

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO – PUC - SP

RODRIGO PRIANTE UGÁ

HIBRIDISMO, CRÍTICA E IRONIA: um estudo dos
poemas em prosa de Pedro Kilkerry

MESTRADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

São Paulo

2011

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO – PUC - SP

RODRIGO PRIANTE UGÁ

HIBRIDISMO, CRÍTICA E IRONIA: um estudo dos poemas em prosa de Pedro Kilkerry

MESTRADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

Dissertação apresentada à banca examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura e Crítica Literária, sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Maria Rosa Duarte de Oliveira.

São Paulo

2011

Banca examinadora

DEDICATÓRIA

À minha avó, Luzinete e ao meu avô, Luiz.

Aos meus pais, Sílvia Priante e José Luiz Ugá que me apóiam e sempre me incentivam nos estudos.

À Thaís Santos Melo, minha querida esposa e motivo de inspiração.

Aos meus colegas de profissão da Escola Estadual Dib Audi.

Aos meus alunos, motivo de alegrias e suor.

AGRADECIMENTOS

Aos professores do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC/SP, por tudo que me ensinaram. À professora Maria Rosa pela paciência na orientação da monografia. À Ana Albertina, secretária do Programa de Literatura e Crítica Literária, por sua atenção e carinho.

Aos funcionários do Departamento de Obras Raras da Biblioteca Pública do Estado da Bahia, Central dos Barris.

Ao Jorge Valentim e Gilfrancisco pelo espírito de generosidade.

Aos meus familiares e amigos que contribuíram para a conclusão deste trabalho com debates, indicações e empréstimos de livros.

À CAPES, pela bolsa concedida.

UGÁ, Rodrigo Priante. **Hibridismo, crítica e ironia**: um estudo dos poemas em prosa de Pedro Kilkerly. Dissertação de Mestrado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil, 2011. 140f.

Resumo

Tendo como *corpus* de estudo quatro textos do poeta baiano Pedro Kilkerly (1885-1917), que são normalmente tidos como exemplos de prosa poética, o objetivo central desta pesquisa é analisar estes textos no âmbito do gênero literário difundido por Baudelaire: o poema em prosa, gênero híbrido que comporta características tanto da prosa quanto da poesia. Como gênero dialógico, o poema em prosa tende a cindir com a linguagem unitária e tradicional do gênero lírico, considerado como monológico na teoria de Bakhtin. Para conduzir estas reflexões, propomos as seguintes hipóteses: os poemas em prosa de Kilkerly manifestam a presença tanto da tradição modernista baudelaireana, na qual se unem crítica e ironia, quanto a mais hermética e simbolista de Mallarmé e Rimbaud; os poemas em prosa de Kilkerly, em comparação com sua produção em verso, representam um campo literário favorável tanto para o desenvolvimento do viés crítico-irônico quanto para a inscrição de uma nova linguagem poética, protagonista do próprio discurso. Fundamentam este trabalho reflexões sobre prosa e poesia elaboradas por Mikhail Bakhtin, Gaston Bachelard, Octavio Paz e Edgar Morin, além de conceituações sobre o poema em prosa formuladas por Suzanne Bernard e María Torremocha. A partir da correlação entre os fundamentos teóricos e a análise da composição dos quatro poemas em prosa de Kilkerly, demonstramos como se dá, neles, a presença da estética moderno-simbolista, ressaltando quer as articulações entre o lírico e o prosaico, quer o caráter crítico-irônico destes textos.

Palavras-chave: Pedro Kilkerly; prosa; poesia; hibridismo; crítica; ironia

UGÁ, Rodrigo Priante. **Hibridez, la crítica y la ironía**: un estudio de los poemas en prosa de Pedro Kilkerly. Tesis. Programa para Estudios de Postgrado en Literatura y Crítica Literaria. Pontificia Universidad Católica de São Paulo, SP, Brasil, 2011. 140p.

Resumen

Teniendo como *corpus* de estudio cuatro textos del poeta baiano Pedro Kilkerly (1885-1917), que generalmente se toman como ejemplos de prosa poética, el objetivo central de esta investigación es analizar estos textos dentro del género difundido por Baudelaire: el poema en prosa, género en el que comprenden las características de la prosa y la poesía. Como género dialógico, el poema en prosa tiende a romper el lenguaje unitario y tradicional del género lírico, considerado como monológico en la teoría de Bajtín. Para llevar a cabo estas observaciones, proponemos como hipótesis: los poemas en prosa de Kilkerly manifiestan tanto la presencia de la tradición modernista de Baudelaire, en el que la crítica y la ironía se unen, cuanto la presencia más hermética y simbolistas de Mallarmé y Rimbaud; los poemas en prosa de Kilkerly, en comparación con su línea de producción en verso, representan un campo literario favorable tanto para el desarrollo crítico-irónico cuanto para la inclusión de un nuevo lenguaje poético, protagonista del propio discurso. Justifican este trabajo las observaciones sobre prosa y poesía desarrolladas por Mijail Bajtín, Gaston Bachelard, Octavio Paz y Edgar Morin; además de conceptualizaciones sobre el poema en prosa formuladas por Suzanne Bernard y María Torremocha. A partir de la correlación entre los fundamentos teóricos y el análisis de la composición de los cuatro poemas en prosa de Kilkerly, demostramos la presencia de la estética moderno-simbolista, resaltando tanto las articulaciones entre el lírico y el prosaico, cuanto el carácter crítico-irónico de los textos.

Palabras clave: Pedro Kilkerly; prosa; poesía; hibridez; crítica; ironía

UGÁ, Rodrigo Priante. **Hybridity, critical and irony: a study of the prose poems of Pedro Kilkerry**. Master's degree dissertation. Program of Post-Graduate Studies on Literature and Literary Criticism. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brazil, 2011. 140p.

Abstract

Having as corpus of study four texts from the baiano poet Pedro Kilkerry (1885-1917) usually taken as examples of poetic prose, the main objective of this research is to analyze these texts in the light of the literary genre developed and broadcasted by Baudelaire: the poem in prose, hybrid genre that enlaces characteristics from poetry and prose. As a dialogic genre, the poem in prose tends to apart from the unitary and traditional language of the lyrical genre, considered as monologic in the theory of Bakhtin. To conduct these reflections, the following proposals were developed: the poems in prose of Kilkerry manifest both the presence of the modernist tradition of Baudelaire, in which unite criticism and irony, as the more hermetic and symbolical of Mallarmé and Rimbaud; the poems in prose of Kilkerry, in comparison with the author's work in verse, represent a literary field favorable for both the development of the ironic-criticism as the inscription of a new poetical language, protagonist's own speech. The bases for the work are the reflections over the prose and poetry elaborated by Mikhail Bakhtin, Gaston Bachelard, Octavio Paz and Edgar Morin, besides the concepts on the prose poem formulated by Suzanne Bernard and María Torremocha. Starting with the correlation between the theoretical fundaments and the analysis of the composition of the four poems in prose of Kilkerry, it is demonstrated how, inside them, the presence of the esthetic modern-symbolist takes place, outlining the articulations between the lyrical and the prosaic, outlining the critical-ironical aspect of the texts.

Keywords: Pedro Kilkerry; prose; poetry; hybridity; criticism; irony

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	07
1 – O CONTEXTO DA OBRA KILKERRYANA	11
1.1 – A CIDADE	12
1.2 – O HOMEM	14
1.3 – A ÉPOCA	16
1.4 – A OBRA	18
2 – KILKERRY: Entre a obscuridade e a visibilidade da crítica literária	21
2.1 – OS PRIMEIROS CRÍTICOS	22
2.2 – OUTROS CRÍTICOS A PARTIR DA DÉCADA DE 1950	29
2.3 – A CRÍTICA REVOLUCIONÁRIA DOS IRMÃOS CAMPOS	32
2.4 – REFLEXOS DA REVISÃO SOBRE A CRÍTICA LITERÁRIA	36
3 – PERSPECTIVAS DO POEMA EM PROSA: Híbridismo, crítica e ironia	40
3.1 – POEMA EM PROSA, PROSA POÉTICA, PROSOEMA E PROESIA	58
4 – A LINGUAGEM POÉTICA COMO PROTAGONISTA: Análise dos poemas em prosa de Pedro Kilkerry	63
4.1 – <i>HIERÓGLIFOS VIVOS</i> EM “NOTAS TRÊMULAS”	64
4.2 – <i>VOZ DE PISTON NOVO</i> EM “NOVELA ACADÊMICA” I e II	78
4.3 – <i>A VOZ SOANDO NA ALMA</i> EM “DO HINÁRIO DE UM NÔMADA”	96
4.4 – <i>ESPANTOSA METAMORFOSE</i> EM “NAVIS SERENÍSSIMA”	105
CONCLUSÃO: Pedro Kilkerry e a tradição literária	114
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	119
ANEXOS	
1 – “NOTAS TRÊMULAS – (Do Diário Antigo)”	127
2 – “NOVELA ACADÊMICA” (I)	129
3 – “NOVELA ACADÊMICA” (II)	133
4 – “DO HINÁRIO DE UM NÔMADA”	136
5 – “NAVIS SERENÍSSIMA”	139

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

Neste trabalho, nossa pesquisa se concentrará num *corpus* muito reduzido da “pequena” obra do poeta baiano Pedro Kilkerry (1885-1917). Considerando sua obra em verso e prosa como um conjunto onde as delimitações entre os gêneros se diluem, concentraremos nosso estudo na análise de seus poemas em prosa, restritos, somente, a quatro títulos: “Notas Trêmulas – (Do Diário Antigo)”, “Novela Acadêmica” (texto dividido em duas partes), “Do Hinário de um Nômada” e “Navis Sereníssima”; todos eles foram inicialmente publicados em revistas e jornais de Salvador entre 1910 e 1913. A obra esparsa do poeta só ganhou o formato de livro em 1970, com o lançamento de *ReVisão de Kilkerry*, de Augusto de Campos. Mas foi somente em 1985, ano comemorativo dos cem anos do nascimento do poeta baiano, e que teve como resultado a segunda e última publicação de *ReVisão de Kilkerry*, que podemos encontrar nosso *corpus* num todo reunido. Acrescentou-se à 2ª edição o último poema em prosa descrito acima.

Confirmando o caráter modernista de sua obra (unânime nos estudos sobre o poeta), entendemos nosso *corpus* como poemas em prosa; gênero difundido por Aloysius Bertrand, com *Gaspard de la Nuit* (1842), e principalmente, por Charles Baudelaire com a publicação póstuma, em 1869, de *Petits poèmes en prose (Le Spleen de Paris)*. Sobre este último, afirma María Victoria Utrera Torremocha, em *Teoría del poema en prosa* (1999): “Es Baudelaire quien da nombre al género y quien define sus rasgos esenciales” ¹ (1999, p. 78).

Na carta ao amigo Arsène Houssaye, na qual remetia seu conjunto de pequenos poemas em prosa, Baudelaire assim se refere: “Quem dentre nós não sonhou [...] com o milagre de uma prosa poética, musical [...], flexível [...] o bastante para se adaptar aos movimentos líricos da alma, às ondulações do devaneio, aos sobressaltos da consciência?” (2009, p. 29). Ainda vale ressaltar que, para o poeta parisiense, essa nova modalidade poética seria fruto de sua

¹ “É Baudelaire quem nomeia o gênero e quem define suas principais características”. (Tradução nossa).

intensa e conturbada relação com a consolidação da cidade de Paris como arquétipo de metrópole.

Seguindo os estudos de Suzanne Bernard, autora de *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours* (Paris, 1959), María Torremocha confirma, justamente, a união de elementos contrários (prosaico versus lírico) como sendo uma das características marcantes do gênero poema em prosa. A pesquisadora também assinala a brevidade e autonomia como sendo outras duas características fundamentais do novo gênero. Quanto ao caráter narrativo ou mimético, não são estes considerados elementos definidores do poema em prosa, haja vista que as produções poéticas em prosa, tanto de Rimbaud, quanto de Mallarmé, deles se distanciam. Já com Baudelaire, estes dois elementos se fazem muito mais presentes; portanto, “hay que apuntar que el componente narrativo no es ajeno a la práctica del poema en prosa, siempre que se imponga la contemplación lírica y fragmentaria ligada al punto de vista unitario del yo”² (TORREMOCHA, 1999, p. 270).

A ideia de monologismo reservado à lírica e de plurilinguismo reservado à prosa, deve-se a Mikhail Bakhtin (1895-1975). Este assunto foi o tema estudado por Cristóvão Tezza em sua tese de doutorado, defendida na Universidade de São Paulo, em 2002 com o título: *Entre prosa e poesia: Bakhtin e o formalismo russo*. O estudo ganhou o formato de livro ao ser publicado em 2003, pela editora Rocco, com o mesmo título que ganhou na época de sua defesa. Em oposição às propostas científicas de definição poética concebidas pelos formalistas russos, Tezza baseou-se na concepção bakhtiniana da linguagem para fazer a distinção entre prosa e poesia.

Embora Bakhtin não tenha se dedicado à análise do novo gênero poético, seguiremos o exemplo de María Torremocha que o tomou como um dos pontos-chaves para o desenvolvimento de sua *Teoría del poema en prosa* (1999). Além do teórico russo e do livro de Torremocha (pelo estudo exclusivo destinado ao gênero híbrido), utilizaremos outros autores que se dedicaram ao estudo dos gêneros poético e prosaico, como, por exemplo, Gaston Bachelard,

² “deve-se salientar que o componente narrativo não está distante da prática do poema em prosa, sempre que se imponha a contemplação lírica e fragmentária ligada ao ponto de vista unitário do eu”. (Tradução nossa).

Octavio Paz e Edgar Morin. De qualquer forma, consideramos os argumentos desses teóricos como as bases que sustentarão as hipóteses por nós levantadas neste trabalho. Sem abrir mão de uma abordagem interdisciplinar na qual se conjugam conceitos e metodologias de disciplinas que, atualmente, tendem a se aproximarem como a Estética, a Crítica Literária, a Filosofia, a História e a Antropologia –, nossas hipóteses assim se apresentam:

1. A obra em prosa e em verso de Pedro Kilkerry surge do mesmo impulso expressivo na qual as qualidades líricas são comuns a ambas. A diferença entre elas encontra-se justamente na tensão dialógica entre as forças centrípetas, própria da poesia versificada, versus as forças centrífugas, próprias da prosa. Seguindo, de certa forma, tanto à tradição modernista baudelairiana –, na qual o gênero poema em prosa, associado à figura centralizadora do *flâneur* de Walter Benjamin, pode assumir um caráter mais mimético e narrativo, unindo crítica e ironia –, como à tradição mais hermética e simbolista de Mallarmé e Rimbaud, na qual ressaltam as relações do inconsciente –, os poemas em prosa de Kilkerry se inscrevem justamente nesta “tensión dialógica entre aspectos antagónicos” ³ (TORREMOCHA, 1999, p. 116) representadas pelas forças centrípetas e centrífugas da linguagem e que estão inscritas textualmente.
2. Compartilhando o ideal por uma nova linguagem, segundo a influência da música de Wagner – o modelo de artista total conforme Nietzsche, Mallarmé, entre outros (*apud* TORREMOCHA, 1999, p. 181) –, os poemas em prosa de Kilkerry em comparação com sua produção em verso representam uma maior liberdade que melhor se ajustava às “suas explosões de humor crítico” (CAMPOS, A. 1985, p. 45).
3. A ironia crítica – presente em toda sua obra, mas que assume características de “humor negro” (CAMPOS, A. 1985, p. 58) nos poemas em prosa –, apresenta um escritor crítico frente à tradição romântica e naturalista. Dessa forma, proclama o *novo* através de uma linguagem peculiar e que a torna protagonista do texto literário, “uma concepção [...] moderníssima, de poesia como síntese [...]; poesia sem

³ “tensión dialógica entre aspectos antagónicos”. (Tradução nossa).

redundâncias, de audaciosas crispações metafóricas e, ao mesmo tempo, de uma extraordinária funcionalidade verbal” (CAMPOS, A. 1985, p. 29).

1 – O CONTEXTO DA OBRA KILKERRYANA

1 – O CONTEXTO DA OBRA KILKERRYANA

*O homem de hoje deve nascer, nasce, com o
instinto da modernidade.*

*O costume é o grande assassino. Prendam o
sr. costume e as senhoras tradições.*

(Pedro Kilkerry)

Compartilhamos da perspectiva de Dominique Maingueneau em *O contexto da obra literária* (1993) ao entender que “a obra é indissociável das instituições que a tornam possível” (2001, p. 19). Desse modo, o estudo do texto literário, em conformidade com seu contexto, permite resgatarmos a parte “externa” do texto (inferiorizada pela corrente formalista-estruturalista), mas, também, nela não se concentra (como assim fizeram os seguidores da crítica psicanalítica). Portanto, “somos levados a tomar consciência de que o contexto não é colocado fora da obra, numa série de invólucros sucessivos, mas que o texto é a própria gestão de seu contexto” (MANGUENEAU, 2001, p. 23). Do mesmo modo, a enunciação literária, assim como todas as outras – científica, infantil, gueto, etc. –, também se constitui como uma parte integrante do mundo. Falando sobre o mundo, ela gera sua própria inserção nesse mundo.

1.1 – A CIDADE

“Agraciada” inicialmente pela presença da cultura européia, a cidade de Salvador passa a desempenhar um papel importante na história do nosso país. Foi culturalmente modificada pela intensa presença portuguesa e na tensão entre culturas antagônicas desenvolveu-se sincreticamente. Como exemplo dessas atividades transformadoras, destacaremos o desenvolvimento inicial da imprensa local; fato que permitiu a formação de uma intelectualidade cada vez mais questionadora e, portanto, revolucionária.

Com a estabilização da família real portuguesa no Brasil, presenciou-se a criação de teatros, universidades, bibliotecas e jornais nas principais cidades do país, principalmente em Salvador e no Rio de Janeiro. Em 1811 ocorreu a abertura da Real Biblioteca do Rio de Janeiro e da Biblioteca Pública da Bahia,

em Salvador. O desenvolvimento da imprensa na Bahia iniciou-se no mesmo ano da inauguração da Biblioteca Pública, com a concessão para este tipo de trabalho ao lusitano Manuel Antônio da Silva Serva, que no ano de 1809 voltou a Portugal para trazer seu material tipográfico. Esta licença foi documentada pela carta régia de 5 de fevereiro de 1811 (*apud* SLEMIAN, A. et al. 1995, p. 199.). No dia 13 de maio do mesmo ano, editou-se o primeiro folheto com a *Oração gratulatória recitada na Sala do Palácio do Governador* pelo padre Inácio José Macedo. Já no dia seguinte, foi a vez do lançamento do primeiro periódico baiano, chamava-se *A Idade d'Ouro do Brasil*. Segundo Pedro Calmon, em *História da literatura Bahiana* (1949), o periódico foi “lançado à circulação, para o noticiário comercial e alguns anúncios úteis, sob a responsabilidade de um redator idôneo, Gonçalo Vicente Portela” (1949, p. 97). No entanto, o periódico *A Idade d'Ouro do Brasil* difere do jornal propriamente dito, pois nele estavam ausentes tanto os debates como o jornalismo crítico e de opinião.

Um ano após as primeiras impressões literárias em solo baiano, a Bahia presenciou o surgimento de sua primeira revista: *Jornal de Variedades*, de 1812. Mas foi somente em 1821, com o lançamento de *O Semanário Cívico*, de Joaquim José da Silva Maia, e de *O Diário Constitucional*, de Francisco José Côrte Real e Montezuma, que a intelectualidade baiana se deparou com um jornal de opinião e de debates (*apud* CALMON, 1949, p. 125).

O cenário político da época estava, todavia, muito conturbado com o advento da Independência do Brasil em 1822. Durante esta fase de consolidação da Independência brasileira, a Bahia teve um dos seus principais conflitos liderados pelo Coronel Madeira Melo e pelo comandante aristocrata inglês, Lorde Cochrane, para expulsar definitivamente, em 2 de julho de 1823, a tropa lusitana que estava em Salvador desde a transmigração da família real, em 1808. Comentando este episódio de revolução conservadora, Antônio Risério, em *Uma história da cidade da Bahia* (2004), argumenta que “a vitória baiana em 1823 foi fundamental para consolidar, em sua inteireza, o processo global da autonomização brasileira” (2004, p. 327).

Assim que findou este ciclo de combates na Bahia, e, passado o momento das lutas políticas do primeiro reinado, surgiram, então, alguns jornais de destaque; entre eles: *O Guaicuru* (1842-1859), *A marmota* (1845-1850), *Jornal da Bahia* (1853-1878), *Diário da Bahia* (1856-?), *Correio da Bahia* (1871-1878), *O Monitor* (1876-1881) e o *Jornal de Notícias* (1879-1916). Estes jornais apresentavam um princípio ideológico muito forte e tendiam para o antagonismo: Conservadores x Liberais. A respeito deste assunto, assim elucidou Pedro Calmon: “A fase áurea do jornalismo político foi quando se cindiram com clareza as forças de opinião, e aos conservadores se contrapuseram os liberais, em combate diuturno e literário” (1949, p. 126).

Contudo, foi com *Diário de Notícias* (fundado por M. S. Lopes Cardoso, em 1875) que surgiu o primeiro jornal com características modernas em Salvador. Em 1910, Pedro Kilkerry chegou a ver publicado neste jornal a sua conferência sobre Eça de Queiroz. A novidade presente em *Diário de Notícias* serviu de modelo para os jornais futuros e assim o descreveu Pedro Calmon:

O jornal se deslocou da gravidade do artigo de fundo para a vivacidade do noticiário; o imperativo da informação dominou as especulações doutrinárias; a notícia e a crônica superaram o registro frio ou o telegrama incolor; e se dividiu entre o político e o repórter (1949, p. 127).

1.2 – O HOMEM

Mulato, como a maior parte do povo da Bahia, seu nome de batismo é Pedro Militão Kuilkuery. Insatisfeito, o poeta resolveu abdicar o “Militão”, e fez adaptações ao sobrenome paterno de origem irlandesa ⁴. Aprovadas por toda a família as modificações na grafia do sobrenome, ficou reconhecido, portanto, como Pedro Kilkerry ⁵. Filho de João Francisco Kilkerry e Salustiana do Sacramento Lima, existe certa dúvida com relação ao local de seu nascimento, mas o fato mais provável é que ele tenha nascido em Salvador e foi criado em

⁴ Em *Panorama do movimento simbolista brasileiro* (1952), Andrade Muricy equivocadamente informou que a origem deste nome era escocesa. (*apud* MURICY, 1987, p. 899).

⁵ A pronúncia do nome “Kilkerry” (vocábulo originalmente proparoxítono) foi aclimatada à fala brasileira com o deslocamento do acento para a penúltima sílaba, com [e] aberto. (*apud* CAMPOS, A. 1985, p. 22-23).

Santo Antônio de Jesus (BA). A data de seu nascimento também foi motivo de controvérsia. Críticos como Carlos Chiacchio e Andrade Muricy disseram que Kilkerry nasceu no mesmo dia de sua morte (25 de março). Porém, em 1981, Erthos Albino de Souza, colaborando para a ampliação da pesquisa sobre Kilkerry iniciada por Augusto de Campos, descobriu a certidão de batismo do poeta, na qual consta a data de 10 de março de 1885 como o dia do seu nascimento.

Oriundo de família humilde, o poeta começou a trabalhar ainda jovem como simples balconista no comércio da cidade onde fora criado, mudando-se depois para Nazaré (BA), local onde exercia a mesma função comercial. Com quase vinte anos, em 1904, transferiu-se para a capital baiana para realizar os preparatórios no Colégio Sete de Setembro, dirigido pelo educador baiano, dr. Luís de França, onde se destacou pelo desempenho em todos os cursos. Nesse período, Pedro Kilkerry vivia modestamente em repúblicas de jovens estudantes onde seu quarto se encontrava sempre abarrotado de livros. Apesar das dificuldades financeiras que sempre o acompanharam, o poeta conquistou a fama de estudante extremamente empenhado. Após o título que recebeu da Faculdade de Direito, em 9 de dezembro de 1913, retornou, inicialmente, para Santo Antônio de Jesus (BA) onde começou a exercer a advocacia. De volta a Salvador, em 29 de agosto de 1916, Pedro Kilkerry foi nomeado 1º escrivão da Repartição de Contabilidade, junto à Secretaria do Tribunal de Contas.

Longe de ser um homem robusto, seu próprio porte físico parecia denunciar uma saúde debilitada: “Que vai aí, de magreza [...], dá-me tua mão branca e magra, como devem ser os teus soluços no ébano das longas noites de nostalgia infinita” (KILKERRY, 1910, *apud* CAMPOS, A. 1985, p. 150). Contudo, sua integridade moral não permitia lástima, pedidos de favor e, sobretudo, repudiava qualquer espécie de pedantismo. Ainda vale destacar a ironia, o humor sarcástico, na personalidade do poeta, marca notória que puderam perceber tanto Jackson de Figueiredo quanto Carlos Chiacchio, os dois amigos que dedicaram um estudo sobre ele. Em 1917, ao retornar de Ilhéus, onde fora fazer uma defesa oral que durou por toda a noite, Kilkerry sofre crises agudas de asfixia após adoecer da laringe. Faleceu aos 32 anos, durante uma traqueotomia, no dia 25 de março de 1917. Ainda sobre a

biografia do poeta, não consta que ele tenha realizado qualquer viagem além dos arredores do Recôncavo Baiano.

1.3 – A ÉPOCA

O termo Simbolismo desperta, invariavelmente, a tríade: Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé. São estes os ícones do movimento simbolista iniciado durante o século XIX, na França, ou mais especificamente, em Paris. O caráter de arte nacional, tão forte no Romantismo, foi descartado pelos simbolistas em detrimento da cultura ocidental. Referindo-se ao simbolismo como um movimento parisiense, ressaltou Anna Balakian, em *O Simbolismo* (1967): foi o “seu aspecto cosmopolita, que preparou um determinado clima internacional propício aos subseqüentes grupos de vanguarda: cubismo, futurismo, dadaísmo e surrealismo” (2000, p. 15).

A data oficial do Simbolismo no Brasil ocorreu em 1893 com o lançamento dos livros *Broquéis* (versos) e *Missal* (poemas em prosa) de Cruz e Sousa (1862-1898). Os primeiros sinais do movimento parisiense no Brasil datam do fim da década de 1880. Nessa época, o poeta pernambucano Medeiros de Albuquerque (1867-1934) encomendou os primeiros livros “decadentes” a um amigo particular que tinha em Paris. De acordo com as indicações do romancista Araripe Júnior (1848-1911) – futuro proprietário da biblioteca de Medeiros de Albuquerque –, entre os volumes variados de revistas e livros franceses havia produções de Jean Moréas, Paul Adam, Charles Vignier, Verlaine e Mallarmé (*apud* MURICY, 1987, p. 90.).

O Simbolismo no Brasil iniciou-se com espírito de revolta contra a produção realista-naturalista-parnasiana que, segundo Afrânio Coutinho, em *Introdução à literatura no Brasil* (1955), “até 1890, era incontestado o domínio dessa estética, em que prosa e poesia se acumpliciaram na objetiva pintura da realidade, expressão do interesse geral da época pelas coisas materiais” (1972, p. 207). Rompendo com os ideais vigentes dos escritores que dominavam o cenário literário brasileiro na segunda metade do século XIX, o Simbolismo aproximou-se das orientações românticas ao valorizar a

subjetividade frente à objetividade e ao rejeitar a separação entre sujeito e objeto. Os escritores simbolistas estavam mais preocupados em sugerir do que em definir o objeto, pois, para eles, o mundo e a alma apresentavam relações misteriosas. Não se dirigindo diretamente ao objeto, a sugestão praticada pelos escritores decadentes se apresentava como um modo aberto de apreensão do real. Apesar das afinidades com os românticos, os simbolistas, de acordo com Arnold Hauser, em *História social de la literatura y el arte* (1951), divergiam dos mesmos em relação ao seu “emocionalismo y por el convencionalismo de su lenguaje metafórico” ⁶ (1964, p. 430, vol. 2).

Inicialmente, os poetas simbolistas brasileiros não conseguiram sobreporem-se aos parnasianos. Até mesmo, pelo fato de que os críticos da época não conseguiram ver a importância do movimento. Conforme indicação de Brito Broca em *A vida literária no Brasil – 1900* (1956), estas tensões entre tendências literárias se materializavam num embate “no plano teórico das polêmicas em jornais e revistas, como também no plano prático das relações sociais, deslocando-se para as mesas de café e portas de livrarias” (2004, p. 181.). E de acordo com Andrade Muricy, “a primeira contribuição significativa, no terreno da crítica, partindo de um simbolista” (1987, p. 92), foi a monografia de Nestor Vítor, *Cruz e Sousa*, escrita em 1896, e publicada em 1899, após a morte do poeta alcunhado como Cisne Negro. Do choque entre as distintas correntes estéticas deste período resultou, primeiramente, o paralelismo das duas tendências para mais tarde ocorrer uma fusão entre elas. Ao abordar esta fase de transformação e sincretismo na literatura brasileira, declarou Afrânio Coutinho:

Escritores houve que se caracterizaram pelas impregnações parnasianas e simbolistas. De modo que, nenhum tendo conseguido afastar o outro, penetraram ambos pelo século XX, continuando o Parnasianismo isolado em certas figuras de epígonos, ou constituindo, de mistura com elementos do Simbolismo, uma fase de poesia de transição e sincretismo, que, de 1910 a 1920, preparou o advento do Modernismo (1972, p. 208).

Quanto à figura de Pedro Kilkerry, sabemos que entre suas leituras se encontravam alguns autores parnasianos e que ele também chegou a traduzir

⁶ “conteúdo emocional e pelo convencionalismo de sua linguagem metafórica”. (Tradução nossa).

um soneto de Heredia. Mas “as suas realizações e experiências refogem por completo à estética parnasiana, para se situarem entre aquelas que caracterizam uma poesia integralmente simbolista; ao mesmo tempo já prefiguram a superação do próprio Simbolismo [...]” (CAMPOS, A. 1985, p. 29). Atendo-se ao modo peculiar da linguagem poética kilkerriana, carregada de bruscas rupturas sintáticas, Álvaro Cardoso Gomes, em *O simbolismo* (1994), confirma que os estranhos versos do poeta já prenunciavam a eclosão do Modernismo. E de acordo o crítico paulista, “o Simbolismo teve uma influência expressiva nos poetas da geração modernista, como Tasso da Silveira, Cecília Meireles, Manuel Bandeira e Augusto Frededico Schimidt” (GOMES, A. C., 1994, p. 53).

No início do século XX, além das inovações na área da técnica, o Brasil também presenciou a inquietação intelectual pela qual passavam as metrópoles do resto do mundo. Opondo-se à estagnação criativa parnasiana, aflorava o espírito vanguardista impulsionado pelo Simbolismo. Essa fase sincretista da literatura brasileira apresenta-se como o veículo de várias tendências que confluíram para o período pré-modernista. Augusto de Campos reconheceu muito bem esta tendência e anseio pela renovação sócio-cultural ao analisar a crônica kilkerriana ⁷ desta forma:

Toda uma estética de liberdade e descompromisso está disseminada por essas páginas, onde se lêem, a todo o momento, frases-manifestos de independência artística: “O homem de hoje deve nascer, nasce, com o instinto da modernidade”. “O costume é o grande assassino. Prendam o sr. costume e as senhoras tradições”. “O mundo está num bonde” (1985, p. 64).

No caso dos poemas em prosa de Pedro Kilkerry, a “estética de liberdade e descompromisso” de que fala Augusto de Campos poderá ser vista através do amálgama que este gênero comporta e do peculiar tom crítico-irônico dado pelo poeta. É, pelo menos, o que procuraremos demonstrar ao longo da nossa análise.

⁷ Este assunto também foi nosso motivo de interesse em 2008, no desenvolvimento da monografia de conclusão do curso de Especialização em Literatura e Crítica Literária, PUC/SP: *Crônica e modernidade em Pedro Kilkerry: a inovação técnica em “Quotidianas – Kodaks (rápidas notas sobre a vida local)”*. Monografia disponível no acervo da biblioteca da universidade.

