kilkerryana ante os fenômenos da Modernidade, sem deixar de ressaltar, ao mesmo tempo, uma singularidade criativa. Deste modo, mais ou menos, abdicamos de observar o jogo de comunicação e influências entre os poetas, para apreender a rede causações entre palavra e realidade declaradas. Aliás, pontuemos que é exatamete pela via do reconhecimento de uma essência de linguagem poética que Augusto de Campos reclama a atenção para com a obra de Pedro Kilkerry.

[141] Os conteúdos das interpretações e das análises que se seguem daqui por diante são inteiramente de nossa ñfabricaçãoò.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

DIA
(*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, ð 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,
ð Formidável Tritão ð 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 enfeita e à dura escolta enfreia...
Amortece o fragor. Em temblado que entrista,
Há por longe o chorar de tristonha sereia...

ð Rosa ð desbrocha a luz às venturas e às mágoas,
E mais desbrocha, e mais... Conquistador, conquista,
Todo o orgulho de um sonho, aboiavam nas águas![142]

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

[142] KILKERRY, Pedro. *Da Idade Média*. In: CAMPOS, Augusto de. *Revisão de Kilkerry*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 78-79.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

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

Se observarmos as estruturas mínimas destes ñdoisò sonetos encadeados, é possível notar a preocupação contínua em dar relevo ao plano do significante, em fazer um naufrágio no papel. Para isso, utilizar-se-ão os materiais dos suportes convencionais do símbolo verbal. Reparemos que em ñ[...] e o brônzeo estrondeante detono [...]ò (vogais nasais: 4; vogais sonoras: 8) a sistematização de certos fonemas, além de promover uma elegante dicção do verso, iconizam as explosões brônzeas das armas de fogo portuguesas. À Rimbaud, Kilkerry pinta as vogais nasais de bronze de maneira que ñbrônzeoò se converta, no truque poético, em signo motivado. Fato semelhante que ocorrerá neste em outro soneto: ñAd Veneris Lacrimasò, no primeiro verso do segundo quarteto: ñCanta a lâmpada brônzea?ò (vogais nasais: 3; vogais sonoras: 6). Observemos novamente a nasalização se consumir, no campo das possibilidades, da imagem brônzea. Tendo em vista estes dois exemplos tão similares, devemos supor que as palavras escolhidas para compor estes fragmentos dos versos respondem, antes de qualquer coisa, a um princípio construtivo.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

Levando em conta que as vogais determinam o número de sílabas, podemos diagnosticar que, com discurso icônico das paranomásias, nestas vogais nasais, Kilkerry valoriza o sensível, quer amplificar a sensação da palavra. Conforme adiante constataremos, o nosso poeta pretende se tornar um mágico do som, um esteta puro.

Por outro lado, neste soneto, é mais sensato pensar que as formas de Pedro Kilkerry ainda respeitam certos limites da sintaxe, legando ao campo sonoro a grande força. Assim, todas as coisas passam por ele e mesmo sendo arremessadas para fora a ele retornam. O discurso sonoro se nos deixa entrever uma obsessiva totalização de um discurso auto-referente, em que cada componente, arrastado pela melodia, é levado a atuar num campo de tensão onde as convenções simbólicas da lírica e seus estratos vão cada vez mais perdendo seu lugar seguro nas representações sociais.

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

Ao atentarmo-nos ao verso ñCaravelas de Assombro, em cansado abandono[...]ò, perceberemos um interessante jogo alternado de consoantes iniciais que têm o propósito de sugerir a diferença de condição entre as ñasas do Malò, estas, índices da volúpia totalitária de ñConquistaò, para com o atual estado de sono daquelas. Notemos a proximidade fonética de ñCaravelas deò em relação a ñcansadoò, e, ainda, de ñAssombroò em relação a ñabandonoò. Há, deste modo, uma estrutura sonora bem semelhante, naquilo tornado maiúsculo e

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

as contingências desses estágios históricos são bem distintas. Mesmo o ritmo dessas estruturas no verso é idêntico: as acentuações eclodem na terceira e sexta sílaba para ambos.

Uma outra paranomásia interessante é a do décimo terceiro verso: ñ[...] alça a cauda de prata [...]ò (7 /a/ 2 /u/; 1 /i/). Uma metáfora para sugerir a âncora do navio, que fora desancorado por causa das mudanças naturais que possibilitariam a navegação. Com a repetição do fonema /a/ faz destacar-se um prateado que até então apenas dormia oculto no símbolo ñprataò, como se pelo esforço do poeta de desvendar as palavras exatas para justapô-las à palavra em questão, conseguir-se-á fazer luzir o verso.

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

Nesse primeiro poema da obra kilkerryana, há um ímpeto de desenvolvimento de uma tecnologia literária. Cuidemos deste verso: ñNa água que ao céu azul os reflexos indaga [...]ò. Há nele uma complicação sintática, uma vez que o sujeito de ñindagaò seria ñAves mortas de sonoò, ficando, pois, o verbo estranhamente no singular, o que acaba tendo um efeito ñprovávelò por poder remeter ainda a ños reflexosò que se perde na sentença ou como sujeito ou como complemento verbal, o que seria mais coeso, ou sem função. De qualquer modo, diante dessa indagação mais que misteriosa, o espelhamento azul do céu e do mar foge à arbitrariedade desinteressada das convenções da língua, ou melhor, nutre o símbolo com impulsos de inarbitrariedade, ultrapassando os limites de representações, uma vez que

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

iNa águaò. Entre as duas estruturas apenas uma letra não repercute. São tantos os exemplos de dinâmicas sonoras extravagantes do poema que o leitor se vê incapacitado de totalizar cada efeito, ficando cada vez mais visível que os conteúdos profundamente lógicos passam a entrar em cena quase que obliquamente. No ritmo ñébrioò dos versos, que claramente se põem a iconizar o ñcantar requebroso da vagaò, o fato de o primeiro soneto ajustado (catorze versos iniciais) não conter um modelo rítmico idêntico sequer, esclarece qual preocupação mais consome o poeta: obrar o naufrágio de Sodré, transportá-lo, organicamente, ao espaço lírico. Os outros catorze versos seguintes até apresentam alguns poucos idênticos, não obstante, o trabalho empreendido é tão excessivo que o texto se encontra todo recortado, impedindo, pela crise sintática, qualquer fluidez, mimetizando, assim, talvez, um navio cujo prosseguimento nunca lhe é propício.

Um outro exemplo acerca da iconização do ritmo marítimo ocorre no décimo quarto e décimo quinto versos: ñE, alto, o Mar espadana a cabeleira verde / Novamente, espadana a verde cabeleira [...]ò. A mudança de posição dos elementos do sintagma nominal ñcabeleira verdeò alegoriza o movimento das ondas.[143] Contudo, pode-se sem receios reconhecer a dita ñalegorizaçãoò nas outras partes dos versos. O ñaltoò recortando, em aposto, o ñMarò e o ñEò, similar ao último verso da sexta estrofe de Harpa Esquisita: ñE, alta, em surdo ressôo, a onda betúmea e brutaò,[144] tornando sincopados, pelas interrupções da pontuação, os efeitos sonoros, e valendo também, no verso de ñDa Idade Médiaò, para o ñnovamenteò que precede outra vírgula. Qual o ñnovamenteò denota, no ambiente marítimo, o outra-vez das ondas, no terrestre, ou no aéreo as explosões em bronze do passado ecoam: ñDe montanha em montanha ecoou, de fraga em fraga [...]ò. Mesmo as terras deste mundo advindo das mãos de Kilkerry

[143] CAMPOS, Augusto de. *Revisão de Kilkerry*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 31.
[144] KILKERRY, Pedro. *Harpa esquisita*. In: CAMPOS, Augusto de. *Revisão de Kilkerry*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 106-107.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

ica cuja expansão não reduz apenas às ondas, ou aos ñdetonosò à pólvora, mas também às montanhas e às fragas. Estas também ecoam no poema. Vários são o que aqui chamaremos de ecos: as ñCuri-Muriò; o ñMalò das velas que não resiste à vociferação do ñMarò; ñcorcéis [...] Bóreasò; ñSoltaò, ñSoltaò e ñsoltaò; ñrugir do rugidoò; ñE a procela se enfreiaò e ñE a procela se enfreiaò; ñenfreia [...] enfreiaò; ñdesbrocha [...] desbrochaò; ñConquistador, conquistaò; ñE mais [...] e maisò. E ainda podemos perceber outros fragmentos menos contundentes como: ñsalsugem saltaò; ñDos cascos [...] os mastrosò; ñlouco [...] loucuraò; ñtemblado que entristaò e, por fim, a assonância em ñcabeleira verdeò. Não seria exagero pensar que pelo número de aliterações, assonâncias, sem mencionar o grande número de rimas e também aquelas de interior do verso, o nosso poeta atrai para seus poemas algo próximo de uma paranóia musical. Em ñTriunfalmente a tremer e ébrio raiva revolta [...]ò são 38 letras que se reduzem a 13 nas reiterações, isso indica, contando-se também com uma sonoridade agressiva criada, o grande gesto de escolha de léxicos precisos, enfim, numa época em que se prima pela economia e eficácia dos atos, o poeta vira uma máquina de seleção, cada palavra colocada se oporia a uma pluralidade rejeitada no processo de escolha, tomando, deste modo, o eixo paradigmático como listas intermináveis de opções.

As repetições de interior de verso e ainda aquelas ñsoltasò no poema, presas numa leitura tabular, compõem os desdobramentos daquela espelharia auto-referente que ressalta mais os reflexos que o mundo. Percebamos os dígrafos *tr*, *tr* e *br*, e ainda o erre mantido em ñraiva revoltaò. Juntamente com a abdicação de organizar o trecho com vírgulas, o poeta monta um mar revolto, de palavras em tempestades. A fúria do ñMarò fica nessas formas bem marcada. O que semelhantemente ocorrerá em ñMas na salsugem salta a brocada madeira [...]ò, em que a musicalidade do verso animará a imagem, como espécie de trilha sonora, da quebra seja do mastro, seja de outra parte da nau.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

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

Podemos sentenciar que o nível ñinteligívelò do poema se encontra menos focalizado que o nível sensível. Os tensionamentos dos símbolos e de seus abismos parecem funcionar como o saciar de uma sede metafísica própria àquele homem moderno abandonado pela verdade profunda de Deus. De todo modo, por outro lado, as atenções voltadas para o universo sensível indiciam a proeminência, no ser capitalista, da redução do pensar em relação aos sistemas de sentir o mundo em sua materialidade libertada. As palavras mais e mais tornadas seres abstratos se apresentam mais do que nunca como substitutas do reino físico, assim, investe-se *a priori* ao extremo naquele falso fechamento da mímesis. Essa tendência à abstração esboça as atrações que a lírica sofre de composições políticas para fazê-la se converter num dispositivo do mundo técnico: tornar-se arte pura, reclamando também um criticismo puro. Eis um outro soneto que também assedia as falsas formas marítimas dos léxicos.

CETÁCEO

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

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

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

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

E na verde ironia ondulosa de espelho
Úmida raiva iriando a pedraria. Bufa
O cetáceo a escorrer d'água ou do sol vermelho.[145]

Analisemos a primeira palavra em verso do soneto, o verbo ñFumaò. De início, verificamos que foi transformado em impessoal e intransitivo. Deste modo, é tautológico acrescentar que nas mãos do poeta seu sentido é transfigurado. Sem sujeito ou complemento, ou seja, não fazendo deslizar para nenhum ser seu Acontecimento cortante, o verbo se estabelece como algo próximo de substância. Logo, neste termo inicial há uma ideia de isolamento. Conforme o trabalho a que se põe o artista, seu material, após ter sido selecionado e destacado de sua função original, experimenta uma privação violenta. Na verdade, cada palavra sob domínio de um arquiteto de versos é examinada à parte, elas saem da linguagem comum para penetrar num tipo de função momentânea. Portanto, o sentido do poema reside nessa passagem, numa velocidade específica[146] onde a palavra poética, como máquinas de corte, numa contundente separação, é nutrida de estranhas resistências.

Em ñFumaò, como em ñRosaò do soneto anterior, o autor busca na alienação destas ñsubstânciasò um simulado em-si, como se fossem motores que quase se isolam da grande máquina anterior a que estão acopladas[147] e a que servem: a escritura poética - integrada na máquina social. Tal afastamento, cuja consequente criação de código próprio desengrenará o

[145] KILKERRY, Pedro. *Cetáceo*. In: CAMPOS, Augusto de. *Revisão de Kilkerry*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 84.
[146] VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Iluminaturas, 2007, p. 195.
[147] Segundo Deleuze e Guattarri, ñToda máquina, em primeiro lugar, está relacionada com um fluxo material contínuo (*hylè*) que ela corta [...] A máquina só produz um corte de fluxo porque está ligada a outra máquina que se supõe produzir o fluxo. E, sem dúvida, esta outra máquina é por sua vez, na verdade, corte [...] Resumindo, toda máquina é corte de fluxo em relação àquela a que está ligada, mas fluxo em relação àquela que a ela está ligada. Esta é a lei de produção de produçãoò. DELEUZE, GUATTARI, 1976, p. 54-55

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

rma a linguagem poética em um emaranhado de alfabetos diferentes que divergem entre si, mas que, a partir do poder de acoplagem da máquina-escritura, atendem ao desejo do poeta de fazer se aproximarem. Eles estão controversamente encaixados num espaço unificador. Assim, o signo ñFumaò, na sua inusitada paragem, é precedido pelo título ñCetáceoò, o que exige de imediato uma reconsideração do leitor pela suspensão de nexos semânticos. Kilkerry em seu ñprimeiroò ato já desconcerta tanto os sistemas sintagmáticos de continuidade como desloca as sucessões habituais da cadeia semântica. Esse brusco afastamento de um ñCetáceoò para com o fumar, debaixo da oposição dos elementos fogo e água, a partir de um choque aproximativo de imagens, dá a forma de um mundo ilusório, preconizando o Um lírico, numa resistência sublimatória, isto é, a arte quer se sustentar pelos próprios conteúdos. Este pitoresco jogo com a realidade aparece de modo muito similar em ñHarpa Esquisitaò:

> 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.[149]

Conforme as correspondências baudelaireanas, o mundo devolve ao sujeito, em ondas que se deslocam para o observador, seu próprio estado de espírito projetado. Uma confusão de estados e sentimentos: ânsia, que tomamos como ansiedade, mágoa e riso. Todos estes nos movimentos e nos clarões intermitentes da ñonda betúmeaò. Ou seja, a realidade se vê

---

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

[149] KILKERRY, Pedro. *Harpa Esquisita*. In: CAMPOS, Augusto de. *Revisão de Kilkerry*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 107.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

al do sujeito. Portanto, ñfumaò, ñcachimboò, ñacesaò, ñfósforoò e ñchamasò, sendo estas duas últimas ambíguas (a primeira: fosforescência e o objeto fósforo usado para acender o ñcachimboò, a segunda: verbo chamar e um neologismo verbal: provocar chamas), apresentam, além de uma atitude de montagem de um mundo particular, uma espécie de dissonância momentânea que caminha para a reconciliação com o mar, saindo da tensão para o relaxamento, assim como naquele movimento em que o mundo transcende a si próprio para colar-se ao sujeito. Enfim, a realidade precipitaria unicamente - eis o Um - se as redes da linguagem se equipassem de engenhosos e produtivos caminhos alotópicos. Apenas com uma linguagem tornada patológica irá encontrar-se um modo de resgatar o sentido alienado. Portanto, a esquisitice de ñFumaò acusa, pelo desconcerto, uma estratégia de tentar extrair algo que se ache oculto.