1.4 – A OBRA

Nossa intenção aqui é destacar um panorama geral quanto às primeiras publicações de Pedro Kilkerry. Vamos considerar apenas o decênio entre agosto de 1906 até abril de 1916 (intervalo em que se deu as publicações em vida do poeta). Dentro deste quadro geral, será possível observar a importância que seus textos em prosa recebem a partir de 1910 diante de sua produção em verso (pelo menos no que diz respeito aos textos publicados, pois conforme indicação em “Considerações sobre a cronologia”, texto presente na 2ª edição de *ReVisão de Kilkerry*, 1985, o poeta conciliava sua produção literária em ambos os gêneros). Se o período entre agosto de 1906 e dezembro de 1909 apresenta apenas publicações em verso (nove sonetos e um poema), o intervalo entre agosto de 1910 e abril de 1916 indica um predomínio das publicações em prosa (de um total de vinte e nove publicações que variam entre distintos gêneros – poemas em verso e prosa, conferência, cartas, textos críticos, crônicas, mensagem –, somente seis delas são em verso – cinco sonetos e um poema).

O poema “Isnabel” e o soneto “Da Idade Média” foram seus primeiros poemas publicados em agosto de 1906 pela bem-sucedida revista *Nova Cruzada*⁸ que, segundo Brito Broca, “chegou a constituir um dos movimentos literários mais consideráveis naquele estado” (2004, p. 100). Nesta época, apesar da pouca idade perante os demais escritores do grupo, Pedro Kilkerry desde cedo foi reconhecido e respeitado por sua brilhante capacidade no trato com a palavra poética. A sua importância crescente dentro do grupo pode ser confirmada quando, em 1911, se deu a comemoração do decenário da *Nova Cruzada*. A conferência que ressaltaria as principais diretrizes do grupo e que comemoraria o encerramento da revista, ocorrido em 1910, estava reservada à figura singular de Pedro Kilkerry. Além dos dois poemas citados acima, outros nove poemas foram publicados pela ilustre revista baiana entre outubro de 1906 e dezembro de 1910, sendo um deles em prosa (“Notas Trêmulas – (Do Diário Antigo)”), outro em doze quadras em versos alexandrinos (“Harpa Esquisita”) e os demais em forma de soneto (“Na Via Appia”, “Taça”, “Sob os

⁸ Todos os dados referentes às publicações do poeta baiano foram retirados do quadro “Cronologia das obras de Kilkerry”, presente na 2ª edição de *ReVisão de Kilkerry* (1985).

Ramos”, “Amor Volat”, “Cetáceo”, “Floresta Morta” e “Esmalte”, este último é uma recriação de “Émail”, de José María Heredia).

Estendendo-se até 1914, *Os Annaes* vêm, em 1911, substituir a revista *Nova Cruzada* ao propor uma maior abertura para outros gêneros literários além do estritamente poético. Sobre este aspecto, em *Nova Cruzada* (1971), adverte Cecília de Lara dizendo que esta medida “pode significar inclusive, o empobrecimento em termos literários, pela ampliação de interesses extensivos a outros campos” (1971. p. 18). De qualquer forma, entre os anos de 1911 e 1912, encontram-se em *Os Annaes* mais dez textos inéditos de Pedro Kilkerry. Neste caso, somente uma produção em verso (o soneto “ZERO”, recriação de “Le Zéro”, de Pethion de Vilar), três poemas em prosa (a inacabada “Novela Acadêmica I – II”, e “Do Hinário de um Nômada”), uma conferência (“Decenário”, já referida acima), duas cartas (uma a Arnaldo D. Vieira e outra para Jackson de Figueiredo), dois textos em homenagens a Durval de Moraes e Xavier Marques, e, por último, “Mensagem da *Nova Cruzada* à Academia Brasileira de Letras propondo a candidatura de Xavier Marques” (texto redigido em 1909).

Além da relevância das revistas *Nova Cruzada* e *Os Annaes* para a divulgação dos textos de Kilkerry, outros jornais e revistas da época publicaram seus textos entre os anos de 1909 e 1916. São eles: *Jornal da Manhã* (“Mare Vitae”, 1909 – soneto), *Almanaque de Pernambuco* (os sonetos “Cerberos”, 1910, e no ano seguinte “O Sapo”, este último é uma recriação de “Le Crapaud”, de Tristan Corbière), *Jornal de Notícias* (“Vinho”, 1909 – soneto em colaboração com Domingues de Almeida; “Evoé!”, 1910 – poema ⁹; e “Variações do Coração Pensativo”, 1912 – texto crítico sobre a poesia da escritora francesa Cécile Périn), *Diário de Notícias* (“Individualidade de Eça de Queiroz”, publicado em 26/08/1910 – trecho final da conferência proferida por Pedro Kilkerry no dia anterior ao da publicação deste texto no Liceu de Artes e Ofícios da cidade de Salvador), *Gazeta do Povo* (“Uma página de Mestre”,

⁹ Segundo as informações em *ReVisão de Kilkerry* (1985) que acompanham este poema, o jornal *Diário de Notícias* anunciou no dia 22/09/1910, que este poema foi divulgado no dia anterior, durante a Festa da Primavera, numa tiragem especial com o título “A mocidade acadêmica da Bahia, à Primavera”.

1912 – texto crítico a respeito do livro *A Arte de Escrever*, 1913, de Xavier Marques), *Jornal Moderno* (“Quotidianas – Kodaks”, oito crônicas publicadas entre os dias 04 e 15 de março de 1913), *A Voz do Povo* (“Navis Sereníssima”, 1913 – seu último poema em prosa), e o jornal *A Tarde* (com a sua derradeira publicação em vida, no dia 15 de abril de 1916, do seu terceiro texto crítico intitulado “A Verdadeira Poesia – A propósito dos *Cristais Partidos*, de Gilka Machado”).

Póstumo, o jornal *Diário da Bahia* publica, em 27 de março de 1917, o soneto “Ad Veneris Lacrimas”. E assim se encerra o primeiro ciclo das publicações do poeta. Todos os textos citados encontram-se reproduzidos na 2ª edição de *ReVisão de Kilkerri* (1985).

2 – KILKERRY: Entre a obscuridade e a visibilidade da crítica literária

2 – KILKERRY: Entre a obscuridade e a visibilidade da crítica literária

Náufrago de si, o poeta reemerge no presente do futuro: OLHOS NOVOS PARA O NOVO. As dissonâncias da sua HARPA ESQUISITA não deixarão mais de soar. O mestiço baiano-irlandês Pedro Mil... e tão Kilkerry. Nome riscante a modo carbonato. Kilkerry. Agora sabem da sua luz.

(Augusto de Campos)

Já estamos nos aproximando do ano que marcará o centenário de morte de Pedro Kilkerry (1885-1917). No entanto, observa-se em todo país a falta de conhecimento sobre o poeta baiano. Por que isto acontece? Trata-se de um poeta “menor” ou injustiçado? O que dizem os críticos a seu respeito? Seus textos devem ser reconhecidos como o que melhor se produziu no período que convencionalmente chamamos de simbolismo e pré-modernismo?

Alheio à publicação em livro de seus textos, Pedro Kilkerry viu apenas a divulgação de sua obra nos jornais e revistas literárias da Bahia, no início do século XX. Seus textos só ganharam o formato de livro tardiamente, e foi graças a interessados pesquisadores e colaboradores como o poeta Pedro Xisto, Erthos Albino de Souza e Péricles Eugênio da Silva Ramos, que a sua obra foi publicada por Augusto de Campos em *ReVisão de Kilkerry* (1970). Foi a partir do lançamento do livro – ampliado em sua 2ª edição de 1985 – que houve maior visibilidade de sua obra, proporcionando o interesse de alguns raros acadêmicos e estudiosos que, cada vez mais, se debruçam sobre seus textos (principalmente em verso). Mas antes de nos atermos a este período, é necessário nos reportarmos ao início do século XX e observarmos quais foram os seus primeiros críticos literários e o que disseram.

2.1 – OS PRIMEIROS CRÍTICOS

Durante os seus 32 anos de vida, coube a alguns jornais e revistas literárias contribuírem para que Pedro Kilkerry não fosse totalmente esquecido. De qualquer forma, pode-se perceber que se de sua parte houve fôlego e instrução artística para esboçar seu pensamento crítico sobre alguns escritores, estes, por sua vez, não lhe retribuíram o favor. Esta tentativa só

começou a ser devidamente lograda após sua morte através dos esforços de Jackson de Figueiredo e Carlos Chiacchio. Um dos poucos amigos de Kilkerry, o poeta Jackson de Figueiredo (1891-1928), em *Humilhados e Luminosos* (1921), dedica um texto a Arnaldo Damasceno Vieira, em que traz um importante perfil de Pedro Kilkerry. Nele, ressaltam aspectos biográficos do poeta que nos ajudam a compreender o mundo em que se fechava. Segundo ele:

Não tinha Pedro Kilkerry cultura religiosa, apesar de, em meio de todos nós, que nos gabávamos, cada qual mais exageradamente, de adeptos de quanto materialismo, imoralismo, idiotismo ia surgindo, ser ele o único que, ledor de mais altas filosofias, pairava em atmosfera de dúvida (FIGUEIRERO, 1921, *apud* CAMPOS, A. 1985, p. 234).

O autor de *Bater das Asas* (1908) e *Zíngaros* (1910) rememora que apesar das dificuldades financeiras do poeta, este se manteve sempre íntegro aos seus princípios: o de não se curvar em lamúrias, mas, sim, em rir. Foi devido ao seu forte caráter zombeteiro que Jackson de Figueiredo o chamou de “o Gregório de Matos daquele período da vida baiana” (1921, *apud* CAMPOS, A. 1985, p. 234). Também recorda a miscelânea de escritores que constava entre as leituras de Kilkerry: Homero, Shakespeare, Dante, Carlyle, Nietzsche, Poe, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Verhaeren, Villiers de L’Isle-Adam, Laforgue, Flaubert, Maupassant, Tolstói, Machado de Assis, Raul Pompéia, Bilac, Alberto de Oliveira, Raimundo Correia entre outros. Jackson de Figueiredo ainda esboça um perfil físico do amigo, ressaltando nele um traço incomum segundo a nossa mestiçagem: “Era de uma fisionomia rasgada em agudos ângulos, e onde se impusesse a curva era ela também como que traçada violentamente. O seu tipo não atraía, por isto, à primeira vista” (1921, *apud* CAMPOS, A. 1985, p. 236).

Nesta homenagem póstuma, Jackson de Figueiredo ainda colabora com ampliação da obra poética de Kilkerry quando apresenta outros cinco poemas em verso inéditos do saudoso amigo (o soneto “O Muro”, e os poemas em verso “Horas Ígneas”, “O Verme e a Estrela”, “Altera Quanquam Venusta”, “Não Sei da Causa”). Há ainda um fragmento de um soneto, do qual Jackson fornece apenas o “enredo” e a última estrofe. Outros cinco poemas em verso que já

havia sido publicados em jornais da época, também foram reproduzidos no ensaio de Jackson de Figueiredo: “Floresta Morta”, “Harpa Esquisita”, “Amor Volat”, “Evoé” e “Esmalte”.

Baseando-se nas leituras do historiador e crítico literário Gustave Lanson (1857-1934) sobre os poetas decadentes e simbolistas, Jackson de Figueiredo procura aplicar e medir o valor das ideias do crítico francês sobre a concepção estética de Pedro Kilkerry. Assim, faz uma longa citação do crítico francês extraída do livro *Histoire de la Littérature Française* (1884):

Decadentes e simbolistas, rompendo com o Parnaso, não queriam voltar ao romantismo. [...] Nas paisagens eles apreenderam, não a forma fixa das coisas materiais, mas o reflexo fugitivo da hora ou da estação, do tempo que passa, mas o ritmo incessante da vida em elaboração, a decomposição e a recomposição que não param nunca. No momento e no movimento eles inscreveram as coisas eternas, as leis secretas da natureza e do ser. [...] Toda a natureza não foi mais do que uma imagem móbil, um símbolo velado e nevoento das condições que a determinaram.

E, por outro lado, as coisas não são, ou se se quer, não são atingidas por nós senão em nossa sensação: elas estão em nós, elas são nós. *Minha visão da natureza é a vida mesmo de meu espírito; e é a mim próprio que sinto, que encontro nas coisas. Pintar as paisagens que vejo, reunir em meus versos os fragmentos das coisas que coexistem ou se atraem no meu pensamento, é sem indiscrição biográfica – contar o segredo de minha alma; é dizer do sabor da vida nos meus lábios, e como as leis do destino humano se refrangem em minha individual singularidade. Toda a natureza será o símbolo do meu ser e de minha vida.*

[...] Tentou-se fazer mais individual a linguagem poética, libertá-la de todas as leis gerais que tendiam a uniformizar a expressão, ao impor o pensamento de um o verbo de todos. [...] *Agrupar as palavras não mais segundo a lógica, para realizar um sentido de todos perceptível, mas conforme a sensação, para manifestar uma impressão percebida pelo poeta, tão-somente, foi o fim mais ou menos conscientemente buscado* (LANSON, 1894, *apud* CAMPOS, A. 1985, p. 239-243. Os grifos são de Jackson de Figueiredo).

Destaca, portanto, que a marca da linguagem kilkerryana se encontra justamente na sua visão subjetiva, baseada numa relação plurissensitiva que mantém com a realidade ao redor, afetando diretamente seu espírito criador. Toda a natureza encontra-se simbolizada pelo poeta e *no* poeta. A linguagem, diante de um esforço consciente em dar forma à inspiração, impõe-se contra a força centralizadora da língua, em busca de uma nova sintaxe desorganizadora capaz de registrar as sensações, devaneios e o fluxo do inconsciente. Como

veremos em nossa análise, é dessa força libertadora que a linguagem poética kilkerryana se impõe como protagonista do texto literário.

A comunhão com a natureza e a busca por uma nova linguagem poética capaz de melhor expressar as sensações que o poeta apresenta sobre o mundo, leva-o muitas vezes ao insólito – termo tão característico da literatura de transição entre os séculos XIX e XX como nos ensinou Hugo Friedrich (1904-1978) em *Estrutura da Lírica Moderna* (1956). Essas marcas do discurso poético aumentam o grau de ilegibilidade do texto e conturbam a relação com o leitor.

Jackson de Figueiredo também procurou chamar atenção para o fato do interesse de Kilkerry pela música, pois segundo ele: “a paixão que o dominava nos seus momentos mais lúcidos ainda era a da música. O ouvido como que se fazia a sua consciência da vida superior que roubava ao mundo e fazia vibrar dentro de si” (1921 *apud* CAMPOS, A. 1985, p. 246). Contudo, foi em uma de suas visitas que fez ao poeta em seu “quarto horripilante” que Jackson de Figueiredo ouviu do amigo referindo-se ao seu “antro maravilhoso” como “um lugar em que o mistério habitava e o silêncio era a voz da divindade” (1921, *apud* CAMPOS, A. 1985, p. 237). São em respostas como essa que podemos refletir sobre qual era a concepção artística que Kilkerry tinha de ritmo. Um ritmo, portanto, em correspondência com o ritmo cósmico, e que podemos senti-lo, sobretudo, em silêncio e em nosso interior.

Jackson de Figueiredo ainda transcreve, além dos poemas em verso já citados, o poema em prosa “Notas Trêmulas – (Do Diário Antigo)”. Deste texto, ele faz comparações diretas com os primeiros trechos de “Hamlet” e “Salomé” presentes em *Moralités Légendaires* (1887), de Jules Laforgue, e com os poemas em prosa “Départ”, “Sonnet” e “Bottom” presentes em *Illuminations* (1886) de Arthur Rimbaud.

Outro amigo resenhista de Pedro Kilkerry e, que teve papel de destaque na imprensa baiana, foi o jornalista Carlos Chiacchio (1884-1947). Frequentou os estabelecimentos jornalísticos e literários da cidade desde a estréia da *Nova Cruzada* até a década de 1940 em que manteve durante anos a seção de

crítica “Homens e obra” no jornal *A Tarde*, e, em *O Imparcial*, escreveu a “Página de arte” (*apud* MENEZES, 1978, p. 192.). Em homenagem ao poeta e no esforço de não deixá-lo cair no esquecimento, Chiacchio publicou no jornal *A Tarde*, em abril de 1931, um longo artigo intitulado “Pedro Kilkerry”. Este estudo ensaístico foi publicado separadamente numa série distribuída em quatro capítulos (I – “O Ambiente”, II – “O Sarcasta”, III – “Aspecto Religioso e Estético de Sua Obra”, IV – “O Esteta”). A partir de junho de 1931 até dezembro de 1933 estes textos foram ampliados e reeditados pela *Revista da Academia de Letras da Bahia*. Nesta reedição, em vez de “O Esteta”, Chiacchio nos apresentou o capítulo intitulado “O Homem”.

Na primeira parte de seu texto (“O Ambiente”), Carlos Chiacchio reforça a valor da revista *Nova Cruzada* (1901-1911) tanto no cenário baiano como no nacional. Para ele, a revista era mestra em angariar novos talentos; assim fez com Pedro Kilkerry, acolhendo-o carinhosamente. Chiacchio faz alusão à conferência do “Decenário”, proferida por Kilkerry, em 1911, como o derradeiro “canto de cisne desse último instante” (1931 *apud* CAMPOS, A. 1985, p. 262). E referindo-se sobre o possível reconhecimento da obra de Pedro Kilkerry através da *Nova Cruzada* argumenta: “[...] estava ritualmente apresentado ao meio intelectual, não somente baiano, mas ainda a outros do país, porque a *Cruzada* tinha certa irradiação ultra-muros, muito maior até do que no próprio ambiente da sua terra” (CHIACCHIO, 1931 *apud* CAMPOS, A. 1985, p. 264).

Na segunda parte do estudo (“O Homem”), Chiacchio ressalta a imagem do empenhado estudante que se encontrava “sempre às voltas com os livros” (1931 *apud* CAMPOS, A. 1985, p. 267). Relata que a ânsia pelo saber de Pedro Kilkerry, garimpeiro de livrarias, deixava-o ainda mais em dificuldades financeiras mesmo contando com o dinheiro que ganhava nas distintas funções que exercia: 1º Oficial do Tribunal de Contas ou como professor particular quando levava os seus alunos para os jardins, onde dava aulas, à grega. Também é nesta segunda parte do ensaio, que o jornalista nos revela a contradição de raças nos traços físicos de Pedro Kilkerry e o impressionante desempenho deste quando recitava seus textos. Carlos Chiacchio assim o descreveu: “Branco na pele. Mestiço no pelo. [...] Nariz à feitura de seta invertida, direito, firme, descendo a pique, num conflito de raças, entre o

aquilino anglo-celta de Irlanda e o emplastrado índio-luso-negróide da África” (1931 *apud* CAMPOS, A. 1985, p. 268). Quanto à atitude displicente do poeta em relação à publicação em livro de seus textos está demonstrada desta maneira pelo jornalista: “Não publicou, porque não quis. [...] sempre desprezou a publicidade, porque julgava uma *estupidez*. [...] Publicava-se pela imprensa. Raramente. E ficava satisfeito da glória de um minuto” (CHACCHIO, 1931 *apud* CAMPOS, A. 1985, p. 266).

“O Sarcasta”, terceira parte do texto de Chiacchio, é dedicado ao caráter chistoso do poeta. Jackson de Figueiredo já nos havia lembrado sobre esta marca na personalidade de Pedro Kilkerry. Usava a força de seu riso contra dificuldades que a vida lhe impunha. Portanto, “o sarcasmo era o seu forte. Por ele, através dele, interpretava a vida. Ou falando, ou poetando, discursando, ou carteando-se com os confrades” (CHACCHIO, 1931 *apud* CAMPOS, A. 1985, p. 273). Marca inconfundível da força daquele corpo “esqueletado”, o apurado *sense of humor* de Pedro Kilkerry está presente por toda sua obra. Como um exótico tira-gosto literário, Chiacchio nos apresenta três de suas poesias satíricas (as únicas resgatadas pelo livro de Augusto de Campos). O amigo jornalista explica, inclusive, o momento inusitado que proporcionou ao poeta, num lampejo de genialidade, criar esta sátira: “No livro negro da vida / A mão do diabo escreveu: / – Não subirás a descida... / E tu subiste, sandeu!” (KILKERRY *apud* CAMPOS, A. 1985, p. 274). Segundo Chiacchio, esta sátira foi resultado de um questionamento que ele próprio fez ao poeta diante de um conhecido advogado que parecia não dispor de muita inteligência, mas, assim mesmo, prosperou na profissão. Quando este certa vez caminhava pelas ruas, disse Chiacchio a Kilkerry: “Aí está aquele, sem nenhum talento, vencendo na vida, e você com todo o seu, a nicles!” (1931 *apud* CAMPOS, A. 1985, p. 274). Prontamente, a resposta surgiu como um raio na forma satírica citada acima.

Na quarta parte do estudo do amigo jornalista (“Aspecto Religioso e Estético de Sua Obra”), Carlos Chiacchio confirma o paganismo presente em Pedro Kilkerry, pois como confirma o próprio poeta em texto crítico dirigido à poetisa Gilka Machado (1893-1980), em “A Verdadeira Poesia” (1916): “Entretanto, a verdadeira arte é divinamente pagã” (KILKERRY *apud* CAMPOS, A. 1985, p. 277). Ainda neste texto, Pedro Kilkerry propõe a questão entre arte

e a moral do seguinte modo: “A preocupação moral é diminutiva ao esteta. [...] Mas, se cogitarmos de finalidade, o perfeito e perfectível é que são os fins da Arte, criação ou crítica, e não a moralidade, a moral [...]” (KILKERRY *apud* CAMPOS, A. 1985, p. 277). A partir destas ideias, Carlos Chiacchio vê no amigo a sensibilidade apurada para discutir um tema tão caro a própria arte: a distinção entre moral, ética e estética na qual já incidiam os pressupostos freudianos baseados numa concepção sexualista da arte. Conforme nos diz Chiacchio, a concepção artística de Pedro Kilkerry já sentia a moral como castradora das forças liberadas pelo inconsciente:

[...] É a moral que repele ou desloca, na maioria dos casos, as tendências congênitas do inconsciente primitivo. Essa repulsão, ou esse desvio, encontram na arte a sua significação psicológica, ao que se poderia chamar uma libertação condicionada pela ética, erigida em censura, ou crítica do senso comum. Mas é indiscutível que a estética, não baseada em complexos de Édipo, que repugnam à sensibilidade latina dos nossos hábitos, mas fundamentada nos complexos de Orfeu, tão legítimos, ou mais do que os primeiros, pelo adequado do mito revelador da poesia eterna, daria razão aos que sustentam a arte uma depuração, uma melhoria, um critério de ascensão religiosa, que irmana a poesia e a fé numa mesma procura inefável de absoluto (1931 *apud* CAMPOS, A. 1985, p. 277).

Ainda sobre “A Verdadeira Poesia”, Carlos Chiacchio observa nas palavras de Pedro Kilkerry “uma antevisão da psicanálise” (CHIACCHIO, 1931 *apud* CAMPOS, A. 1985, p. 278) ao constatar pontos em comum entre as ideias do psicanalista Charles Baudouin (1893-1963), autor de *Psychanalyse de l’art* (1929) e a concepção estética do poeta baiano, carregada de uma singular sensibilidade intuitiva. Como demonstração desta relação, o jornalista cita o seguinte trecho de Kilkerry referindo-se aos *Cristais Partidos* (1915) de Gilka Machado:

Mas phantasia, a verdadeira phantasia é a saúde da alma.
Um temperamento artístico não é uma desdita e um quebro amorosos.
Delicadeza e força, beleza compreendida, ele quer o sentimento integral da vida perfeita.
Tem, para isso, um caminho *rítmico, sexual*, aveludado de volúpia, iluminado de *alegria*, mas onde floresce, impertinente, um *pesar*, um *desgosto obscuro* (1916 *apud* CAMPOS, A. 1985, p. 278. Os grifos são de Carlos Chiacchio).

Em seguida, Carlos Chiacchio nos adverte para o instinto pelo novo que sempre esteve latente no pensamento artístico de Pedro Kilkerry. Pois “ferindo os temas que lhe trabalhavam o pensamento quotidiano, achava que tudo é novo como tudo é movimento, como tudo é ação” (CHACCHIO, 1931 *apud* CAMPOS, A. 1985, p. 278-279). E, por fim, refletindo sobre o caráter estético da obra kilkerryana e seu aspecto religioso, destaca que o modernismo do poeta se tingia “das cores quentes de um paganismo confesso, [...] o seu paganismo era um panteísmo. Nada mais que um esteticismo lírico da natureza, onde não falhava a crença de um Deus, o seu Deus, o Deus a seu modo” (CHACCHIO, 1931 *apud* CAMPOS, A. 1985, p. 279).

“O Esteta” é a quinta e última parte do texto de Chiacchio. Ali, retomando a pergunta intuitiva do amigo: “O Inconsciente será um poeta simbolista?” (trecho da carta de Kilkerry dirigida a Jackson de Figueiredo em que faz uma crítica do livro *Zíngaros*), o experiente jornalista recorre aos estudos de Charles Baudouin para relacioná-los à visão estética e integradora de Pedro Kilkerry:

É difícil contestar que o artista se sentirá obrigado, para o futuro, a prestar atenção mais íntima ao mundo do inconsciente e do sonho, e certo que, conhecendo a psicanálise, realizará mais resolutamente o que seus predecessores realizavam mal a seu grado sem o saber (BAUDOUIN, 1929 *apud* CHACCHIO, 1931, In: CAMPOS, A. 1985, p. 282).

Deste modo, Carlos Chiacchio observa que a concepção estética de Pedro Kilkerry antecipa as ideias do grupo *Cabaret Voltaire*, de Tristan Tzara, que, em 1916, também reconhecia no inconsciente o grande magma da criação artística. Portanto, afirma o jornalista:

Pedro Kilkerry floresceu antes da psicanálise, mas já concebia a arte, como sonho, como inconsciente, toda a sua produção é uma resultante heteróclita de imagens, associadas livremente, mas submetida a uma energia superior de disciplina, que, se abraçava as métricas usuais, não obedecia senão à sua própria intuição dos fenômenos individualíssimos da estesia (CHACCHIO, 1931 *apud* A. CAMPOS, 1985, p. 283-284).

Por fim, colaborando com a ampliação da obra kilkerryana, Carlos Chiacchio apresenta neste ensaio mais dois poemas inéditos: “Essa, que paira em meus sonhos”, uma redondilha maior que tem seu ritmo alterado devido o

uso de um verso de quatro sílabas, e o soneto “Ritmo Eterno”, além das três sátiras, conforme já adiantado.

2.2 – OUTROS CRÍTICOS A PARTIR DA DÉCADA DE 1950

Em 1952, Andrade Muricy ajuda a perpetuar o estranho nome “Kilkerry” através da publicação do seu consagrado *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*. Dos treze poemas coletados por Andrade Muricy (doze em verso e um trecho do poema em prosa “Novela Acadêmica – I”), dois deles são inéditos, fornecidos por Álvaro Kilkerry, sobrinho do poeta (“É o Silêncio...” e “Longe do Céu, Perto do Verde Mar”). No texto introdutório de cunho biográfico, o crítico refere-se a Pedro Kilkerry como:

[...] a figura mais singular do movimento simbolista baiano. A sua poética é a mais requintada, complexa, e a menos provinciana dentre todas as dos simbolistas do norte. O seu hermetismo à Mallarmé faz dele um longínquo precursor do supra-realismo. A sua prosa lembra Lautréamont (MURICY, 1987, p. 899).

O antologista, baseando-se nos ensaios de Jackson de Figueiredo e de Carlos Chiacchio, ressalta a “estranha” diversidade das preferências literárias de Kilkerry. E reclama de sua magra produção, mas também confirma seu grande valor colocando-o entre os melhores representantes do movimento simbolista no país. Quanto ao temperamento do poeta, diz Muricy:

O seu senso do *humour*, principalmente na prosa, é dum refinamento repassado de sarcasmo e melancolia, em que o onírico é duma “*riche incohérence*”, para usar a expressão de Mme. Noulet; e de qualidade percutente mais completa do que a do *humor* de Cesário Verde, raiz de quase todo o do nosso Simbolismo (1987, p. 901).

Ao falar de Galdino de Castro (1882-1939), outro poeta baiano e um dos fundadores da *Nova Cruzada*, Muricy refere-se à revista baiana como “das mais ilustres do simbolismo brasileiro” (1987, p. 833). Os principais componentes tanto da *Nova Cruzada* quanto de *Annaes* também foram incluídos no apêndice “Grupos Simbolistas”, entre eles o nome de Kilkerry. Nome que se repete em treze páginas ao longo dos dois volumes do livro. E numa delas, Muricy reconhece o caráter hermetista do poeta desse modo:

Mallarmé preocupou muito os simbolistas brasileiros, porém o hermetismo é dos filões mais raros de todo o movimento: Kilkerry e Ernâni Rosas, quase exclusivamente, salvo algumas notas esparsas em Emiliano Pernetá, como “Dama” (1987, p. 1238).

Alguns anos depois, em *A Literatura no Brasil* (1959), de Afrânio Coutinho, no capítulo dedicado ao Simbolismo, Andrade Muricy parece ir um pouco mais longe, ao dizer que:

A sua personalidade, acusada, autônoma, superou os recursos expressivos do meio. Manifestava-se em ardente fecundidade representativa; e, mais, pôde criar o seu instrumento, que era insólito e novo. Não houve quem fosse capaz de decalcar ou imitar a sua linguagem e mal teve antecessor (1959 *apud* COUTINHO, 1949, p. 176).

Em “O poeta e o Mito”, texto publicado em *Diário de São Paulo* em 10 de agosto de 1958, Eugênio Gomes lamenta a morte prematura do poeta sem que ele conseguisse “desenvolver as suas tendências para o super-realismo; dominava-o uma inquietação metafísica, de cuja extraordinária riqueza criadora subsistem admiráveis resquícios através de alguns fragmentos de sua obra apenas começada” (1958 *apud* CAMPOS, A. 1985, p. 24). Já Fernando Góes, numa pequena nota sobre Kilkerry presente em sua antologia “O simbolismo”, vol. IV, do *Panorama da poesia brasileira* (1959), afirmou que o poeta “foi talvez a personalidade mais singular das rodas literárias da capital baiana, nos primeiros quinze anos do século” (1959 *apud* CAMPOS, A. 1985, p. 24).

E Péricles Eugênio da Silva Ramos observa em sua antologia *Poesia Simbolista* (1965), que Pedro Kilkerry era apenas um poeta de rara beleza, produtor de imagens inusitadas (1965 *apud* CAMPOS, A. 1985, p. 24). Porém, em “Poesia e História”, texto publicado no jornal *Correio da Manhã*, em 18/12/1966, José Lino Grünewald vê em Pedro Kilkerry o maior poeta da escola simbolista e o “único de estirpe mallarmaica. Diante dele, Cruz e Souza empalidece de fato e Alphonsus mais ainda” (1966 *apud* CAMPOS, A. 1985, p. 24).

Até aqui, se fizermos algumas comparações entre os críticos que mais ajudaram a divulgar o nome de Kilkerry, entendemos o livro de Afrânio Coutinho como o de maior alcance entre os leitores dada a sua aceitação como

material didático. Este também será o caso de Alfredo Bosi em *História Concisa da Literatura Brasileira* (1970 – 47ª ed., 2006) que, ao se referir sobre a “recém” descoberta de Augusto de Campos e da estreante publicação de *ReVisão de Kilkerry*, em 1970, assim atesta a modernidade do poeta:

Modernidade no sentido de ter ele explorado de modo intenso e conscientemente os recursos formais de que dispunha a técnica simbolista. Aliteraões, homofonias, onomatopéias, no campo sonoro; palavras-chave e neologismo, no léxico; e, o que lhe dá uma feição muito atual, capacidade de distanciar-se da matéria literária para poder referir-se a ela, metalinguisticamente (2004, p. 286).