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

ñFumaò antecede um zênite em cobre, tornado paroxítono: ñzeniteò. Uma extravagância sonora que acompanha a insólita imagem deste sol-cobre, fixada num ambiente brumoso. Em ñÉ cobre o zeniteò valorizam-se sons abertos (respeitando-se o princípio atrativo entre o som agudo e a claridade, fundindo-se nome e ser), em oposição à vogal fechada do precedente

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

sensação de cobre, uma luz agressiva e antitética ao sombrio da névoa. A prevalência da musicalidade concernente ao soneto ñDa Idade Médiaò em ñCetáceoò acaba dividindo espaços com imagens, com estas sequências ininterruptas de metáforas. Em ñ[...] E, chagosos do flanco / Fuga e pó, são corcéis de anca na atropelada [...]ò, o adjetivo ñchagososò, em possível referência a uma desfiguração por causa da agitação da massa vapórea, confirma o ingrediente combativo neste cenário cuja montagem se faz muito a muito. Os ñcorcéisò indicam o movimento constante em clara oposição à imobilidade perversa do sol vermelho. O contínuo deslocamento das nuvens, para o observador que as poetiza, está marcado também em ñFugaò, que não sem razão se encontra logo abaixo, colado ao verbo ñFumaò, reaproveitando este, por ser similar, no que diz respeito às sugestões de sopro e fluidez. Pelos encadeamentos do poeta um estranho vento consumirá as palavras, como se estas se gaseificassem no verso.

As nuvens circulando no poema como corcéis, aliás, numa metáfora de caráter visual, já que são comparadas à forma de ancas que se atropelam, assinalam o deslocamento no espaço sempre em embates. Portanto, ñchagososò, ñFugaò, ñatropeladaò e ñcavalgadaò são os índices de resistência e choque, são éticos. Oposições e confrontos são constantes no soneto. Observemos primeiramente o mover-se em contraponto ao estático, dentre os inúmeros exemplos destacamos, no terceiro verso, o objeto sendo, no horizonte, ao mesmo tempo teso e marchante. Os três versos iniciais são refreados por pontuação até suceder um movimento sintático livre de pausas, como se funcionasse como impulso de uma elevação, ou mesmo, fosse uma encenação do próprio vôo sugerido no quarto verso: isomorfismo. Entre ñCoalhaò, surpreendente metáfora para se referir às nuvens e seus movimentos, e ñbebendoò, há uma continuidade que rebate a fixidez já mencionada, formando um verso fluido. O azul ñsomeò no vôo que pinta o céu de branco. Interessante reparar que a palavra coalha comumente

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

corre, dentre outras coisas, no leite cuja cor é a branca e, ainda, faz-se necessário mencionar que este passeio aéreo coalhado, que inverte as posições ativa e passiva, registra, nessa proximidade inusitada das palavras em foco, o signo ñbebendoò, índice de leite. Diante de tantos contrastes, há ainda na sonoridade palpitante da imagem ñcorcéis de anca na atropeladaò um refreio pelo silêncio de uma cavalgada ñmudaò, ambas as construções valorizando o aspecto volátil das nuvens, apoiado na reiteração do ñaò.

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

De início, a ondulação sonora deste ñQuando e quando esbagoa [...]ò extrai um ritmo líquido que corre entre as palavras criando uma sensação aquosa momentânea, uma velocidade exclusiva, similar ao ñOnda por ondaò do poema ñHoras Ígneasò.[150] Aliás, não é propriamente moderna a fabricação de sensações nas palavras em poesia, mas o é quando o poeta se vê incumbido de, ou melhor, disposto a, numa sensibilidade dada à multiplicação, à qual denominaremos como ampliação do sentido, fazer deste um recipiente sensual ilimitado. Nesta concepção é que se acha o moderno e também é exatamente por onde se moderniza o verso não-moderno: na esperança estética de se esbarrar com o múltiplo - na reativação de suas relíquias perdidas e potencialmente messiânicas. Em Kilkerry, as palavras-gás, as palavras-água convivem lado a lado. Os cenários vão se transmudando juntamente com a voz lírica, uma única sensação de maneira alguma atende às expectativas encrustadas na relação

[150] KILKERRY, Pedro. *Horas Ígneas*. In: CAMPOS, Augusto de. *Revisão de Kilkerry*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 115-116.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

es embalos dos primeiros vocábulos do verso já dividem atenções com uma inusitada imagem criada em consequência das modulações irregulares do mar: uma enfiada de barcos formando a imagem de bagos. O signo ñesbagoaò contrai tanto a sensação líquida do oceano, quanto, sempre alotopicamente, metaforiza os barcos e suas proas nessa excêntrica forma. Em ñ[...] uma janga embala um marujo no banco [...]ò (sílabas poéticas nasalizadas: 8; sílabas poéticas sonoras: 4), a nasalização do verso sugere o ritmo da jangada que contagia o marujo.

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

Em geral, as mudanças históricas, na verdade, entram num processo de aceleração e preponderância de determinados elementos. Por exemplo, havia agiotagem e lucro no mundo

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

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

sas representações no código social o faz distinguir do mundo capitalista.[152] Quando se diz[153] que a lírica almeja ser um signo complexo, pretende-se, na verdade, caracterizar não apenas a moderna. Não obstante, o elemento puro da poética moderna reside, como já dito, numa vontade (ou na sua intensificação). Seria exatamente através dela que o heterogêneo do futuro se aproximaria - é uma vontade utópica.

O Futurismo quer proferir, a partir de uma voz autopromotora, uma concepção artística absolutamente nova,[154] contudo operam mais uma sistematização de elementos relativamente dispersos da literatura européia de fins do século XIX do que propriamente uma ação livre do passado. Neste contexto, não podemos desconsiderar que a cretinice do orador de todos aqueles manifestos,[155] apresentados como estruturas do Futuro, os quais reivindicam para si uma majestade absoluta, compõe a retórica do escândalo, da arte como publicidade e a falência de certos sistemas da moral. De qualquer maneira, apenas o desejo não totaliza os fenômenos artísticos e estéticos da Modernidade, e nem sempre são capazes de marcar a tão quista linha de separação pura. Contudo os sinais dessa volúpia utópica resguardam de maneira decidida os sentidos auto-relativos caracterizantes da Modernidade. Pode, todavia, não se configurar propriamente numa linguagem nova, mas é uma linguagem que protege uma utopia. E nessa proteção os poetas vão investir todas as ações na Retórica, por onde se fará a guerra estética das formas. Seguindo o raciocínio, a intensidade do desejo, ao incitar o poeta à experimentação retórica, constituirá a face utópica, atraindo, para a norma estética eleita em questão, conteúdos informativos da Modernidade. A utopia substitutiva em ñCetáceoò: fazer o próprio poema, em sua afirmação de si e ñnegaçãoò do mundo (mímesis de

[152] DOBB, Maurice Herbert. *A evolução do capitalismo*. 9. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1987, p. 18-23.
[153] GREIMAS, Algirdas Julien. (Org). *Ensaio de semiótica poética*: com estudos sobre Apollinaire, Bataille, Baudelaire, Hugo, Jarry, Mallarmé, Michaux, Nerval, Rimbaud, Roubaud. São Paulo: Cultrix, da Universidade de São Paulo, 1975, p. 16.
[154] FABRIS, Annateresa. *Futurismo*: uma poética da modernidade. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 1-35.
[155] BERNARDINI, Aurora Fornoni. *O Futurismo italiano.* São Paulo: Perspectiva, 1983.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

ma vez que o mundo se torna um suporte semântico - um mero banco de dados - é um mundo fantasma.

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

No primeiro terceto, a relação ofensiva com o outro é novamente marcada. A sinestesia de ñTine em cobre o zeniteò, isto é, um calor metálico rubro e sonoro, expande-se por todo ambiente, como uma onda que sai e retorna a um ponto de frequência: *Tine/nite*. Prosseguindo-se na mesma estrofe, há um tipo de cadeia em que o vento arquejante converte em frocos as águas que, por sua vez, sofreriam atrito das velas dos barcos metaforizadas em ñasaò, aproximadas em cor, forma e movimento. Os barcos se assemelhariam a ñgaivotasò que friccionam as águas, podendo, estes, pelo efeito alargador da ambiguidade, causar os arrepios da massa líquida, apresentada como tecido ou, utilizando palavras de Kilkerry, uma ñcabeleira verdeò. Não desprezemos que o termo arrufar, efeito provocado pelo vento no mar, tem

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

encrespar, aliando-se, assim, ao ñenfroca-seò, quanto de irritar, ficando em paralelo com o arquejar. Ele ratifica a hostilidade mútua dos elementos da paisagem. Estes se digladiam até o último verso. Em ñÚmida raiva iriando a pedraria [...]ò, a água aplica bordoadas verdejantes nas pedras, sendo, estas, por ela, absorvidas no reflexo e, ao mesmo tempo, atingidas pela lâmina verde-espelhada do mar. Em ñ[...] Bufa / O cetáceo a escorrer da água ou do céu vermelhoò, este vivente não tão precisamente definido manifesta uma espécie de grito de dor em ñBufaò, tomando como violentos tanto o sol, quanto o mar. Isto acaba fazendo-o ñescorrerò, isto é, correr escorrendo. Evidentemente este signo faz alusão a materiais líquidos, todavia é tamanha a agressão que o ñcetáceoò, sinedoticamente tomado como os pingos que expele, despenha deste cenário doloroso.

A colisão constante dos fragmentos naturais nesta visão erige um mundo que se auto-refere, autoinforma, numa possível tentativa de fazê-lo se ñautodestruirò. A lírica simbolista e sua imanente estrutura de auto-relação, como tantas inúmeras coisas da sociedade moderna,[156] acabam por esclarecer como a expressão artística, talvez aparentemente neutra, incorporam e reproduzem as forças e dinâmicas do poder. Pedro Kilkerry treina, corrige e administra suas palavras, afastando as representações de si mesmas, fazendo-as reificarem-se si próprias. Basta observar a tamanha ocupação em planejar estrategicamente, pelos artifícios de inusitadas justaposições, até atingir o estágio em que as representações ñfinjamò ser aquilo que incertos indivíduos exigem que sejam. O poeta implementa uma introjeção de um si-mesmo nas palavras e, assim, estas devem aceitar estados advindos de individualizações como sendo princípios intrínsecos e também universais - é uma falsa divindade que absorvem. As palavras, que são sempre representantes do outro agora, são formadas por indivíduos que querem o destaque de sua marca nas convenções.

[156] HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade*. Lisboa: Don Quixote, 2002, p. 376, 377.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

Convertendo essas elucubrações em exemplos na poética de Pedro Kilkerry, apontamos para um número bem farto nos trâmites poéticos de individuações. Além do que já mencionamos, chamamos a atenção à palavra ñBufaò que libera, nesta engenharia de linguagem, um vento funcional ao vocábulo, o qual se vê apoiado pelo fato de se realizar em fim de verso, seguido de uma grande pausa, contando ainda com uma estrutura melódica que desarticula seu hábito primeiro, incutindo-lhe o de uma ventania interna, tudo isto em consequência de estranhos acidentes planejados. No soneto anterior, ñDa Idade Médiaò, o verso assopra de modo semelhante: ñSolta em longo bufido, assombrando as estrelas...ò. Desta maneira, ñbufidoò, apoiado pelo ñsò de ñsoltaò, de ñassombrandoò, produz uma agitação no ar da sentença o qual pretendia alcançar as estrelas cuja prova maior de tal êxito fica representado nas reticências: através delas os ventos consomem os astros. Outras palavras gaseificadas em cetáceo: ñFuma-Fuga-arrufa-Bufaò e ainda apostamos em ñenfroca-seò e o movimento paralelo entre ar e mar: ña vez e vezò, brevemente posterior ao arquejar.