Como exemplo do que acabamos de citar, o crítico paulistano, porém, transcreve apenas um trecho do poema “É o silêncio”. Se, como dissemos, foram tanto Afrânio Coutinho como Alfredo Bosi os críticos que mais contribuíram para a divulgação do nome de Kilkerry, não foram suas obras, contudo, as que mais colaboram para o conhecimento de alguns de seus textos, já que estes, apesar de disponíveis pelo menos no importantíssimo livro de Andrade Muricy, não pareceram dignos de ocupar maior espaço em suas “Histórias” da literatura brasileira. Talvez, o ensaio de Carlos Chiacchio fizesse realmente alguma diferença nesse sentido para Alfredo Bosi, pois conforme explica:

Tenho notícia de que a Revista da Academia de Letras da Bahia, nos seus números 2-3, de 1931, 4-5, de 1932, e 6-7 de 1933, publicou um ensaio de Carlos Chiacchio, crítico modernista, sobre Kilkerry. Infelizmente não pude vê-lo, mas, dada a natureza da revista, é certo que não teve repercussão bastante para divulgar o poeta (2004, p. 286).

2.3 – A CRÍTICA REVOLUCIONÁRIA DOS IRMÃOS CAMPOS

Frente a esta 2ª fase da crítica literária que procurou reafirmar as qualidades de Kilkerry, se somou a reivindicação de Augusto de Campos com os seguintes artigos: “Non Multa Sed Multum” e “O Revolucionário Kilkerry”, publicados no Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo*, em 2/6 e 16/06/1962 e republicados conjuntamente no *Estado de Minas*, em 28/7 e 4/8/1963, sob o título “Kilkerry: uma revisão necessária”, sofrendo algumas modificações. Ainda no Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo* foram

publicados “Re-visão de Kilkerry” e “Kilkerry: Palavras-chave” em 24/7 e 31/7/65. Por fim, no jornal *Correio da Manhã*, 4º caderno, de 18/6/1967, foi publicado “Pedro Kilkerry: A Harpa Esquisita”. Todos estes textos de Augusto de Campos, entre outros, foram reelaborados e incluídos em livro quando se deu a publicação de *ReVisão de Kilkerry* (1970). Veja como era inscrita a indignação de Augusto de Campos frente à crítica literária da época:

Até quando se dará o nosso país ao luxo de esconder a verdadeiramente grande poesia dos seus assim chamados ‘poetas menores’ – um Sousândrade [...]; um Pedro Kilkerry, simbolista integral e protomodernista – sob a máscara ridente e desbotada dos eternos ‘grandes poetas’, transformados em astros de opereta na festa florilégica de uma crítica subdesenvolvida? (1985, p. 24).

Durante a pesquisa que recolhia os textos esparsos para a publicação de *ReVisão de Kilkerry*, os irmãos Campos foram divulgando o valor de sua obra segundo os paradigmas de uma poesia sincrônica que a literatura brasileira melhor produziu. Deste modo, Haroldo de Campos, em “Poética Sincrônica”, em *A Arte no Horizonte Provável* (1977), relaciona a obra kilkerriana com a de outros poetas que se enquadram dentro desta perspectiva estético-criativa. Sugerindo uma “Nova Antologia da Poesia Brasileira de Invenção”, Haroldo de Campos relaciona os seguintes nomes: Gregório de Matos e sua incrível habilidade da técnica barroca; a “prosa” de *Cartas Chilenas*, de Tomás Antônio Gonzaga; a inovação técnica do padre Sousa Caldas, “um precursor de Sousândrade” (CAMPOS, H. 1977, p. 211); o tradutor Odorico Mendes cuja criatividade “preparou o terreno [...] para a lavra da vanguarda poética, de Guimarães Rosa e dessa criativa tradução brasileira do *Ulysses* que nos deu Antônio Houaiss” (CAMPOS, H. 1977, p. 211); Bernardo Guimarães e o seu aspecto “nonsense”; e, Pedro Kilkerry, o único, dentre os simbolistas, digno de ser comparado ao radicalismo mallarmaico dentro do âmbito nacional. O crítico paulistano assim defende sua radical mudança no nosso quadro literário:

O primeiro passo para a revisão em profundidade de nosso passado poético, a partir de uma perspectiva sincrônica, seria, a meu ver, uma *Antologia da Poesia Brasileira de Invenção*, onde os autores selecionados, da fase colonial ao Modernismo, o fossem por uma contribuição definitiva para a renovação de formas em nossa poesia, para a ampliação e a diversificação de nosso repertório de informação estética. Não importa que alguns poetas viessem a ser representados por fragmentos ou mesmo simples pedras-de-toque,

que outros, dos mais assíduos freqüentadores de crestomatias, fossem sem maiores cerimônias postos à margem, e que, finalmente, a tábua habitual de poetas “maiores” e “menores” recebesse o tratamento que se dá às inutilidades. Justamente isto é que seria desobstrutivo e saneador (CAMPOS, H. 1977, p. 208-209).

Em “Da Razão Antropofágica: Diálogo e Diferença na Cultura Brasileira”, texto publicado originalmente na revista *Colóquio/Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbekian, nº 62, julho de 1981, e inserido em *Metalinguagem & Outras Metas* (1967), Haroldo de Campos assim se refere ao poeta:

No Brasil, Pedro Kilkerry, um obscuro “nefelibata” baiano de sobrenome irlandês, mulato pobre e polílingue, morto aos 32 anos, em 1917, de uma operação de traqueotomia, contribuía, ignorado, para a órbita giratória desses signos ecumênicos: traduzia e deglutia Tristan Corbière (da mesma linhagem “coloquial-irônica” de Laforgue) e com isto desenvolvia uma dicção especialíssima, que o aproxima, pioneiro esquecido, no seu belo poema “É o Silêncio”, das sutilezas de elocução de um Fernando Pessoa (2006, p. 253).

Após estas reivindicações iniciais e, em posse de todo o material que a pesquisa de Augusto de Campos e seu generoso grupo conseguiram recolher, deu-se a publicação de *ReVisão de Kilkerry* em 1970, com o apoio do Fundo Estadual de Cultura de São Paulo. O livro também trouxe as seguintes novidades: seis manuscritos, cinco deles inéditos, (“A esses sons longínquos estremeço”, “Symbolum”, “Que mal que o dia passasse”, “Passei um ano com a minha amada”, “Ad juvenis diem” e “Longe do céu, perto do verde mar”, já citado por Andrade Muricy), dois poemas também inéditos (“Folhas da alma” e “Sobre um mar de rosas”, o primeiro surgiu de uma cópia fornecida pela sobrinha Synesia Nascimento Kilkerry, e, o segundo trata-se, na verdade, de um fragmento citado de memória pelo sobrinho Álvaro Kilkerry), além de alguns documentos pessoais como uma carta direcionada ao irmão João Francisco Kilkerry, fotos, entre outros. Vale destacar o texto de Sílvio de Vilar publicado um dia após a morte do poeta, em *Diário de Notícias*, 26/3/1917. Segundo as palavras do amigo:

Entretínhamos relações superficiais, entremeadas, algumas vezes de uma prosa de livraria, ou de duas ironias num encontro de rua. A decepção de que falo assentava-se no esforço inútil de uma vida de estudos e de lutas acirradas, para dar em resultado esta miséria [...]. Era um feliz, na sua crença de venturas novas.

Depois, chegou à realidade macabra da vida ingrata, viu o que ideara em ruínas, como as ilusões de muito outros.

[...]

Pedro Kilkerry, sobretudo, era um erudito. A sua ilustração não se limitava à impostura da sabedoria de almanaque, que vai das anedotas de Henrique IV aos pensamentos de Voltaire e de La Rochefoucauld. Era uma cultura sólida, firme, metodizada, construída sobre os alicerces das ciências positivas, e adornada, superficialmente, pela filosofia de Nietzsche e de Salomão Reinach.

Versado nas literaturas antigas, e conhecendo-as a fundo, Kilkerry sabia tão bem uma página de Salústio e de Ovídio, quanto um capítulo moderno de Maeterlinck ou de Anatole France.

Carlyle e Emerson eram os seus dois comentadores favoritos, e se num o empolgava a fulguração prodigiosa do gênio shakespeariano, no outro ele descobria aquele *quê*, aquela idiossincrasia de seu próprio *eu*, perdido nas reformas e nas alternativas tumultuárias das sociedades modernas (VILAR, 1917, *apud* CAMPOS, A. 1985, p. 313-314).

As homenagens póstumas continuam com Carlos Chiacchio, em “Um poeta maldito”, publicado em *A Cidade*, 31/3/1917, e com Berbert de Castro, em “Pedro Kilkerry (Crônica de Saudade)”, publicado no *Diário da Bahia*, 1/4/1917 –, ambas incluídas na primeira edição do livro sobre o poeta. Mas na 2ª edição de 1985, ano que marcou o centenário de nascimento de Kilkerry, surgiram algumas novidades, entre elas: o caso *Via Láctea*. Trata-se de oito crônicas, editadas pela revista *Via Láctea* entre dezembro de 1911 e agosto de 1912, que foram localizadas por Erthos Albino de Souza e onde consta o nome de Kilkerry entre os colaboradores. Apesar de nenhuma delas não apresentar a autoria do poeta, o pesquisador percebeu que algumas crônicas se assemelham ao estilo kilkerryano. Ainda na segunda edição de *ReVisão de Kilkerry* (1985), foi acrescentado um texto polêmico sobre a equívoca crítica de Heitor Martins intitulado “Kilkerry, Mallarmé e o Mau Leitor”. Nele vemos a indignação de Augusto de Campos ao dizer que:

Onde eu leio Mallarmé, Heitor quer que se leia Alberto de Oliveira. Ora, cada um lê o que pode. [...]

Discutir o seu trabalho, ponto por ponto, seria pura perda de tempo. Na sua penosa revisão não há nenhuma apreciação objetiva da poesia de Kilkerry. O “olho crítico” de Heitor Martins não registra mais do que nugas, vírgulas, gralhas, gatos, lapsos, aspas e outras miuçalhas.

Só não disfarça o verdadeiro propósito (que é aliás comum a todos os seus trabalhos críticos): tentar diminuir a originalidade alheia, para reduzi-la ao seu próprio e medíocre estalão. É o mal dos críticos que

são, eles próprios, maus poetas. Jamais perdoarão a poesia dos outros... (1985, p. 355-356).

No seu conjunto, a introdução de *ReVisão de Kilkerry* além de incluir os textos que Augusto de Campos vinha, como dissemos, publicando no jornal *O Estado de São Paulo*, também relata as dificuldades do grupo “Em busca dos textos perdidos”, reforça a diretriz Rimbaud-Lautréamont-Mallarmé presente na obra kilkerryana, ressalta as características observadas tanto por Jackson de Figueiredo como as de Carlos Chiacchio, apresenta a análise estrutural do poema “Cetáceo”; e, por fim, projeta um olhar mais atento sobre a sua produção em prosa. Quanto às crônicas “Kodaks (rápidas notas sobre a vida local)” observou Augusto de Campos:

A “prosa cinematográfica” ou o “estilo telegráfico” de Oswald, que Haroldo de Campos descreve, em *Miramar na Mira*, como “um misto de diário sentimental e de jornal dos *faits divers* numa sociedade provinciana e ociosa” tem muito em comum com as “Kodaks” de Kilkerry, às quais se poderiam aplicar, também, as considerações de Antonio Candido, invocadas no mesmo estudo: “Miramar é um humorista *pince sans rire*, que procura *Kodakar* a vida imperturbavelmente, por meio duma linguagem sintética e fulgurante, cheia de soldas arrojadas, de uma concisão lapidar” (1985, p. 61).

Compreendendo a prosa kilkerryana como uma “extensão” da poesia produzida pelo poeta, Augusto de Campos divide-a em três grupos: prosa poética (nosso *corpus* de estudo ¹⁰), as crônicas e os textos que incluem a crítica literária e que podem se apresentar sob distintas formas como cartas, conferência ou a própria crítica. Para nosso estudo, é interessante observar que o crítico-poeta assinala “que as fronteiras entre esses grupos não são rígidas, assim como as que separam a sua prosa da sua produção configuradamente poética” (CAMPOS, A. 1985, p. 57).

2.4 – REFLEXOS DA REVISÃO SOBRE A CRÍTICA LITERÁRIA

Após a publicação de *ReVisão de Kilkerry* (1970), deu-se início aos estudos acadêmicos sobre a obra do poeta. Na década de 70 surgiram duas

¹⁰ O que Augusto de Campos chama de prosa poética, nós chamamos de poema em prosa. Essa importante distinção será debatida em “Poema em prosa, prosa poética, prosoema e proesia”, inclusa na segunda parte de nosso capítulo teórico.

teses sobre ele: *Traços de Modernidade em Pedro Kilkerry: ou um modo (possível) de perceber o texto kilkerriano*, dissertação de mestrado de Samira Chalhub J. Rosa, defendida na PUC/São Paulo, em 1975; e, *Kilkerry – A Ideologia do Novo*, dissertação de mestrado de Vera Lúcia de Brito Novis, defendida na PUC/Rio de Janeiro, em 1978.

O estudo de Samira Chalhub Rosa, baseando-se numa revisão sincrônica da nossa literatura e tendo como foco apenas a produção em verso do poeta, confere a Pedro Kilkerry uma ruptura com as “propostas estéticas de seu tempo” (ROSA, 1970, p. 2), devido, em grande parte, ao seu alto grau de ilegibilidade. Esta dificuldade de leitura, segundo ela, se deve “ao fato de sua absolutez, de sua totalidade: texto íntegro, auto-indicativo” (ROSA, 1970, p. 6) onde se percebe uma busca consciente por uma nova estrutura semântica, muitas vezes subvertendo o conceito tradicional de discursividade e de causabilidade. É nesse sentido que a pesquisadora enquadra a obra kilkerriana no contexto da modernidade tal como reivindicavam, desde a década de 1960, os irmãos Campos.

Porém, é na tese de Vera Lúcia de Britto Novis que percebemos uma preocupação exclusiva com os textos em prosa do poeta, e deste modo, será por nós mais requisitada ao longo do nosso trabalho. A pesquisadora se debruça sobre toda a produção em prosa de Kilkerry, e, por isso, seu estudo se divide na tripla partição: “prosa poética”, crônicas e textos críticos. Quanto à sua justificativa pela escolha do *corpus* de estudo, diz que:

[...] tomamos como “corpus” apenas a prosa [...], inicialmente, por duas razões bastante simples: 1 – para quem se inicia na tarefa da análise textual, lidar com um “corpus” mais reduzido apresenta a vantagem de permitir um trabalho mais detalhado; 2 – a poesia kilkerriana tem sido frequentemente privilegiada em relação à sua prosa pelos estudiosos de sua obra. [...]

Um terceiro motivo, já de outra ordem, podemos colocar agora: para efeito de interpretação dos dados, é na prosa que encontramos campo mais propício para penetrar no texto kilkerriano por outras vias, não inteiramente devassadas, as que se referem à configuração do universo ideológico da obra (NOVIS, 1978, p. 03).

Em 1985, como já adiantamos, comemorou-se o centenário de nascimento do poeta com o relançamento de *ReVisão de Kilkerry* pela editora

Brasiliense. Esta 2ª edição, ampliada e com uma tiragem superior à primeira, conquistou um número maior de leitores e despertou maior interesse por parte dos estudiosos. Desse modo, através de pesquisas realizadas pela internet e nos sites das bibliotecas das principais universidades do país, conseguimos localizar mais quatro monografias sobre o poeta. São elas: *Os tempos fáusticos na lírica do lugar*, tese de doutorado de Dalila Maria Cordeiro Machado, defendida na Universidade Federal da Bahia, em 2007 ¹¹; *O verbo reencarnado na alma cósmica: a poesia de Pedro Kilkerry*, dissertação de mestrado de Paulo Fernando Fonseca Ferreira, defendida na Universidade Federal da Paraíba, em 2009; *Máquinas fantasmas na escritura: a modernidade em Pedro Kilkerry*, dissertação de mestrado de Jiego Balduino Fernandes Ribeiro, defendida na Universidade Federal do Espírito Santo, em 2010; e, “*Ceguei da tua luz?*”: o drama da modernidade periférica na obra de Pedro Kilkerry, dissertação de Pós-Graduação em Cultura, Memória e Desenvolvimento Regional, de Jean Michel Ferreira Santos, defendida na Universidade do Estado da Bahia, em julho de 2010.

Ainda dentro da área acadêmica, a pesquisadora Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo produziu um interessante estudo que valoriza ainda mais o nome do poeta. Em “Crítica à invenção do Brasil: Paisagem, identidade, literatura”, ensaio publicado na revista de estudos literários *Terra roxa e outras terras*, 2002, vol. 2 –, discute-se a crítica realizada por Lima Barreto, Augusto dos Anjos, Pedro Kilkerry e Euclides da Cunha à tradição – romântica e naturalista – produtora dos paradigmas de paisagem e identidade nacional. Ao exporem a tensão gerada pelos bastidores da construção do *país* e da *paisagem*, estes escritores do início do século XX, “reinventam a literatura mantendo a linguagem sob suspeita” (FIGUEIREDO, 2002, p. 26).

De qualquer modo, vale frisar nomes de outros críticos e interessados que, da década de 60 em diante, ajudam a lembrar a importância de Pedro Kilkerry para a literatura brasileira, seja com a publicação de textos críticos em jornais impressos e eletrônicos, seja em revistas especializadas ou em formato

¹¹ O excelente estudo realizado por Dalila Machado rendeu-lhe a publicação em livro de sua tese de doutorado, com o título: *Os tempos fáusticos na lírica do lugar*, editado em Salvador pela Editora Da Universidade Federal da Bahia, EDUFBA, e pela Fundação Pedro Calmon, 2010.

de livros espalhados por todo país, ou, ainda, na adaptação para a tela de cinema: Affonso Ávila, em *O poeta e a consciência crítica* (1969); Antonio Loureiro de Souza, em “Simbolistas bahianos”, *A Tarde*, Salvador, 23/05/1964; Franklin de Oliveira, em “Os Simbolistas”, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 28/08/1971; Fausto Cunha, em “Kilkerry, uma revisão que a crítica deve”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26/08/1972; Antonio Risério, “Breve nota sobre Pedro Kilkerry”, Suplemento Mensal do *Diário de Notícias*, Salvador, 04/11/1973, e “Kilkerry: A Operação Analógica”, Salvador, In: *Bahia Invenção* (1974); Raymundo Amado, em *Harpa Esquisita*, curtametragem, Salvador, BA, 1978; Cláudio Veiga, em *Prosadores e poetas na Bahia* (1986); Álvaro Cardoso Gomes, em *O simbolismo* (1994); Jorge Augusto, em “A cena literária – Tópicos de uma nova poesia baiana”, *Cronópios*, revista digital, artigo publicado em 23/08/2008; e Gilfrancisco, em “Pedro Kilkerry, um cronista da ruptura”, *Cronópios*, ensaio publicado em 08/02/2008.

Gostaríamos de acrescentar ainda que as pesquisas em torno dos escritos de Kilkerry estão longe de acabar. Tanto assim que Gilfrancisco juntou-se ao grupo dos que reivindicam a próxima edição de *ReVisão de Kilkerry* e, para isto, tem sob seus cuidados outros textos inéditos do poeta, sendo que dois deles estão disponíveis no ensaio da revista eletrônica *Cronópios*, citado acima. São duas crônicas intituladas “O grande patriota” e “Crônica política”, publicadas respectivamente pelo jornal *Gazeta do Povo*, Salvador, 30/03/1915, e 30/03/1916.

Outra informação relevante: professora titular da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS), Rita de Cássia Ribeiro de Queiroz, coordenadora do projeto de pesquisa *Edição Crítica de Autores Baianos*, criado em 2005, e ainda em andamento, com o apóio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia, também reivindica uma nova edição da obra de Kilkerry, porém, sob os rigorosos critérios da Crítica Textual. De acordo com a pesquisadora em “*Agora sabes que sou verme: Pedro Kilkerry, o Simbolismo e a Crítica Textual*” (2007) ¹²:

¹² Da mesma autora e discutindo sobre o mesmo tema, recomendamos aos interessados o seguinte ensaio (também disponível na internet): “Da necessidade de edições críticas de

É importante ressaltar que a Crítica Textual, no intuito de oferecer os textos o mais genuínos possível, é uma ciência que auxilia a literatura no que se refere à análise do melhor texto.

[...]

Sendo assim, o trabalho da Crítica Textual é oferecer textos confiáveis, ou seja, que podem ser investigados de forma segura. A partir do texto editado pelo crítico textual, este pode ser estudado na sua mais profunda essência, pois lhe foram preservados os seus elementos retóricos, estilísticos e estéticos. Além disso, é de responsabilidade da Crítica Textual a recuperação, transmissão e preservação do patrimônio cultural escrito de uma determinada cultura (QUEIROZ, 2007, p. 436).

3 – PERSPECTIVAS DO POEMA EM PROSA: Híbrido, crítica e ironia

3 – PERSPECTIVAS DO POEMA EM PROSA: Hibridismo, crítica e ironia

Na verdade, um poema é uma espécie de máquina de produzir o estado poético através das palavras.

(Paul Valéry)

Conforme já adiantado na introdução deste trabalho, o gênero poema em prosa surgiu em meados do século XIX quando se deu a publicação de *Gaspard de la Nuit* (1842) de Aloysius Bertrand, e, principalmente, dos *Petits Poèmes en Prose* (*Le Spleen de Paris*) de Charles Baudelaire, em 1869. Na carta-prólogo a Arsène Houssaye, Baudelaire confessa que sua ideia de escrever *Le Spleen de Paris* surgiu das inúmeras leituras que fez de *Gaspard de la Nuit*, de Aloysius Bertrand. Porém, diferentemente deste último, no qual prevalece uma relação mais estreita entre a linguagem poética com o pitoresco e a pintura, além de um maior rigor formal, o autor de *Les Fleurs du Mal* (1857) procurou aplicar o método de Bertrand “à descrição da vida moderna, ou melhor, de uma vida moderna e abstrata” (BAUDELAIRE, 2009, p. 29). Sobre o momento histórico que propiciou a inauguração do poema em prosa, diz María Torremocha em *Teoría del Poema en Prosa* (1999):

La aparición del género del poema en prosa en las literaturas modernas surgió de la necesidad de encontrar un nuevo lenguaje que renovara las convenciones líricas, ya anquilosadas para ciertos poetas, por lo que debe entenderse como una negación del verso como único vehículo de la poesía que, frente a la teoría clasicista, supondría una limitación a la creatividad y originalidad individuales. El género nace, pues, vinculado a la crisis del verso en el pré-romanticismo y el romanticismo. No obstante, debe mucho igualmente al auge que la prosa, concretamente la novela, experimenta en estos años, así como a la crisis de los géneros tradicionales establecidos en la poética clasicista¹³ (1999, p. 11).

Neste caso, a radicalização e a ruptura com o classicismo se encontram no reconhecimento de que o poético poderia assumir outras formas discursivas

¹³ “O advento do gênero poema em prosa nas literaturas modernas surgiu da necessidade de encontrar uma nova linguagem que renovasse as convenções líricas, já em desuso para certos poetas, tentativa que deve ser compreendida como a negação do verso como único veículo da poesia que, frente à teoria classicista, supunha uma limitação da criatividade e originalidade individuais. Assim, o gênero nasce vinculado à crise do verso no período pré-romântico e romântico. Todavia, deve-se igualmente ao auge que a prosa, precisamente a novela, experimenta nestes anos, assim como a crise dos gêneros tradicionais estabelecidos na poética clássica”. (Tradução nossa).

além das amarras do verso. Assim, o gênero lírico passou a misturar-se e influir na *ratio* prosaica, proclamando certa diluição entre os distintos gêneros textuais. Seguindo esta linha de raciocínio, podemos lembrar que no prólogo de *Cromwell* (1827), Victor Hugo “aboga por la mezcla de géneros en favor del *hibridismo* y de la total libertad del poeta, cuyo espíritu no se puede ajustar a ninguna ley establecida” ¹⁴ (TORREMOCHA, 1999, p. 51). Outro exemplo interessante desse intuito se encontra em Gustave Flaubert que confessa em carta a Louise Colet, em 1852, a dificuldade de aproximar *Madame Bovary* (1856) das qualidades de uma obra versificada (*apud* TORREMOCHA, 1999, p. 72).

Existe, ainda, o advento do crescente gosto que as novelas passam a exercer sobre o público em geral. Aproveitando essa preferência pela prosa, surgem, nesse momento, muitas traduções em prosa de obras versificadas. Nesse sentido, vale ressaltar as traduções bíblicas em prosa. E para reforçar o que estamos dizendo, podemos citar ainda a tradução em prosa de *Caramuru* (1781), de Frei José de Santa Rita Durão, realizada por Françoise Eugène Garay de Monglave em 1829. Esta tradução foi motivo de estudo de Antonio Candido em “Estrutura literária e função histórica” (1965). Sobre a tarefa de Monglave diz:

Por aí se nota a preocupação *modernista* e atualizadora de Monglave. A passagem do verso à prosa na sua tradução foi um primeiro recurso importante, que ressaltou o elemento novelístico do enredo, ao quebrar as sugestões especificamente ligadas à estrutura métrica e estrófica. E, apesar do romance francês exótico daquele tempo ser vazado na prosa melódica, metafórica e amplamente ritmada, à Chateaubriand, Monglave não abusou do recurso, buscando, pelo contrário, um estilo mais chão e prosaico (CANDIDO, 2000, p. 167).

É dessa tensão dialógica entre verso e prosa que se origina o poema em prosa. Contrário às regras classicistas, o gênero poema em prosa se insere na estética da modernidade ao favorecer a união de elementos contraditórios, fato presente na própria denominação do gênero. Por isso, reafirmamos a prática do poema em prosa como índice de modernidade que se sobrepõe à estética

¹⁴ “apela para a mistura de gêneros em favor do hibridismo e da total liberdade do poeta, cujo espírito não se pode ajustar a nenhuma lei estabelecida”. (Tradução nossa).

classicista em favor de uma nova visão ordenadora do mundo. Nesse sentido, podemos compartilhar com as palavras de Antônio Jackson de Souza Brandão em seu ensaio “O lógos e a especificidade da linguagem poética” (2009):

Se restringíssemos, por exemplo, o que consideramos um texto poético, a partir de uma visão dos séculos XVI ou XVII, veríamos que o conceito que temos hoje de poesia difere daquele que os clássicos possuíam, sobretudo no que se refere à estrutura poética e sua relação à visão ordenadora do mundo. Esta permeava de modo claro a aristocracia dominante, mas seria distinta daquela que surgiria com a burguesia. Vemos, de um lado, a aristocracia com suas regras de conduta bem definidas, imóveis, estamentais; de outro, *mutatis mutandis*, a burguesia e seus ideais *libertários*, seja na ordem política – destruição do *ancien régime* –, na social – com sua ascensão ao poder político –, e na artística – com a ruptura do modo mimético de ver o mundo. Dessa forma, a rigidez métrica, conceitual e mimética de uma se rompe em detrimento da liberdade, da criatividade e do não-mimetismo de outra: a poesia volta a prefigurar a alma humana, inserida no todo do mundo; busca-se, novamente, o mítico (BRANDÃO, 2009, p. 284).

Em decorrência da busca que o poeta faz pelo novo, dissonância e anormalidade são características determinantes que marcaram a lírica moderna européia da metade do século XIX a meados do século XX, segundo Hugo Friedrich, em sua conhecida obra *Estrutura da Lírica Moderna* (1956). A busca por algo novo gerou a quebra de regras com a tradição clássica. Ao analisar a obra de Rousseau, por exemplo, Friedrich afirma que o que lhe interessa na obra do filósofo “é a tensão entre a agudeza intelectual e a excitação afetiva, entre o pendor à sequência lógica do pensamento e a submissão às utopias do sentimento – um caso particularmente sedimentado da dissonância moderna” (1978, p. 23).

Para nós, esta tensão já “sedimentada” de que fala Friedrich demarca exatamente o conflito de forças entre prosa e poesia e que deram origem ao gênero difundido por Baudelaire. Conforme María Torremocha: “Es precisamente esa conjunción del elemento prosaico y del elemento lírico lo que caracteriza el poema en prosa como tal” ¹⁵ (1999, p. 12). O poeta impulsionado por contrariar a nova realidade massificadora, característica própria de um mundo que se modernizava, em seus ideais libertários, e diante uma nova

¹⁵ “É precisamente essa conjunção do elemento prosaico e do elemento lírico o que caracteriza o poema em prosa como tal”. (Tradução nossa).

estética romântica na qual se buscava a valorização da prosa por meio da aproximação com o lirismo subjetivista do verso, encontrou na hibridização entre distintos gêneros literários uma possível resposta às rígidas regras clássicas.

Como lembra Ângela Varela Rodrigues em “O poema em prosa na literatura portuguesa” (1980), essas transgressões já poderiam ser vistas na prosa híbrida de *Viagens na Minha Terra* (1846) de Almeida Garrett, especialmente no fragmento contido no capítulo XXIII, “Olhos Verdes”. Segundo Ângela Rodrigues, “trata-se de um poema em prosa *avant la lettre*, que participa da liberdade que o Romantismo traçara contra a fixidez dos gêneros clássicos e da escrita culta. [...] é, pois, um poema pela tessitura [...], pela inovação da linguagem” (1980, p. 25). Esse desejo de ruptura com o passado está inscrito textualmente no último parágrafo do capítulo citado. Conforme Garret:

Se algum deles era capaz de escrever com menos lógica, – (com menos gramática, sim) e com mais triunfante desprezo das absurdas e escravizantes regras dessa pateta dessa escola clássica que não produziu nunca senão Homero e Virgílio, Sófocles e Horácio, Camões e o Tasso, Corneille e Racine, Pope e Molière, e mais algumas dúzias de outros nomes tão obscuros como estes? (1997, p.145).

Surge, em meados do século XIX, portanto, a prática aglutinadora do poema em prosa a partir dessa necessidade do poeta encontrar uma nova linguagem no contexto da urbe moderna. O poeta, numa postura ambígua, sente-se prejudicado perante o desprezo que a sua arte passa a representar nesse mundo materialista, e, ao mesmo tempo, sente-se atraído pela metrópole e pela multidão, quer em seus aspectos “positivos” (a modernidade), ou “negativos” (a decadência). A hibridização entre verso e prosa resulta, portanto, numa radical mudança na história do homem e de sua visão do mundo. Procurando uma modalidade discursiva mais livre do que as amarras do verso, os poetas tendem em direção à prosa, por ser mais próxima ao público e como expressão mais adequada ao discurso verídico. A respeito deste último dado, podemos recordar o que disse Edgar Allan Poe em “Eureka” (1848) – ensaio que recebeu dois subtítulos do escritor norte-americano: o

primeiro chamado de “A prose poem”, e o segundo de “An essay on the material and spiritual universe”. Segundo Poe:

[...] ofereço este Livro de Verdades, não pelo seu caráter de Expositor de Verdades, mas pela Beleza que floresce em sua Verdade e que o torna verdadeiro. A esses apresento esta composição, como um simples produto artístico – digamos, como um Romance; ou, se não julgarem minha pretensão demasiado alta, como um Poema.

O que aqui adianto é verdade; isto, portanto, não pode morrer, ou, se por qualquer acaso, viesse a ser esmagado, a ponto de morrer, “de novo ressuscitará na Vida Eterna”. Não obstante, é apenas como um Poema que desejo que este trabalho seja julgado, depois de minha morte (1999, p. 187).

Mas apesar do subtítulo de “Poema em prosa”, o fato é que “Eureka” não se enquadra nos moldes do gênero conforme o introduzido por Baudelaire. Assim, contra esta denominação ao ensaio de Poe, pesam tanto a extensão dos textos, como o fio condutor que os unem numa mesma sequência de pensamento, além do estilo ensaístico de caráter científico. Conforme já afirmamos, é justamente a concisão e a autonomia que nos servem como guia para distinguir o poema em prosa da prosa poética. Indica María Torremocha que este caráter parece enfatizado no uso do adjetivo “*petits*” no título do livro de Baudelaire. No seu conjunto, os *pequenos* poemas em prosa do poeta parisiense não obedecem a nenhuma sequência narrativa. Assemelham-se pela forma e conteúdo, mas são independentes entre si.

Por isso, o caráter narrativo e mimético do gênero também parece ser outra questão relevante. Embora a presença desses elementos sejam uma constante nos poemas em prosa de Baudelaire, não o encontraremos com tanta facilidade ou, pelo menos, com as mesmas peculiaridades nas obras de Rimbaud ou Mallarmé, por exemplo. Conforme Luiz Costa Lima, em *Mimesis e modernidade: Formas das sombras* (1980), a crise da lírica moderna demarca o conflito entre a *mimesis* da “representação” e a *mimesis* da “produção”. Segundo ele, a primeira começou a ser abalada com Baudelaire, e, a segunda, se deu efetivamente com o pioneirismo de Mallarmé. Portanto:

Toda obra que não tem nem uma relação direta, nem a possibilidade de um efeito direto sobre o real, só poderá ser recebida como de ordem mimética, seja por representar um Ser previamente configurado – mimesis da representação – seja por produzir uma

Assim, María Torremocha irá destacar em seu livro estas duas correntes de escritores praticantes do gênero poema em prosa: os que seguem o modelo baudelairiano (caráter narrativo, mimético, típico do flâneur), e os que seguem o modelo rimbaudiano-mallarmaico (o caráter anárquico do primeiro, e, o caráter hermetista do segundo). Mas em todos eles encontramos a concisão, autonomia, crítica, ironia, plasticidade e musicalidade. São características ora mais marcantes em uns, ora mais diluídas em outros.

De qualquer forma, essas diferenças não impedem a difícil tarefa de definição do novo gênero. Segundo Dominique Maingueneau, em *O contexto da obra literária* (1993): “Não existe nenhuma regra que determine a partir de que afastamento com relação a obras anteriores uma obra pode ainda ser dita *trágica, novela* ou *ode*” (2001, p. 65). E aqui podemos citar o enigmático exemplo de *Les Chants de Maldoror* (1868-74). Torremocha teve dificuldades na classificação da obra de Lautréamont (pseudônimo de Isidore Ducasse), reconhecendo tanto os traços prosaicos que poderiam aproximá-la da autobiografia fictícia, como o elemento lírico e fragmentário da obra, típicos da poesia. E para resolver novamente a questão, a pesquisadora recorre à concisão e autonomia; os dois elementos intrínsecos do gênero poema em prosa:

[...] tampoco puede decirse que los fragmentos que forman los distintos cantos sean cada uno de ellos estrictos poemas en prosa, ya que en su mayor parte, y a pesar de la estética anárquica y caótica que presentan, todos ellos contribuyen a un mismo propósito narrativo cuyo centro gira alrededor de la identidad de Maldoror, que los justifica y los sistematiza en un conjunto homogéneo. As veces son demasiado largos para ser considerados como verdaderos poemas en prosa, según el modelo de Bertrand o Baudelaire ¹⁶ (TORREMOCHA, 1999, p. 145).

¹⁶ “[...] tampouco se pode dizer que os fragmentos que formam os cantos sejam cada um deles estritos poemas em prosa, já que em sua maior parte, e apesar da estética anárquica e caótica que apresentam, todos eles contribuem ao mesmo propósito narrativo cujo centro gira ao redor da identidade de Maldoror, que os justifica e os sistematiza em um conjunto homogêneo. Às vezes são muito extensos para ser considerados como verdadeiros poemas em prosa, segundo o modelo de Bertrand ou Baudelaire”. (Tradução nossa).

Sobre a atitude moderna presente na prática do poema em prosa, ainda vale lembrar as correspondências entre música, pintura e literatura tão em moda na estética simbolista e seus desdobramentos na contemporaneidade. O estudo que Jorge Valentim realizou sobre o poeta lusitano Albano Martins é exemplar neste sentido. Em *A quintessência musical da poesia: Rodomel Rododendro, um poema sinfônico de Albano Martins* (2007), o professor brasileiro faz uma análise intertextual entre música (poema sinfônico) e literatura (poema em prosa) de um dos textos mais famosos e complexos de Albano Martins: *Rodomel Rododendro* (1989). Aproveitando-nos do livro de Valentim, recorremos a ele para confirmar pontos em comum estabelecidos entre o poema em prosa e o poema sinfônico: “[...] mesmo sem ter uma data precisa para seu nascimento [...] não há como não verificar que a época do poema sinfônico coincide com a da presença do poema em prosa” (VALENTIM, 2007, p. 39).

Tendo Franz Liszt e Hector Berlioz entre os grandes compositores do gênero, o poema sinfônico possui uma estrutura organizadora que se baseia em elementos extra-musicais. Desse modo, tanto um quadro como um poema, dentre outros, podem sugerir um tema para sua composição. Para confirmar a proximidade entre poema sinfônico e poema em prosa, Jorge Valentim ressalta a cronologia inicial dos dois gêneros (musical e literário). Berlioz estréia sua *Sinfonia Fantástica* em 1830 e *A danação de Fausto* em 1846. Liszt, por sua vez, estréia *Mazzeppa* e *Tasso* (suas principais obras do gênero) em 1854. Já no âmbito literário, Aloysius Bertrand publica *Gaspard de la Nuit* em 1842, e, surge, em 1869, a publicação póstuma de *Petits Poèmes en Prose (Le Spleen de Paris)*, de Charles Baudelaire.

Por sua vez, o poema em prosa, principalmente o de cunho simbolista, que supervalorizava a sinestesia, pode ir ao encontro da esfera musical ao priorizar, por exemplo, certo ritmo ao gênero literário ou ao fazer diretamente uma alusão musical como podemos observar em muitas partes do nosso *corpus* de estudo. Segue um trecho de “Do Hinário de um Nômada” (1912):

A esta hora, ouço músicas em que há vibrações que se exalaram nas harmonias antigas... talvez cítaras que adormecessem rainhas do Oriente, na direção de auroras fúlgidas.

Bendigo-te, a voz soando na alma (KILKERRY, 1912 *apud* CAMPOS, A. 1985, p. 161).

Já dentro da perspectiva pintura-literatura, imprescindível retomar o nome de Baudelaire e a sua atividade como crítico ao falar das correspondências entre elas. Para isto, basta lembrarmos duas obras importantíssimas do poeta parisiense: *Salão de 1846* onde encontramos as conhecidas aproximação e comparação que o autor faz entre Eugène Delacroix e Victor Hugo, reservando ao primeiro a denominação de um *poeta em pintura*, e ao segundo, um *pintor em poesia* (*apud* VALENTIM, 2007, p. 36); e, em *O pintor da vida moderna* (1863), Baudelaire confere ao artista, Constantin Guys, o conceito de artista fascinado pela multidão da metrópole, motivo de inspiração para seus esboços: “A sua paixão e a sua profissão é *desposar a multidão*. Para o perfeito flanador, para o observador apaixonado, eleger domicílio no número, no ondeante, no movimento, no fugitivo e no infinito é um imenso prazer” (BAUDELAIRE, 1941, p. 24; grifo do autor). Observa-se, nesta obra de Baudelaire, a relação dialógica que ela estabelece com o consagrado estudo realizado por Walter Benjamin ao desenvolver o conceito de *flânerie* em *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo* (1989). Referindo-se a famosa novela de Poe, “O homem da multidão”, Benjamin enquadra o *flâneur* como um desconhecido em meio à massa, e sobre o poeta parisiense diz: “Também Baudelaire o entende assim quando, em seu ensaio sobre Guys, denominou o *flâneur* ‘o homem das multidões’” (1989, p. 45). Toda essa discussão foi retratada no famoso poema em prosa de Baudelaire, “As massas”: “Desfrutar da massa é uma arte e só poderá fazer, às custas do gênero humano, uma orgia de vitalidade, aquele a quem uma fada terá insuflado no berço o gosto pelo disfarce e a máscara, o ódio do domicílio e a paixão pela viagem” (BAUDELAIRE, 2009, p. 69).

Como um cronista, o *flâneur* pode traçar a caricatura dos transeuntes e, desse modo, exercer uma atividade humorística, assim como o criminoso no conto de Poe que ironicamente se disfarça na multidão. Para Maria Torremocha, o uso do humor e da ironia é outro aspecto fundamental para a tensão entre códigos e ruptura estilística que permite ao poema em prosa uma atitude dialógica de acordo com a concepção bakhtiniana do discurso romanesco. Segundo ela:

El uso del humor y de la ironía són esenciales en la confrontación de códigos y en la subversión estilística que da al género una dimensión dialógica afín al discurso novelístico. Como género dialógico, el poema en prosa rompe con el lenguaje unitario, conservador y dogmático habitual del género lírico, considerado como monológico en la teoría de Bajtín”¹⁷ (TORREMOCHA, 1999, p. 17).

A ideia de monologismo reservado à lírica e de plurilinguismo reservado à prosa, deve-se a Mikhail Bakhtin (1895-1975). De acordo com sua visão dialógica da linguagem – “a vida é dialógica por natureza” (2003, p. 348) – o pensador russo aponta as diferenças entre prosa e poesia através do grau de autonomia ou de presença da voz alheia na linguagem do autor-criador e de seu centro de valor. Assim sendo, o discurso poético, em sentido estrito, não permite que as diversas vozes plurilíngues, que revestem as palavras, sobreponham-se à unidade da voz e da semântica do poeta. Contrariamente, no discurso narrativo em prosa, o autor-criador necessita de outros centros de valores, de outras vozes e sua autoridade semântica não poderá prevalecer sobre as das personagens, sob pena de ferir a própria essência do discurso prosaico. De acordo com as palavras de Bakhtin em *Questões de Literatura e Estética* (1975):

Enquanto as variantes básicas dos gêneros poéticos desenvolvem-se na corrente das forças centrípetas da vida verbo-ideológica que unifica e centraliza, o romance e os gêneros literários e prosaicos que ele atrai para si constituíram-se historicamente na corrente das forças descentralizadoras e centrífugas. E enquanto a poesia, nas altas camadas sócio-ideológicas oficiais, resolvia o problema da centralização cultural, nacional e política do mundo verbal-ideológico, por baixo, nos palcos das barracas de feira, soava um discurso jogralesco, que arremedava todas as “línguas” e dialetos, desenvolvia a literatura das fábulas e das *soties* das canções de rua, dos provérbios, das anedotas. Nesses palcos não havia nenhum daqueles centros linguísticos onde o jogo vivo se realizava nas “línguas” dos poetas, dos sábios, dos monges, dos cavaleiros, etc., e nenhum aspecto seu era verdadeiro e indiscutível (1998, p. 82-83).

Assim, a concepção bakhtiniana da linguagem se mostra de fundamental importância para se estabelecer a distinção entre o lírico e o prosaico, diferindo da concepção do formalismo russo, especialmente de Jakobson, sobre os já

¹⁷ “O uso do humor e da ironia são essenciais no confronto de códigos e na subversão estilística que dá ao gênero uma dimensão dialógica em direção ao discurso romanesco. Como gênero dialógico, o poema em prosa rompe com a linguagem unitária, conservadora e dogmática habitual do gênero lírico, considerado como monológico na teoria de Bakhtin”. (Tradução nossa).

tão difundidos conceitos de “função poética” e “dominante” ¹⁸. Bakhtin compreende a linguagem comum e única constituída tanto por forças centrípetas (centralização verbo-ideológico característico da poesia) quanto pelas forças centrífugas (conflitos verbo-ideológicos ou descentralizantes característicos da prosa). Para o teórico russo, essas tensões na linguagem estão presentes no plurilinguismo real, pois:

Em cada momento da sua formação a linguagem diferencia-se não apenas em dialetos linguísticos, no sentido exato da palavra (formalmente por indícios linguísticos, basicamente por fonéticos), mas, o que é essencial, em línguas sócio-ideológicas: sócio-grupais, “profissionais”, “de gêneros”, de gerações, etc. A própria língua literária, sob este ponto de vista, constitui somente uma das línguas do plurilinguismo e ela mesma estratifica-se em linguagens (de gêneros, tendências, etc.). [...] ao lado das forças centrípetas caminha o trabalho contínuo das forças centrífugas da língua, ao lado da centralização verbo-ideológica e da união caminham ininterruptos os processos de descentralização e desunificação.
[...] Cada enunciação que participa de uma “língua única” (das forças centrípetas e das tendências) pertence também, ao mesmo tempo, ao plurilinguismo social e histórico (às forças centrífugas e estratificadoras) (BAKHTIN, 1998, p. 82).

¹⁸ Em *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo* (2003), Cristovão Tezza assim se refere à escola formalista quanto ao seu “fraco” poder de análise da prosa artística em comparação com os seus bens sucedidos métodos de análise da linguagem poética, baseada no conceito de arte autônoma: “é inegável que, com relação à prosa, os estudos formalistas foram mais modestos, ou preponderantemente classificatórios. Do ponto de vista da *definição autônoma*, [...] a prosa artística continuou sem lugar, numa espécie de limbo teórico [...]” (2003, p. 132). O problema, segundo Tezza, é que a ideia formalista de *função* não traz novidades quanto à *natureza* da distinção entre a poesia da prosa, mas, apenas, esclarece a diferença entre poesia e linguagem comum. Ainda como exemplo desta malograda tentativa de análise estruturalista da prosa artística, podemos citar o estudo de Todorov presente no livro *Os gêneros do discurso* (1978), precisamente o capítulo “A poesia sem verso”. Objetivando a distinção entre prosa e poesia e baseando-se nos estudos pioneiros de Suzanne Bernard, Todorov divide a produção literária em duas categorias: arte *representativa* e arte *apresentativa*. O caráter *representativo* está relacionado às obras de cunho narrativo, ou diegético como queria Lefebvre (epopéia, narração e descrição versificadas no caso dos textos em verso; e ficção – romance, conto – no caso dos textos em prosa); e o caráter *apresentativo* está relacionado às obras de cunho poético (poesia em verso e em prosa), ou onde o referente é “absorvido pelo significado” conforme Lefebvre. Porém, como afirma o próprio Todorov no final do ensaio: “[...] todavia lamenta-se que a dicotomia apresentação/representação, aplicada ao domínio literário tenha resultados tão pobres” (1981, p. 135). E ao final do estudo, completa: “A oposição apresentação/representação é universal e *natural* (está inscrita na linguagem); mas a identificação da poesia com o uso *apresentativo* da linguagem é um facto historicamente circunscrito e culturalmente determinado: ela deixa Baudelaire de fora da *poesia*” (1981, p. 139; grifos do autor). Podemos ainda complementar que resultado análogo ao de Todorov é o estudo de Jean-Maurice Lefebvre em *A estrutura do discurso da poesia e da narrativa* (1975).

Portanto, ao refletirmos sobre as tensões entre lírico e prosaico, veremos que antes do século XIX, a distinção entre prosa e poesia se dava muito mais por um caráter classificatório do que propriamente teórico. Segundo Maurice-Jean Lefebvre, em *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa* (1975): “Na época clássica, a distinção poesia-prosa afigurava-se evidentemente, porque se fundava no aspecto formal do texto mais do que no efeito produzido” (1975, p. 154). No entanto, o processo de fusão entre os gêneros foi se acentuando cada vez mais, principalmente durante o século XIX em diante, e, daí a necessidade de “uma resposta teórica mais precisa” (TEZZA, 2003, p. 131); fato que se deu com Mikhail Bakhtin, por exemplo.

Seguindo outra linha de raciocínio, Edgar Morin, em *Amor, poesia, sabedoria* (1997), também compreende a vida “como um tecido mesclado ou alternativo de prosa e poesia” (2008, p. 58-59). Segundo ele, dá-se o nome de prosa às atividades práticas, técnicas e materiais, próprias da racionalidade, que são necessárias à vida cotidiana. Quanto à poesia, pode-se chamar de “aquilo que nos coloca em estado segundo: primeiramente, a poesia em si mesma, depois a música, a dança, o gozo e, é claro, o amor” (MORIN, 2008, p. 59).

Para Morin, o homem, tradicionalmente compreendido como *homo sapiens*, ou seja, um ser diferenciado pela racionalidade, também está dividido pelo seu duplo *homo demens*, ou seja, em suas manifestações de irracionalidade, amor, indignação, delírio, nos momentos em que se dão as alterações repentinas de estado de humor ou nas crenças e práticas ritualísticas, por exemplo. Desse modo, são as transgressões provindas do *demens* as responsáveis pelo impulso criador/inventivo. A mesma opinião se apresenta com Gaston Bachelard em *A água e os sonhos* (1942): “É necessário que uma causa sentimental, uma causa do coração se torne uma causa formal para que a obra tenha a variedade do verbo, a vida cambiante da luz” (1998, p. 1-2). Embora liberada do mito e da razão, a poesia, segundo Morin, conserva em si mesma a união desta ambiguidade; “o estado poético nos transporta através da loucura e da sabedoria, e para além delas” (2008, p. 9). Inspirando-se na frase de Rimbaud: “Concluo por achar sagrado a desordem de meu espírito”, Morin diz que “na copulação entre *sapiens* e

demens tem-se criatividade, invenção, imaginação... mas também criminalidade e maldade” (2008, p. 54). Assim, com frequência, nos apegamos ao *homo sapiens* (afastando de nós o *homo demens*) devido à nossa necessidade para expormo-nos racionalmente, de comportarmos racionalmente. Nossa necessidade de sabedoria também “requer prudência, temperança, comedimento, desprendimento” (MORIN, 2008, p. 8).

De acordo com a concepção da linguagem de Edgar Morin, independentemente da cultura, o homem trabalha duas linguagens a partir do uso da própria língua: a racional, empírica, técnica, prática, e outra simbólica, mítica, mágica, ou *vidente* conforme disse Rimbaud em sua famosa “Lettre du voyant” (1871): “Eu digo que é necessário ser vidente, tornar-se vidente” (1871 *apud* LIMA, 1993, p. 16). A primeira visa à lógica e “ensaia objetivar o que ela mesma expressa” (MORIN, 2008, p. 35). É esta que ocupa grande parte da nossa vida prática. A segunda tende a conotar-se analógica e metaforicamente, ou seja, “ensaia traduzir a verdade da subjetividade. Essas duas linguagens podem ser justapostas ou misturadas, podem ser separadas, opostas, e a cada uma delas correspondem dois estados” (MORIN, 2008, p. 35). Portanto, contra a expansão da *hiperprosa*, de tendência prosaica, racional e centralizadora, advém a nossa necessidade descentralizante de uma *hiperpoesia*, da “desprosaização da vida cotidiana, que começou com Arthur Rimbaud” (MORIN, 2008, p. 39).

Ainda segundo Morin, nas sociedades arcaicas o homem tende a sustentar o equilíbrio entre estas duas categorias – *homo sapiens-demens* – inerentes a todo ser humano, ao conciliar o trabalho (caça, o preparo das refeições) aos rituais (canto, dança, oferendas, desenhos rupestres). Mas diferentemente deste, o homem contemporâneo, ao longo de sua história, tem priorizado cada vez mais o *sapiens* em face do *demens*. Conforme Morin:

Houve duas rupturas. A primeira ocorreu a partir da Renascença, quando se desenvolveu uma poesia cada vez mais profana. Ocorreu, igualmente, a partir do século XVII, uma outra dissociação entre uma cultura dita científica e técnica e uma cultura humanista, literária, incluindo a poesia. Foi a partir dessas duas dissociações que a poesia autonomizou-se e tornou-se estritamente poesia. Separou-se da ciência, da técnica e, evidentemente, separou-se da prosa.

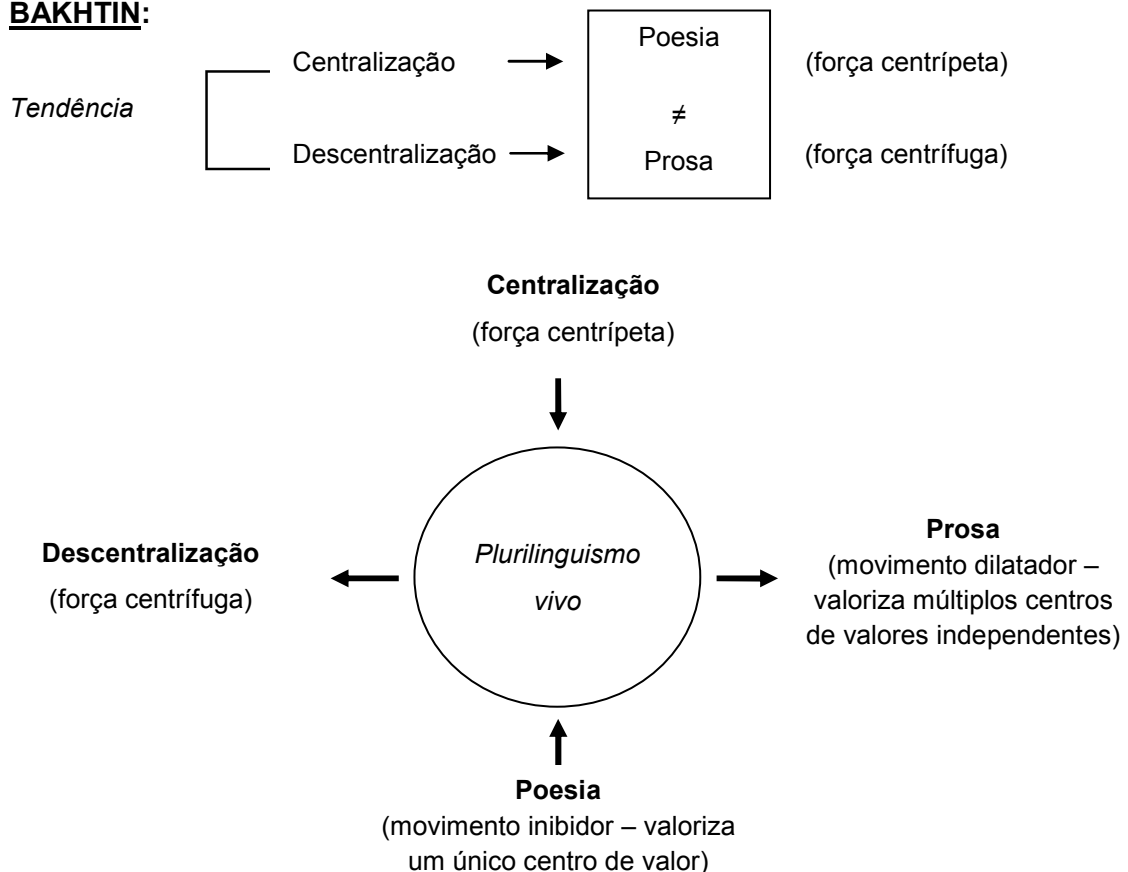
Separou-se dos mitos e, com isso, quero dizer que ela não é mais mito, embora sempre se nutra de sua fonte, que é o pensamento simbólico, mitológico, mágico. Em nossa cultura ocidental, tanto a poesia quanto a cultura humanista foram relegadas. Relegadas no lazer e no divertimento, relegadas por adolescentes e por mulheres, transformaram-se, de algum modo, num elemento inferiorizado em relação à prosa da vida.

Houve duas revoltas históricas da poesia. A primeira foi a do romantismo, principalmente o de origem alemã. Representou a revolta contra a invasão da prosaidade, do mundo utilitário, do mundo burguês, que se desenvolveu no início do século XIX.

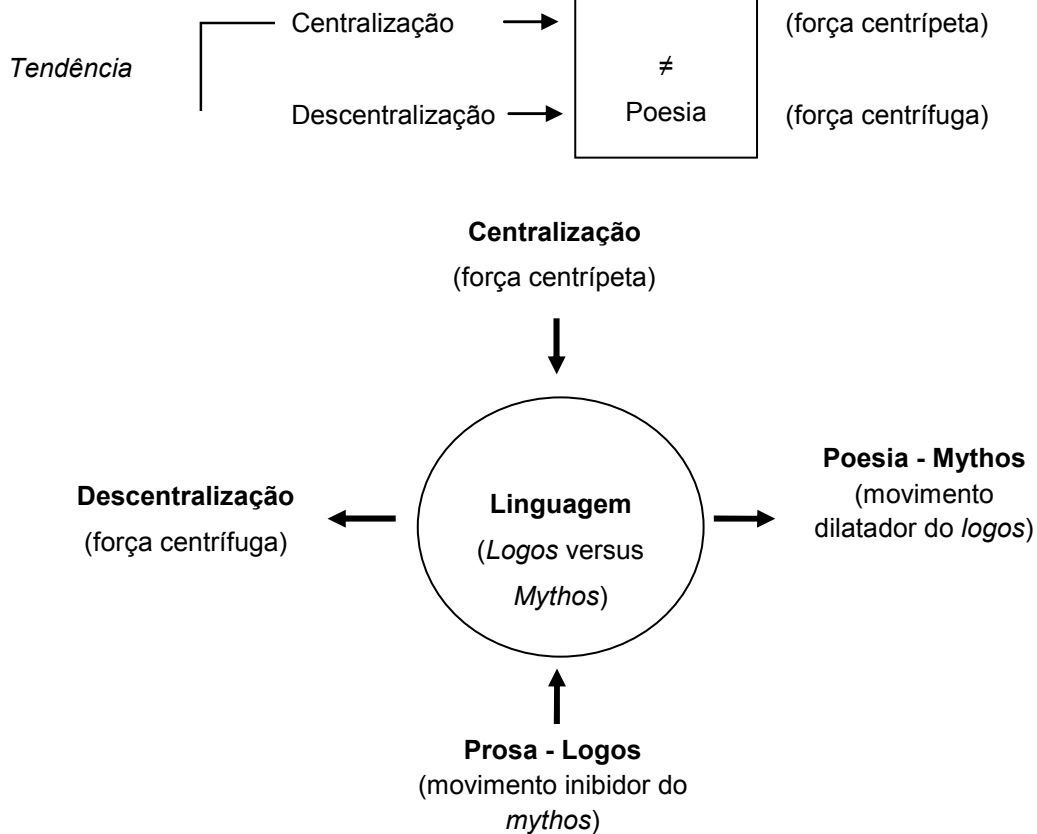
A segunda revolta foi a do surrealismo, cuja ocorrência pode ser situada no início do século XX. [...] Em resumo, a primeira mensagem surrealista foi desprosaizar a vida cotidiana, reintroduzir a poesia na vida (2008, p. 37-39).

Portanto, ao compararmos as ideias tanto de Mikhail Bakhtin quanto de Edgar Morin, mesmo que por caminhos diversos, chegou-se à mesma conclusão: a vida é uma miscigenação entre prosa e poesia, ou seja, é um campo dialógico de tensão entre forças centralizadoras e descentralizadoras. No entanto, há uma diferença chave entre os dois raciocínios que tentaremos reproduzir graficamente:

BAKHTIN:



MORIN:

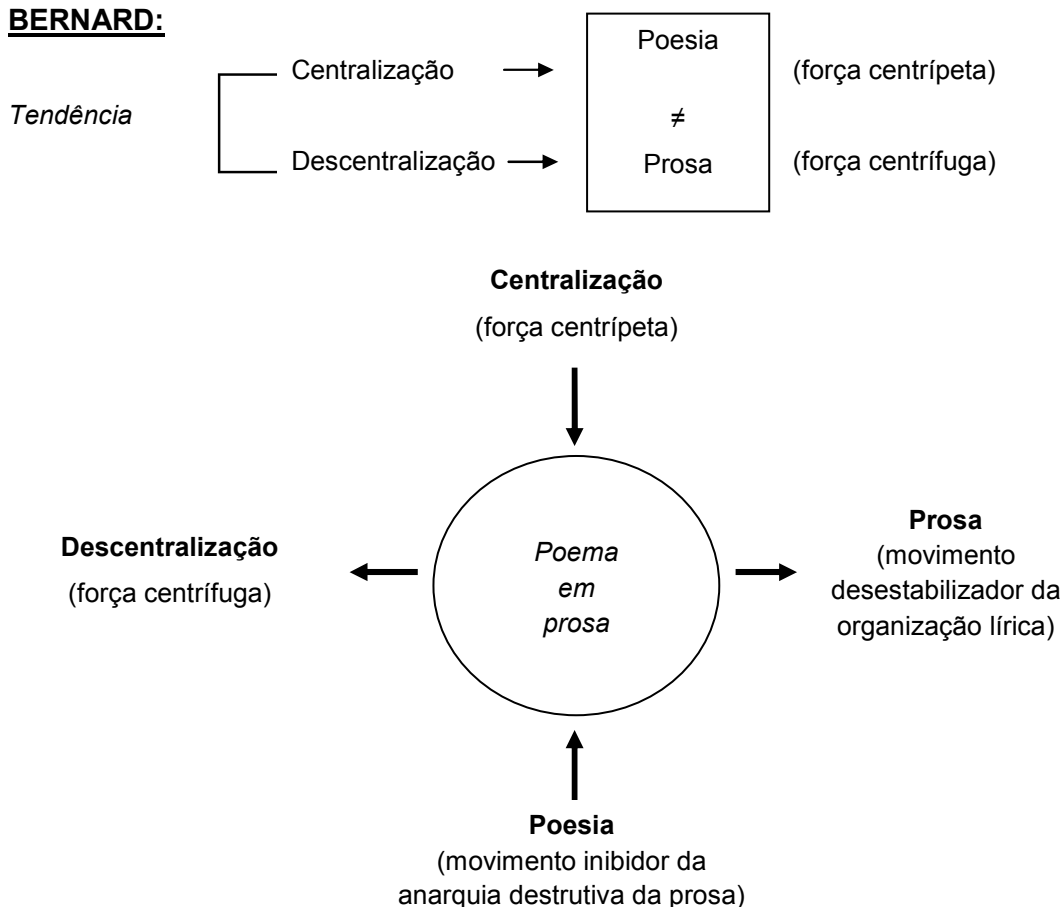


Nossa intenção com o recurso gráfico foi demonstrar que enquanto Bakhtin entende a linguagem da poesia operando o movimento centrípeto, monológico do plurilinguismo vivo; e, a linguagem da prosa no movimento centrífugo, dialógico, polifônico; inversamente para Morin, a prosa, visando à linguagem racional opera, desse modo, o movimento centrípeto, enquanto que a poesia, tendo em vista a linguagem do amor, do simbólico, da desrazão própria do *homo demens*, opera o movimento centrífugo.

Já em *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours* (1959), Suzanne Bernard, a pioneira no sentido de procurar a sistematização do novo gênero, confere duas atitudes básicas presente no gênero poema em prosa e que variam conforme a intencionalidade do autor e da época: uma relacionada à organização artística – referente à lírica tradicional centralizadora, e outra descentralizadora, relacionada à anarquia destrutiva de qualquer organização poética – “principio de destrucción de toda organización poemática basada en

la coherencia formal o incluso semántica”¹⁹ (TOREMOCHA, 1999, p. 12). Devido à sua atitude híbrida, a união de contrários, a pluralidade temática e de estilos dentro do mesmo texto, o poema em prosa “atenta contra las convenciones monológicas de la lírica, o de la asunción de ciertos elementos narrativos que inciden igualmente en la destrucción de los moldes poéticos”²⁰ (TOREMOCHA, 1999, p. 11). Assim, podemos inferir que o pensamento de Suzanne Bernard se aproxima das ideias bakhtinianas a respeito de prosa e poesia, pois se transformarmos o que ela disse em recurso gráfico teremos:

BERNARD:



Outro teórico que se deteve na reflexão distintiva entre prosa e poesia, ou melhor, entre o lírico e o prosaico, foi o poeta mexicano Octavio Paz (1914-1998). Sua linha de raciocínio se aproxima da de Bakhtin por compreender o caráter plurissignificativo presente em cada palavra, porém, distancia-se do

¹⁹ “princípio de destruição de toda organização poemática baseada na coerência formal ou semântica”. (Tradução nossa).

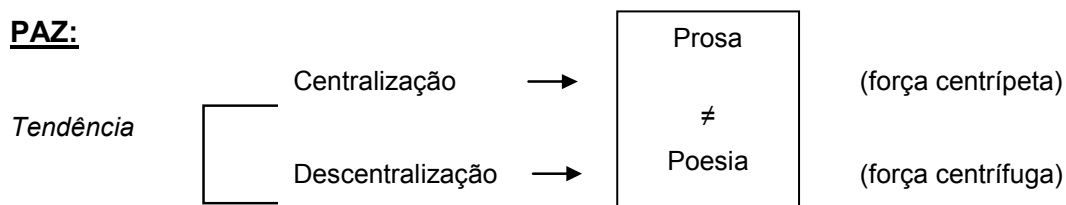
²⁰ “atenta contra as convenções monológicas da lírica, ou a presença de certos elementos narrativos também demarcam a destruição de modelos poéticos”. (Tradução nossa).