Note-se que se referir a estas ações poéticas simplesmente como exemplos pitorescos de isomorfismos não contribui propriamente para a compreensão da complexidade da lírica no mundo moderno. Um propósito maior seria o de tentar esclarecer que tipos de sensibilidades envolvem a técnica e ainda quais relações podem ser estabelecidas com problemas da Modernidade, a ponto de termos condições de discutirmos o que tornaria o poeta mestre da verdade e o que o tornaria mestre do engano, e também a maneira pela qual isto se dá. Prossigamos, por ora, com a identificação de impulsos de transformação de Símbolos em indivíduos.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

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

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

É nítida a fabricação de ondas. Para isto, utiliza-se o sobe-e-desce das vogais. E, com isso, o mundo, quase ausente nesta cosmogonia da lírica, é tornado banco de dados, ratificando uma fuga, um processo de sublimação, uma divisão que aponta ao mesmo tempo para a construção de um mundo particular e para o desvio da realidade prática. Nesta realidade construída, promove-se a liberação de prazer pelas vias da identidade (esta, refém da produção), o poeta isola-se na sua torre de marfim - criando uma sensualidade de cálculo. Há uma recusa da vida prática num instante histórico em que o mundo expande mais e mais seus fundamentos utilitários, marcando com isto a dita diferença na mímesis, seria uma das mentiras do poeta moderno. Não obstante, a função do artista parece ser exatamente não agir, mas alquimiar, num experimentalismo onírico, oferecer o Outro, uma pílula estimulante, o não vivenciado,

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

oder realizar-se-á tão rápida quanto a duração de sentido. A lírica se torna um hobby regulado.[157]

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

Além de um indivíduo tomado por uma satisfação de produzir, ñCetáceoò evidencia outros processos importantes. O festival de choques e conflitos da paisagem simplesmente observada, a agressividade dos elementos que gira nos contornos individualizados da realidade simbólica conjuga-se com a falência da contemplação da natureza. A partir do instante em que a lírica não se põe a promulgar uma verdade espessa e se conforma com um

[157] ARENDT, Hannah. *A condição humana*. 9. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999, p. 140.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

cesso de historicização dos sentidos, raciocinando pela correspondência sujeito-mundo, vislumbramos o caos de espírito deste sujeito observador.

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

> Sobre um mar de rosas que arde
> Em ondas fulvas, distante,
> Erram meus olhos, diamante,
> Como as naus dentro da tarde.
>
> Asas no azul, melodias,
> E as horas são velas fluidas
> Da nau em que, oh! alma, descuidas
> Das esperanças tardias.[158]

Novamente podemos constatar que a sensibilidade do corpo é insuficiente para sintetizar essa intensa pulsão material. Por isso, os olhos erram, assim como as naus se perdem na imensidão da tarde. A ardência que remete ao tátil, as rosas que por sua vez remetem metonimicamente ao olfativo apresentam uma carga de sensações que ultrapassam a capacidade do olhar, ou

[158] KILKERRY, Pedro. *Sobre um Ma de Rosas que Arde...* In: CAMPOS, Augusto de. *Revisão de Kilkerry*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 112.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

tos discursos. No soneto ñNa Via Appiaò,[159] o fragmento ñE ebria, neste instante, / Uma pompa de fogo os plebeios sentidosò de maneira semelhante marca, a partir da oposição dos termos ñpompaò para o elemento fogo e ñplebeiosò para os sentidos, uma incongruência. Eis uma plausível hipótese que explique este entorpecimento sensível, uma incompatibilidade entre as partes: corpo e natureza, já que cada vez menos aquele se sente confortável no *a priori* encantado da condição natural, o que obviamente tem, para isto, como fiador o *homo faber* cujo movimento de deslocamento da contemplação que sai da vida orgânica e vai para o produto de suas mãos atinge incisivamente o fazer poético. Assim, no poema kilkerryano, ao mesmo tempo em que o assunto e o campo semântico apontam para o natural como algo estranho, tal estranhamento, podendo se entrelaçar ao reconhecimento assombroso da natureza no próprio homem, paralelamente encontrará função produtiva dentro das ñfronteirasò do Um utópico da lírica moderna e em sua pulsão construtivista. As palavras se mostram como corpos, acompanhando suas dinâmicas.

As asas, no poema do nosso simbolista, convertem-se em melodia num campo harmônico azul, cor do firmamento. As horas estão metaforizadas nas velas que, por sua vez, alegorizam a realidade interior do poeta. Sua ñalmaò, que aparece de modo vago, é, ao que a correspondência indica, refém do tempo e absorta numa imensidão. Há também uma forte propensão ao impreciso, fácil de observar no perder-se do corpo e da mente. Devemos reparar ainda que no fim insólito do poema a hesitação provocada no segmento ñ[...] oh! alma, descuidas / das esperanças tardiasò, como em tantas partes do poema, atende a princípios de automação de sentido. Isto é, a mensagem estética da poesia moderna, produtora de automação, rejeita a unicidade de significação, protegendo a utopia do novo. Portanto, nesta rede combinatória que tende ao tensionamento no heterogêneo dos acidentes, criam-se

[159] KILKERRY, Pedro. *Na Via Appia*. In: CAMPOS, Augusto de. *Revisão de Kilkerry*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 80.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

ionam-se as possibilidades de interpretação. Deste Modo, tais esperanças podem vir simplesmente atrasadas, ou vir com o ilimitado da tarde, apoiado ainda por uma carga disfórica. Evidentemente, a ambiguidade de que falamos não se restringe a esta forma ambígua de ñtardiasò. Referimo-nos, todavia, à concatenação de blocos semânticos distintos. Tentando simplificar a questão, diremos que os léxicos ñmarò, ñondasò, ñnauò ñardeò, ñasasò, ñazulò e ñvelasò que apresentam entre si, mais ou menos, uma continuidade, ou melhor, pendem antes a um relaxamento do que uma tensão. Contudo, estas estruturas estão coladas a ñrosasò, ñfulvasò, ñolhosò, ñdiamantesò, ñmelodiasò e ñesperançasò, cada uma destas palavras, implementando, na terrível e labiríntica linearidade da voz que as enuncia, em maior ou em menor grau, algum tensionamento. Deste modo, a sucessividade de ñmarò e ñrosasò, ñrosasò e ñardeò, para citar apenas alguns deslocamentos, apontam para a supremacia da força de conexão em detrimento da condição de verdade, retornamos ao conceito de construção do ser e ñnegaçãoò do mundo de Costa Lima. A surpresa destes acidentes ainda conta com o envolvimento dessas coisas todas destacadas nas formas de infinito como ñdistanteò, ñtardeò, ñfluidasò, ñhorasò, enfim, a grandeza do sem-medida que ñdisputaò a infinidade com o sujeito, assim, há a dúvida se as esperanças estariam dentro da tarde ou o contrário.

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

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

6. A AMPLIAÇÃO DO SENTIDO

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

que oscila entre o confronto do escritor com a sociedade e a magia que o desloca para as fontes de criação.[160] Ela fica situada no espaço entre a língua e o estilo. Este evoca uma solidão, algo estranho à linguagem, uma espécie de estação pretensamente alheia à História. A língua constitui para o escritor algo próximo de uma matéria a ser violada e, por essa ordem, elevada a uma sobrenatureza; é um campo à espera de uma ação messiânica e restauradora. A palavra, portanto, viverá o dilema de uma duplicidade que a carrega ora para a lembrança, ora para a liberdade.

Levando em consideração ainda que a mensagem estética é aquela imensurável, em que o código particular[161] do escritor é concluído a partir dos estados pelos quais passa o leitor, numa profusão de interpretações, em que cada um retira da mensagem sua especificidade, torna-se imprescindível estar atento às operações singulares que o texto é capaz de fomentar. Neste caminho, a obra literária deve se encontrar firmada num idioleto próprio e que, ao mesmo tempo, está sujeita aos particularismos de quem a lê. Isso demonstra a complexidade do fenômeno literário onde escritor, escritura e leitor não cessam de produzir.

Podemos pensar um fluxo-língua como algo a ser cortado pela escritura o qual, na realidade, não será interrompido, mas reformado num fluxo ideal. Tendo em conta que toda máquina traz estocada uma espécie de código próprio inseparável,[162] podemos acreditar que a escritura, central à nossa perspectiva, beneficia-se de códigos da língua, códigos do escritor e do leitor. Com a Revolução Industrial, tornou-se muito necessária não apenas a fabricação de máquinas

[160] BARTHES, Roland. *O grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1974, p.121-126.
[161] ECO, Umberto. *A estrutura ausente*: introdução à pesquisa semiológica. São Paulo: Perspectiva, 1997, p. 51-71.
[162] DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo*: capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: Imago, 1976, p. 56.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

mbinação daquelas de modo que uma regule a outra com fins de se ampliar cada vez mais o capital. E o escritor, quase inteiramente sob o princípio dominador da indústria moderna que intensifica e acelera os automatismos, inscreve-se na nova forma de trabalho: vigiar as máquinas. Isto é, em verdade, criar instrumentos de produção contínua, contando evidentemente com os acionamentos do leitor, que age simultaneamente como máquina e como incessante consumidor. Paul Valéry compara um poema a uma máquina a qual cada um pode usar à sua vontade e de acordo com seus meios.[164] A revolução industrial substitui o artesanato pelo labor, isto é, cada vez mais depressa os produtos deixam de ser usados para ser devorados.[165] Sem permanecer imune a isto, a lírica se transforma em produção de modo que os registros são imediatamente consumidos, os consumos, reproduzidos.

AD JUVENIS DIEM

Cor de leite é a manhã. E vem envolta de ouro
Em mãos de aroma, unhas de seda!
E um ritmo feliz, doce, fresco, qual coro
Que, em voz feliz, segreda
Amor às árvores, segreda.
E oh! volúpia, 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!

[163] MARX, Karl. *O capital*: crítica da economia política: livro I; 26. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008, p. 430-451.
[164] VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Iluminaturas, 2007, p. 168.
[165] ARENDT, Hannah. *A condição humana*. 9. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999, p. 137-138.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

to 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, dôouro.

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

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

o além da hora do meio-dia.[166]

Antes de iniciarmos nossa análise, é importante tomar nota que este poema é uma obra inacabada. Por isso, lacunas incertas que Pedro Kilkerry lhe lega ajudarão a mover o seu sentido, passando por uma euforia bastante harmonizada com os cortes, em zonas extremas de uma travessia tensionada por que percorre o leitor. Este indício de radicalidade fixado, por ora de maneira apenas representativa, em substâncias ausentes já são capazes, de início, de chamar nossa atenção para a vigência de um entulhamento no qual o sentido ostensivo coabita com o silêncio. O escritor precisa inserir espaços vazios, a fim de que as sínteses conectivas, ao se acoplarem a elementos de disjunção, ampliem sua margem de significação e sentido. Isto é, cada cadeia de sentido, movida por um ímpeto de produção, deverá colar-se a outras cadeias cujos códigos lhe são estranhos, superando-se um afastamento inicial. Isso sustentará uma abertura para o leitor transitar em diferentes níveis significativos, ratificando, paralelamente, a durabilidade breve dos vazios. Evidente que não apenas a lírica moderna sintetiza os silêncios do ñbranco imenso da páginaò em sua forma, entretanto, com a Modernidade e sua incessante ressignificação de sistemas, surge uma mímesis de ataque ao leitor, pondo em relevo, pelo trânsito desordenado de sentido no poema, as incoerências das estruturas.

Tendo isto em vista, a partir de nossos particularismos, acionaremos os poemas, ou seja, fá-los-emos funcionar de um certo modo dentre uma multiplicidade de possibilidades que ele acumula, acendendo-se, a partir de ações retóricas do escritor, tanto as precariedades do sujeito, quanto sua fragmentação.

[166] KILKERRY, Pedro. *Ad Juvenis Diem*. In: CAMPOS, Augusto de. *Revisão de Kilkerry*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 146-148.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

n uma eclosão de um instante mágico e virginal. Uma vertigem que se liberta e se revela ao eu em movimento de expansão, deslocando-se nas explosões dos objetos. Tal abertura, misturada a uma intensa euforia, apresenta o sol, a partir de uma ânsia do vertical, como uma força de atração. Sua doçura simboliza o próprio frescor da manhã, o instante juvenil transcendental em uma realidade em fogos de artifícios que esbanja sua luz e beleza para logo se apagar e se converter em ñcinzasò. O astro celeste metaforizado surpreendentemente em ñpratos de luzò alimenta as almas, ofertando em seu ñbanqueteò o deleite do ñpradoò, ñrechãò, ñbosqueò e ñmontanhasò. Há ainda uma fome do ígneo que transforma o sujeito em um mendigo da luz solar através do qual a ardência pode fluir soberana e ininterrupta. Sem limites, o dia proporciona, ou acompanha, um frenesi, o azul do céu entorpece e o corpo e a alma ficam alvoroçados. É uma alegria incontida que se lança para todos os lados, para todas as disjunções. A linguagem surge como um estado de espírito e sua confusão interior, como se o sujeito estivesse ao apelo de objetivação.

É importante frisar que as asas, os insetos, as vagas de ouro, o rio claro, o sol, a manhã, a luz, a natureza e os demais elementos do poema não são aquilo que realmente provoca o êxtase do poeta. Esse lirismo transcendental, esse eterno ñfruto à fomeò, ao ultrapassar a forma dos objetos, cria um fundo abstrato que proporciona às coisas enunciadas no poema um excedente de sentido, pois são diluídas numa abstração a qual lhes prolonga semanticamente. São sentimentos intensos despidos de forma e imagem que consomem o sujeito; a experiência é demasiado dilacerante a ponto de a alma se fundir no fogo ardente do sol, da natureza, atingindo contornos dentre os quais nenhum se aplica exatamente ao objeto transcendido. Nessa perspectiva, a propriedade metafísica, que, a princípio, como substância ausente e disjuntiva, já que nasce para o leitor possivelmente de um estranhamento, das falhas maquinais do céu, das horas, dos insetos, do calor etc., vai funcionar como um dos fatores que

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

mpre regulado para manter um fundo de reserva de interpretações. Segundo Martin Heidegger, na técnica moderna, implementa-se uma série de ações das quais não afastamos o produtor de versos: ñextrair, transformar, estocar, distribuir e reprocessarò.[167] O poeta se transforma no senhor dos objetos. Por exemplo, na estrofe ñRio claro... Ah! por que choras? / São dez horas! / Passos azuis do dia! / Flórea magiaò podemos apropriarmo-nos de (e extraviar) uma grande quantidade de caminhos interpretativos e supor, na mesma medida, diferentes propriedades ausentes, silêncios e perspectivas deste fragmento. O rio místico apresenta uma junção de elementos incompatíveis: claridade e tristeza. Por isso, vem-lhe uma objeção de espantosa alegria: ñSão dez horas!ò. Em ñPassos azuis do dia!ò, nesta bela metáfora, aliam-se sememas distantes, ou opostos como os pés e o céu, o que acaba expressando o assalto de uma longitude na alma, num instante magnífico, em aromas fascinantes: ñFlórea magiaò.