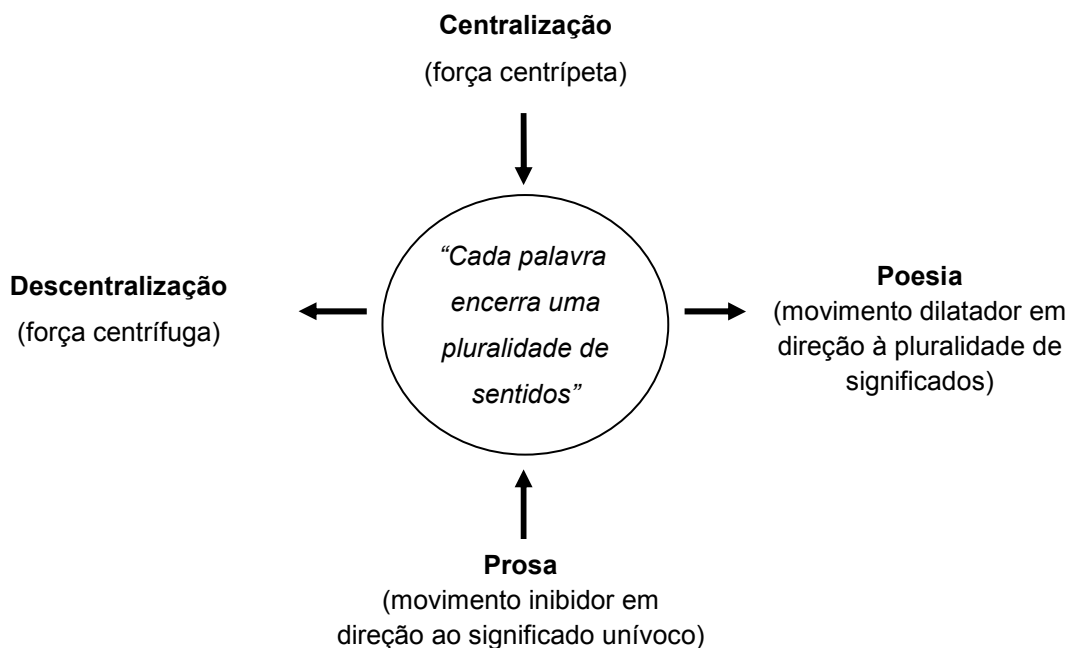
teórico russo por entender que a poesia obedece a um impulso descentralizador e a prosa, por sua vez, ao impulso centralizador. Agora, mais próximo de Morin, e pensando nos limites extremos destes dois gêneros, Paz restringe a prosa ao campo do discurso que valoriza o significado único de cada palavra (trata-se de um ato de violência imposto pelo *logos*) em contraposição à poesia que valoriza o caráter plurissignificativo das palavras (o *mythos* valoriza o caos *da* e *na* palavra). Embora a citação seja longa, é importante recorrer ao próprio Octavio Paz em *O arco e a lira* (1956):

A forma mais alta da prosa é o discurso, no sentido estrito da palavra. No discurso as palavras aspiram a se constituir em significado unívoco. Esse trabalho implica reflexão e análise. Ao mesmo tempo introduz um ideal inatingível, já que a palavra se nega a ser mero conceito, significado sem outra coisa mais. Cada palavra – à parte suas propriedades físicas – encerra uma pluralidade de sentidos. Assim, a atividade do prosador se exerce contra a natureza própria da palavra. [...] Inclusive, pode-se acrescentar que não se fala a prosa: escreve-se. A linguagem falada está mais perto da poesia que da prosa; é menos reflexiva e mais natural, e daí ser mais fácil ser poeta sem o saber do que prosador. Na prosa a palavra tende a se identificar com um dos seus possíveis significados, à custa dos outros: ao pão, pão; e ao vinho, vinho. Essa operação é de caráter analítico e não se realiza sem violência, já que a palavra possui vários significados latentes, tem uma certa potencialidade de direções e sentidos. O poeta, em contrapartida, jamais atenta contra a ambiguidade do vocábulo. No poema a linguagem recupera sua originalidade primitiva, mutilada pela redução que lhe impõe a prosa e a fala cotidiana. A reconquista de sua natureza é total e afeta os valores sonoros e plásticos tanto como os valores significativos. A palavra, finalmente em liberdade, mostra todas as suas entranhas, todos os seus sentidos e alusões, como um fruto maduro ou como um foguete no momento de explodir no céu. O poeta põe em liberdade sua matéria. O prosador aprisiona-a (1982, p. 25-26; grifo nossos).

Deste modo, assim como fizemos com os demais teóricos, traduziremos o pensamento do poeta mexicano através do recurso gráfico:

PAZ:





Logo, através desses dois movimentos da linguagem (força centrípeta X força centrífuga) e, portanto, da vida, que ora tende à poesia, ora à prosa, vemos tanto na concepção de Octavio Paz, quanto na de Bakhtin, o artista operando o plurilinguismo vivo conforme sua *intencionalidade* estético-ideológica. Porém, como assinalamos acima, no primeiro, a poesia (descentralizadora dos significados) opera a expansão da prosa (centralizadora de significados); no segundo, a poesia (centralizadora em função do centro de valor único – do poeta) opera em movimento contrário ao da prosa (descentralizadora em função dos múltiplos centros de valores independentes – dos personagens entre si, e, entre eles e o autor criador). Segundo Bakhtin, a poesia, no sentido estrito dessa palavra, valoriza somente a operação realizada pelo autor criador e o significado semântico pretendido por ele, mesmo que este significado seja, provavelmente, ambíguo ou múltiplo. Já na concepção moriniana, vemos razão e insânia (nosso duplo *homo sapiens-demens*) chocarem-se, distanciarem-se, imbricarem-se, unirem-se, por fim, podendo se hibridizar conforme a *intencionalidade* no uso da linguagem. Assim, cada época histórica assinala essas tensões em sua produção artístico-cultural de um modo particular, e, por isso, podemos observar que:

En realidad, el género del poema en prosa permitió no solo la asunción en la lírica de ciertas categorías prosísticas como la reflexión intelectual y metaliteraria, sino la renovación del verso hacia

fórmulas más libres y menos sujetas a la versificación silábica regular homogénea. La crisis del poema en prosa del tipo *bibelot* codificado a fines del XIX lleva a la renovación del género desde la necesidad expresiva dialógica y subversiva de principios del siglo XX, y a la aparición del llamado *verso libre* –Kahn, Dujardin, Laforgue, Mockel–, primero en Francia y luego en otras literaturas. Pero el poema en prosa no debe tomarse únicamente como una forma de transición al verso libre, sino como género que desde sus indicios se corresponde con la estética contradictoria y agónica de la modernidad, signo de crisis y de rebeldía que, si bien es esencial en el posterior nacimiento del verso libre y en la concepción de la poesía desligada del ritmo silábico regular y de la rima, se mantiene junto a esta forma lírica y a la del verso más tradicional como una modalidad viva hasta nuestros días. La superación de cualquier barrera formal previa implica un nuevo concepto de la poesía que aúna lo expresivo y lo mimético en favor del lenguaje esencial dirigido hacia lo absoluto y hacia el propio proceso de significación del lenguaje ²¹ (TORREMOCHA, 1999, p.20).

Assim, é necessário observar que esse jogo de tensões entre prosa e poesia faz parte do jogo da vida e se materializa no objeto estético, e, por isso mesmo, corresponde à nossa visão ordenadora do mundo, ou ainda, com o nosso modo específico de lidar com a realidade. Logo, cada momento histórico equivale a determinados *projetos estéticos e ideológicos*. Em ambos, podemos, ou não, encontrar múltiplas formas conjugadas e, inclusive, antagônicas como no caso do poema em prosa.

3.1 – POEMA EM PROSA, PROSA POÉTICA, PROSOEMA E PROESIA

Em *O arco e a lira* (1956), Octavio Paz reconhece a atividade poética como uma ação revolucionária por natureza. É uma atividade na qual prevalece a liberdade do espírito criador, prática que envolve a dinâmica do tempo

²¹ “Em realidade, o gênero do poema em prosa permitiu não só a associação da lírica com certas categorias prosaicas como a reflexão intelectual e metaliterária, mas também a renovação do verso em detrimento de fórmulas mais livres e menos sujeitas a versificação silábica regular e homogênea. A crise do poema em prosa do tipo *bibelot* praticado no final do século XIX leva a renovação do gênero desde a necessidade expressiva dialógica e subversiva do início do século XX, até a aparição do chamado *verso libre* – Kahn, Dujardin, Laforgue, Mockel –, primeiro na França e logo em outras literaturas. Porém, o poema em prosa não deve ser compreendido unicamente como uma forma de transição ao verso livre, mas como gênero que desde seus indícios se corresponde com a estética contraditória e agonizante da modernidade, signo de crise e de rebeldia que, se é essencial ao posterior nascimento do verso livre e na concepção da poesia desligada do ritmo silábico regular e da rima, se mantém junto a esta forma lírica e a do verso mais tradicional como uma modalidade viva até nossos dias. A superação de qualquer barreira formal prévia implica um novo conceito de poesia que aproxima o expressivo e o mimético em favor da linguagem essencial dirigida ao absoluto e ao próprio processo de significação da linguagem”. (Tradução nossa).

(presente, passado, futuro), do corpo e seus sentidos (visão, voz, respiração, gesto, amor, angústia...), coloca-nos em contato com a magia da vida, exercício que envolve tanto o acaso como o cálculo, caminhando entre a “obediência às regras; e criação de outras. [...] diálogo, monólogo. Voz do povo, língua dos escolhidos, palavra do solitário. [...] sagrada e maldita, popular e minoritária, coletiva e pessoal [...]” (PAZ, 1982, p. 15). Compreendendo, portanto, que o poético se encontra na vida como um todo, o poeta é o “fio condutor” deste estado poético transformando-o no ato estético-criativo que é a composição do poema. A poesia como uma atividade que transcende a linguagem ordinária, pode ser encontrada numa paisagem, num fato, nas pessoas –, são consideradas poesias sem serem poemas. Sendo o poema o ponto de encontro entre a poesia e o homem, ele não se reduz a uma forma literária, mas tende à pluralidade tanto de conteúdo quanto de forma:

Como nos apoderarmos da poesia se cada poema se mostra como algo diferente e irreduzível? A ciência da literatura pretende reduzir a gêneros a vertiginosa pluralidade do poema. Por sua própria natureza, a pretensão padece de uma dupla insuficiência. Se reduzirmos a poesia a umas tantas formas – épicas, líricas, dramáticas –, o que faremos com os romances, os poemas em prosa e esses livros estranhos que se chamam *Aurélia*, *Os cantos de Maldoror* ou *Nadja*? Se aceitarmos todas as exceções e as formas intermediárias – decadentes, incultas ou proféticas –, a classificação se converterá num catálogo infinito (PAZ, 1982, p. 17).

De qualquer forma, achamos fundamental para nosso trabalho o reconhecimento do poema em prosa como um novo gênero poético. E devido à grande confusão existente entre poema em prosa e prosa poética, achamos necessária a definição distintiva entre ambos, pois nos ajudará a estabelecer os limites correspondentes a cada gênero literário. Em *Versos, sons, ritmos* (2008), Norma Goldstein assim formula a distinção entre eles:

[...] a poesia também pode estar na prosa, como exemplificam o poema em prosa e a prosa poética. O poema em prosa é um texto completo, com características semelhantes às dos poemas, mas, em vez de ser escrito em versos, tem a escrita sequencial da prosa. Foi praticado pelos simbolistas, como Cruz e Souza, mas também aparece em outras épocas, inclusive em nossos dias.

A expressão “prosa poética” indica pequeno trecho com organização similar à do poema, escrito em prosa, inserido em um texto de outro gênero, em prosa não-poética. Pode aparecer em meio a uma notícia, crônica, conto, romance, peça teatral, carta etc. (2008, p. 64-65).

De acordo com esta distinção, classificaríamos o capítulo “Olhos Verdes” de *Viagens na minha terra* (1846), de Garrett, como prosa poética, ou seja, trata-se de um fragmento da obra (romance de linhagem híbrida) que assume as propriedades do poema em prosa – poesia em forma de prosa que para assim ser considerada não pode, por sua vez, abdicar (seguindo a linhagem de Baudelaire-Rimbaud-Mallarmé) da concisão e da autonomia.

Vera Lúcia de Britto Novis, em *Kilkerry: a ideologia do novo* (1978), baseando-se nas orientações de Gilberto Mendonça Teles, em “A enunciação poética de Mário Quintana”, chegou a classificar nosso *corpus* como prosa poética, assim como fez Augusto de Campos em *ReVisão de Kilkerry* (1970). Segundo a pesquisadora:

Chama-se prosa poética o texto que não cabe inteiramente nem nos limites da prosa nem nos limites da poesia, participando da natureza de ambos. Tal como seu correlato, o poema em prosa. A diferença entre os dois é de predominância: no primeiro, o texto é basicamente prosa com traços típicos da poesia; no segundo, o texto é basicamente poesia com traços que caracterizam a prosa. Os dois atestam a saturação e conseqüente decadência da pureza dos gêneros pela sua hibridização que é, aliás, uma forma de fazê-los permanecer.

A definição e diferenciação da prosa poética e do poema em prosa baseada na predominância é, inclusive, demonstração ainda da pureza dos gêneros, se não na prática da criação, ao menos, enquanto categoria descritiva. A prosa poética sendo uma infração dos limites de gênero é recuperada analiticamente, o que é fácil de se constatar pela própria denominação (NOVIS, 1978, p. 29-30).

Apesar de longa, a citação acima não parece muito esclarecedora quanto à distinção entre estes dois gêneros literários, mas, logo em seguida, Novis dirá a razão por considerar nosso *corpus* como prosa poética. Por isso, segundo ela:

Consideramos como prosa poética os seguintes textos: “Do Hinário de um Nômada”, “Navis Sereníssima”, “Novela Acadêmica I e II”, e “Notas Trêmulas”. Em todos eles a formação discursiva básica é a da prosa (narração, descrição, presença de narrador, personagens, ação, etc.), mas são utilizados recursos retóricos ou figuras de estilo com a frequência e a intensidade típicas da poesia.

Segundo este critério, os dois primeiros textos seriam mais propriamente “prosa poética” que os três últimos, se fosse possível esta distinção. Coincidentemente os dois primeiros textos em prosa, os mais “poéticos”, não apresentam a dimensão crítica que tentamos indicar como característica de quase toda a prosa kilkerriana, enquanto nos três últimos, os menos “poéticos”, essa qualidade se acha fortemente presente (NOVIS, 1978, p. 30).

Agora sim é possível saber quais foram os critérios de diferenciação entre os gêneros por ela utilizados. Acontece que, assim como fez Todorov, estes critérios (narração, descrição, presença de narrador, personagens, ação, etc.) também colocariam *Les petits poèmes en prose* de Baudelaire como não pertencente ao gênero por ele nomeado e difundido. Além disso, também não são esses os critérios utilizados por Norma Goldstein quando traçou a diferença entre poema em prosa e prosa poética como assinalamos acima. E se Suzanne Bernard seguisse os caminhos de Gilberto Mendonça Teles ou Vera Lúcia Novis, seu consagrado livro teria outro nome. Por fim, María Torremocha, igualmente, teria formulado outra teoria para seu importante estudo se tivesse usado o critério narrativo para distinguir poema em prosa de prosa poética.

Contudo, ainda falta saber o que é “prosoema” e “proesia”. O termo prosoema foi criado por Oswaldino Marques em seu famoso ensaio “A seta e o alvo” (1956) dedicado ao estudo da obra de Guimarães Rosa. Esse exemplo de Oswaldino Marques só vem reforçar as ambiguidades da literatura moderna na qual certa corrente de escritores influentes parece optar justamente por tais articulações entre o lírico e o prosaico. De acordo com o crítico brasileiro:

[...] Não se perturbe o leitor com o enquadramento indistinto de João Guimarães Rosa nas esferas da poesia e da prosa, pois, como intentaremos mostrar em outra ocasião, a sua textura verbal cobre a dupla extensão dessas categorias. Não foi por acaso haver a ele cabida a primazia de gerar uma nova forma de expressão literária, onde se fundem, de modo orgânico, a prosa e o poema. À falta de um termo corrente, fomos forçados a cunhar o vocábulo *prosoema*, para nomeá-la (MARQUES, 1957, p. 21; grifo do autor).

De forma semelhante, podemos lembrar a música *Rap* como um campo literário-musical em que prosa e poesia são elementos praticamente indissociáveis. As marcas da prosa neste estilo poético-musical podem ser encontradas nas suas formas: narrativa, autobiográfica, ficcional e, sobretudo,

nos debates entre os *rappers*, na ironia e na paródia. Já o conteúdo lírico pode estar presente nas questões temáticas como: as injustiças sociais, o amor, o sexo, a liberdade de expressão, as assuntos político-sociais etc. Os *rappers* costumam utilizar em suas composições musicais técnicas literárias de duplo sentido, aliteraões, analogias, metáforas, e outras formas de jogo com as palavras que são normalmente encontrados na poesia. Portanto, *rappers* ou *MCs* (abreviatura para mestre de cerimônias) se expressam por meio de um discurso que articula prosa, poesia, música, criatividade e performance (*apud* PIETERSE, 2008, p. 110). E assim como fez Oswaldino Marques em relação a Guimarães Rosa, também poderíamos nomear a música *Rap* como *proesia*? E os repentistas não se encontram em caso semelhante?

O termo *proesia*, enfim, foi utilizado por Nelson de Oliveira em seu artigo “Os dois lados do círculo”, publicado pela revista digital *Cronópios*, em 22 de janeiro de 2006. Referindo-se a alguns textos de Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Paulo Leminski e Haroldo de Campos –, que parecem tê-los produzidos justamente nessa interpenetração entre a prosa e a poesia –, afirma o escritor e crítico brasileiro:

A *proesia*, qualquer que seja, sempre provoca essa suspeita de que todas as categorias culturais precisam ser constantemente reformuladas.

Inclusive a própria definição de *proesia*: essa fusão e confusão de ritmos na fronteira entre a linha (prosa) e o círculo (poesia).

Entre a marcha e a dança.

A melodia e a harmonia.

A realidade e o sonho (OLIVEIRA, 2006).

E como último exemplo desta tendência aglutinadora entre prosa e poesia na contemporaneidade, vale lembrar o nome do escritor pernambucano Marcelino Freire. Seu livro *Contos Negreiros* (2005) ²² é uma prova viva desta mistura entre o lírico e o prosaico. Xico Sá, na introdução do livro, já adverte: “Tem a assonância, música que se bole entre Luiz Gonzaga e Caymmi, que vai deixando rastro, como num assobio da prosa esquecida e grande de Hermilo Borba Filho” (2008, p. 12). Deste modo, é devido a esta característica marcadamente musical presente, por exemplo, nos contos de Marcelino Freire, que Rosa Maria Goulart, em “Escritas breves: o poema em prosa”, ensaio

²² Recebeu o prêmio Jabuti de literatura, em 2006, na categoria contos.

publicado no segundo número da revista literária *Forma breve* (2004), ao refletir sobre a aproximação entre os gêneros literários poema em prosa e conto, afirma que:

[...] não é menos certo que a brevíssima narrativa ostentada por muitos contos da actualidade constitui mais um argumento em favor da aproximação destes dois géneros, porquanto as formas condensadas do conto brevíssimo também parecem encontrar no poema em prosa um lugar adequado à necessidade de, como diria Borges, *cantar o conto* (2004, p. 12).

4 – A LINGUAGEM POÉTICA COMO PROTAGONISTA: Análise dos poemas em prosa de Pedro Kilkerry

4 – A LINGUAGEM POÉTICA COMO PROTAGONISTA: Análise dos poemas em prosa de Pedro Kilkerry

[...] ouvidos novos para música nova; olhos novos para ver o que está mais longe; uma consciência nova para verdades mudas até agora, e a vontade para a economia do grande estilo [...].

(Friedrich Nietzsche)

OLHOS NOVOS PARA O NOVO!

(Pedro Kilkerry)

VER COM OLHOS LIVRES.

(Oswald de Andrade)

O trabalho interpretativo de uma obra de arte conforme nos demonstra Umberto Eco em *Obra Aberta* (1962) nunca se esgota, pois, toda interpretação possibilita uma infinidade de “leituras” possíveis nas suas relações com os receptores. Segundo ele, “a arte, mais do que *conhecer* o mundo, *produz* complementos do mundo, formas autônomas que se acrescentam às existentes, exibindo leis próprias e vida pessoal” (2008, p. 54). Este conceito proposto pelo estudioso italiano se baseia, sobretudo, nas poéticas contemporâneas que “nos propõem uma gama de formas que apelam à mobilidade das perspectivas, à múltipla variedade das interpretações” (ECO, 2008, p. 67). Desse modo, quando nos defrontamos pela primeira vez com um poema em prosa, a própria hibridização entre gêneros literários antagônicos nos remete ao inusitado, ampliando a plurissignificação da mensagem estética.

4.1 – *HIERÓGLIFOS VIVOS* EM “NOTAS TRÊMULAS – (Do Diário Antigo)”

Seguindo o exemplo da análise pragmática segundo Dominique Maingueneau em *O contexto da obra literária* (1993), consideramos o estilo de vida de Pedro Kilkerry como um modo do poeta posicionar-se frente ao seu campo literário e que traz reflexos para a sua obra. Desse modo, a prática da literatura implica sua existência num ambiente literário social; trata-se de um local onde se discute literatura, onde se produz, divulga, comercializa, protesta, postula, anarquiza etc. Sem esse lugar, portanto, não haveria literatura. De acordo com Maingueneau:

A literatura define de fato um “lugar” na sociedade, mas não é possível designar-lhe qualquer território. Sem “localização”, não existem instituições que permitam legitimar ou gerir a produção e o consumo das obras, conseqüentemente, não existe literatura; mas sem “deslocação”, não existe verdadeira literatura. [...] A pertinência ao campo literário não é, portanto, a ausência de qualquer lugar, mas antes uma negociação difícil entre o lugar e o não-lugar, uma localização parasitária, que vive da própria impossibilidade de se estabilizar. Essa localidade paradoxal, vamos chamá-la *paratopia* (2001, p. 28; grifo do autor).

Talvez seja por isso que Vera Lúcia de Britto Novis, em *Kilkerry: a ideologia do novo* (1978), referindo-se ao poeta como cronista, venha a advertir: “a atividade jornalística implica que o autor abandona seu isolamento de *literato* e se volta para um contato mais imediato com o público e uma participação mais direta na sociedade” (1978, p. 45; grifo da autora).

Feita a advertência inicial entre texto e contexto, o primeiro indicativo da “abertura” interpretativa de “Notas Trêmulas – (Do Diário Antigo)”²³, além da hibridização entre prosa e poesia já referida acima, está no próprio título do poema em prosa. Neste caso, o substantivo feminino “notas” (anotações, breves comentários, observações, pormenor, som musical, registro de escritura dos tabeliões etc.) ganha nova dimensão significativa quando associado ao adjetivo “trêmulo”, pois o vocábulo trêmulo, além da sua referência musical, também diz respeito aquele que hesita, vacila, não permitindo uma definição precisa. Integrado ao título do poema, o subtítulo entre parêntesis “(Do Diário Antigo)” também parece enfatizar esta imprecisão. Embora uma das características da função do parêntesis seja adicionar informações, normalmente explicativas, neste caso, só aparenta reforçar a ambiguidade, já que o termo “diário” nos remete a outro gênero literário, muito mais prosaico e fundamentado numa realidade espaço-temporal vivida. Como gênero literário, o diário marca a visão subjetiva do autor/proprietário. Reforçando a imprecisão do subtítulo, temos a marca da temporalidade sugerida pelo adjetivo “antigo”, que nos remete ao tempo passado, quicá bastante longínquo e de difícil interpretação. Desse modo, no seu conjunto, o título dado por Kilkerry pode sugerir a correspondência dialógica entre áreas afins: música e literatura.

²³ Primeira publicação pela revista *Nova Cruzada*, ano X, nº 7, 10 de dezembro de 1910, p. 12.

Dominique Maingueneau define o conceito de *embreagem paratópica* como o conjunto de “elementos de ordens variadas que *participam ao mesmo tempo do mundo representado pela obra e da situação paratópica através da qual se define o autor que constrói esse mundo*” (2001, p. 174; grifo do autor). A partir deste conceito, “por definição, um elemento paratópico encontra-se colocado num limite, numa fronteira” (MAINGUENEAU, 2001, 175), o teórico francês elucida que a embreagem paratópica pode assumir variadas formas: *espaços* paratópicos, *personagens* paratópicos, *indivíduos* ou *grupos* paratópicos, além das paratopias *sociais* e *geográficas*. Assim, podemos inferir uma *paratopia de gênero literário* na qual incluímos o poema em prosa como gênero que se encontra na fronteira, ou melhor, na articulação dialógica entre prosa e poesia. Esclarecidos estes conceitos, recorreremos a eles com certa frequência ao longo da nossa análise.

Antes, porém, de usar uma frase inicial afirmativa, o primeiro parágrafo do poema se inicia com uma pergunta indireta, isenta de pontuação interrogativa:

Quem vai aí, de magreza, talhando espaços de sombra como uma faca, em talhos negros, silenciosos, golpeadas que me percutem longínquas o nervo auditivo, – basta-me um só olhar por que te julgue ou de logo desgraçado ou de logo além de qualquer felicidade humanamente bípede (KILKERRY, 1910 *apud* CAMPOS, A. 1985, p. 150).

O primeiro parágrafo do texto já parece desconcertar o leitor que se vê diante uma pergunta enigmática e cuja resposta, sugerida pela própria pergunta, recai em duas alternativas simbólicas e antagônicas entre o BEM e o MAL. O pronome interrogativo *quem* nos remete ao desconhecido e a significação se mostra indeterminada. Em contrapartida, a própria pergunta indireta parece sugerir uma resposta: “Quem vai aí de magreza, talhando espaços de sombra como uma faca, em talhos negros, silenciosos, golpeadas que me percutem longínquas o nervo auditivo”. A hipotipose²⁴ inicial utilizada pelo eu-enunciador pode nos sugerir: 1) a ideia de um trabalho intuitivo e racional que se inscreve textualmente numa escrita fragmentária e enigmática;

²⁴ Hipotipose é uma figura retórica que corresponde à caracterização pictórica da imagem descrita a partir da palavra oral ou escrita. Segundo Antonio Candido em *O estudo analítico do poema* (1967), a hipotipose consiste na “apresentação do objeto com reforço acentuado de traços, a fim de pô-lo como que à vista do auditor ou leitor” (2009, p. 134).

2) um trabalho de carácter pictórico-sonoro, que pode indicar uma preocupação sinestésica com o texto poético.

A própria resposta transmitida pelo narrador (eu enunciador), transfigurado em eu-lírico e figura centralizadora, conforme Bakhtin e Bernard, no entanto, nos conduz ao paradoxo infelicidade *versus* felicidade extremada (BEM *versus* MAL): “basta-me um só olhar por que te julgue ou de logo desgraçado ou de logo além de qualquer felicidade humanamente bípede”. Indicativo de uma vida de extremos? O poeta dividido entre o mundo prosaico proveniente do *homo sapiens*, e, entre o mundo da poesia da vida, do amor oriundo do *homo demens*, segundo Edgar Morin? Demarcação de uma tensão e tumulto dignos da figura de alguns homens e seus conflitos, divididos entre o amor, fúria e poesia, e a necessidade de sobreviver, de manter-se e impor-se perante o mundo? O poeta, na era moderna, constitui-se um ser marginalizado. Novamente, segundo Maingueneau:

A situação paratópica do escritor leva-o a identificar-se com todos aqueles que parecem escapar às linhas de divisão da sociedade: boêmios, mas também judeus, mulheres, palhaços, aventureiros, índios da América ..., de acordo com as circunstâncias. Basta que na sociedade se crie uma estrutura paratópica para que a criação literária seja atraída para sua órbita (2001, p. 28).

Vejamos a continuação do poema:

Não. És uma alta sensibilidade.
Tu que aí vens sonambulicamente, - moves a feição de quem foge
um reinado a findar, trono que se esboroa, apodrece a dinamites de
gelo, balas de gelo!
Corta, corta a tua sombra, silenciosamente...
E vem, acorda, dá-me a tua mão, branca e magra, como devem de
ser os teus soluços no ébano das longas noites de nostalgia infinita.
Assim, continua sem palavras que soe, mas pendula com a cabeça
afirmações ou negativas.
Não tens moeda azebrosa que te pese no bolso murcho e, não o
sabes, a tua mudez é uma página em lápis-lazúli vivo, para muito
ouro, mas também retraçada de hieróglifos em fogo sangrento,
página que havia queimar todas as curiosidade psicológicas nos
olhos dos cabeludos sábios do velho mundo... (KILKERRY, 1910
apud CAMPOS, A. 1985, p. 150).

No parágrafo seguinte, o eu-enunciador, após fazer uso do advérbio de negação, apresenta outra resposta, dessa vez corretiva ²⁵ em relação à primeira. Agora, afirma com segurança a identidade de quem se refere: “Não. És uma alta sensibilidade”. Na sequência do poema, o eu-enunciador, em caráter intimista (através do emprego do pronome *tu*), se dirige ao seu interlocutor utilizando-se de uma inversão semântico-sintática típica de um lirismo centralizador, conforme Bakhtin e Bernard, pois organiza o texto a seu modo, conforme sua intencionalidade lírica. Daí a inversão: “que aí vens” em relação ao primeiro parágrafo “quem vai aí”. Essa “alta sensibilidade” à qual se refere o eu-enunciador pode ser compreendida como um dos indícios metonímicos que se reúnem concentricamente, na analogia com o próprio poeta (o autor-criador conforme Bakhtin), para sugerir a própria inspiração poética, o que dá ao poema um caráter metapoético em conformidade com a literatura de vanguarda. Assim, esta “inspiração poética”, esse *ritmo* (“golpeadas que me percutem longínquas o nervo auditivo”), se aproxima do poeta “sonambulicamente” –, o uso deste advérbio só faz acentuar o caráter lírico do texto (o *mythos* proveniente do *homo demens*).

Este aspecto misterioso e plurissignificativo do texto também é reforçado pelas imagens que parecem se diluírem frente aos olhos do leitor por meio da utilização de metáforas inusitadas que dão continuidade ao parágrafo: “moves a feição de quem foge um reinado a findar, trono que se esboroa, apodrece a dinamites de gelo, balas de gelo!”. Aqui, Kilkerry parece insinuar o fim de uma era que já foi áurea (“trono que se esboroa”), e, conseqüentemente infere a inscrição de um novo tempo, um novo campo literário.

Em “dinamites de gelo, balas de gelo”, embora a sintaxe obedeça à gramática da língua (força centralizadora da *ratio* prosaica), apresenta um desvio semântico próprio da tendência caótica e transgressora da poesia (força descentralizadora do *logos* e dilatadora do *mythos*, conforme Morin). Unindo

²⁵ Esta “correção” pode estar transpassada também pela ironia kilkerryana, pois conforme D. C. Muecke, em *Ironia e o irônico* (1975), “a ironia tem basicamente uma função corretiva” (1975, p. 19). Segundo ele, esta função advém da capacidade de restabelecer o equilíbrio entre encarar a vida de forma muito séria ou quando, inversamente, não a levamos a sério suficientemente. Desse modo, a ironia visa estabilizar o instável, mas também pode desestabilizar o excessivamente estável.

termos antagônicos, conquista-se novos sentidos que não inibem a obscuridade da linguagem poética, mas, promovem o inverso, pois quanto mais ela se aproximar do campo estritamente poético, mais tenderá à plurissignificação.

Mas como se dá a transformação de um pensamento lírico em um texto poético? Como o devaneio (*demens*) do poeta se metamorfoseia em palavra poética? Segundo Bachelard, em *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria* (1942), para a materialização da poesia, não basta ao poeta uma mera imaginação desvinculada do devaneio poético, pois “a imaginação, não é, como sugere a etimologia, a faculdade de formar imagens da realidade; é a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade, que *cantam* a realidade. É uma faculdade de sobre-humanidade” (BACHELARD, 1998, p. 17-18).

Podemos dizer, então, que é a imaginação que dá ao homem a capacidade de criar. Este dom da criação no homem se realiza, especialmente, na literatura, já que ela não se prende ao que é, mas ao que poderia ser. O “impossível verossímil” de Aristóteles efetiva-se sobremaneira na poesia, pois, para ele, o conceito de *poiésis* significa criação, ação. De acordo com Benedito Nunes, em *Introdução à filosofia da arte* (1989), *poiésis* “significa um produzir que dá forma, um fabricar que engendra, uma criação que organiza, ordena e instaura uma realidade nova, um ser” (2008, p. 20). Em “Corta, corta a tua sombra silenciosamente...” (4º§) podemos, portanto, supor a ideia de *poiésis* conforme Aristóteles. A criação poética é que permite desconvenacionalizar a realidade comum em nome de novas realidades. Para isso, vale, inclusive, a união ou aproximação de “realidades” opostas como nestes exemplos extraídos de “Notas Trêmulas – (Do Diário Antigo)”:

a) “– basta-me um só olhar por que te julgue ou de logo *desgraçado* ou de logo além de qualquer *felicidade* humanamente bípede” (1º §);

b) “*trono* que se *esboroa*, apodrece a *dinamites de gelo*, balas de gelo!” (3º §);

c) “a tua *mudez* é uma página em lápis-lazúli vivo, para muito ouro, mas também retrçada de hieróglifos em *fogo sangrento*” (7º §).

Nestes três exemplos, destacamos algumas palavras em itálico para facilitar nossa explanação. Assim, no exemplo (A), podemos observar em destaque o adjetivo “desgraçado” em oposição ao substantivo “felicidade”. Este contraste não está sintetizado somente nestas duas palavras, mas principalmente na imagem, na tensão que toda a frase em que elas estão inseridas faz repercutir em nós. Diante do enigma “Quem vai aí” lançado pelo poeta, basta “um só olhar” para que o próprio poeta possa decifrá-lo: “Não. És uma alta sensibilidade” (2º §). No exemplo (B), o substantivo “trono” (poder soberano, autoridade), se choca contra a ideia expressa pelo verbo esboroar (reduzir a pó, desfazer, derribar, desmoronar). O trono apodrece a “dinamites de gelo”. Aqui vemos a oposição entre “as imagens diretas da matéria” (BACHELARD, 1998, p. 2). O fogo simbolizado pela dinamite versus a água em forma de gelo. No exemplo (C), o substantivo “mudez”, que pode ser associado com as esparsas publicações do poeta, contrapõe-se à imagem de “uma página em lápis-lazúli vivo”, que se presentifica textualmente. Contudo, para se alcançar a beleza desta página, o ouro não se deixará revelar antes que o leitor tente decifrar os “hieróglifos em *fogo sangrento*”. Novamente a oposição entre fogo e água, pois “para a imaginação material todo líquido é água” (BACHELARD, 1998, p. 121).

Colaboram também para a ambiguidade do texto as contradições que estão presentes no jogo claro/escuro das imagens: “[...] acorda, dá-me a tua mão, branca e magra, como devem de ser os teus soluços no ébano das longas noites de nostalgia infinita” (5º §). Inclusive a procura de sentido nos parece dificultosa quando nos foge a PALAVRA: “Assim, continua sem palavra que soe, mas pendula com a cabeça afirmações ou negativas” (6º §). Da descrição dessas imagens parece surgir a figura debilitada de um homem deslocado dentro do ambiente citadino; a paratopia do indivíduo conforme Maingueneau.

Em seguida, esta situação paratópica parece ser acentuada quando, por exemplo, o eu-enunciador nos traz outra imagem insólita e nos apresenta a

personagem como uma figura economicamente paupérrima: “Não tens moeda azebrosa que te pese no bolso murcho” (7º §). Sua riqueza (“a tua mudez é uma página em lápis-lazúli vivo, para muito ouro, mas também retraçada de hieróglifos em fogo sangrento”), no entanto, pode se encontrar, justamente, no inesperado, capaz de “queimar todas as curiosidades psicológicas nos olhos dos cabeludos sábios do velho mundo...”. Importante observar aqui a utilização do substantivo “hieróglifos” já que dentre seus significados encontramos o figurativo, indicando a *escrita ilegível*, ou seja, tudo o que é *difícil de decifrar*. E, a inscrição do termo “psicológicos” também se faz importante, pois demonstra uma consciência sobre a nova ciência que surgia em fins do século XIX. Conforme já assinalamos em nosso segundo capítulo, Carlos Chiacchio observou nas palavras do amigo uma “antevisão da psicanálise”. Porém, nesta análise crítica, o que nos parece mais relevante quanto à dialogia entre texto e contexto, é lembrar a possível correspondência da imagem da personagem com a imagem do homem Kilkerry. Tal correspondência aponta para o conceito de *embreagem paratópica*, conforme a teoria de Mainueneau:

[...] já assinalamos semelhanças entre a paratopia dos autores e a situação de seus personagens: desse modo, a identificação do poeta baudelairiano aos boêmios, as relações entre o autor do *Sobrinho de Rameau* e “Ele” ou “Eu”, ou ainda a semelhança entre as condições de rei ou de pária e a de escritor... [...] Aprecia-se terminar esse tipo de exercício exibindo uma isotopia de ordem literária: determinado personagem seria uma “representação” do escritor, determinada descrição ilustraria implicitamente uma doutrina literária, determinado episódio seria uma espécie de alegoria da leitura, etc.

[...] Naquilo que se poderia chamar de *embreagem paratópica*, estamos diante de elementos de ordens variadas *que participam ao mesmo tempo do mundo representado pela obra e da situação paratópica através da qual se define o autor que constrói esse mundo* (2001, p. 173-174; grifo do autor).

Na continuação do poema em prosa de Pedro Kilkerry, temos:

Página quente! Se mais de interpretar, se mais esfriada!

Ah! deixa-m’a ler à distância; a minha visualidade é relativamente perfeita.

De não sei quem foste, a cuja passagem se curvaram os homens em respeito emocionado, tornaste em estrangulador caprichoso de mulheres que lembram ânsias de neve, seios em desejo que pula, coroadas de beijos luminosos de um sol meridiano.

De que terra é que vens, por tal crime, e de que tempo?

E o assassino e o andrajoso era uma vibração nervosa por todo o corpo, as pálpebras bateram-lhe um pestanejo de luz molhada e o sal de uma grossa lágrima picou-lhe a tremura seca dos lábios.

Deixei-o calmar e prossegui:

De algum destrono surdo, vieste com elas, chorosas e virgens, apertando nos braços, de uma branca ilusão de marfim polido, o coração.

E o assassino: – O coração!...

Cortei-lhe o eco a esfumar-se:

Era, não te aproximes agora, um ritmo que lhes sacudia a aérea arquitetura, numa verde alucinação as roupas verdes voando, os olhos verdes luzindo para a tu'alma irradiosa, arredia, vagabunda (1910 *apud* CAMPOS, A. 1985, p. 151).

O trecho seguinte que dá continuidade ao poema em prosa nos parece emblemático em relação à “abertura” da obra estética de que fala Umberto Eco: “Página quente! Se mais de interpretar, se mais esfriada! / Ah! deixa-m’a ler à distância; a minha visualidade é relativamente perfeita”. Aqui, o eu-enunciador, metadiscursivamente, procura orientar o leitor quanto à melhor forma de recepção do texto poético. O receptor deve procurar certa distância do texto se quiser interpretá-lo adequadamente.

Assim como os “hieróglifos em fogo sangrento”, a metáfora presente em “página quente” nos remete à ideia da própria dificuldade interpretativa do poema, ao seu hermetismo. Outra mensagem desconcertante do texto está contida em “ler à distância” (9º §). Pois sabemos que o ato de leitura requer uma intimidade, uma aproximação com o objeto estético, o texto. Dessa forma, “Notas Trêmulas - (Do Diário Antigo)” parece desfazer as camadas de significado existentes para sugerir uma nova inscrição.

Dando sequência ao texto, o eu-enunciador, ironicamente, se refere ao seu interlocutor como um assassino de cândidas mulheres, parecendo, desse modo, desdenhar dos homens do passado: “De não sei quem foste, a cuja passagem se curvaram os homens em respeito emocionado tornaste em estrangulador caprichoso de mulheres que lembram ânsias de neve, seios em desejo que pula, coroadas de beijos luminosos de um sol meridiano” (10º §). Para esclarecermos contra quem Kilkerry parece dirigir sua crítica, basta lembrarmos, por exemplo, alguns versos do poema “A bela encantada” de Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882), poeta pertencente à primeira geração romântica:

[...]

Há virgens formosas de encanto embebidas,
Que a força de encantos se fazem amar;
Que as vezes se mostram de branco vestidas,
Velando o luar.

[...]

Se a visses... tão bela!... de branco vestida,
Coas negras madeixas no colo a ondear,
Tão só, qual princesa de um trono abatida,
Cismando o luar...²⁶

O eu-enunciador, no parágrafo seguinte, nos traz a sua segunda e última pergunta investigativa sobre a origem de seu interlocutor dirigindo-se diretamente a ele: “De que terra é que vens, por tal crime, e de que tempo?” (11º §). Mas a resposta a esta pergunta não poderia ser menos obscura do que as tentativas anteriores, ao sugerir uma personificação da inspiração poética através do processo de hipotipose utilizado pelo poeta: “E o assassino e o andrajoso era uma vibração nervosa por todo corpo, as pálpebras bateram-lhe um pestanejo de luz molhada e o sal de uma grossa lágrima picou-lhe a tremura seca dos lábios” (12º §). Observe-se também, neste trecho, a dualidade presente em “grossa lágrima” e na sinestesia “luz molhada” versus “tremura seca dos lábios”.

Mais adiante, frente à atitude hesitante de seu interlocutor, o eu-enunciador segue com seu discurso: “Deixei-o calmar e prossegui:” (13º §). Então, ele parece sugerir que seu interlocutor vem de um tempo remoto “De algum destrono surdo [...]” (14º §), acompanhado pela estética do passado que, carregada de sentimentalismo, estabelece o modelo a ser seguido cegamente: “[...] vieste com elas, chorosas e virgens, apertando nos braços, de uma branca ilusão de marfim polido, o coração”. Atente-se que, neste momento, o eu-enunciador é interrompido pela primeira vez por seu interlocutor, embora este volte a calar-se imediatamente: “E o assassino: – O Coração!...” (15º §). O próprio eu-enunciador não o deixa prosseguir: “Cortei-lhe o eco a esfumar-se” (16º §).

²⁶ Poema publicado em: *Poesia Romântica – Antologia*, seleção de Péricles Eugênio da Silva Ramos, São Paulo: Melhoramentos, 1965, p. 104-105.

No parágrafo seguinte, o poeta, em mais uma atitude metadiscursiva, volta advertir o leitor sobre a necessidade de afastamento que este deve manter do texto se quiser melhor compreendê-lo: “Era, não te aproximes agora [...]” (17º §). E logo adiante, novamente através do uso da hipotipose, a descrição que ele faz de seu interlocutor também parece apontar para o aspecto metapoético do texto: “Era [...] um ritmo que lhes sacudia a aérea arquitetura, numa verde alucinação as roupas verdes voando, os olhos verdes luzindo para a tu’alma irradiosa, arredia, vagabunda”. Neste trecho, a “abertura” interpretativa pode nos apontar para uma inspiração poético-musical presente no uso da palavra “*ritmo*” associada à ideia de construção (mesmo que ainda imprecisa): “[...] um ritmo que lhes sacudia a aérea arquitetura [...]”. Tudo isso reforçado pelas paronomásias ou quase-paronomásias (verdes x voando, irradiosa x arredia), pela ênfase cromática (a cor verde) e pelo emprego abundante das consoantes constrictivas, fricativa sonora [v], e, da vibrante sonora [r]: “numa verde alucinação as roupas verdes voando, os olhos verdes luzindo para a tu’alma irradiosa, arredia, vagabunda”.

E, finalmente, no encerramento de “Notas Trêmulas – (Do Diário Antigo)” uma nova cena se desenha:

E o assassino e o andrajoso, o que vinha a fugir um reinado a findar, estarecera-se. Depois, num impulso assustado de pássaro, num trêmito balbuciente:

– Não, que eu não fiz isso. Às vezes sonho assim: e, certo, não sou um estrangulador. Podem prender-me pelas que afogo nas tremulinas do meu amargo pranto...

E é vê-las lutando por viverem ainda, olhos sideralmente verdes para estrelas piscando-lhes os olhos.

Mas ninguém as vê senão eu.

E soluçava. Tendi a abraçá-lo, porque o assassino, o andrajoso talvez era um grande poeta.

Ele, porém, se foi, num arranco, a pisar numa poça de lua, encharcando-se de lua, numa abalada de corpo fino, longo, tísico.

Ah! corta, corta, silenciosamente, o luar... (1910 *apud* CAMPOS, A. 1985, p. 151).

Aqui, o discurso do eu-enunciador parece nos indicar o estarecimento do interlocutor diante das acusativas dirigidas a ele: “E o assassino e o andrajoso, o que vinha a fugir um reinado a findar, estarecera-se. Depois, num impulso assustado de pássaro, num trêmito balbuciente” (18º §). Neste trecho é

retomada a ideia já expressa no terceiro parágrafo (“moves a feição de quem foge um reinado a findar”), para, logo depois, dar novo espaço ao discurso do interlocutor. Este se prontifica em negar as acusações que lhe são dirigidas, e busca dar explicações, brevemente interrompidas pelo uso de reticências em seu discurso: “– Não, que eu não fiz isso. Às vezes sonho assim: e, certo, não sou um estrangulador. Podem prender-me pelas que afogo nas tremulinas do meu amargo pranto...” (19º §). Quebrando com seu silêncio anterior, o interlocutor prossegue em seu discurso, acentuando, agora, através do matiz esverdeado, a relação entre o macrocosmo personificado pela estrela e microcosmo do olhar cosmificado (olhos = estrelas): “E é vê-las lutando por viverem ainda, olhos sideralmente verdes para estrelas piscando-lhes os olhos” (20º §). Porém, este cosmo enigmático e personificado não se revela a ninguém, senão ao próprio interlocutor, o único capaz de compreendê-lo adequadamente: “Mas ninguém as vê senão eu” (21º §).

Ao retomar seu discurso, o eu-enunciador prossegue de modo a lamentar o infortúnio de seu interlocutor que, no entanto, parece assemelhar-se a um bom poeta: “E soluçava. Tendi a abraçá-lo, porque o assassino, o andrajoso talvez era um grande poeta” (22º §). Tem-se aqui o abrandamento ou, até mesmo, a inversão da dicotomia BEM versus MAL. Podemos lembrar que Hegel já havia se detido sobre esse fato quando disse que se você se refere ao criminoso apenas sob esta denominação, pode-se, então, ignorar todos os outros aspectos que envolvem sua personalidade (*apud* MORIN, 2008, p. 61-62). Novamente, faz-se necessário retomar Dominique Maingueneau, que, ao se referir a Baudelaire, diz:

Não existe portanto gesto bio/gráfico cujo significado seja independente das reivindicações estéticas que fundamentam a obra. [...]

O poeta é aquele que sabe justamente converter o mal em bem [...]. Pois essa maldição inicial que impõe seu destino ao poeta é ao mesmo tempo o que torna necessária a enunciação poética e o que o poeta invoca para não prolongar a árvore familiar e criar. [...] *A sociedade acredita poder esmagar o poeta, mas, tal como Cristo, ele inverte essa rejeição, invoca-a e condena-a para transmutá-la em obra* (2001, p. 56-58; grifo nosso).

Foi exatamente esta leitura que fez Novis de “Notas Trêmulas – (Do Diário Antigo)”. Segundo a pesquisadora, o leitor deve desfazer-se das camadas

significativas já existentes, para através da leitura comprometer-se com as novas significações sugeridas pelo texto. Da correspondência entre assassino (encarnação do MAL) versus o poeta (encarnação do BEM) diz:

O esvaziamento de um código moral correspondendo a outro código de uma moral liberada e apontando para a libertação de qualquer código moral. O trabalho de inversão se mostra como etapa necessária e sempre já indica o seu objetivo final.

[...] Nesse sentido, dizemos que Kilkerry distancia-se dos padrões comuns de pensamento, da “moral de rebanho” nietzschiana e empenha-se na busca de uma nova concepção do homem, negando os valores vigentes então (NOVIS, 1978, p. 44-45).

O encerramento do poema em prosa se dá através de outra imagem emblemática e de alto poder imagético-metafórico: “Ele, porém, se foi, num arranco, a pisar uma poça de lua, encharcando-se de lua, numa balada de corpo fino, longo, tísico. / Ah! corta, corta, silenciosamente, o luar...”. Nesta imagem final, assim como em muitas outras (“de magreza”, “alta sensibilidade”, “tua mão branca e magra”, “não tens moeda que te pese no bolso murcho” “vibração nervosa por todo corpo”, “corpo fino, longo, tísico”), podemos inferir, portanto, a própria figura paratópica de Pedro Kilkerry retratada e inscrita textualmente no poema em prosa, já que a descrição da personagem joga com o que sabemos ter sido a própria constituição física do poeta baiano e de sua condição social. Emblemática é a crítica contida em “pisar numa poça de lua, encharcando-se de lua”, pois a “lua” constitui-se como uns dos maiores símbolos da estética romântica. Assim, a leitura de “Notas Trêmulas – (Do Diário Antigo)” proporciona vários desafios ao leitor, seja pelo caráter fragmentário ou hermético do texto, seja por sua sensibílimo crítica com pitadas de ironia.

Contudo, é válido lembrar que Novis observou em “Notas Trêmulas – (Do Diário Antigo)” uma série de repetições que interferem na estrutura do texto e apresentam uma funcionalidade altamente poética: “Algumas repetições introduzem e arrematam a narração criando uma espécie de moldura. [...] Dentro dessas molduras há uma série de outras repetições que criam um clima de obsessão, de alucinação, de sonho” (NOVIS, 1978, p. 43-44). Abaixo, segue a lista de repetições assinaladas por ela e por nós confirmadas:

a) “quem vai aí” (1º §) / “tu que aí vens” (3º §) / “ele, porém, se foi” (23º §);

b) “corta, corta a tua sombra silenciosamente” (4º §) / “corta, corta silenciosamente o luar” (24º §);

c) “moves a feição de quem foge um reinado a findar” (3º §) / “o que vinha a fugir um reinado a findar” (18º §);

d) “e o assassino e o andrajoso” (12º §) / “e o assassino” (15º §) / “e o assassino e o andrajoso” (18º §) / “porque o assassino e o andrajoso talvez era um grande poeta” (22º §);

e) (Repetições numa mesma frase) “Era, não te aproximes agora, um ritmo que lhes sacudia a área arquitetura, numa verde alucinação as roupas verdes voando, os olhos verdes luzindo para a tu’alma irradiosa, arredia, vagabunda” (17º §).

Por fim, a característica marcante em “Notas Trêmulas – (Do Diário Antigo)” refere-se ao seu caráter plurissensorial, ao seu caráter sinestésico. A sinestesia é compreendida como um fenômeno sensorial que provoca a percepção de mais de um sentido concomitantemente (tato, audição, visão, olfato e paladar). Conforme Bachelard em *A poética do devaneio* (1960):

Essa força poética anima todos os sentidos; o devaneio torna-se polissensorial. Da página poética recebemos uma renovação da alegria de perceber, uma sutileza de todos os sentidos – sutileza que traz o privilégio da percepção de um sentido para outro, numa espécie de correspondência baudelairiana alertada. Correspondências que têm a propriedade de despertar, e não mais de entorpecer (2006, p. 156).

Vejamos alguns exemplos dessas correspondências entre os cinco sentidos presentes em “Notas Trêmulas – (Do Diário Antigo)”:

a) Audição + tato + visão: “*silenciosos, golpeadas que me percutem* longínquas o *nervo auditivo*, – basta-me um só *olhar*” (1º §);

b) Visão + tato + paladar: “as *pálpebras bateram-lhe* um pestanejo de *luz molhada* e o *sal* de uma grossa lágrima *picou-lhe* a tremura *seca* dos lábios” (12º §);

c) Audição + tato + visão: “um *ritmo* que lhes *sacudia* a área arquitetura, numa *verde* alucinação as roupas verdes voando, os *olhos* verdes luzindo” (17º §).

Diante do exposto, acreditamos que a construção poética de “Notas Trêmulas – (Do Diário Antigo)” condiz com o que se produzia na arte simbolista de modo a buscar na hibridização entre prosa e poesia uma nova forma de se expressar literariamente. O poema em prosa, gênero tão difundido pela estética simbolista e surrealista, parece ser a consequência desta busca por uma nova linguagem, livre das amarras do verso, e que resulta numa prosa mais fluida e poética. Dentre as forças que tendem à prosa, procuramos destacar em nossa análise, além dos índices indicativos de um gênero prosaico, como no uso do termo “Diário” na constituição do subtítulo do poema, uma narrativa truncada (afinal, o quê se narra?) que se baseia numa voz enunciativa (autor criador) em diálogo com o seu duplo, “é o poeta ele mesmo, na figura do arquétipo inato, pertencente à natureza de um ser de tempera forte, que acreditava em seu próprio destino de poeta” (MACHADO, 2010, p. 115). Por sua vez, a força lírica do texto está presente em muitos recursos utilizados pelo poeta, como na forte presença da sinestesia e no uso da repetição, no caráter onírico de uma linguagem bastante expressiva e carregada, e, principalmente, devido ao seu singular hermetismo.

4.2 – VOZ DE PISTON NOVO EM “NOVELA ACADÊMICA” I e II

Por se tratar de um texto inacabado, conforme indicação na segunda parte do original (publicado em *Os Anais*, ano I, nº 2, maio de 1911, p. 33-34), “Novela Acadêmica” I e II são os textos que trazem maior dificuldade ao considerarmos como pertencentes ao gênero poema em prosa. Como veremos a seguir, são, junto de “Navis Sereníssima”, os que mais se aproximam dos gêneros propriamente narrativos, sem, contudo, se afastarem dos modelos poéticos, em que prevalece uma única voz (a do poeta), conforme a teoria bakhtiniana. A sua prosificação deve-se ao fato de conseguirmos reconhecer as marcas dos cinco elementos que estruturam uma narrativa – enredo, narrador, personagens, tempo, espaço –, e, principalmente, da intenção do poeta em dar voz a outras vozes, mas sem perder sua autoridade sobre elas. A presença de muitas vozes no interior de um texto (característica típica dos gêneros prosaicos) também diz respeito a outros conceitos na teoria de Bakhtin, como o *dialogismo*, a *heteroglossia*, a *plurivocidade* e *polifonia*. Apesar de ser um texto dividido em duas partes e da indicação “continua”, os textos que compõem “Novela Acadêmica” obedecem aos dois princípios básicos do gênero poema em prosa: *autonomia* e *concisão*. Tanto é assim, que o poeta resolveu publicá-los separadamente, sem contar com maior prejuízo do corte textual.

Outro fator importante quanto à ambiguidade do gênero literário pode ser vista na escolha do título, pois o termo “novela”, além de indicar uma narrativa fictícia, nos remete, igualmente, à ideia de uma história dividida em capítulos, tal como é o próprio texto de Kilkerry. Portanto, o título “Novela Acadêmica” sugere uma história seriada de temática escolar/estudantil.

A primeira parte de “Novela Acadêmica” I (texto publicado originalmente em *Os Anais*, ano I, nº 1, abril de 1911, p. 8-10) inicia-se com a descrição da paisagem de uma cidade em transformação, provavelmente, Salvador (BA). Sobre este assunto, diz María Torremocha que, “el motivo de la ventana, la figura del paseante y el paisaje urbano se corresponden con la tradición

simbolista del género del poema en prosa moderno”²⁷ (1999, p. 286). Como a técnica de escrita é a da concisão, “da poesia como síntese, como condensação; sem redundâncias” (CAMPOS, A. 1985, p. 29), como se fossem *flashes* da vida quotidiana, os seis parágrafos iniciais assumem, aqui, um tom crítico-irônico típico de um cronista moderno, ocupação que poeta baiano também desempenhou em 1913.

A cidade amornava...

A casaria, preguiçando branca pelas vielas, a doer-nos por um esforço de arte compósita às vezes, resvalava aburacando pelas ladeiras.

Em alguns planos acomorava-se a terra, que, num chiado vagaroso, os trabalhadores suspendiam e atiravam pá a pá, chulando a saudade dos agros longes:

Ai! flô na vida!

Era no afã de arregoar para assentamento de trilhos entrancados e brilhantes como feixes de nervos metálicos. As árvores magras, esqueletadas dos ângulos de algumas ruas sacudiam os esgalhos secos como vértebras de múmias apodrecidas, cujo dorso havia entrar, zombadora, a machadada daqueles braços, estilhaçando-as.

A vez e vez, um vento assobiante fazia que flaflasse no caio sujo das paredes a farrapagem dos programas teatrais e atirava ao rosto dos transeuntes bofetadas de poeira, como num entrudo.

E eles estremeciam, parecendo remexer olhos espantados em procura das irreverentes mãos invisíveis e o refrão, intermitente ao sonoro bocejo de um *agudo* diluía-se, branqueando na atmosfera branca:

Ai! flô na vida! (KILKERRY, 1911 *apud* CAMPOS, A. 1985, p. 152).

Na descrição desta paisagem urbana, podemos perceber que esta cidade se encontra num momento crucial de sua história, pois possui características de uma cidade em progresso, rumo à modernidade. Vemos os trabalhadores empenhados no assentamento dos trilhos de trem, derrubando árvores a machadada, ou trabalhando com pás; vemos os cartazes de programas teatrais espalhados pelos muros da cidade; vemos os transeuntes atordoados com a “bofetada” de poeira enquanto um refrão era entoado pelos trabalhadores da linha férrea e “diluía-se, branqueando na atmosfera branca: / *Ai! flô na vida!*”.

Tal descrição aproxima-se da técnica jornalística, na qual é preciosa a economia do espaço. Em *De “marginalia” (Excertos)*, Poe já havia refletido que a profusão dos magazines e revistas “é, antes, um sinal dos tempos; é o

²⁷ “O tema da janela, a figura do transeunte e da paisagem urbana correspondem com a tradição simbolista do gênero poema em prosa moderno” (Tradução nossa).

primeiro indício de uma era em que se irá caminhar para o que é breve, condensado, bem digerido, e se irá abandonar a bagagem volumosa; é o advento do jornalismo” (1999, p. 165). Tendo como foco as relações entre literatura, técnica e o processo de modernização no Brasil, também foi essa a leitura que fez Flora Süssekind das “Kodaks” kilkerryanas em *Cinematógrafo de letras* (1987). Ao analisar as crônicas do poeta baiano, diz:

Kilkerry dialoga com a técnica e, numa *mimesis* crítica, transforma a própria técnica da narração. A crônica, ao invés de um quase-diário cheio de confissões e impressões pessoais ou de um jogo ininterrupto com preciosismos e ornamentações retóricas, deixa de competir com a imagem visual. Descarta o ornato. E toma emprestado da técnica o que lhe serve. Seca a própria linguagem e passa a trabalhar com uma concisão maior e consciência precisa da urgência e do espaço jornalístico (2006, p. 38).

Até aqui, podemos, apenas, observar uma voz narrativa em primeira pessoa (“[...] a doer-nos [...]”) entrecortada pela oralidade dos trabalhadores da linha férrea que entoavam versos à saudosa terra (natal, talvez): “[...] chulando a saudade dos agros longes: *Ai! flô na vida!*”²⁸. As irrupções do imaginário que irrompem da voz narrativa se encontram repletas de recursos líricos, como: personificação (“casaria, preguiçando” / “árvores magras, esqueletadas [...] sacudiam”), neologismos (“chulando” / “esqueletadas”) e comparações inusitadas (“trilhos entrançados e brilhantes *como* feixes de nervos metálicos” / “esgalhos secos *como* vértebras de múmias apodrecidas”).

De acordo com Vera Lúcia Novis, a paisagem inicial em “Novela Acadêmica” I “funciona como cenário onde tem lugar uma cena: o diálogo entre os estudantes. O cenário é, também, o objeto da fala da cena, já que a

²⁸ Vale ressaltar que o neologismo “chulando” (transformação do substantivo em verbo) refere-se à *chula* – uma espécie de dança e gênero musical popular de origem portuguesa, segundo indicação no dicionário Aurélio (1975). Ao estudar a música de viola na região de Maracangalha (BA), Cássio Leonardo Nobre de Souza Lima, em *Viola nos sambas do Recôncavo Baiano*, dissertação de mestrado em música, defendida na Universidade Federal da Bahia, em 2008, diz que “segundo Pedro Alves dos Santos, coordenador do grupo *Samba Chula de Maracangalha*, distrito de São Sebastião do Passé, o samba na região remonta ao tempo da escravidão. [...] *A chula no samba dali seria remanescente dos cantos de trabalho nas lavouras da cana de açúcar, atividade que predominou na região desde os tempos da escravidão até quase 30 anos atrás, quando a usina de açúcar Cinco Rios fechou as portas. Ela teria sido o motor de uma forte agitação cultural naquela localidade e arredores*, tanto é que na década de 1950 Maracangalha virou tema de um samba famoso de Dorival Caymmi (Maracangalha, de 1956)” (2008, p. 146-147; grifo nosso).

discussão é sobre o caráter mesmo dessa paisagem: sujeira, pobreza, mornidão, tristeza” (1978, p. 35-36). Para ela, as palavras que indicam esses aspectos são: *amornava / preguiçando / vagaroso / diluía-se / esqueletadas / sujo / saudade*. Contra essa atmosfera decadente, contrapõe-se a ideia de uma cidade em progresso. Também podemos perceber que a crítica da paisagem nacional exercida por Pedro Kilkerry se distancia tanto da estética realista-naturalista, quanto da romântica em seu ideal ufanista. E, conforme veremos em “Novela Acadêmica” II, será essa mesma crítica que irá ironizar a estética romântica.

Logo a seguir, a narrativa confirma tratar-se de uma história que se passa entre estudantes, tal qual o título apontava:

Saíramos da Escola em passos pensativos, abstratos, para a casa, que lá estava como um homem, orgulhosamente metida em chapéu velho de telhas, à feição dos que conservam colarinho cor da terra *ingrata* que pisam.

Atodoavam os singultos errantes, inesperados, espaçados, em cifras, dos mercadores de fortuna – 3120, 2510, *tantos contos; última hora*.

Tudo impressionava morna, soturnamente. O movimento abafava, a energia abafava, os companheiros a plena luz, consciências adormentadas, num bambôo de calças em pernas que secassem como tíbias.

– É tudo mau, tartamudeou-me um daqueles, em dinâmica de sonho dentro do dia.

– Que queres, disse-lhe eu, vai culpar o Sr. Atavismo que se substanciou num povo celular ou teu avô moleque, que lá não sei por onde anda, afirmo-te. Vamos a matar o nosso passado, *por nosso Amor e nossa Dama!* E monta teu alazão ou teu sendeiro, mete aos galões por aí fora, meu de la Mancha, bate com o teu pique, aburaca o ventre do primeiro homem que te rememore um colono de D. João III.

Todos eles mordicavam-me os nervos com os olhos em ponta, raivosos como colmilhos aguçados. Mas, a pouco e pouco, racionalmente, convieram.

Era de ver o Paulo, o dos lábios de cal, em que se fanava uma saudade de ter vivido. Fremiu desamores à sua terra, rodando um frack cor de rato, ao tempo em que por via de tudo aquilo, lembrava – “um desequilíbrio de forças no nosso cosmos raquiticamente social”.

– Olé! olé! Muito bem! retorquiu um, carnudo dentre todos. E, apolegando o monóculo, indicou-nos um taberneiro: Olhem vocês: é da Ibéria, belo Sancho, fundilhos redondinhos; aquilo é de salvar em pólvora seca: exercício! exercício! Sou muito pela plástica.