Na direção de uma ascensão, os versos são calculados para estarem capazes a reposições de produtos imaginativos. Assim, permanecer-nos-emos neste devaneio motivado. Podemos supor que as águas claras do rio, na sua doçura, não sejam antitéticas ao pranto e que este compõe, por um desarranjo, a alegria da vida. Neste caminho, as águas se assemelham aos raios solares na sua claridade e doçura. O frescor do rio, qual os ñalfinetes dôouroò, instaura uma temperatura amena e tranquila no azulado das dez horas. Ou distintamente creremos numa síntese do fresco com o ardente onde ao mesmo tempo se sofrem as espetadas doces dos raios e se agoniza à chuva solar que a tudo transforma em cinzas, como os ñpassos azuisò. Estes, talvez, se achem compassados também numa ñhora ruiva e que escaldaò, onde até mesmo os versos progridem numa irregularidade convulsa. Ou estaria esta também apoiada numa euforia? Seria uma fusão de temperaturas, seria uma intercalação? Quem responde é o

[167] HEIDEGGER, Martin. *A questão da técnica*. In: *Ensaios e conferências*. Rio de Janeiro: Vozes, 2002, p. 20.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

o de resolver a síntese dito-e-não-dito e de intuir os sentimentos que ultrapassam o calor.

Os construtos surpreendentes e os exotismos de linguagem como ñCor de leite é a manhãò, ñEm mãos de aroma, unhas de sedaò, ñO dia / que doida, esperta, cortaò, ñLúculo mendigoò, ñHalos de um deus em cada pomoò, ñE a vontade nos fica a um trêmulo alfineteò (o verbo ñficaò sonoramente espeta juntamente com o alfinete, na sua inversão de posição com ñvontadeò do verso reiterado), ñOh! Natureza moça em túnica esmeraldaò, ñMas natureza moça, a pingar, de esmeraldaò e ñNa hora metálica, que escaldaò, além de outros tantos versos incomuns e jogos sugestivos, confirmam a ideia de o autor querer fabricar, através dessa pluralidade de mundos semânticos, uma teia de sentido de tal modo que o leitor se perca em tantos caminhos programados, legítimos ou improvisados. Para isto ser viável, é preciso estender uma variabilidade grande de totalizações significativas, o que seria mais facilmente exequível no momento em que se ressalta, nas estratégias de confecção do escritor, as partes em detrimento do todo. O sentido, preso num processo interminável, se torna fútil.

HORAS ÍGNEAS

I

Eu sorvo o haxixe do estio...
E evolve um cheiro, bestial,
Ao solo quente, como o cio
De um chacal.

Distensas, rebrilham sobre
Um verdor, flamâncias de asa...
Circula um vapor de cobre
Os montes ð de cinza e brasa.

Sombras de voz hei no ouvido
ð De amores ruivos, protervos ð
E anda no céu, sacudido,
Um pó vibrante de nervos.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

. 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 ð de sangue...

III

Tão longe levadas, pelas
Mãos de fluido ou braços de ar!
Cinge uma flora solar
ð Grandes Rainhas ð as velas.

Onda por onda ébria, erguida,
As ondas ð povo do mar ð
Tremem, nest'hora a sangrar,
Morrem ð desejos da Vida!

IV

Nem ondas de sangue... e sangue
Nem de uma nau ð Morre a cisma.
Doiram-me as faces do prisma
Mulheres ð flores ð num mangue...[168]

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

Portanto, ficará mais ou menos visível que a idiossincrasia radical do poema e seu código próprio estocado respondem por causações da embriaguez na consciência. Assim, os efeitos

[168] KILKERRY, Pedro. *Horas Ígneas*. In: CAMPOS, Augusto de. *Revisão de Kilkerry*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 115-116.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

agentes de disfunção de modo que o poema não irá apresentar uma continuidade semântica, legando seu sentido a blocos desorganizados de realidade. Eles são faixas de intensidade vivida pelo sujeito.

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

Cada estrofe funciona como intermitências de uma consciência incapaz de globalizar as percepções. Nesta linha, a escritura além de querer sintetizar elementos de atração e de repulsão, retirando daí seus melhores produtos, priva o leitor de uma unidade de todas as partes. Aliás, uma das características da arte de vanguarda é, segundo Peter Bürger,[169] a valorização das partes em detrimento do todo. Neste quadro, pelo esforço do leitor, de algum modo, acabam revelando-se os aspectos gerais da obra, entretanto, tal geralidade irá transformar-se em acréscimos colocados ao lado dos fragmentos, como se fosse mais um deles.[170]

[169] BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda.* Lisboa: Vega, 1993, p. 130-134.
[170] DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo*: capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: Imago, 1976, p. 61.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

um centro quase inteiramente autônomo em relação aos outros. Mesmo que, em nossa leitura, o título e o primeiro verso de alguma maneira funcionem como um raio que atravessa os blocos de real apresentados, operando uma mediação precoce (uma resolução prematura da tensão a ser desenvolvida ao longo do poema), e, ainda, que entre aqueles haja, vez ou outra, uma paridade de cenários, ou seja, valores de atração, não exclui o vínculo de desarranjos de linguagem e de seus registros desconexos. Na estrofe: ñSombras de voz hei no ouvido / - De amores ruivos, protervos - / E anda no céu, sacudido, / Um pó vibrante de nervosò, a abstração que fustiga o sujeito (aparecendo o avermelhado mais uma vez como imagem, figurada também no sangue, de intensidade insuportável), ou melhor, essas sombras que, pelos efeitos químicos da droga, refazem, no movimento negativo das sinestesias, o espaço e as representações do indivíduo, despontam como abertura ao desconhecido traumático. As zonas de percepção se espalham num objeto amplo e agitado, como as ñasasò flamantes, ñforaò do corpo. O ñpó vibrante de nervosò, na vastidão dos espaços, pela amplificação do mundo físico (ou dos meios de sentir), solapa toda ilusão de conjunto, fragmenta ao extremo os veículos de absorção do real. O que se pode facilmente comprovar na reiteração de descontinuidade marcada, mais uma vez, à estrofe que se segue: ñO mar faz medo... que espanca / A redondez sensual / Da praia, como uma anca / De animalò. Novamente se mantém o elemento dilacerante e os estímulos de um mundo que a todo tempo magnetiza os estados subjetivos, como se ocorressem trocas dinâmicas de fluxos entre sujeito e objeto. O indivíduo na quietude infeliz do isolamento moderno aparentemente necessita expandir-se, resgatar o Outro que lhe foi negado. O movimento das águas nas formas arredondadas da praia se apresenta à ñmente intoxicadaò como simulacro de sexo, isto é, o desejo, potencializado, leva o sujeito a projetar e a expandir movimentos internos no cosmos, num gozo agressivo. No primeiro verso, sob oposição de tensão e distensão, o mar se retrai, anunciando o movimento estrondoso da distensão em ñque

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

vagante faz encenar o ruído do choque das águas na areia, sendo mais uma daquelas brincadeiras fascinantes de harmonia entre som e sentido tão frequentes na literatura de Pedro Kilkerry.

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

De modo mais concretamente possível, Pedro Kilkerry ratifica o fato de a arte funcionar como narcótico.[171] Charles Baudelaire, em *Paraísos artificiais*,[172] reconhece na experiência com o haxixe, qual no entorpecimento de maneira geral, uma grande oportunidade de se desenvolver um peculiar espírito poético. Quando se encontra sob efeito, o indivíduo explora naturalmente extravagâncias formais, as palavras ñmais vulgares, as idéias mais simples ganham uma fisionomia excêntrica e novaò.[173] Mesmo pessoas incapazes de realizar jogos de palavras conseguiriam improvisar sem o menor esforço sequências intermináveis trocadilhos inusitados, de associação de ideias magnificamente raras que desorientariam até mesmo os mais hábeis na arte.[174] Nisto, podemos entrever que o apelo ao haxixe e à sua linguagem

[171] Os simbolistas no Brasil, de maneira geral, eram boêmios, o que os torna, sem ressalvas, contestatários, uma vez que esse tipo de vida decadente é oposto aos interesses do projeto de modernização da sociedade brasileira em que cada vez mais os espaços e a lógica urbanos se põem a restringir a vadiagem. BROCA, 1975, p. 127; SEVCENKO, 1983, p. 32.
[172] BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*: volume único. Org. Ivan Barroso. Rio de janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 365.
[173] Ibid., p. 360.
[174] Ibid., p. 360-361.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

erryano, um instrumento que visa à expansão da estrutura lírica. Com a droga, nas palavras de Baudelaire, os ñolhos aumentam, são como que puxados em todos os sentidos por um êxtase implacávelò.[175] As percepções se amplificariam de tal modo que haveria uma dificuldade de reunirem-se e concentrarem-se, em um só ponto, as informações. De maneira semelhante dirá Kilkerry: ñOlho, em volúpia de cismaò.

Em ñfaces do prismaò, a realidade surgirá. Estando o indivíduo intoxicado, os objetos artísticos, mesmo os medíocres, ganham uma força assustadora, indo diretamente para o fundo do espírito. O poeta do vício, aquele que aprende com o entorpecimento, consegue superar - numa linha ativa, como anteriormente vimos, de um Kosmofaber - todas as contradições e unificá-las, tornando-se o Deus de si mesmo.

Desta forma, o indivíduo chega a um grau exuberante de felicidade, virtude e inteligência de modo que, numa explosão de afeto, bem próxima do reencantamento do mundo, pretendido por Nietzsche em *O eterno retorno*, através da dança sagrada de Dionísio, pode-se compensar a degradação do indivíduo, sepultando-se o ascetismo cruel da tradição. O indivíduo assolado pela pobreza de experiência, espezinhado pela civilização do desprazer[176] faz da literatura espécie de ópio, em substituição àquele que outrora carregava a insígnia de Deus, aliás, como já dissemos, fenômeno para o qual Terry Eagleton chama a atenção. É certo constatar que a escritura retira das toxinas e de suas imagens abissais sua ñmais valiaò de sentido, expande, com elas, seus fundos de reservas onde o leitor, beneficiado pelo amontoado de ausências e disfunções, necessitará suplementar as formas vazias, extraindo, ainda, mais e mais, excedentes de sensações.

---

[175] Ibid., p. 362.
[176] FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. In: FREUD, Sigmund. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. 2. ed. rev. - Rio de Janeiro: Imago, 1994, v. 21, p. 73-148.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

ñHoras Ígneasò desarticula as proporções de tempo através de uma multidão de ideias. Numa ñvolúpia de cismaò (cisma, aqui, com o significado de devaneio), ou seja, num arrebatamento de uma eternidade de ideias, o poeta e o leitor se mantêm acima dos fatos materiais, vivem solitários renovando dia a dia seus acordos. Eis uma grande pergunta de Baudelaire: ñ[...] para que trabalhar, lavrar, fabricar seja o que for, quando se pode alcançar o paraíso de uma só vez?ò.[177]

A glória maior do viciado talvez seja a de fazer com que o objeto retorne ao sujeito e sob modos variados, ora como um projétil que o aniquila, ora como a representação erótica que o seduz, ora como sacralização do mundo e de si. Notemos que num dos momentos das ñHoras Ígneasò, ñuma só corò, numa violenta unificação do corpo, prossegue do prisma, cujas faces se apresentam como símbolos dos canais de percepção, devolvendo-se ao sujeito, através deles, a intensidade da vida, criando um espaço eterno e ao mesmo tempo isento de posição fixa.

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

[177] BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*: volume único. Org. Ivan Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 366.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

elhas rainhas que se acham inseridas numa polinização espiritualizada, em direção ao sol.

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

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

HARPA ESQUISITA

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

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

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

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

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

Um fio de ouro se alça?... Os passos voam-te pelas
Ribas... Oh! que ilusões da flor, que tantaliza!
Sob 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 musica das mágoas
Amendulas o Mar e amendulas a Terra!
A sombra aclara... E é ver a dança verde de águas
E arvoredos dançando ao coruto da serra!

Gemes, Dedando o Azul as magras mãos dos astros
Somem, luzindo... Ao longe, esqueleta uma ruína
Em teu sonho a enervar, argentina, argentina...
De ilusões, no horizonte, ossos brancos... são mastros!

Quente estrias à alma, à frialgem, nas cousas...
Que bom morrer! manhã, luz, remada sonora...
Pousas um dedo níveo às níveas cordas, pousas
E és náufrago de ti, a harpa caída, agora.

Ah! os homens percorre um frêmito. Num choro...
Move oceânica a espécie, amorosa, amorosa!
Mais que um dervixe, és deus, que morre, a irradiosa
Glorificação de ouro e o sol de ouro... à paz de ouro.[178]

Podemos associar o aspecto delirante do poema com fantasmas de outros planos da linguagem, como vimos, por exemplo, do entorpecimento, recodificados na estrutura lírica, tornada neste gesto ñesquisitaò. O leitor pode constatar na obra uma dificuldade de estabelecer, devido a uma grande quantidade de informações, uma unidade de sentido aceitável para o poema inteiro. A ñsomaò das isotopias locais com as isotopias globais, isto é,

[178] KILKERRY, Pedro. *Harpa Esquisita*. In: CAMPOS, Augusto de. *Revisão de Kilkerry*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 106, 107.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

processadas sem que, no entanto, se abarque o integral do texto. Isso, obviamente, não se deve apenas ao poder de escolha do leitor e sua imanente marcação particular no objeto artístico, mas ao fato de a escritura poética moderna ser, como insistimos até aqui, aquela que tenha ido mais longe no que se refere ao discurso valorativo da transformação e da multiplicação de significação.[179]

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

São cabíveis diversas proposições gerais, ou o desenvolvimento das mesmas, como os movimentos de sujeito e objeto, como mistificação verbal, tomando-se a harpa como um instrumento litúrgico, ou a montagem de uma paisagem sensualíssima, cujas imagens funcionem como indicadores precisos das inquietações subjetivas, ou seja, trabalhando como diagramas do espírito, numa epopéia da alma, ou ainda tantos outros na medida em que se muda a pessoalidade do leitor. Enfim, são formas calculadas para conter desdobramentos incessantes. ñHarpa Esquisitaò, em sua estrutura sonora, na dança do intelecto entre as palavras e nas redes de imagens (melo/fano/logopéias), desafia o leitor. O poema se apresenta como uma constelação de ideias e estímulos. Como o mundo dos torpes, impede uma extração imóvel, ao invés, escoa sem fim.