E numa voz de piston novo, estremecente:

– Aos poemas estomacais, meus amigos.

Este decidira-se a desconversar-nos; preconizou alguns pratos, atuns, soalhas...

– Ao pardieiro! Foi uma só voz, e entramos o portão *republicano*, largo como o futuro (KILKERRY, 1911 *apud* CAMPOS, A. 1985, p. 153).

Ainda conforme Novis, o texto, agora, se divide “em um eu e meus companheiros de consciências adormentadas, sendo que o eu se situa, por oposição a *consciências adormentadas*, como consciência crítica” (1978, p. 36; grifos da autora). Quando um deles, por exemplo, afirma que “é tudo mal” (10º §), o eu-narrador o ironiza criticamente: “Que queres, [...] vai culpar o Sr. Atavismo que se substanciou num povo celular ou teu avô moleque [...]. Vamos a matar o nosso passado, [...] aburaca o ventre do primeiro homem que te rememore um colono de D. João III” (11º §). No entanto, esta oposição entre consciências parece se abrandar quando o eu-narrador diz: “Todos eles amordicavam-me os nervos com os olhos em ponta, raivosos como colmilhos aguçados. Mas, a pouco e pouco, racionalmente, convieram” (12º §). Esta mudança de estado frente ao debate que se impunha entre o eu-narrador e os estudantes não se fez senão pela ação da razão (*homo sapiens*), pois foi somente “pouco a pouco” que “racionalmente, convieram”.

Ainda sobre o trecho citado acima, podemos presenciar sinais de outras vozes penetrando no texto como: em “[...] terra *ingrata*” (7º §), o termo em destaque parece indicar que esta expressão é corrente na voz do narrador, além da alusão às vozes “dos mercadores de fortuna”, num lugar em que “atodoavam os singultos errantes, inesperados, espaçados, em cifras, [...] – 3120, 2510, *tantos contos; última hora*” (8º §). Mais abaixo, ele também parece dar espaço, através das aspas, a outra voz, mas sem identificar seu locutor, que assume um teor de crítica ao país: “[...] lembrava – `um desequilíbrio de forças no nosso cosmos raquiticamente social” (13º §). Já em: “– Ao pardieiro! foi uma só voz, e entramos o portão *republicano*, largo como o futuro” (18º §), o eu-narrador põe em destaque o termo “republicano” em seu discurso, acentuando-lhe, desse modo, a dimensão dialógica do texto (literatura x situação política). Dessa relação podemos extrair: “pardieiro” (metáfora para a decadência) x “portão *republicano*” (contrapondo-se ao antigo período imperial, sugere metáfora para o Novo através de um novo sistema político).

Como também afirma Novis, apesar da estrutura visível se basear no diálogo (várias vozes se fazem ouvir); internamente não se constitui efetivamente como dialógica, pois “dialógico é o texto que expõe e confronta várias ideologias, ainda que contraditórias, sem hierarquizá-las, sem julgá-las” (NOVIS, 1978, p. 37). Em “Novela Acadêmica” I podemos perceber que quando o eu-narrador concede voz a outros personagens, é o primeiro que absorve na sua fala a dos demais impondo-se sobre a de seus companheiros ao criticá-los ironicamente. À medida que avançamos no texto, também percebemos a interrupção do diálogo:

Nesse dia mesmo, refeitos, o cerebelo banhado de uma frescura de sangue, houve menos aforismos nietzschianos, extravar à Rollinat, associaram-se a menos os sentimentos leopárdicos – Due cose più belle...

Um sorriso de dente alvos, lubrificados ainda do sabor dos últimos pratos, vitalizava, harmonioso, a expressão *amor humano* e a metafísica da *alma dos homens, coração dos homens* abriu fulgências claras, radiâncias de verdade nesse macio das tardes azuis, que nos vestem de seda muito fina as visões amadas, calcando-as em sandálias que se recortam nos veludos silenciosos de instantes ligeiros.

Então, como não haviam de ser belos os Brasis, quando eles lhes dessem a forma de encantamento que traziam na imaginação – artística, jurídica, política, administrativamente! – com a coloração das histórias de Scheerazade?

E pululava uma geração espontânea de ideias formosas e moças; toda aquela *Mil e uma noites* queria objetivação, embora em palavras, palavras.

E as indústrias! E o solo como rebentaria em papoulas d’ouro com o cheiro sadio da felicidade! e o próprio sol em camisolão amarelo, no mandarinato dos meios-dias, não lançar às algibeiras, às mãos veiosas dos fracos, dos débeis as moedinhas rutilando!

E era um gosto! Tudo havia que ser assim, mesmo assim.

Seis horas, seis e quinze. Fazia-se a rapsódia da Paz no universo: via-se toda a Krupp nos monstros de metal vestida das fezes, do limo pacífico dos anos e todas as barbaças e fortalezas se arrasaram. Napoleão apagado como Deus se vai apagando na Waterloo dos séculos especulativos, o Cós e o Falerno davam-lhes a pensar em louros tresvairamentos pagãos, mas o Amor, o Amor – o tremido róseo de um beijo, sorrir florente de fêmeas leves e brandas, notas de uma harmonia subtilizada no ar, sons de uma audição finamente colorida, cores de uma visão longínqua, remotamente sonora...

Todas essas tenuidades, a modo diluências da alma que o olhar imaginativo acariciava ao tic-tac assombroso, remoroso das horas no relógio mural como um coração de avozinho: tic... tac... tic... tac...

Era de origem equívoca, diziam todos, mas tão bonzinho! tão bonzinho!... o pulso mesmo do Tempo. (KILKERRY, 1911 *apud* CAMPOS, A. 1985, p. 153-154).

Até aqui, impressiona-se o leitor com o número de referências, como a alusão implícita à obra *Don Quixote* (ao citar os nomes “de la Mancha” e “belo Sancho”), e explícita à obra *Mil e uma noites*; também temos a menção aos aforismos de Nietzsche e aos escritores Maurice Rollinat (1853-1903) e Giacomo Leopardi (1798-1837). Todas essas referências demarcam o grau de intertextualidade do texto, além das menções a lugares históricos, como *Waterloo*, *Cós* (ilha grega, cenário de muitas batalhas), *Falerno* (famoso vinho *Falerno* produzido pelos romanos desde a Antiguidade na região de Campânia, Itália; local onde ocorreu a *Batalha de Falernus Ager*), e a nomes importantes da história, como Napoleão ou à Família Krupp, pioneira na área siderúrgica. Quanto à inscrição de um fragmento em italiano (“Due cose più belle...”), afirma Maingueneau, que a coexistência de fragmentos de línguas diversas pode “romper com a homogeneidade do livro. [...] Até a Segunda Guerra Mundial, existia entre a maioria dos escritores e no público culto um plurilinguismo intrínseco” (2001, p. 106-107; grifo nosso).

Ainda sobre o trecho citado acima, conseguimos perceber alguns traços do pensamento religioso em Kilkerry. Trata-se de um “paganismo em tom panteísta”, permeado por “um humor corrosivo” (2009, p. 59), segundo declarações de Paulo Ferreira, em *O verbo reencarnado na alma cósmica: a poesia de Pedro Kilkerry* (2009). Comprovamos o que ele assegurou na seguinte passagem: “Fazia-se a rapsódia da Paz no universo: via-se toda a Krupp nos monstros de metal vestida das fezes, [...] Napoleão apagado como Deus se vai apagando na *Waterloo* dos séculos especulativos, o Cós e o Falerno davam-lhes a pensar em louros tresvairamentos pagãos, mas o Amor, o Amor [...]”.

De acordo com Novis, as expressões destacadas por Kilkerry (“*amor humano*” / “*alma dos homens, coração dos homens*”) indicam os trechos das falas dos outros personagens que foram recortados pelo discurso do eu-narrador. Esta ação, que demonstra a hierarquia das vozes no texto, também indica que “*Novela Acadêmica*” I possui uma dimensão altamente crítica e irônica do país, pois:

Pela generalidade dos comentários interpretativos, temos que a paisagem da cidade se amplia: Salvador – Bahia – Brasil. O que está em discussão no diálogo entre os estudantes é o tema “Brasil” ou “identidade do brasileiro”; passa-se da mornidão e tristeza da paisagem baiana para a mornidão e tristeza do brasileiro.

O texto fixa dois pólos: *eu* – consciência crítica subjetiva dos outros e do mundo; *eles* – aparente consciência encobrindo uma visão idealista. Estes dois pólos são trabalhados em dois planos: no primeiro, que é o plano do narrado, tem lugar a cena onde se desenvolve o diálogo que toma como objeto o tema Brasil; no segundo, o plano da narração, o *eu*, que no primeiro plano é apenas um dos personagens do diálogo, agora sendo ele mesmo o narrador, faz, pela ironia, a crítica da outra voz, a dos companheiros e, por extensão, de toda a intelectualidade baiana que eles representam (NOVIS, 1978, p. 36-37).

Foi, provavelmente, devido a esta alta capacidade crítica do próprio país, que Carmem Figueiredo, em “Crítica à invenção do Brasil: Paisagem, identidade, literatura” (2002), enquadrou Pedro Kilkerry ao lado de Lima Barreto, Augusto dos Anjos e Euclides da Cunha, como os escritores do início do século XX que, expondo os bastidores da construção do *país* e da *paisagem*, “bordam o viés crítico num presente que suspeita da herança cultural e literária” (2002, p. 27).

Já na continuação de “Novela Acadêmica” I, temos, agora, apenas o discurso reflexivo do eu-narrador que encerra o poema em prosa. E, mais uma vez, é através da sua voz, dominante em todo o texto, que podemos observar o grande poder lírico-crítico da imagem poética kilkerryana:

Das janelas rasgadas para a cidade inteira, percebia-se o expluir mudo dos lampiões em espirros de luz vermelhenta. E o pó impalpável da noite a cair, a cair escuro de tinta na volúpia intimidada das cousas.

Alguns olhávamos...

Uma lágrima cor de cobre, muito gorda, muito cheia, rolou pela negrura em abóboda no céu negro, tamanha, que só Deus a havia chorado, antropomorficamente piegas, monstruosamente poeta, num embuço fuliginoso de nuvens, da mesma sorte que alguns patos pretos, numa lagoa de vida estagnada, se disfarçam em brancos cisnes, num eterno canto de morte de literatura.

Os companheiros, qual mais misterioso, eclipsaram-se aos meus olhos, abalando em busca de amores baratos e assim deram espaço à boêmia ruidosa dos camundongos duma chiante orquestração.

Ainda, do alto, olhei a cidade dentro da noite arrepiando.

Era um papagaio enorme... (KILKERRY, 1911 *apud* CAMPOS, A. 1985, p. 154-155).

A descrição expressionista da paisagem (“percebia-se o expluir mudo dos lampiões em espirros de luz vermelhenta”) durante o crepúsculo assume um tom libidinoso (“E o pó impalpável da noite a cair, a cair escuro de tinta na volúpia intimidada das cousas”), e, assim, parece reforçar que para Kilkerry, “a preocupação moral é diminutiva ao esteta” (1916 *apud* CAMPOS, A. 1985, p. 228). O discurso crítico-irônico volta a se aguçar quando surge, no horizonte, “uma lágrima cor de cobre, muito gorda, muito cheia, [...] tamanha, que só Deus a havia chorado, antropomorficamente piegas, monstruosamente poeta, num embuço fuliginoso de nuvens”. É diante desta imagem, acentuadamente poética, de uma lua meio rubra, “muito gorda, muito cheia”, mas, igualmente *leve* ²⁹, que desponta num céu entre nuvens, imagem digna somente de um ente divino-humanizado (deus-homem) ou de um artista-divinizado (poeta-deus), que o eu-narrador compara o ofício do escritor com a “mesma sorte que alguns patos pretos, numa lagoa de vida estagnada, se disfarçam em brancos *cisnes*, num eterno canto de morte de literatura”. E neste caso, parece ser emblemática a escolha do termo “brancos *cisnes*” em contraposição a “patos pretos” ao criticar a literatura, pois “cisne” é um dos signos mais explorados pelos escritores simbolistas, principalmente por Mallarmé, autor do famoso verso: “*Que vêt parmi l'exil inutile le Cygne*” ³⁰. Também é através desta contraposição entre aves, que se estabelece a oposição crítica entre o *sucesso* representado pelos “brancos *cisnes*” (metáfora para escritores simbolistas) versus o *fracasso* representado pelos “patos pretos” (metáfora para escritores de estéticas ultrapassadas). Assim, diante de um cenário cultural e socialmente decadente, há aquele que “entre nós, ele *metrifica*, de vezo, *prosaísmos pretensiosos, lugares comuns, a frase feita, e chora, na dor atual, sob um céu magnífico, com a melancolia de antepassados mais ou menos ingênuos*” (KILKERRY, 1916 *apud* CAMPOS, A. 1985, p. 225; grifos nossos).

Depois de caminhar pela cidade na companhia dos amigos estudantes, e com o passar lento e onomatopaico das horas (“seis horas, seis e quinze [...] /

²⁹ Em *Seis propostas para o próximo milênio* (1988), Ítalo Calvino confirma que entre os símbolos de leveza, “a lua teve sempre o poder de comunicar uma sensação de leveza, de suspensão, de silencioso e calmo encantamento” (2007, p. 37).

³⁰ “Que veste o Cisne o inútil exílio do Signo” (Tradução de José Lino Grünewald, In: Stéphane Mallarmé. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 27).

tic... tac... tic... tac...”) associada ironicamente a “um coração de avozinho”, o eu-narrador encontra-se só, diante uma posição privilegiada, *do alto da cidade*. Conforme diz Torremocha, essa visão panorâmica do alto indica o grau de isolamento e marginalidade do poeta frente à sociedade à qual ele pertence ³¹, mas, ao mesmo tempo, aproxima-o de “una categoría superior cercana al punto de vista divino” ³² (1999, p. 94). Já Afonso Berardinelli, ao analisar a poesia de Baudelaire, em *Da poesia à prosa* (2007), afirma que o olhar panorâmico do poeta parisiense deve-se ao fato de sentir “a necessidade de figurar, retratar, desenhar, pintar a cidade e suas ruas” (2007, p. 146). Na cena noturna que encerra a primeira parte de “Novela Acadêmica”, vemos o poeta assistir seus amigos “eclipsarem-se” diante seus olhos, atrás “de amores baratos”, dando, assim, “espaço à boêmia ruidosa dos camundongos duma chiante orquestração”. Tendo em vista o destino dos “companheiros” no poema, podemos, ainda, nos reportar ao que disse Morin: “Cada um, em nossa sociedade, ensaia *resistir à prosa do mundo*, como, por exemplo, nos amores clandestinos, por vezes efêmeros, sempre erráticos” (2008, p. 59; grifo nosso).

Por fim, surge uma imagem de natureza surrealista (*homo demens*): “Ainda, do alto, olhei a cidade dentro da noite arrepiando. / Era um papagaio enorme...”. A manipulação plástica da linguagem dá-se através do verbo *ser*. Por meio dele o poeta instaura o caos cósmico, pois estabelece elos impertinentes entre os objetos da realidade (noite = papagaio). Para Paz, é devido a esta capacidade de transformação da realidade que “palavras, sons, cores e outros materiais sofrem uma transmutação mal ingressam no círculo da poesia. Sem deixarem de ser instrumentos de significação e comunicação, convertem-se em *outra coisa*” (1982, p. 26; grifo do autor).

Ao encerrar nossa análise, vale ressaltar a correspondência de “Novela Acadêmica” I com a estética de Baudelaire, daí surgirem na paisagem nacional aspectos de uma paisagem *decadente* (*árvores magras, esqueletadas / múmias apodrecidas / tudo impressionava morna, soturnamente / via-se toda a*

³¹ Conforme já indicamos durante a análise de “Notas Trêmulas”, esta situação é o que Maingueneau define como a paratopia do escritor, ou seja, um indivíduo que se encontra à margem da sociedade.

³² “uma categoria superior e mais próxima do ponto de vista divino” (Tradução nossa).

Krupp nos monstros de metal vestida das fezes, do limo pacífico dos anos / amores baratos / boêmia ruidosa dos camundongos). Todas essas imagens, provindas da consciência do narrador-poeta, vão se contrapor crítica e ironicamente às imagens que assumem um aspecto idealista e inocente do país (visões amadas / como não haviam de ser belos os Brasis / coloração das histórias de Scheerazade? / pululava uma geração espontânea de idéias formosas e moças / o solo rebentaria em papoulas d'ouro com o cheiro sadio da felicidade / sorrir florente de fêmeas leves e brandas).

“Novela Acadêmica” II

Assim começa “Novela Acadêmica” II:

Três meses arrastaram-se pesados, dificultosamente, ao jeito do ventre satisfeito de um homem de baiúca, o da que lá estava em cócoras na esquina. Três meses que se diriam três elefantes arrugados em monótona cautela, equilibrando-se sobre os garrafões do tédio que sorvêramos... três meses... três meses...

– Ai! ai! – bocejar contagioso de instante e instante e que não obtivera a simpatia de Hildé, o único de todos que por inconsciência subreptícia não fora arrastado, para que desse o peso, a rugosidade das coisas à abstração inofensiva do tempo.

Ele expluía, numa volta ligeira:

Não sei de química que fale da ferrugem do ouro... vocês sabem?

Nestor, uma timidez religiosa, respondendo com os olhos átonos, não respondia.

– Não sabem. Pois bem. Não sabem. Venham cá. Olhem o carão do sol. A olho nu, nem Secchi o via assim, o prodigioso padre! Mais uma comparação a estabelecer: o carão glabro do sol faiscava ferruginoso, um tanto cor de Gonçalves Dias! Ah! Dias, tua terra tem palmeiras, tem, tem...

Nestor, conheces os melhores executores da sinfonia do Guarani?

Aquela religião timorata, que era como um velho de ilhas do ocidente cristão num templo de Brama, Nestor assim foi que tremeu, assim foi que não falou.

Hildé deu-lhe a ouvir, no prazer dos que descobrem e criam na vida:

– São os burros da velha tração daquelas caixas que peneiravam, como os quadris de uma negra de samba. Ainda há pouco, duma daquelas alimárias despreocupadas, depois que fitou longas horas o firmamento escampo como teu rosto depois de um gole furtivo de vinho tingido, duma alimária peluda ouvi as notas de um indianismo desprezante, ritmado – him! him! ham!

Tu não achas que são eles os grandes representantes da Arte moderna e pavoneamente modesta... Permite que os burros tenham

um tanto de pavão nos tempos modernos... Tu usas frack cor dos olhos de Juno...

Meu amigo, não há confundir os gênios. Ouvi-los? Hás de ouvi-los... Entretanto, sei que não os conhecerás, o topete para trás no frenesi dos trechos fortes. De quem a culpa? Flagrantemente tua, imediatamente tua. Inda não cheiras muito ao nosso tempo.

Entendo-os e, confesso, aqueles burros comovem-me. (KILKERRY, 1911 *apud* CAMPOS, A. 1985, p. 156-157).

Em nossa análise, discordamos de Novis que classificou o narrador da segunda parte de “Novela Acadêmica” como sendo um narrador em terceira pessoa, ou seja, aquele que se encontra fora dos fatos narrados. Quando comparamos as duas partes que compõe “Novela Acadêmica”, sentimos, realmente, que a presença do narrador como personagem é, agora, muito discreta. Mas podemos comprová-la em dois momentos: 1º) através da conjugação verbal (pretérito mais-que-perfeito) do verbo *sorver* na primeira pessoa do plural (1º §); 2º) através dos pronomes possessivos, na primeira pessoa do plural e do singular, respectivamente (14º §). No entanto, concordamos com Novis quando diz que a voz narrativa em “Novela Acadêmica” II “concede, frequentemente, a voz a um dos personagens. O diálogo, aqui, é apenas simulado, já que apenas um dos personagens fala; no entanto permanece a oposição, se se considerar que a fala do outro está implícita na do primeiro” (NOVIS, 1978, p. 39).

Em “A verdadeira poesia”, texto crítico dirigido a Gilka Machado, protestou Kilkerry: “Mas a fantasia, a verdadeira fantasia é a saúde da alma” (1916 *apud* Campos, A. 1985, p. 227). Obedecendo à força *demens* na qual a expressão lírica implica pôr “em liberdade sua matéria” (Paz, 1982, p. 26), a primeira imagem fornecida pelo poema em prosa retoma o pensamento irônico do eu-narrador em “Novela Acadêmica” I ao criticar o aspecto moroso do tempo (“tic... tac... tic... tac...”), porém com muito maior intensidade: “Três meses arrastaram-se pesados, dificilmente, ao jeito do ventre satisfeito de um homem de baiúca, o da que lá estava em cócoras na esquina. Três meses que se diriam três elefantes arrugados [...] equilibrando-se sobre os garrafões do tédio que sorvêramos...”.

No parágrafo seguinte, essa atmosfera de marasmo continua a ser realçada pela imagem de um “bocejar contagioso” acompanhado pela oralidade

de um irritante “– Ai! ai!”, e contra o qual se impõe a figura inquieta de Hildé. É somente após ter criado estas imagens, que o narrador concede voz a Hildé, “o único de todos que por inconsciência subreptícia não fora arrastado, para que desse o peso, a rugosidade das coisas à abstração inofensiva do tempo”. De maneira análoga sobre o que disse Kilkerry a respeito da *fantasia* à poeta Gilka Machado, aqui, o eu-narrador parece chamar a atenção do leitor para a importância reservada ao inconsciente (*demens*) de Hildé.

O personagem Hildé inicia sua fala com um questionamento que nos parece soar absurdo: “Não sei de química que fale da ferrugem do ouro... vocês sabem?” (4º §). Mas a pergunta direcionada aos outros personagens também parece se dirigir metadiscursivamente a nós, leitores. Neste caso, também podemos inferir uma função *metacomunicacional* ³³ de interação no uso deste metadiscurso, pois, Hildé demanda a participação do *co-enunciador*. Para Maingueneau, o termo *co-enunciador* vem substituir *destinatário* para demonstrar que toda enunciação é, realmente, uma *co-enunciação*. Assim, segundo ele:

Quando o enunciador fala, o *co-enunciador* comunica também: ele se esforça para pôr-se em seu lugar para interpretar os enunciados e influencia-o constantemente através de suas reações. Além disso, todo enunciador é também seu próprio *co-enunciador*, que controla e, eventualmente, corrige o que diz. [...] Para enunciar, o locutor é, efetivamente, obrigado a construir para si uma representação de um *co-enunciador modelo* (dotado de um certo saber sobre o mundo, de certos preconceitos etc.) (MAINGUENEAU, 2006, p. 22-23).

Diante do silêncio como resposta à sua misteriosa pergunta, é o próprio Hildé que prossegue seu discurso num ritmo acelerado que se opõe à apatia do ambiente e dos demais personagens. Numa sequência de frases curtas, podemos sentir a sua agitação: “– Não sabem. Pois bem. Não sabem. Venham cá. Olhem o carão do sol. A olho nu, nem Secchi o vi assim, o prodigioso

³³ Dos enunciados *metalinguageiros*, distinguem-se os enunciados *metadiscursivos*, enunciados *metacomunicacionais* e enunciados *metalinguísticos*. Segundo Maingueneau, “os primeiros, mais numerosos recobrem as proposições mantidas na troca entre os interactantes. Os *metacomunicacionais* dizem respeito à conduta da interação (“tento ser claro”, “vocês me acompanham?” ...). Quanto aos enunciados *metalinguísticos*, referem-se à língua (“é a palavra que convém”, “no sentido usual” ...). Mas a divisão entre esses três tipos é frequentemente difícil e os mesmos marcadores, segundo os contextos, podem servir a um ou outro” (2006, p. 98-99).

padre! [...]”. Seja pela concisão ou fragmentação do enunciado, esta agitação e velocidade na voz e nos gestos irá acompanhá-lo durante todo o seu discurso.

Em “Novela Acadêmica” II, podemos perceber, também, a ironia crítica que o texto lança sobre os escritores românticos da fase indianista. Desta vez, critica-se “o indianismo como visão ingênua e ufanista do Brasil, pela paródia a Gonçalves Dias [...] e pelo sarcasmo com *O Guarani*, a sinfonia de Carlos Gomes textualmente, mas remetendo também a *O Guarani* de Alencar [...]” (NOVIS, 1978, p. 41). Esta crítica severa contra valores estéticos do passado foi igualmente retratada pelo poeta em “A verdadeira poesia” (1916). Neste texto, ao mesmo tempo em que reprime “a preocupação indígena da maioria”, ele também aponta para o que considera ser a *verdadeira poesia*, ou seja, uma poesia que, realizada na esfera do cotidiano, não se distancia da meditação poética e que valoriza os impulsos do inconsciente e da fantasia. Conforme afirma o próprio Kilkerry:

Nessa terra ferace de poetas, a sra. Gilka Machado é do número exíguo dos que não têm a preocupação indígena da maioria: o verso, na correção das sílabas, ideal mendigo de ideias, mais o guizalho da rima, para a indigência de leitores atordoando.

[...]

Aliás é dantesco o parnaso tropical, Horácios, Virgílios minguados, saudosos, atávicos e, a modo que acéfalos, um coração na mão à primeira dentada amorosa.

Nosso verso fragmentário, longe da *verdadeira poesia*, é um truísmo. *Não tem a virtude arrebatadora do cotidiano, às serenas esferas do espírito. Um como voar cá em baixo de eido a eido* (1916 *apud* CAMPOS, A. 1985, p. 225; grifo nosso).

Ao nos atermos sobre esta vocação crítica-irônica de Pedro Kilkerry, podemos recorrer ao estudo que fez Alfonso Berardinelli sobre os “Quatro tipos de obscuridade” na poesia moderna. Segundo o crítico italiano, os quatro caminhos para obscuridade são: *solidão*, *mistério*, *provocação* e *jargão*. Em graus variáveis, podemos ver alguns sinais dessa divisão na obra de Kilkerry. Porém, no caso específico de “Novela Acadêmica”, vale citar o que disse Berardinelli sobre o terceiro tipo de obscuridade – a *provocação*:

A categoria da provocação pareceria remeter sobretudo ao modo de ser e ao comportamento do poeta (*bohémien*, *maudit*, escandaloso, ultrajante ou simplesmente incompreendido, rebelde e, mais tarde, revolucionário). Entretanto, comportamento e modo de ser do poeta

passam rapidamente a fazer parte da linguagem poética já com Baudelaire (2007, p. 138).

Quanto a outras passagens metacomunicacionais do texto, podemos inferir, em certos momentos, um duplo direcionamento do discurso de Hildé, já que ele parece acenar tanto para os outros personagens, como, também, para o próprio leitor: “Nestor, conheces os melhores executores da sinfonia do Guarani?” (7º §) / “Tu não achas [...]?” (11º §) / “Ouvi-los?” [...] “De quem a culpa? [...]” (12º §)”. São através destas perguntas em discurso direto e do emprego do pronome *tu* que o poeta consegue esse duplo efeito metadiscursivo na voz de Hildé.

Encerrando “Novela Acadêmica” II, temos:

Assim ressoava a voz estremecente do nosso Hildé, meu robusto mestre em rir das cousas, o mais vigorado, olhos de 22 anos, coruscantes como a seda carmesim da sua faixa, o eternamente novo como as suas sensações, num desprender de gestos de mãos alvas, muito alvas e polidas.

Gostava-lhe o espírito três escritores que ele dizia saboreáveis, Douwes Dekker, o humorismo de Holanda, Rabelais, o gênio Gaules, Eça, “que era uma cebola dourada para um bom prato literário”.

Ele despertava no primeiro desconhecido a simpatia luminosa que despertam as Inteligências vivas; bebia-se como um fluido salutar sentindo-lhe a companhia; porque, a quem o deixasse, vinha como a necessidade de agir, de sacudir todas as teias da alma, arejá-la como uma vivenda que se entra a morar.

“Enxergarás, dizia ele às vezes de memória, como mandamentos e símbolos, a multiformidade iriante dos fatos por um ângulo traçado pelas mãos de uma vontade experiente... Esta é a onda loura da vida, aquela é a vermelha nos mares calmos, aquilo é a revessa espumosa dos interesses, indomada como jubas em arrepios ao Sol”...

“Não há gôndolas de esperanças e sonhos que resistam; quebrarão no arrecifoso das costas...”

“E é a uma tragédia tão dolorosa como a morte de Ofélia, estranha como o beijo de Titânia no focinho enfeitado e gozoso... mas é rir de tais ingenuidades, boas para os bebês...”

“Não curar das maciezas... Pensar que tudo é para rasgar a ferro, jeitosamente, ou metal melhor.

“E isto não é novo, não.

“É uma banalidade de cabelos brancos, como confiar, com a devida desconfiança. Não é?

“Parece me sorri minha avó desdentadinha.

“Sim... sonhos, canoinhas de papel nas águas... nas águas”.

E desaparecia, na retilínea de uma recordação.

Os outros, agora, conheciam-lhe o quer que fosse para temer... respeitar.

Esta vez, depois de voltar olhando o Nestor, ele repetia: Aqueles burros comovem-me – him! him! (KILKERRY, 1911 *apud* CAMPOS, A. 1985, p. 157-158).

O eu-narrador retoma a narrativa para inferir novas qualidades a Hildé, personagem com o qual é solidário até o final da narrativa. Em seguida, o discurso metafórico e irônico de Hildé nos é apresentado novamente de forma fragmentada, demonstrando a agitação de sua alma: “Esta é a onda louca da vida, aquela é a vermelha [...]” (17º §) / “Não há gôndolas de esperanças e sonhos que resistam; quebrarão no arrecifoso das costas...” (18º §) / “mas é rir de tais ingenuidades, boas para os bebês...” (19º §) / “É uma banalidade de cabelos brancos, como confiar, com a devida desconfiança. Não é?” (22º §) / “Parece-me sorri minha avó desdentadinha” (23º §). Já nos parágrafos finais o eu-narrador nos diz que foi somente após essa *revolta* de Hildé que “os outros, agora, conheciam-lhe o que fosse para temer... respeitar” (26º §). Mas a voz que finaliza o poema é a do próprio Hildé com acentuado tom crítico-sarcástico ao referir-se novamente à estética romântica: “Aqueles burros comovem-me – him! him!”.

Como bem percebeu Novis, vemos em “Novela Acadêmica” II que o eu-narrador, por meio da caricatura, traça dois perfis bastante distintos dos dois personagens que aparecem em cena, pois “carrega o Hildé de marcas de positividade e o Nestor de marcas de negatividade” (1978, p. 39). Ainda, segundo ela, são essas marcas de positividade (Hildé: “meu robusto mestre em rir das coisas” / “simpatia luminosa [dos] que despertam as inteligências vivas” / “vinha com a necessidade de agir, de sacudir todas as teias da alma” / “prazer dos que descobrem e criam a vida” / “o eternamente novo”) e de negatividade (Nestor: “religião timorata” / “uma timidez religiosa” / “respondendo com olhos átonos não respondia” / “assim foi que tremeu, assim foi que não falou”) que “criam uma hierarquia no texto; o que vem confirmar o monologismo que não se limita à exposição e confronto de ideias” (NOVIS, 1978, p. 40).

Importante seria retomar, aqui, para finalizarmos a análise crítica de “novela Acadêmica” I e II alguns conceitos formulados por Bakhtin no que se refere à distinção entre prosa e poesia. Como ele compreendeu que a natureza da linguagem é dialógica (todo enunciado se constitui a partir de outro

enunciado), tanto a poesia quanto a prosa se constituem efetivamente como dialógicas perante o modo de funcionamento da linguagem. A grande diferença, segundo o teórico russo, é que a poesia, ao valorizar apenas uma única voz (poeta), tende para o discurso monológico, ou seja, evita o plurilinguismo, ou, se não o evita, não deixa que a outra voz se imponha sobre a voz do poeta. Já a prosa, principalmente o romance, tende ao movimento contrário: evita o discurso monológico para celebrar o baile de vozes, o plurilinguismo. A poesia, portanto, costuma se diferenciar da prosa não pelo modo de funcionamento da linguagem, que é dialógico para ambas, mas pelo fator estético. Na perspectiva bakhtiniana, portanto, o que irá distinguir prosa e poesia será o modo como o poeta ou prosador trabalha a linguagem neste emaranhado plurilinguístico, concedendo uma presença maior ou menor no número de outras vozes, e, igualmente, concedendo maior ou menor grau de autonomia a elas.