[179] DUBOIS, J. et al. *Retórica da poesia*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1980, p. 195.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

delírio, a intoxicação da mente, e ainda com o sonho, e com os assaltos do inconsciente é consolidado nesta obra. A harpa se ergue não propriamente como instrumento musical, mas como símbolo do transcendental. Suas notas ñBóiamò ñno arò, ao apelo de uma sede de infinito, registrados numa sequência de ascensão: ñreptis - homens, não! tu levantasò. Soterrada de dor e mágoa, esta verticalidade ascendente, como uma parasita a se alimentar de ilusões à custa da divinização de si, desponta constantemente no poema. Dentre os exemplos, citamos o corvo noturno em sua altitude utópica: ñInda que as asas tens não no [o corvo] terás ao ladoò; o sujeito como um dervixe, envolto num ñmanto azulò, a pensar nas imagens arredondadas da estrofe como: ñapupilam-teò, ñhaloò, ñcolarò, é o próprio firmamento que metaforicamente o enrola, o poeta lhe diz: ños passos voam-te pelas ribasò. Na quinta estrofe, com o lírio que ñse alçaò, o poeta funde no verso as substâncias flor, ilusão e ascensão: ñOh! que ilusões da flor, que tantaliza! / Sobe a flor?ò. Em alusão a Tântalo, personagem da mitologia grega que não era olímpico, mas aspirava ser ou se fazia Deus, o escritor nos apresenta o vegetal que, com as raízes na terra, quer, em vão, esticar-se em direção às alturas. E o interlocutor harpeiro, esta personagem-sombra do leitor, ou seu horizonte no poema, confunde-se igualmente com esses lírios que deslizam para o céu: ñSobe a flor? Sobes tu e a alma nas pedras pisa?... / Pairas... Em frente, o mar, polvos de luz - estrelas...ò. A elevação do sujeito encenada em ñpairas...ò, num afastamento da inferioridade física, tem como espelho as ñestrelas...ò. Na metáfora ñpolvos de luzò, novamente, o artista une o que jaz no mais profundo do oceano com o objeto celeste mais distante (semelhante ao que vimos em ñPassos azuis do diaò), integrando esses ambientes numa mesma esfera de sentido.

A ascensão, como a flor mágica, amalgama o seu movimento encantado ao trágico da miséria e dor. A harpa nos ares geme, ñplangeò, soa até o fim como um ñchoroò... O sujeito, ao

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

ndência que, unicamente pela proximidade com o objeto, pode ser gozado, acaba submetendo-se ao destino horrível tanto da atração invencível do chão, marcada na queda brutal das ondas, quanto de forças interiores que, impedindo a circulação livre numa dimensão quimérica, exigem-lhe o desagradável acerto de contas, assim como em ñSymbolumò, que analisaremos mais adiante.

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

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

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

de fantasmas, ambos são sempre aquém à energia que os anima.

O som da harpa, cuja simbologia aponta para o sagrado, é realizável apenas no sonho. Pensemos o sonho, a alma e a lírica como coisas confusas. Nestes termos, é coerente defender que apenas onde reina o símbolo pode reunir-se os objetos e aproximar-se deles, é onde se nutre tal esperança. Após as notas encantatórias serem produzidas naquela altura mítica e essa espécie de ñhomem-réptilò ascender alucinado, neste preciso momento, o sujeito passa a exigir a experiência metafísica de modo que, levando-se em conta um período histórico em que o homem não mais se identifica com os objetos que produz, a condição indiferente e até mesmo hostil das coisas é transformada: ñE apupilam-te a frente as mil pedras agudas / De ódios e ódios a olhar-te...ò. Isto é, a matéria se acha dominada por uma força de repulsão, cujo desfazimento de tal feitiço seja viável unicamente pela magia da arte: ñE 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!ò. Pedro Kilkerry se vale do campo poético para discutir as relações conflitantes entre sujeito e objeto: ñQuente estrias a alma, à frialgem, nas cousas...ò, desta maneira o escritor baiano visa, ainda que momentaneamente, a problematizar uma unificação dos elementos espírito e mundo, expressa na terminologia de Dubois, na oposição antropo e cosmos.[180]

O programa iluminista,[181] segundo Horkheimer e Adorno, tinha como propósito suspender o feitiço, dissolver os mitos, eliminar a imaginação para conferir ao saber o poder absoluto. A aversão à imprecisão, o receio da contradição, a intolerância ao fetichismo verbal que se

[180] Ibid., p. 84.
[181] HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. *Conceito de Iluminismo*. In: BENJAMIN, Walter. *Textos escolhidos*. Coleção Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 89-116.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

método, o mecanismo de estabelecer a soberania do entendimento, vencendo a superstição, vão minando, sem tréguas, a expressão enfeitiçada da natureza. A felicidade na contemplação perde seu lugar para o conhecimento técnico. É o desempenho no trabalho que importa, são apenas válidas as noções que propiciem a regulação do mundo, o domínio dos outros homens e do natural. Contra antigas lendas, mistérios inquietantes, e, sob o primado de discursos plausíveis que substituem o conceito pela fórmula, o Iluminismo despoja a sociedade de sentido. O número se erige como seu cânon.

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

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

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

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

No universo científico, a linguagem deve ser universal, despojada de sentimentos e imagens, nela não é permitida a particularização ou o dom para determinada prática, os médicos diferentemente dos curandeiros têm instrumentos comuns nas instituições de saúde regulamentadas. Ao invés, linguagem personalizada da curandice, de sua sorte, não atenderá aos preceitos abstratos da medicina ocidental. O novo mundo matematizado prima pela soberania da abstração, negando ao mesmo tempo o simbólico e a imagem. Com efeito, a digressão pelos simbolismos e pelo profundo inteligível não significa nada mais que tagarelice inútil, sendo transposto para o campo poético tudo aquilo que não desvanece em números. A poesia, portanto, como já alertara Eagleton, aparece como contraposição ao atrofiamento da fantasia, discutida em muitos focos em ñHarpa Esquisitaò, e ao refreamento da anulação de imagens. Nisto, a poesia e a magia se aproximam, ambas não se conformam com a discórdia entre o nome e o ser. Assim como o mito é o paganismo da sociedade racional, a poesia, como aquilo que restou da magia, das coincidências entre signo e imagem, a nosso ver, pretende não apenas espalhar vícios a uma sociedade aparelhada, mas também fazer com que autor e leitor se misturem, como atesta o poema de abertura, ñAo leitorò, de *As flores do mal* de Charles Baudelaire: ñHipócrita leitor, meu igual, meu irmãoò.[182]

O pressuposto da abstração moderna que impede a produção de imagens reside na separação entre sujeito e objeto, como no afastamento entre médico e paciente, em que um não se

[182] BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*: volume único. Org. Ivan Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 103-104.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

gico, impera uma força de integração, no iluminista, uma força de separação. Retornamos àquela oposição: assemelhação e trabalho, ou ainda, mímesis e técnica.

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

Em ñHarpa esquisitaò, além de se dirimir a não correspondência do nome para com o ser, neste mundo matematizado, o objeto, como energia reprimida do sujeito, aparece como uma espécie de prazer de outrora que fora abdicado. O homem em conflito com a frieza do mundo sentiria o desejo irrefreável de reencantar a vida: ñE chamas a onda: ñirmã!ò. E em fósforo incendeia / Na praia a onda do mar, ri com dentes de espumaò. Observemos o detalhe da incorreção gramatical da vírgula posta entre sujeito e objeto, além da sugestão de movimento, faz suspeitar que a onda e seu riso de certa maneira pertencessem a planos distintos. Como se o sujeito vencesse o isolamento a partir do instante em que a ilusão da integridade resplandecesse, em que a brutalidade da queda, como em ñA onda crescer, rajar-se em brutal besta-fera!ò, desse lugar ao riso pacífico que tenta superar a ñmágoaò, cravada tanto nos movimentos verticais, como na distância invencível das coisas. Deste modo, a magia do verso

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

iluminista separador: ñOlhas... E, soluçoso, à música das mágoas / Amedulas o mar e amedulas a Terra!ò. É como se o prazer do objeto, abdicado na nova ordem, movesse o indivíduo ao intento de apaziguamento de um tipo meio indefinido de angústia do transcendental.

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

A arte e o sagrado são elementos clandestinos no mundo modernizado, pois primam pela unificação. A harpa, enquanto instrumento litúrgico, soa esquisita. Seus sons desajustados, afins às novas propriedades líricas, inflectem a ordem e os sistemas de sentir e pensar. Esse leitor ñdervixeò que reclama por ascensão, e, nesta exigência, ñà música das mágoasò, observa a longitude do objeto, é assaltado por forças gravitacionais até o ponto de a harpa cair e o sujeito-deus morrer à ação implacável da luz: ñQue bom morrer! manhã, luz, remada sonora...

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

rdas, pousas / E és náufrago de ti, a harpa caída, agora. // [...] Mais que um dervixe, és deus, que morre, a irradiosa / Glorificação de ouro e o sol de ouro... à paz de ouroò. A luz arrasa a ilusão do mítico; a expansão do antropo no cosmos é arruinada. A auto-divinização que conferia ao mágico mundo interior do sujeito as nuances siderais mais incríveis está falida; a extensão do subjetivo, operada na incorporação inebriante da natureza, no hiperbólico da alma e do sonho, culmina no afogamento de si, o que era elevação cai.

Em contraposição a ñpairas... [...] estrelas...ò, observe-se o rechaço da distância do solo em ñPousas [...] pousasò do quadragésimo terceiro verso. Aquele sujeito ascendido, o ñreiò, ñartistaò, ñdervixeò, ñdeusò, signos de auto-centramento humano, ainda que se sentindo capaz de vencer o afastamento das coisas, os mil ódios, as mil pupilas repulsivas das pedras, morre num mundo iluminado.

A ruína da ilusão de uma altura mítica traz consequências até mesmo para a lírica. Eis um instigante verso que exige constantes reavaliações, aquilo que havíamos chamado de tecnologia poética, automático, pois nele foram enxertadas muitas opções de sentido: ñE és náufrago de ti, a harpa caída, agoraò. Em clara alusão a ñDU FOND D`UM NAUFRAGEò de ñUn coup de dés jamais n`abolira le hasardò[183] de Stéphane Mallarmé, o verso caracteriza, não só o sujeito, mas também o artista como náufrago, pois se acham incapazes, nesses tempos de crise, de prosseguirem em caminhos altivos, têm de retirar seus sentidos e sua poética do abismo. Portanto, o sentido irá transbordar de uma tal maneira que os símbolos não serão mais capazes de sustentar os acordos propícios à comunicação. Tomando o verso em

[183] MALLARMÉ, Stéphane. *Un Coup de Dés Jamais nôAbolira le Hasard*. In: CAMPOS, Augusto de. CAMPOS, Haroldo de. PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2002, separata.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

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

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

Tomando como ponto de vista a forma e a atuação de nossa máscara enquanto leitor, selecionamos algumas estruturas semânticas que representam, para nós, as isotopias globais de ñHarpa Esquisitaò, entendendo, ao mesmo tempo, que tendem a não abarcar de fato toda a capacidade significativa do texto, devido, sobretudo, aos seus desajustes entre parte e todo. Basicamente, há um cruzamento de uma musicalidade ou encantamento com o sujeito, seus sentimentos e a natureza. Pensando de modo um pouco mais ousado, reconhecemos como seis as estruturas semânticas fundamentais de ñHarpa Esquisitaò: a) Melancolia, b) Relação

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

ensão-descensão, e) Auto-divinização, f) Lírica. Seria perfeitamente cabível figurarem entre essas opções a musicalidade, a magia, o onírico, o delírio etc., o que ratifica a impossibilidade de uma leitura total da obra.

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

A partir do momento em que não se pode distinguir friamente alma, lírica, sonho, encantamento, onde palavras, sons, ritmos, conceitos, sentimentos, pela magia da mímesis poética, aparecem para o leitor sem qualquer diferença, vai tonificando-se uma mútua dependência entre todas essas coisas, o poema se ergue como uma ñtenebrosa e profunda unidadeò.[184] O caráter pouco desigual dos elementos acima citados, cuja soberania do simbólico não pode ser contestada, é aquilo que favorece a mediação da poli-isotopia. Com ela, alimenta-se o fascínio do leitor para com a excitação verbal imanente à poesia, pois ao passo que se torna um problema de comunicação, um enigma a ser desvendado, não cessa de produzir o sentido em grande volume.

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

[184] BAUDELAIRE, Charles. *Correspondências*. In: BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*: volume único. Org. Ivan Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 109.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

ue este choque entre o cálculo e o mítico é um embate constante na lírica moderna, sobretudo na lírica simbolista. A magia é tudo aquilo que nos põe a desconfiar de que a lírica se reduza meramente numa técnica de manejo de símbolos, fonemas, métricas, ritmos, jogos de palavras matematicamente cruéis. No conceito de escritura de Barthes, equivaleria ao feitiço imanente das criações. Todavia, fica-nos a dificuldade de discernir, entendendo o Simbolismo como movimento de invenções,[185] o que pode ser sentenciado como magia ou como técnica. Por exemplo, em ñDe ódios e ódios a olhar-teò, atentemo-nos para com a inusitada sensação criada: o sentimento de ódio se reveste de uma forma arredondada. Isto é, considerando os signos ñcolarò, ñhaloò e ñapupilam-teò, aclara-se a sugestão do poeta: ao lançar mão de tantas vogais ñoò, vai agredir o leitor com um alastramento de pupilas ñodientasò no verso. Na estrofe seguinte, casos muito semelhantes: as palavras ñolharò, ñadormidoò e ñocreò, tão próximas entre si, somando-se a ñcolar-te ao colar...ò, espalham uma sucessão de esferas, confusas; ora expressando ódio, ora amor, culminando-se na imagem de centelhas fustigadoras. É um entrelaçamento interminável de sentido.

> Requebrem árvores ð ufa! ð
> Como as mulheres, ligeiro!
> Como um pandeiro que rufa
> O Sol, no monte, é um pandeiro![186]

O poema ñEvoéò também é fortemente marcado pela musicalidade. Neste fragmento, há um evidente gesto poético de se destacar o campo analógico, as palavras acabam tensionadas segundo o primado da identidade. É importante averiguar como se promove a relação signo-imagem. Os signos ñrequebrem árvoresò evocam, para seus significantes, uma curiosa imagem vinculada ao significado. Reproduz-se, a partir da sonoridade dos fonemas

[185] VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Iluminaturas, 2007, p. 67.
[186] KILKERRY, Pedro. *Evoé*. In: CAMPOS, Augusto de. *Revisão de Kilkerry*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 105.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

quebrar (repare-se que o verbo é ambíguo, tem o sentido de mexer e de quebrar, em ambos produz-se uma sonoridade extravagante) arbóreo. Os sons que soltam das palavras seriam idênticos aos de galhos. Este ñ- ufa! -ò, como uma expiração, imita a travessia do vento através da árvore, uma invenção de ventania isomórfica. No segundo verso, há uma analogia, no plano visual, da dança das mulheres com o chacoalhar das plantas e, ao mesmo tempo, os significantes ainda sustentam no poema aquela imagem auditiva da madeira. Em ñComo um pandeiro que rufaò, é possível suspeitar de uma analogia, no nível do significado, dos sons das árvores com os sons metálicos do instrumento. No nível do significante, haja, talvez, neste verso uma sonoridade de tambores, que se intensifica nos sons graves nasais do verso seguinte: ñO sol no monte é um pandeiroò. Neste último verso, uma metáfora extravagante: o sol-pandeiro, compondo o incrementado jogo visual-auditivo da estrofe. Por esses exemplos, destacamos a correção para a expressão ñfazer um poemaò.

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...

.....

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

inda a lua esfia
Últimas notas trémulas... 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.[187]

A supratemporalidade, peculiar ao próprio sentimento moderno, invade a criação. Superando as necessidades mais iminentes, o escritor se lança a uma espécie de participação na construção do Grande Poema,[188] aquele escrito ao longo da história, cuja duração formal, representada na grande ñestante em cada livro que olhaò, cada vez mais, após a asserção enfeitiçada do princípio da tradição da ruptura na literatura modernista,[189] carrega em si o peso da angústia de superar o poema-Pai: ñCresce-me a estante como quem sacuda / Um pesadelo de papéis acima...ò. Para tal empresa, o poeta precisa mergulhar[190] num emaranhado de ideias que o perturbam, ou que lhe escapam.

Considerando que todo operário deve se isolar para produzir,[191] o poeta, num silêncio intocável, abalado unicamente pelo som das rimas, põe-se a dar (ou passivamente observar a eclosão de) um princípio autômato às palavras de modo que não se saiba ao certo o agente da empresa poética, aquele que cria as formas: ñNão sei se é mesmo minha mão que molha / A pena ou se é um instinto que a tem presaò. O artista é aquela criatura que se afasta ao mesmo tempo da comunidade social, vivendo como errante, e do produto de suas mãos. O sentido se torna uma ilusão: ñ[...] Comovido / Pego a pena, iludo-me que traço / A ilusão de um sentido e outro sentido. / Tão longe vai!ò. Isso não significa apenas a autonomia da máquina-poema com relação ao seu criador-vigia no que se refere à vida intangível dos sentidos, mas também

[187] KILKERRY, Pedro. *É o Silêncio...* In: CAMPOS, Augusto de. *Revisão de Kilkerry*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 117-118.
[188] BLOOM, Harold. *A angústia da influência*: uma teoria da poesia. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 2002, p. 69.
[189] PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*: do romantismo à vanguarda. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 17-18.
[190] RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta*. Porto Alegre: L&PM, 2009, p. 27.
[191] ARENDT, Hannah. *A condição humana*. 9. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999, p. 174.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

do os registros espirituais e mecanizados, transforma a linguagem num investimento desmedido no paradoxal.

Sem ter força suficiente de descartar, de todo, os ideais iluministas e sem, entretanto, converter a literatura num mero jogo mecânico de palavras, dando espaço à defesa, ainda que via sublimação, do prazer, às pretensões de uma negação restauradora do *status quo*, que chamamos de sujeito, espírito, magia, o poeta modernista, em seu jogo de admissão e recusa daquilo que os historiadores tomam como ñModernidadeò, não é mais capaz de assumir uma posição fixa. Tanto do ponto de vista dos papéis sociais e de suas máscaras, alternantes na correnteza dos pensamentos, quanto de o princípio produtivo, na nova era, alçar-se miticamente, sob a égide do Novo, como único *modus operandi* solucionável para os problemas também oriundos do Novo. Logo, a batalha do poeta não se restringe apenas a uma angústia, no jogo retórico-artístico, entre poemas sucessores e poemas antecessores, entre poetas fortes e fracos, mas, sobretudo, entre as palavras e a velocidade dos sentidos. Isso elucida a constância alotópica ou poli-isotópica na lírica moderna.

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

Em ñE a câmara muda. E a sala muda, muda... [...] A asa da rima / Paira-me no ar. Quedo-me como um Budaò, é notável a magia da mímesis tomar e transformar o ambiente de criação. Com efeito, é preciso que o crítico fique atento e saiba lidar com essa relação técnica-magia (e

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

separando totalmente uma da outra, mas aceitando uma coabitação.

Analisando o efeito aterrorizador que a fotografia, se comparadas às representações em tela, causava nos indivíduos, Walter Benjamin defende que a diferença entre magia e técnica se estabelece historicamente. Mais afim a Horkheimer e Adorno, nossa perspectiva as aproxima com relação à intenção de influenciar a natureza e as diferencia a partir da oposição trabalho-assemelhação.

É difícil a manobra de separação daquilo que provém do mundo mágico e daquilo que provém do mundo técnico no poema simbolista, e a diferenciação do que Marcel Raymond entende como ñmusicalidade no espíritoò, isto é, sugestão psicológica do verso, sutilezas que comovem o espírito, de ñsimples jogos sonorosò:[192] matemática das sílabas. Como poderemos afirmar que as extravagâncias sonoras de Pedro Kilkerry atenderiam apenas aos apelos técnicos? Ou exclusivamente místicos? Adorno afirma que o modernismo vive, grosso modo, a polaridade da oposição entre o construtivo e o expressionismo.[193]

A alma, os sonhos e a magia são polissêmicos, constroem o sentido alotopicamente. Nos termos de Freud, os primeiros são signos sobredeterminados (ou superdeterminados).[194] Assim, não seria correto responsabilizar, no que se tange à polifonia da lírica moderna, somente uma técnica do sentido. O sonho é por excelência o reino da metáfora, da alegoria, é onde a tamanha exuberância de sentido extrapola os limites da consciência de quem sonha. Avaliando esses dados, para nós, a lírica, enquanto ação à expectativa do vazio branco da

[192] RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao surrealismo*. São Paulo: Edusp, 1997, p. 44.
[193] ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p. 58.
[194] FREUD, Sigmund. *Interpretação dos sonhos*. Edição eletrônica brasileira das Obras Psicológicas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 2000.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

rena onde uma angústia do transcendental, da fantasia - lembre-se que o homem feliz jamais fantasia[195] - da inventividade, do gozo são lançadas contra as estruturas que oprimem o sujeito, negando-lhe o prazer.

O sujeito se acha sufocado de máquinas e de suas lógicas de poder as quais a todo tempo trabalham para sua objetivação. É exageradamente desproporcional a força que emana do objeto para o espírito, retomando-se as ideias de Marx. Sob este prisma, encontramos uma fartura de processos maquinais na lírica canônica moderna. Citamos o poema-partitura de Mallarmé e sua greve do verso; o poema-montagem do Cubismo; a escrita automática do Surrealismo; no pensamento futurista, a fabricação de metáforas, cujas sinédoques internas não podem cessar suas ligações: policromas, polifônicas e polimorfas, como também, o ruído (dinamismo), peso (faculdade de vôo) cheiro (modo que a matéria se espalha), tudo isso sob o princípio das ñpalavras em liberdadeò, da ñimaginação sem fiosò e da ñobsessão lírica da matériaò, ñ[...] a aliança incompreensível e inumana de suas moléculas e de seus elétrons [...]ò.[196]

Pedro Kilkerry, de sua parte, cria uma escritura de tal modo gulosa que não rejeita os fragmentos horrendos: ñE oh! minha amada, o sentimento é cego... / Vês? Colaboram na saudade a aranha, / Patas de gato e as asas de um morcegoò. Kilkerry encerra o metapoema com sentimento cego (lembremos a imagem da pena automática que segue os próprios desígnios), o que explica a perda de referentes temporais, que consome a ñcâmara mudaò. A percepção de ñVês?ò conduz à observância de uma cegueira, que não pode significar apenas com relação ao sentimento amoroso. Em vez de ñsaudadeò, poderíamos entender que

[195] Idem., *Luto e melancolia*. Edição eletrônica brasileira das Obras Psicológicas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 2000.
[196] MARINETTI, Filippo Tommaso. *Manifesto técnico da literatura futurista - 1912*. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Vozes, 1973, p. 95-99.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

a todos os fragmentos e seus movimentos que puderem ser atingidos, acoplados, sugados para seu interior. De tão intenso o desejo, não é preciso que a ñaranhaò, as ñPatas de gatoò e as ñasas de morcegosò tenham qualquer prévio aparato semântico que viabilize sua entrada na criação, esses pedaços chegam sem preparações à voz do poeta porque não pode haver desperdício de objetos, de imagens, apenas de sentido.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

7. O SUJEITO E OS ESPELHOS

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

seus jogos internos como réplicas, cópias, distorções, oposições de conteúdos da linguagem e do real, cuidaremos de suas propriedades analógicas, num ponto onde não poderemos mais distinguir técnica e magia. Com efeito, em nosso propósito, na ordem da lírica moderna, além da obsessão do Novo, há uma angústia para com o metafísico, uma necessidade do prazer, do sentido estético penetrar nas faculdades do sentir.

NA VIA APPIA

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

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

Nua! ð à espádua esparzida a manhã dos cabelos ð
Nua! ð na esplendidez que, Áureo Sonhar, prelibes...
Como em leito de sol, levam-na, doce fardo,

Cordos núbios de bronze, ð agitando flabelos
Da plumagem real e centínea das íbis,
Por seu rosto de alambre aromado de nardo...[197]

Nos versos do primeiro terceto do soneto (ñAppiaò, mais antiga e mais célebre estrada romana[198]): ñNua! - à espádua esparzida a manhã dos cabelos - / Nua! [...]ò verifica-se que o corpo se espalha como olor, apoiando-se na similaridade dos fonemas de ñà espádua esparzidaò que incutem uma idéia de continuidade. Vinculados, o desejo, o prazer e o movimento de expansão do sentido, difíceis de serem retidos num limite, como ocorre nesta nudez incontida, espelham-se mutuamente no texto. Semelhante a ñA Passanteò de Baudelaire, esta mulher levada, à noite (em imagem invertida), num ñleito de solò, abre uma

[197] KILKERRY, Pedro. *Na Via Appia*. In: CAMPOS, Augusto de. *Revisão de Kilkerry*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 80.
[198] CAMPOS, Augusto de. *Revisão de Kilkerry*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 80.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

numa ñpompa de fogoò. Fica a ñCarneò, ñeletrizanteò, espelhando o movimento iluminado de uma multidão munida de ñtogasò flutuantes. Como os ñcarros jungidosò na via, os desejos ñpassamò pelo corpo, seguindo as direções de um rosto-perfume. Em ñMare vitaeò, num interessante jogo logopaico, mantém-se a idéia de movimento: ñFoi deslizando como um sonho da águaò. O sonho é o fantasma da ñembarcaçãoò. É espelho da fluidez de sentido. Os travessões em ñ- Remar! remar! - [...] - Remar! remar! - ò aparecem como espelhos de remos.

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 lamber 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 ï por Zeus! ï na água azul doutra Vida
Lava os meus sonhos, treme em seus olhos, escrava.[199]

ñAd Veneris Lacrimasò nos apresenta um jogo inusitado: ñAos seus rosados pés... Nyx se arrasta, na rua...ò. ñRosadosò espelha a cor violeta (Íon - violeta em grego). ñPés...ò integra o espelhamento do signo ñÍonò, como analógico à flor, numa aproximação das cores rosa e violeta. Em ñNyx se arrasta, na rua...ò, os fonemas-espelho montam a sensação de permanente fricção. Espelham-se entre si e espelham o atrito, a noite-lixa fica, no espelho, uma imagem invertida de ñrosados pés...ò. ñNyxò (do grego nux - noite) nos faz suspeitarmos de

[199] KILKERRY, Pedro. *Ad Veneris Lacrimas*. In: CAMPOS, Augusto de. *Revisão de Kilkerry*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 94.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

né, acusado pelo autor de seu som aberto não propiciar o escurecimento do verso,[200] Kilkerry, de sua parte, vale-se, em seu senso de pesquisa, da noite grega para enegrecer e ao mesmo tempo friccionar o soneto. ñSeò é espelho distorcido de ñyxò de ñNyxò. ñNa ruaò reflete ñarrastaò. Nas reticências, o *continnum* de ñrua...ò é espelho do *continnum* dos ñpés...ò. Em ñnervos, a arderò, um espelhamento semântico-musical; por último, ña lamber Hélada nua, nuaò os fonemas línguo-palatais são espelhos de imagens auditivas da sensualidade das lambidas da lua de ñCorintoò em ñHéladaò, (nome de mulher, derivação de Hélade, denominação primitiva da Grécia). Cada léxico recebe ao menos um toque de língua, ñHéladaò espelho sonoro de ña lamberò; ñnuaò, de ñnuaò.

> Agora, um rio, água esparsa...
> Nas águas claras de um rio,
> Lavem-se as penas à garça
> Do riso branco e sadio![201]

Nesta estrofe de ñEvoéò, em meio ao tom místico do fragmento, ñrioò espelha ñrioò, espelhados em distorção pelas propriedades sonoras e semânticas de ñrisoò (semânticas, uma vez que seu adjetivo branco se entrelaça com o claro das ñáguasò). ñÁguas clarasò espelham ñágua esparsa...ò. ñGarçaò espelha sonoro-semanticamente ñesparsa...ò; ñbrancoò, ñclarasò. A assonância em ñágua esparsa...ò sugere, assim como em ñNas águas clarasò, em paranomásia, o movimento no rio (consideremos as reticências) pelo fluxo de /a/ na estrutura. Podemos ainda jogar de modo mais especulativo com o menos contundente: água-agora, agora-garça, riso-rio-sadio, os sentidos se interpenetram a ponto de os objetos perderem a lógica das superfícies.

---

[200] JAKOBSON, Roman. *Lingüística e comunicação*. 8. ed. São Paulo: Cultrix, 1975, p. 154.
[201] KILKERRY, Pedro. *Evoé*. In: CAMPOS, Augusto de. *Revisão de Kilkerry*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 105.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

O

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

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

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

É minh'alma, é teu seio, e um firmamento mudo.
Mas, aos ritmos da Terra, és um ritmo do Amor?
Homem! ouve a teus pés a Natureza em flor![202]

No soneto ñRitmo Eternoò, novamente se verifica um teor místico: ñQue Deus és tu, sou eu - a Natureza assimò. Numa abertura ao encanto natural, numa eternidade supratemporal, o sujeito se dilui na ñTerraò, ñcantandoò no ñritmo do Amorò. ñÁrvore! boa ou má, os frutos que darás / Sinto-os sabendo em nós, em mim, árvore, estásò ratifica a integridade, numa implosão das superfícies: ñE o Sol, de cujo olhar meu pensamento inundo, / Casa multiplicando as asas deste mundo...ò. O Sol-olho leva as imagens para a consciência do sujeito. A transcendência de si é causada pela unificação espírito-mundo, o que justifica o espelhamento de ñasasò (índice de vôo, de ascensão, simbolizando também a multiplicidade de *ale*grias) em ñCasaò, representação superação do afastamento com a natureza: ñSendo uma onda do mar, dou-me ilusões de um mar... / Alvor, turquesa, ondula a matéria... É veludo, / É minhôalma [...]ò (observe-se como ñondula a matéria...ò, em que a vibração da alma se torna idêntica à da matéria, é semelhante à estrutura sugestiva de oscilação do soneto ñCetáceoò: ñironia ondulosaò). Aqui, não há a abstinência do objeto, não há melancolia, é um soneto feliz.

[202] KILKERRY, Pedro. *Ritmo Eterno*. In: CAMPOS, Augusto de. *Revisão de Kilkerry*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 89.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

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 óbitas musgosas.
- Vazias? Menos do que misteriosas ï
Pestaneja, estremece... O muro sente!

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

Mas um prazer ao sofrimento casa...
Pois o ramo em que o vento à dor lhe impele
É onde a volúpia está de uma asa e outra asa...[203]

ñO Muroò, por sua vez, em seu interessante jogo de correspondências e de projeções encena as angústias das limitações do sujeito. De início, o título do soneto simboliza divisão, barreira, privação, assim, afasta-se do que depuramos em ñRitmo Eternoò. Em ñE eu, magro, espio... e um muro, magro, em frenteò, considerando a finura do olhar, a magreza, percebe-se um espelhamento entre o sujeito e o ñmuroò, uma projeção em sua ñpeleò doída, em seu ñcaio ruídoò. Não obstante, essa espécie de emoção emparedada (ñO muro sente!ò) guarda em si uma contrapartida: ñAbrindo à tarde as órbitas musgosasò (espelhamento semanticamente invertido, ñórbitas musgosasò, e sonoramente afim). A abertura improvável desses musgos (num embate de obstrução e passagem) amantes das sombras, ñque são da alma doenteò, desse sujeito-muro, ratificando o contraditório (como a mobilidade calma dos ñpés doiradosò contraposta ao pétreo estático), aponta para tentativa de superação do tédio e da dor. Aliás, é a partir do choque do vento com o paredão que o sujeito pode experimentar uma agonia

[203] KILKERRY, Pedro. *O Muro*. In: CAMPOS, Augusto de. *Revisão de Kilkerry*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 90.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

ento casaò. As irritantes perturbações são os dispositivos do prazer. Registre-se que o sentido impalpável das formas aparece após o movimento dos ñpésò. Como o cheiro fascinante que ñsaiò dos ñnervosò, as asas nascem do Baixo. Notemos a constante perturbação de Kilkerry para com o metafísico. Augusto de Campos elege como a palavra-chave, como o termo mais recorrente na lírica de Pedro Kilkerry a palavra ñasaò.[204] Chama a atenção a diversidade de posições que o autor assume com relação ao tema.

AMOR VOLAT

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

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

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

E vivo só por ver, como curvo aqui fico,
Esse pássaro voar, largamente, um bocado
De músculos pingando a levar-me no bico![205]

Neste soneto, o provável corvo é uma alusão a Edgar Allan Poe. Com a diferença de que o *nevermore*, neste caso, afirma a negatividade da introdução não consentida de um corpo estranho: ñRudamente o rasgou com seu bico em brasaò, os fonemas fricativos, como toma nota Augusto de Campos,[206] expressam uma ñagressividade cortanteò, de um intruso parasita: ñE em meu sangue a cantar fez de um boêmio no banhoò. Curioso observar que o amor, desta vez, é regido por uma lógica separatista, uma vez que, mesmo unidos, o sujeito é externo ao

[204] CAMPOS, Augusto de. *Revisão de Kilkerry*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 51-56.
[205] KILKERRY, Pedro. *Amor Volat*. In: CAMPOS, Augusto de. *Revisão de Kilkerry*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 87.
[206] CAMPOS, Augusto de. *Revisão de Kilkerry*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 32.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

uma mesma sintonia. Não há fusão de seres, mas uma invasão que causa melancolia: ñHoje, fúnebre, a piar, uma estrige ao telhado / E o meu leito vazio! e o meu leito deserto!ò. Nessa violação de espaços em que os seres são expostos como incompatíveis, a ave evoca, em vez de liberdade, aprisionamento. O sentimento-corvo traz a imagem de um abismo que aflige e assola a alma: ño rubro ninho abertoò, é um outro ausente que divide os corpos num aniquilamento: ñE vivo só por ver, como curvo aqui fico, / Esse pássaro voar, largamente, um bocado / De músculos pingando a levar-me no bicoò. O sujeito, vítima da maldade, é impedido de se ñalçarò, tem de ficar ñcurvoò (espelho sonoro e semanticamente invertido de corvo), isto é, voltado para o chão. O vôo largo e interior do pássaro esmigalha o corpo do sujeito, conduzindo, este, a desígnios indesejados, à linguagem maciça e irrefutável de seu bico.

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?[207]

[207] KILKERRY, Pedro. *O Verme e a Estrela*. In: CAMPOS, Augusto de. *Revisão de Kilkerry*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 109.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

lto em relação ao ínfimo baixo torna os signos ñvermeò e ñestrelaò imagens invertidas no espelhamento. A ausência de fixidez dos indivíduos marcada nos versos iniciais no reiterado ñAgoraò sustenta uma dúvida: seria esta autoflagelação sincera ou irônica? Talvez, ambas sejam válidas. Aliás, a desconfiança produzida tem suas dívidas, ao nosso entender, com a redundância suspeita dos papéis, ao longo do poema: ñÉ, nunca estrela eu te supusò. Passada a fase de alternância de posição dominante (ñAgora [...] Agoraò), na relação amorosa, o verso soa como ataque às aparências anteriores, numa raiva, talvez um pouco contida, do outro e de sua nova condição. O outro aparece como distância infinita, numa impossibilidade de comunicação. E mesmo que troquem de lugar, os enamorados não se aproximam: ñMas, se cantar pudesse um verme, / Eu cantaria a tua luz!ò. A contemplação do ser se mistura à mútua repulsão. Retornamos ao descontentamento com a ñnegaçãoò do direito do metafísico. ñVermeò e ñepidermeò, presos ao mundo sensível, sob a privação de ñluzò, os versos-espelho: ñOlho, examino-me a epidermeò sugerem, nessa constância de olhar a si, um inconformismo. Reparemos o remate: ñOlho, examino-me a epiderme... / Ceguei! ceguei da tua luz?ò, neste desfecho, a profusão de sentidos, o alargamento das possibilidades interpretativas indetermina a significação objetiva da indagação. Não se sabe se o sujeito alcança o estágio de refletir a luz, numa passividade, ou se se metamorfoseia, triunfando sobre o outro, em estrela, ou ainda se a separação inicial de ambos é superada. Numa linguagem obtusa, o texto promove na aparição deste intrincado verso reservas de outros sentidos - em oculto como fantasmas.

ñLuzò e ñepidermeò são espelhos, o primeiro, semântico, o segundo, semântico-sonoro de, respectivamente, ñestrelaò e ñvermeò, aquelas são, pois, espelhos de espelhos. A repetição das rimas e de certas estruturas registra uma excitante personalidade musical: ñE eras assimò e ñMas, ora! enfimò; òPor que não desteò, ñporque não desteò; ñUm raio, brando, ao teu viver?ò

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

demais, ñOlhoò e ñOlhoò e Olhoò; ñCeguei!ò e ñcegueiò. Estamos diante de uma sofisticada musicalidade, aferida por uma magia sonora, como num mantra. (Em ñOlhoò, destacamos o espelhamento autônomo do verbo olhar e do substantivo olho. Na incongruência de ñOlhoò e ñCegueiò, inferimos o olho em ñOò pela metade em ñCegueiò).

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 ï ,
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 ï
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!

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

É s minha criatura
Virginalmente esguia!
Magneticamente fria ï
Em minha dor escura ï
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! ï
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 ï
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.[208]

O amor é um dos lugares onde aparece o sujeito,[209] é onde o desejo não cessa de produzir. À expectativa de obtenção de prazer, o sujeito, como linguagem libidinal, toma voz nas representações. O extenso poema ñLonge do Céu, Perto do Verde Marò nos expõe o fascínio do sujeito para com a amada que entra em cena de forma a extrair imagens magnetizadoras. Este título assinala o abandono do conceitual em detrimento do sensível: ñAh! dobrar joelhos de ouro ao mundo! / Dar-lhe as almas das virgens religiosas / E fazê-lo adorar-teò. A contemplação do mundo, num gesto demoníaco, em que ñum verde Marò é quem

[208] KILKERRY, Pedro. *Longe do Céu, Perto do Verde Mar*. In: CAMPOS, Augusto de. *Revisão de Kilkerry*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 140-142.
[209] TOURAINE, Alain. *Crítica da modernidade.* 6. ed. - Petrópolis, RJ: Vozes, 1999, p. 300.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

ravés da energia que emana da moça lunar. Apenas por meio dela é possível cantar o ñritmo sagradoò da vida: ña Primavera / - Qual se a roçasse um Deus com as asas minhas! -ò. Ela é o canal para o mundo: ñMagnificamente amar-te / O verde olhar líquido e fundo, / Onde minhas ruivas esperanças, / Soltas, enérgicas tranças / Embarcações soltas as velas / De um sol de fogo às rosas amarelas [...]ò. Os abismos do sujeito, suas carências ñruivasò se veem sob ameaça, com a chance, portanto, de liberar, na funda viagem pela expressividade advinda da amada, as emoções há tempos silenciadas: ñE és a riqueza / Que empresto a toda a Natureza! / E és a pedreira viva, de onde arranco / Mármore antigo / Para as loucuras de meu sonho branco [...]ò. É uma mulher-passagem: ñPara as [loucuras] que como pérolas de um Mar / Pesquei, mas não são mais, no teu olharò. A ñmulher-pedreiraò extasia-o por lhe dar as pedras de seu sonho, do tenebroso sentido de seu inconsciente: ñEm minha dor escura - / Onde ressoa uma Harpa da Vontade, / Iluminada e forte, / Como as doiradas convulsões da Morte / E doce, como tua suavidade, / Quando minha alma vai beber-te o olhar / Em duas taças verdes, cor do verde Marò. O prazer do sujeito consiste em esquecer-se de si - momento do ñeuò aparecer - onde o outro surge como sujeito. Desse modo, é raptado de si - quando fica hipnotizado - numa embriaguez, dentro da qual as imagens do mundo são potencializadas. Essa mulher-Manhã, capaz de abrir-lhe o mundo, onde a ñFlor matinal do firmamentoò se lhe apresenta como um ñalvo sorriso areentoò, onde a ñluzò e as ñgrandes borboletasò florescem livres, em ñgerminal Alegriaò, atinge o mais fundo pensamento do sujeito, dentro do qual se realiza o prazer do metafísico: ñFlor tão clara, em meu sonho, onde és incompreendida [...]ò.

O desejo romântico de integração de espírito e mundo exterior, neste poema, vem à tona, uma vez que uma pluralidade de imagens e objetos, numa nascente excitação e libação do mundo,

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

sujeito na linguagem, onde o sentido deve silenciosa e paradoxalmente se perder nesta travessia: ñRio de meu olhar! Rio de teu olhar!ò.

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 ï 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.[210]

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

Se compreendermos a lírica enquanto desejo de si,[211] enquanto metafísica das palavras, enfeitiçadas naquele sagrado esquisito da Harpa, concluiremos que a distância em que se move o desprazer, seja na das coisas para integração com o espírito, seja na do desejo para com seu objeto, é quem equaliza os movimentos espirituais. A contraposição desse tipo de longitude não é a unificação no ñespaçoò, como sucede em ñAmor Volatò, mas a sintonia perfeita de um estado e outro estado, de um ritmo e outro ritmo. A distância é o signo do infeliz. Pedro Kilkerry, utilizando a imagem de um pássaro fugidio, exprime o fardo das

[210] KILKERRY, Pedro. *Floresta Morta*. In: CAMPOS, Augusto de. *Revisão de Kilkerry*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 83.
[211] VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Iluminaturas, 2007, p. 163.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

loresta alegórica para com a fera quantifica a desgraça do sujeito. O vôo do pássaro é simétrico ao despenhadeiro da alma. Nestes termos, qualquer distância é uma forma de abismo.

> A esses sons longínquos estremeço
> Vagos desejos e um pesar profundo
> Invadem-me o coração corado apenas.
> Parece que minhas por lábios queridos apertando
> Sangram de novo, caem lentamente
> Quentes e rubras gotas, uma a uma
> No mar, sobre uma velha casa submarina.[212]

O medo de cair novamente na desventura de amor faz o sujeito estremecer. No espelhamento em ñcoração coradoò, esclarece-se o estágio processo e inicial do encantamento, cujo abastecimento nos ñVagos desejosò, juntamente com o pavor do sentimento, produzem no sujeito um conflito. A elipse do substantivo fantasma anuncia, se bem notarmos, um conteúdo anímico abissal, o que doravante constataremos sem maiores receios. Em ñpor lábios queridos apertando / Sangram de novoò, mostram-se, no espelhamento logopaico entre dor passada e dor presente, os sintomas mortais do beijo - e as ações interiores através do qual se desprendem: ñcaem lentamente / Quentes e rubras gotas, uma a uma / No mar, sobre uma velha casa submarinaò. Similar ao sintagmático da linguagem, o caráter sucessivo dos sinais de amor, alegorizados nas gotas quentes de sangue, que lenta e regularmente tentam dirimir a distância para com o ñcoraçãoò,[213] invade progressivamente os espaços da alma. Pensando-se na ñvelha casa submarinaò como alegoria do dom de amar (coração), há tempos abismado, inferiremos que esse prévio distanciamento do sujeito para com mundo do sentimento o incapacita, torna-o inábil, em meios aos traumas, para dar vazão a seus desejos. Para este

[212] KILKERRY, Pedro. *A Esses Sons Longínquos Estremeço...* In: CAMPOS, Augusto de. *Revisão de Kilkerry*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 139.
[213] BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. 12. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994, p. 60 - ñ[...] essa palavra vale para toda espécie de movimentos e de desejos, mas o que é constante, é que o coração se constitui em objeto de dom - seja ignorado, seja rejeitadoò.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

ociva que não poderia sequer despontar em sua voz, isso explica a elipse já mencionada em ñminhas... ?ò. A substância ausente é um tanto quanto misteriosa. O que se sabe desse sentimento é que tem como Acontecimento, como cisão na imensidão de seu ser a ação: ñSangram de novoò. Seguindo a predominância do movimento gravitacional das sensações no poema, apostamos que essa emoção indizível afunda do quarto verso para o sétimo, onde se estagna, em espelhamento logopaico, no mais fundo do poema, é uma vazia morada submarina.

SYMBOLUM

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

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

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

Cada estrela, embriagada, te maltrata...
Canto! Minha alegria, caprichosa,
[...], aos teus ais tange liras de prata![214]

O ñmaldito assaltoò de um abismo na alma divide o sujeito. À ñfestaò interior, chega repentinamente um ñAstro agoirentoò - uma desgraça perseguidora: ñSe a carne, em ti, soluça, e reza... / E me atiras abraço nevoentoò (O espelhamento formal do abrupto dos soluços nas vírgulas é contrário às reticências de oração). O corpo segue os baques da tristeza à medida que essa emoção o cerca. A ñfogueira brancaò deve arder para em seguida deixar o sujeito livre para sentir, o ñfogo-fantasmaò (espelho da fogueira branca) tem de se apagar.

[214] KILKERRY, Pedro. *Symbolum*. In: CAMPOS, Augusto de. *Revisão de Kilkerry*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 143.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

Assim como em ñAmor Volatò, neste soneto, um sentimento intruso não se ajusta à frequência precedente do sujeito, gerando uma separação: ñLua de Dor à noite em festa?ò. O poema dá margem para pensarmos que o resultado do choque da face ñhistérica e medrosaò, dessa ñLua de Dorò com a ñestrelaò, a oponente ñembriagadaò, faz germinar a lírica: ñCanto! Minha alegria caprichosa / [...], aos teus ais tange liras de prataò, o embate de sentimentos faz projetar sentidos, imagens, numa estetização da dor - o inconsciente e suas propriedades simbólicas recebem um contragolpe da ñliraò.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

8. CONCLUSÃO

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

principal, levando-se em conta uma quantidade pouco numerosa de pesquisas sobre Pedro Kilkerry, contribuir analiticamente para o esclarecimento de certos pontos na sua obra poética. Antes de tudo, decidimos pensar o discurso teórico sobre poesia, sem perder de vista as implicações histórico-sociais que envolvem a arte e suas formas. Isto levando sempre em consideração e conforme uma insatisfação com os modelos de análise que têm como positivos os ideais de pureza na lírica, numa valorização cega das proposições dos poetas. Enfim, refutamos todo fechamento à discussão da arte enquanto discurso político, manifestação e recusa das linguagens de poder, o que sugere uma tácita e vergonhosa aprovação da realidade social.

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

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

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

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

Andrade Muricy afirma que a poesia de Pedro Kilkerry era ñ[...] autônoma, superou os recursos expressionais do meio. Manifestava-se em ardente fecundidade representativa; e, mais, pôde criar seu material que era insólito e novo. Não houve quem fosse capaz de decalcar ou imitar sua a sua linguagem e mal teve antecessorò.[215] Sem dúvida, pensando-se em termos de sensibilidade para com as formas de linguagem, o poeta consegue fazer emergir de lá extravagâncias, conferir às palavras uma natureza viva, dotando-a de sua personalidade.

Em termos mais gerais, a lírica na Modernidade prima por um entulhamento de tendências, o que podemos observar na heterogeneidade dos capítulos de ñAs flores do malò de Baudelaire, nos heterônimos de Fernando Pessoa, nas inúmeras paixões de Rimbaud, como aquelas expostas em ñUma estadia no infernoò, e também nas diferentes formas das obras de Mallarmé.

[215] MURICY, Andrade. *Presença do Simbolismo*. In: COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro, Livraria São José, 1959, p. 173-177.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

uma aliança entre os simbolistas, não é estética, mas ética.[216] Considerando-se uma grande heterogeneidade das formas do movimento, os poetas teriam em comum o desprezo ao grande público. A afeição à dissonância, ao desarranjo da maquinaria da linguagem, é um trágico efeito da alienação da arte,[217] o que transforma essa poesia em algo similar a um monólogo, a uma espécie de jogo em si mesmo, como nas fórmulas matemáticas.[218]

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

Todavia, não queremos dizer que a lírica moderna seja categoricamente uma técnica industrial, mas que existem incorporações. Talvez, a grande diferença entre ambas seja que a lírica, na Modernidade, funciona de fato quando é desarranjada.

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

---

[216] VALÉRY, Paul. *Variedades*. Trad. Mariza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminaturas, 2007, p. 65-67.
[217] ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p. 26.
[218] FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*: da metade do século XIX e meados do século XX. São Paulo: Duas Cidades, 1978, p. 28.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

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

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

9. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

AMADO, Raymundo. *Harpa Esquisita*. Curtametragem, Salvador, BA:1978.

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

FERREIRA, Paulo Fernando Fonseca. *O Signo Reencarnado na Alma Cósmica*: A Poesia de Pedro Kilkerry. 2008. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal da Paraíba. http://www.cchla.ufpb.br/posletr/Teses2009/Paulo.pdf

MACHADO, Dalila Maria Cordeiro. *Os tempos fáusticos na lírica do lugar*. Tese de doutorado - Universidade Federal da Bahia, 2007.

NOVIS, Vera Lúcia de Brito. *Kilkerry ï A ideologia do novo*. Dissertação de mestrado, PUC/Rio de Janeiro, agosto 1978.

ROSA, Samira Chalhub Jorge. *Traços de Modernidade em Pedro Kilkerry* ou um modo (possível) de Perceber o Texto Kilkerriano. Dissertação de mestrado, PUC/São Paulo, 1975.

SANTOS, Gilberto Francisco dos. *Pedro Kilkerry, O cronista da ruptura* - http://www.cronopios.com.br/site/ensaios.asp?id=3014

b) Bibliografia geral

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

ADORNO, Theodor W. *Lírica e sociedade*. In: BENJAMIN, Walter. *Textos escolhidos*. Coleção Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

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

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

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

ntimentais de João Miramar. 12 ed. São Paulo: Globo, 1999.

ANJOS, Augusto dos. *Eu (poesia completa)*. Rio de Janeiro: São José, 1963.

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

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

Forense Universitária, 1999.

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

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

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

BARTHES, Roland. *Aula*. 10. ed. São Paulo: Cultrix, 2002.

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

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

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

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

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

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

BENJAMIN, Walter. Obras Escolhidas I: *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. Obras Escolhidas III: *Charles Baudelaire, um Lírico no Auge do Capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

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

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

etafísica. In: BERGSON, Henri. *Cartas, conferências e outros escritos*. São Paulo: Abril Cultural, Col. Os Pensadores, 1974.

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

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

BLOOM, Harold. *A angústia da influência*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

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

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

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

BROCA, Brito. *A Vida Literária no Brasil ï 1900*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

_____. *Naturalistas, Parnasianos, Decadistas*. Vida literária do Realismo ao Pré-modernismo. Alexandre Eulálio (projeto) e Luiz Dantas (org.). Campinas: UNICAMP, 1991.

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

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

_____. *Rimbaud livre*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

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

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

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

ônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Organização: Setor de Filologia da FCRB ï Campinas: Unicamp; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

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

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

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

CHIAMPI, Irlemar (org.) *Fundadores da modernidade*. São Paulo: Ática, 1991.

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

COMPAGNON, A. *O demônio da teoria*: literatura e senso comum. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

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

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

_____. *Lógica do sentido*. 2. ed. - São Paulo: Perspectiva, 1988.

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

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

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

DUBOIS, J. et al. *Retórica da poesia*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1980.

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

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

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

ELIOT, T. S. *Tradição e talento individual*. In: *Ensaios*. São Paulo: Art Editora, 1989.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

paulista: hipóteses para o estudo da chegada da vanguarda ao Brasil. São Paulo: Perspectiva, 1980.

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

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

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

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

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

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

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

_____. *O mal-estar na civilização*. In: FREUD, Sigmund. Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. 2. ed. rev. - Rio de Janeiro: Imago, 1994.

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

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

GREIMAS, Algirdas Julien. (Org). *Ensaio de semiótica poética*: com estudos sobre Apollinaire, Bataille, Baudelaire, Hugo, Jarry, Mallarmé, Michaux, Nerval, Rimbaud, Roubaud. São Paulo: Cultrix, da Universidade de São Paulo, 1975.

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

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

ilosófico da Modernidade. Lisboa: D. Quixote, 2002.

HARDMAN, Francisco Foot. *Nem pátria, nem patrão!* Vida operária e cultura anarquista no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1983.

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

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

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

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

HEIDEGGER, Martin. *A questão da técnica*. In: *Ensaios e conferências*. Rio de Janeiro: Vozes, 2002.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. *Conceito de Iluminismo*. In: BENJAMIN, Walter. *Textos escolhidos*. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

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

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

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

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

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

Forense Universitária, 2004.

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

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

mia política: livro I; 26 ed. - Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

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

MURICY, Andrade. *Panorama do movimento simbolista brasileiro.* Vol. I, II. São Paulo: Perspectiva, 1987.

_____. *Presença do Simbolismo*. In: COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro, Livraria São José, 1959.

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

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

_____. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

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

_____. *Semiótica e Filosofia*. São Paulo: Editora Cultrix, 1972.

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

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

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

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

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

POUND, E. *A b c da literatura*. São Paulo: Cultrix, 1977.

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

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

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

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

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

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

a. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

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

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

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

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

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

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

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como Missão*: tensões sociais e criação cultural na Primeira República. SP: Brasiliense, 1983.

SOUZA, Cruz e. *Poesia completa*. 12 ed. Florianópolis: FCC, 1993.

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

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

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

TOURAINE, Alain. *Crítica da modernidade*. 6. ed. - Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

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

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

ações filosóficas. São Paulo: Nova Cultural, Coleção Os Pensadores, 1996.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

10. ANEXOS

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

Primavera! ð versos, vinhos...
Nós, primaveras em flor.
E ai! corações, cavaquinhos
Com quatro cordas de Amor!

Requebrem árvores ð ufa! ð
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 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![219]

MARE VITAE

- Remar! remar! ï E a embarcação ligeira
Foi deslizando, como um sonho da água.
De pé, na proa, era a gonfaloneira
- Remar! remar! ï 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! ï remar! ï 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 ï eu disse ï esta canção me aterra:
Dá-me que tremam palpitando os mastros
Ao som vermelho da canção de guerra.[220]

---

[219] KILKERRY, Pedro. *Evoé*. In: CAMPOS, Augusto de. *Revisão de Kilkerry*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 105.
[220] Idem., *Mare Vitae*. In: CAMPOS, Augusto de. *Revisão de Kilkerry*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 85.

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