Assim, durante nossa análise de “Novela Acadêmica” I e II, pudemos observar que as outras vozes presentes nos dois textos obedecem ao poder centralizador de uma única voz (poeta). O que faz com que o texto não perca a sua condição de poema é justamente esta voz centralizadora, que se esforça “para se adequar a uma única linguagem e a uma única consciência linguística” (BAKHTIN, 2000 *apud* TEZZA, 2003, p. 270). Dessa forma, o dialogismo existente em “Novela Acadêmica” I e II, com certeza não advém da esfera dialogal entre consciências independentes, equipolentes e imiscíveis tal como as encontrou Bakhtin ao estudar o romance polifônico em *Problemas da poética de Dostoiévski* (1963):

A multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski. Não é a multiplicidade de caracteres e destinos que, em um mundo objetivo uno, à luz da consciência una do autor, se desenvolve nos seus romances; é precisamente a multiplicidade de consciências equipolentes e seus mundos que aqui se combinam numa unidade de acontecimento, mantendo a sua imiscibilidade. Dentro do plano artístico de Dostoiévski, suas personagens principais são, em realidade, não apenas objetos do discurso do autor mas os próprios sujeitos desse discurso diretamente significante. (2005, p. 4; grifos do autor).

Em “A dialogia e os efeitos de sentido irônico”, artigo publicado em, *Bakhtin: dialogismo e construção do sentido* (2005), Maria Lília Dias de Castro confirma que “a ironia é um caso típico de discurso bivocal. [...] A consideração pelo discurso de um outro implica, na verdade, o reconhecimento do segundo contexto como meio de perceber o significado da ironia” (2008, p. 120). Já na paródia ³⁴, conforme Bakhtin: “o discurso se converte em palco de luta entre duas vozes. Por isso é impossível a fusão de vozes na paródia, [...] aqui as vozes não são apenas isoladas, separadas pela distância, mas estão em oposição hostil” (2005, p. 194). Quanto às citações fornecidas pelo texto kilkerriano, vale retomarmos mais uma vez o estudo de Torremocha que, ao se referir ao poema em prosa “Espanquemos os pobres!” de Baudelaire, confirma:

Estas intertextualidades permiten la entrada de otros discursos en el texto y, por tanto, pueden favorecer una articulación dialógica del mismo, aunque hay que advertir aquí que la cita viene, por el contrario, a reafirmar el punto de vista monológico del narrador ³⁵ (1999, p. 113).

Portanto, em “Novela Acadêmica” I e II, para além da estrutura monológica apontada por Novis, também há nos dois textos de Pedro Kilkerry uma clara atitude e intenção dialógica na qual se fazem ouvir outras vozes –, seja por meio da intertextualidade ³⁶ (“[...] sentimentos leopárdicos – *Due cose più belle...*” / “Gostava-lhe o espírito três escritores que ele dizia saboreáveis, Douwes Dekker, o humorismo de Holanda, Rabelais, o gênio Gaulês, Eça, *que era uma cebola dourada para um bom prato literário*”), seja através do uso constante da ironia (“[...] ouvi as notas de um indianismo desprezante, ritmado – him! him! ham!”) ou da paródia (“o carão glabro do sol faiscava ferruginoso, um tanto cor de Gonçalves Dias! Ah! Dias, tua terra tem palmeiras, tem, tem...”)³⁷ dirigida à estética romântica, formadora e propagadora de uma visão ufanista

³⁴ “Mais amplamente, integramos à problemática polifônica fenômenos de ordem textual, como o *pastiche*, a *paródia*, o *provérbio*... Quando enunciamos um provérbio, damos, na verdade, seu enunciado como assegurado por uma outra instância, a Sabedoria das nações, que trazemos à cena na palavra e da qual participamos indiretamente, enquanto membros da comunidade linguística” (MAINGUENEAU, 2006, p. 110; grifo nosso).

³⁵ “Estas intertextualidades permiten a entrada de outros discursos no texto e, portanto, podem favorecer uma articulação dialógica do mesmo, embora seja necessário advertir aqui que a citação vem, ao contrário, a reafirmar o ponto de vista monológico do narrador” (Tradução nossa).

³⁶ “Bakhtin emprega também dialogismo no sentido de intertextualidade” (MAINGUENEAU, 2006, p. 42).

do homem e da paisagem brasileira e contra a qual Kilkerry sempre lutou. Assim, os dois textos que compõem “Nove Acadêmica”, seguindo a tradição baudelairiana do poema em prosa, promovem uma pluralidade de recursos líricos e prosaicos, mas todos eles estão subordinados a uma mesma finalidade estética na qual prevalece a consciência crítica do poeta, ou onde sua voz se faz sobressalente.

4.3 – A VOZ SOANDO NA ALMA EM “DO HINÁRIO DE UM NÔMADA”

Publicado originalmente em *Os Annaes*, ano I, nº 11, fevereiro de 1912, “Do Hinário de um Nômada” é único poema em prosa de Pedro Kilkerry que traz a indicação do local e o ano onde foi produzido: Santo Antônio de Jesus (BA), 1912. Ao atentarmos para o título escolhido pelo poeta, já de antemão podemos chamar a atenção para a referência ao caráter musical do texto, pois o termo “hinário” refere-se a uma coleção de hinos. Unido ao termo “nômada” (aquele que não possui morada fixa, que leva a vida de modo errante) o título sugere, portanto, um (dos) hino(s) desse ser errante (poeta). E conforme já vimos com Maingueneau a respeito do conceito de *paratopia*, o título “Do Hinário de um Nômada” parece reforçar a ideia da situação paratópica do poeta, ou seja, aquele que se encontra à margem. Segundo ele, o nômade é um caso exemplar de personagem paratópico, pois possui uma relação conturbada quanto à sua inclusão na sociedade. Portanto, a pertinência ao campo literário resulta de uma

[...] tensão entre suas tribos e seus marginais. *Através do modo como gerem sua inserção no campo, os escritores indicam a posição que nele ocupam.* Existem obras cuja autolegitimação passa pelo abandono do mundo, outras que exigem a participação em empreendimentos coletivos (MAINGUENEAU, 2001, p. 31; grifo do autor).

Assim começa a primeira parte de “Do Hinário de um Nômada”:

I

Não, não tens o pudor das que não amam, oh sempre renovada e moça!

Assim, quero-te embalada em tua própria vibração sinfônica.

Minh'alma, em palpos de oiro, anseia, procura o veludo sonoro de tua carne. E, no horizonte concentrado, a curva do teu seio emerge palpitante de maternidade e a tua cabeça parece que no céu está coroada de rosas.

Oh! Natureza! Oh! Natureza!

A luz amolece em ondas flavas, amacia, ao fundo dos teus contornos. Desoberada de um egoísmo esférico, de ventres graves, em plena nueza das negras roupas a que se ensombram ainda as cidades modernas e ruas tonteando de um afã numerário, – a meus olhos sedentos de ti, pareces imponderável como um sonho de robusteza, impalpável a modo de uma refração, de raios altos.

E farta e rústica, pingando a tua vitalidade como pérolas, amojada como úberes, assombrosamente una nas tuas maravilhas repetidas –

só e a minha alegria silenciosa que leva na fronte a mais lunária das grinaldas – ouço-te, vejo-te fantástica e multiforme.

Assim fossem os homens!

Todavia, a tua profundez é que te não retalhas nunca: toda vives num sorriso efêmero, numa sinceridade indiferente: lateja-te uma consciência sem fantasias no teu rosário insensível de causas, circundando-te por inteiro.

Mas quem, de acaso, te ama deve de gostar-te por cinco mil sentidos aguçados; inda são mais puras as tuas assimetrias e felizes os teus olhares.

Dentro de um hemicírculo de vegetais, onde mais se alarga a minha ilusão de homem livre, sorri-me todo um prisma dos trópicos nos frêmitos da vida lisongeiramente a limitar-me e restringir?

Pois eu te bendigo-te mesmo nas tuas compensações (KILKERRY, 1912 *apud* CAMPOS, A. 1985, p. 159-160).

Em “Do Hinário de um Nômade”, texto dividido em três partes como se fossem três estrofes em tamanhos distintos (a primeira possui 12 parágrafos, a segunda, 18 parágrafos, e a última apenas 5 parágrafos), o devaneio/fantasia kilkerryano decorre da sua percepção-imaginação sobre uma paisagem crepuscular que nunca é nomeada, mas apenas sugerida “por construções de imagens metafóricas e metonímicas” (NOVIS, 1978, p. 31): “[...] e no horizonte concentrado, a curva do teu seio emerge palpitante de maternidade e a tua cabeça parece que no céu está coroada de rosas” (3º §) / “A luz amolece em ondas flavas, amacia, ao flutuo dos teus contornos” (5º §) / “[...] em plena nueza das negras roupas a que se ensombram ainda as cidades modernas [...]” (6º §).

Como podemos perceber, a narração não se constitui do mesmo modo de “Novela Acadêmica” I e II. Segundo Novis, isso acontece porque “há um eu da enunciação que se superpõe ao eu do enunciado, sem se revestir do papel de narrador” (1978, p. 30-31). Ainda de acordo com ela, o que vemos agora é um tipo de discurso que se aproxima do monólogo interior. Neste caso, o co-enunciador (destinatário) aqui pode assumir formas variadas, referindo-se tanto ao próprio eu da enunciação, como a uma segunda pessoa, um *tu* inscrito textualmente como aparente segundo personagem, ou, ainda, o próprio leitor. Mas sobre o que fala esse eu (poeta)? Assim responde Novis: “A fala desse monólogo é a descrição-descoberta (=composição) dessa segunda pessoa (tu), colocada como interlocutor, que ora é metaforizada na Mulher, ora metonimizada na Natureza” (1978, p. 31). Para ela o que caracteriza o

monólogo aqui é o “fluxo do pensamento. São vagamente situadas as coordenadas de espaço e tempo. O que preside à sequenciação textual é a livre associação de imagens, único recurso para captar essa Mulher – Natureza” (1978, p. 31): “[...] imponderável como um sonho de robusteza, impalpável, a modo de uma refração, de altos raios” (6º §) / “[...] una nas tuas (suas) maravilhas repetidas” (7º §) / “Mas quem, de acaso, te ama deve de gostar-te por cinco mil sentidos aguçados; inda são mais puras as tuas assimetrias e felizes os teus contrastes” (10º §).

Em “Do Hinário de um Nômada”, o sentimento de amor materno que o poeta demonstra pela natureza parece revelar-se também num plano cósmico: “Minh’alma, em palpos de oiro, anseia, procura o veludo sonoro de tua carne. E, no horizonte concentrado, a curva do teu seio emerge palpitante de maternidade e a tua cabeça parece que no céu está coroada de rosas” (3º §). Podemos notar explicitamente o anseio do poeta pela natureza: “Assim, quero-te embalada em tua própria vibração sinfônica” (2º §) / “Minh’alma, em palpos de oiro, anseia, procura o veludo sonoro de tua carne” (3º §) / “meus olhos sedentos de ti” (6º §). Esta natureza tão desejada parece adquirir aspectos oníricos ao sintetizar no mesmo parágrafo (3º §): “oiro”, “seio”, “tua cabeça”, “céu”, “coroada de rosas” –, e de efeitos sinestésicos: “Minh’alma, [...] procura o veludo sonoro de tua carne”. Mas, para concluirmos o que dissemos acima a respeito do sentimento de amor materno do poeta pela natureza, podemos recorrer a Bachelard:

A natureza, começamos por amá-la sem conhecê-la, sem vê-la bem, realizando nas coisas um amor que se fundamenta alhures. Em seguida, procuramo-la em detalhe, porque a amamos em geral, sem saber por quê. *A descrição entusiasta que dela fazemos é uma prova de que a olhamos com paixão, com a constante curiosidade do amor. E se o sentimento pela natureza é tão duradouro em certas almas é porque, em sua forma original, ele está na origem de todos os sentimentos. É o sentimento filial. Todas as formas de amor recebem um componente do amor por uma mãe.* (1998, p. 119; grifo nosso).

Ao estudar os aspectos da imaginação material no livro *La mer* (1861) do historiador e filósofo Jules Michelet (1798-1874), Bachelard conclui: “é a *matéria que comanda a forma*. O seio é arredondado porque intumescido de leite” (1998, p. 124; grifo do autor). Sobre este ponto de vista, Kilkerry, em seu

devaneio poético (*demens*), parece extrair as imagens maternas da natureza conforme as matérias da realidade são trabalhadas por ele por meio dos “cinco mil sentidos aguçados” (10º §). São eles que intensificam a percepção do poeta e o colocam em estado de êxtase poético, em condição de criar (*poíesis* – criação, ação): “[...] assombrosamente una nas tuas maravilhas repetidas – só e a minha alegria silenciosa que leva na fronte a mais lunária das grinaldas – ouço-te, vejo-te fantástica e multiforme” (7º §). Deste modo, pode ter sido nas silhuetas da paisagem de Santo Antônio de Jesus, por exemplo, “ao flutuo dos teus [seus] contornos”, que Kilkerry pareceu resgatar a imagem da figura materna através de metáforas lácteas: “[...] no horizonte concentrado, a curva do teu seio emerge palpitante de maternidade [...]” (3º §) / “E farta e rústica, pingando a tua vitalidade como pérolas, amojada como úberes [...]” (7º §). A palavra “seio” retornará mais duas vezes na última parte do texto, reforçando, assim, o caráter materno que a natureza parece adquirir: “Minhas energias inocentes, como crianças, querem repousar na curva silenciosa do teu seio. / Minha consciência preguiça amolentada e quer cingir o teu seio” (2º § e 3º §).

As imagens sugestivas continuam presentes na segunda e terceira parte do poema em prosa:

II

Já o teu Silêncio, o meu Silêncio se está cortando de minutos luminosos –, asas em susto e és toda uma mancha de mistérios fecundos?

Bendigo-te! com a voz no pensamento.

Ensina-me a ser o igual dos teus gestos na minha pequenez atômica, infinitésimo e cósmico, um só para os braços do teu amor, nos mais ligeiros movimentos da alma.

Alguns passos. Alguns passos na eurtmia da hora cálida.

Ora, dás-me a impressão de uma alquimia, trabalhada em tuas entranhas, pela elevação de um tronco arrugado, como um Teofrasto secular, e flamoso na cima glauca, como ideias moças; ora a geometria da terra, que inda é teu corpo, a trecho e trecho parece tumescer de dor.

Tumescer de dor! Mas tu não gemes... Não!

Docemente te irroras, docemente; dês quando, em verdade, te compreendem as bestas todas!

Os próprios bois enormes não te querem magoar: crer-se-ia o paradoxo de leve mole que te vai roçando a epiderma, em medidos passos luzindo o dorso preto, branco e alaranjado.

E tudo te ama e integra, a malacacheta como uma jóia, o coração das árvores na sístole da seiva, o armento que se brune ao sol e tem aparência de flores magnéticas, gigantes.

Bendigo-te, em mudez pensativa.

E, Natureza, o meu Silêncio, o teu Silêncio – Deus magnífico da Calma extensa – a frente empampanada de luz de âmbar, ainda me ensina a serenidade muda.

Muitas horas passaram, no bailado dos tons que estão morrendo.

E se, agora, não estás cansada, que te não cansarás pelos tempos ser fecunda, semelhas-te a alguém que quer leve repouso.

O dia tem pestanejos de animal que está com sono; é o seu cansaço – não o teu! – que, por aí, vai arrastando os passos radiosos.

Só te semelhas a alguém que quer leve repouso.

Mas, embalam-te...

A esta hora, ouço músicas em que há vibrações que se exalaram nas harmonias antigas... talvez cítaras que adormecessem rainhas do Oriente, na direção de auroras fúlgidas.

Bendigo-te, a voz soando na alma.

III

A voz soando na alma...

Minhas energias inocentes, como crianças, querem repousar na curva silenciosa do teu seio.

Minha consciência preguiça amolentada e quer cingir o teu seio.

Que verdade há de sonhar para um dia dizer aos homens?

Como tua irmã, oh! Natureza, ela quer adormir e o ar ondulado, em que cheiram essências róseas, envolve-me... envolve-me... é como largas plumas em volúpia (KILKERRY, 1912 *apud* CAMPOS, A. 1985, p. 160-161).

No seu conjunto, como já dissemos, as três partes do poema em prosa se constituem como se fossem três estrofes, “cada uma encerrando um universo léxico e semântico, e, ao mesmo tempo, entrelaçadas num todo coerente” (NOVIS, 1978, 32). Desse modo, se na primeira parte a noite é metaforicamente a Mulher, na segunda parte a noite é metonimizada em Natureza, e, na terceira parte a noite é metonimizada em sono, que por sua vez, remete metaforicamente à morte.

O caráter dialógico em “Do Hinário de um Nômada” pode ser percebido no interior desse monólogo que se volta para o próprio locutor, ou ao *tu*, como aparente personagem, ou, ainda, para o leitor: “Dentro de um hemicírculo de vegetais, onde mais se alarga a minha ilusão de homem livre, sorri-me todo um prisma dos trópicos nos frêmitos da vida lisongeiramente a limitar-me e

restringir?” (1ª parte; 11º §) / “Já o teu Silêncio, o meu Silêncio se está cortando de minutos luminosos –, asas em susto e és toda uma mancheia de mistérios fecundos?” (2ª parte; 1º §) / “Que verdade há de sonhar para um dia dizer aos homens? (3ª parte, 4º §).

Quanto ao aspecto crítico presente em “Do Hinário de um Nômade”, podemos destacar que, como o poeta procura a todo o momento querer expandir a realidade por meio dos “cinco mil sentidos aguçados” (1ª parte; 10º §), tornando-a “fantástica e multiforme” (1ª parte; 7º §), seria esta a qualidade que ele demanda aos homens (poetas) das “cidades modernas” (1ª parte; 6º §): “Assim fossem os homens!” (1ª parte; 8º §). Aqui podemos mais uma vez lembrar o que disse Rimbaud na sua famosa “Carta do Vidente” (1871): “O primeiro cuidado do homem que quer ser poeta é o seu próprio conhecimento, completo; ele busca sua alma, [...]. O poeta torna-se vidente através de um longo, imenso e estudado desregramento de todos os sentidos” (1871 *apud* LIMA, 1993, p. 16). No entanto, o próprio poeta parece compreender a resistência que a consciência (*homo sapiens*) exerce sobre estes homens; homens que relutam contra a fantasia e o amor, e que parecem ser incapazes de dar voz à força criativa provinda do *homo demens*: “Todavia, a tua profundez é que te não te retalhas nunca: toda vives num sorriso efêmero, numa sinceridade indiferente: lateja-te uma *consciência* sem fantasias no teu rosário insensível de causas, circundando-te por inteiro” (1ª parte; 9º§). Já em: “Dentro de um hemicíclo de vegetais, onde mais se alarga a minha ilusão de homem livre, sorri-me todo um prisma dos trópicos nos frêmitos da vida lisongeiramente a limitar-me e restringir?” (1ª parte; 11º §), podemos perceber a ironia crítica de Kilkerry ao trazer em discussão temas complexos, como: noção de realidade, liberdade e criação artística. Em outra passagem de tom crítico-irônico, temos: “Docemente te irroras, docemente; dêś quando, em verdade, te compreendem as bestas todas!” (2ª parte; 7º §).

Chamamos atenção ainda para o caráter metafísico das seguintes passagens nas quais se estreitam a relação poeta / natureza (paganismo): “Já o teu Silêncio, o meu Silêncio se está cortando de minutos luminosos [...]” (2ª parte; 1º §) / “Ensinas-me a ser o igual dos teus gestos na minha pequenez atômica, infinitésimo e cósmico, um só para os braços do teu amor, nos mais

ligeiros movimentos da alma” (2ª parte; 3º §) / “E Natureza, o meu Silêncio, o teu Silêncio – Deus magnífico da Calma extensa – [...]” (2ª parte; 11º §) / “Minha consciência [...]” (3ª parte; 3º §) “Como tua irmã, oh! Natureza, ela quer adormir [...]” (3ª parte; 5º §). Sobre este aspecto, em que o “mistério é o Deus-Natureza” (NOVIS, 1978, p, 33), podemos retomar o estudo de Berardinelli, os “Quatro tipos de obscuridade” na poesia moderna, para, neste caso, enquadrarmos o autor de “Do Hinário de um Nômada” como pertencente ao grupo da *profundidade e mistério*. Conforme o crítico italiano:

Somente o indivíduo singular em sua solidão pode dirigir-se intencionalmente para profundidade ou nela se precipitar acidentalmente, mergulhar no abismo, “no fundo ignoto, para encontrar algo novo” (Baudelaire). [...]

A poesia foge do notório para proceder à exploração do ignoto. A Natureza se anima de “correspondências”, cada aparência imediata remete a um além, a uma *substantia* que a *sottise* e a *bêtisse* do burguês não intuem ou desprezam. Simbolismo e hermetismo nascem da emigração dos poetas para as terras do mistério. Na origem desse tipo de obscuridade estão o primeiro dos “Hinos à noite” de Novalis e o “Kublai Khan” de Colerige. No escuro se reencontra o sagrado e se regenera a sociedade. [...]

Disso resulta que o universo visível não parece mais auto-suficiente. Agora ele é o reino do impoético. Pode às vezes se tornar o trampolim para o mergulho no ignoto. Mas, para falar do ignoto e do invisível, é necessária uma linguagem diversa em relação à usual, da comunicação, ou à linguagem tradicional da poesia.

[...] As imagens emergem da totalidade ou da infinidade sem fundo de uma Natureza em vários aspectos divina. [...] O esplendor com que pode brilhar um ângulo de paisagem se deve à iminência da profundidade (Totalidade ou Nada, pouco importa) em que cada singularidade existente pode perder-se e perder os seus contornos (BERARDINELLI, 2007, p. 136-137).

Ao discorrer sobre a imagem na poesia, Paz se deteve sobre esta: “as pedras são plumas” (1982, p. 120). Porém, esta imagem, fora de um contexto poético, revela um tremendo disparate “porque desafia o princípio de contradição: o pesado é o leve” (PAZ, 1982, p. 120). Ao romper com a racionalidade (*sapiens*), Kilkerry, de modo análogo, também estabeleceu este paradoxo na seguinte imagem (bois enormes = leve e mole): “Os próprios bois enormes não te querem magoar: crer-se-ia o paradoxo de leve e mole que te vai roçando a epiderma, em medidos passos luzindo o dorso preto, branco e alaranjado” (2ª parte; 8º §).

O paralelo entre literatura música e pintura parece percorrer todo o texto. Em “Do Hinário de um Nômade” existem muitas referências musicais –, a começar pelo título, conforme já adiantamos. Mas há outras: “vibração sinfônica” (1ª parte; 2º §) / “veludo sonoro” (1ª parte; 3º §) / “A esta hora, ouço músicas em que há vibrações que se exalaram nas harmonias antigas... talvez cítaras [...]” (2ª parte; 17º §) / “a voz soando na alma” (2ª parte; 18º § e 3ª parte; 1º §). Já em outras imagens podemos notar uma maior intencionalidade pictórica de tons impressionista ³⁷: / “prisma dos trópicos” (1ª parte; 11º §) / “hora cálida” (2ª parte; 4º §) / “brune ao sol e tem perecença de flores magnéticas, gigantes” (2ª parte; 9º §) / “luz de âmbar” (2ª parte; 11º §) / “bailado dos tons que estão morrendo” (2ª parte; 12º §). A relação do poema em prosa com a música e a pintura está na origem do próprio gênero literário. Segundo Torremocha: “[...] la relación del poema en prosa con la pintura y la descripción es esencial en sus primeras manifestaciones. [...] En efecto, la presencia de canciones, baladas, *lieds* es determinante en la historia y la génesis del poema en prosa” ³⁸ (1999, p. 52-53).

Por fim, como bem percebeu Novis, podemos destacar o processo da “repetição que funciona neste texto em prosa tal como a rima e o refrão na

³⁷ Em “A linguagem oculta da arte impressionista: Tradução intersemiótica e percepção criadora na literatura, música e pintura” (1999), Sandra Loureiro de Freitas Reis assim se pronunciou: “[...] o *Impressionismo desencadeou, a partir de várias influências anteriores – especialmente a de Baudelaire – o processo artístico revolucionário que se afirmou no século XX*. Naquela época, como movimento e estilo inovador, veio responder a vários desafios. Representou, na linguagem sónica, através da desintegração do contorno e da diluição da forma em pinceladas impressivas, a frase: ‘Tudo que é sólido desmancha no ar’. Este pensamento, inserido e harmonizado ao texto revolucionário de Marx e Engels era, num sentido lato, a expressão da realidade impalpável que pairava no inconsciente coletivo. Ela encontrou, de modo imprevisível, sua tradução intersemiótica na forma do novo estilo pictórico, embora, em nível consciente, os artistas, ao ar livre, buscassem apenas a representação da decomposição da luz, seguindo as diretrizes realistas-naturalistas, ao lado de outras influências presentes na época, como a oriental, por exemplo, cujo exotismo os fascinava. *Por outro lado, as pinceladas de cores justaposta na tela, ao recriarem, utopicamente, os momentâneos efeitos da luz sobre a natureza, desfazendo os contornos, na magia da imprecisão, representam, numa intersemiose, a sensação psicológica do olhar míope, captando o nebuloso, o transitório, o iminente, o novo a envolver a população da época, diante de tantas transformações de impacto, físico-urbanas, ideológicas, sócio-políticas e culturais*” (1999, p. 20-21; grifo nosso).

³⁸ “[...] a relação do poema em prosa com a pintura e a descrição é essencial nas suas primeiras manifestações. [...] De fato, a presença de canções, baladas, *lieds* é determinante na história e na génesis do poema em prosa” (Tradução nossa).

poesia” (1978, p. 32). O final da primeira parte encerra com: “pois eu te bendigo mesmo nas tuas compensações”. Na segunda parte temos a retomada em três momentos: no início – “bendigo-te! com a voz no pensamento” (2º §), no meio – bendigo-te, em mudez pensativa (10º §), e por último – “bendigo-te, a voz soando na alma” (18º §). E a terceira última parte começa com: “a voz soando na alma...”.

Ainda há outra repetição na segunda parte: “E se, agora, não estás cansada, que te não cansarás pelos tempos ser fecunda, semelhas-te a alguém que quer leve repouso” (13º §), e, logo a seguir: “Só te semelhas a alguém que quer leve repouso” (15º §). Outra cadeia de repetição apontada por Novis é a que diz respeito ao paralelismo: “Já o teu Silêncio, o meu Silêncio [...]” (2ª parte; 1º §), e um pouco mais adiante: E, Natureza, o meu Silêncio, o teu Silêncio – *Deus magnífico na calma extensa*” (2ª parte; 11º § – grifo nosso). Nesta parte, também vemos sinais do paganismo de Pedro Kilkerry.

Portanto, não há na “prosa” de “Do Hinário de um Nômada” um predomínio do *homo sapiens* sobre o *homo demens*, mas há uma clara intencionalidade do poeta em dar vazão à fantasia que provém deste último. Ao obscurecer o significado, a linguagem plurissensorial “dos cinco mil sentidos aguçados” chama novamente a atenção para si, ocupando, assim, um lugar de destaque no texto; ela está no centro, como protagonista. Desta maneira, a linguagem provinda do *homo demens* é aquela que se faz plurissensorial. E para marcar sua diferença, sua subjetividade (a centralização numa única voz), ela tende a usar os recursos típicos da poesia, como a sinestesia, a repetição, metáfora, metonímia etc.

4.4 – ESPANTOSA METAMORFOSE EM “NAVIS SERENÍSSIMA”

Texto originalmente publicado pela revista literária *A Voz do Povo*, em dezembro de 1913, “Navis Sereníssima” só foi incluída na 2ª edição de *ReVisão de Kilkerry* (1985). Dos quatro poemas em prosa analisados, poderíamos dizer que este é o que mais se aproxima do conto moderno, ou seja, aquele que se caracteriza pela brevidade. Isso ocorre devido à sua concisão, autonomia e a marcante presença de elementos que caracterizam uma narrativa prosaica. Rosa Goulart, “Em Escritas Breves: O poema em prosa” (2004), já havia chamado a atenção para a aproximação entre estes dois gêneros literários da seguinte forma: “Sendo o conto, na sua forma mais difundida, um gênero narrativo em prosa, pode reconhecer-se, sem grande esforço, que o poema em prosa constitui um espaço favorável à aliança de lírica e narrativa, *necessariamente breve*” (GOULART, 2004, p. 12; grifo nosso).

Em “Navis Sereníssima”, como o próprio título sugere, Kilkerry utiliza a famosa alegoria cristã da barca dos homens como fonte de criação poética. Neste caso, é válido lembrar as semelhanças entre poesia e religião. De acordo com Octavio Paz, poesia e religião constituem a experiência de um *salto mortal* em direção a *outra margem*, experiência que nos faz regressar à nossa natureza original – “é um morrer e um nascer. Mas a *outra margem* está em nós mesmos. [...] Deixa-nos fora e ao mesmo tempo nos empurra para dentro de nós” (1982, p.148; grifo do autor). Deste modo, poesia é o instante em que se dá a revelação. Nas chamadas sociedades primitivas, por exemplo, os cantos de celebração ritualística de louvor aos deuses cosmogônicos também promoviam estes momentos de revelação. Do mesmo modo, o batismo, a eucaristia, os sacramentos, e outros ritos de iniciação cristã, também procuram nos preparar para essa “experiência mística da *outra margem*” (PAZ, 1982, p. 148; grifo do autor). Mas apesar da palavra poética e da palavra religiosa se confundirem ao longo da história, Paz também assinala suas diferenças da seguinte forma:

[...] a revelação religiosa não constitui – pelo menos na medida em que é palavra – o ato original, e sim sua interpretação. Em contrapartida, a *poesia é revelação de nossa condição e, por isso mesmo, criação do homem pela imagem. A revelação é criação. A*

linguagem poética revela a condição paradoxal do homem, sua “outridade”, e assim o leva a realizar aquilo que ele é. *Não são as sagradas escrituras das religiões que constroem o homem, pois se apóiam na palavra poética. O ato pelo qual o homem se funda e se revela a si mesmo é a poesia* (1982, p. 189; grifo nosso).

No início de “Navis Sereníssima”, o discurso do personagem ancião, logo após a rápida introdução do poeta-narrador, já traz a marca de um discurso prosaico típico da narrativa oral (“Um dia...”):

... E começara o ancião:

Um dia, no alto, houve um clarão muito branco e alongado, como um azorrague sobre o reinado de Tibério.

E o tirano estremecera, os nervos combalidos.

Era quando os homens se requintavam, ao ponto de douradores de chagas, de sânie e de pus, como se houveram de fazer um tesouro extravagante.

A alegria mesma os músculos contraía, lôbrega, num ricto e o ar em ferrugem se espessava...

As almas todas, um mar, negro violeta, rolando no leite, na terra, que era uma taça funda sob um céu como lábios retraídos.

Agora estou a enxergá-lo, sobre elas, o berço do filho de Davi e de Abraão.

Nem dos juncos mais raros, nem com os linhos mais puros, mas bem me parece vê-lo de tábuas de luz e banhando em luz aromada as plagas todas.

Se o seu lume fora manhã, quão diferente das outras, vindo de aquilosinho.

E o berço a crescer, avoluma serenamente, tornando em nau sobre o mar rolante, que, de negro violeta, já vai mostrando ondas de leite, vagas de azul de sonho, remoinhos de opala, a jeito de arrepios de aves muitas mansas, que só nos puderam dizer de um viveiro da felicidade.

E, logo, que fresco o afã no constante embarque de espíritos, em sorriso irradioso, naquela nau sempre maior, a querena alongando, ainda maior e tão leve para arribar às terras ou vales de esmeraldas, cidades como os olhos das gazelas, onde o fruto do bem abranda certamente o sabor do pecado primeiro.

Sim, bela viagem para os homens naquilo que foi berço, ainda que é seu termo, estou a ver, um cruz sangrando sobre a terra, como é preciso que sangue a carne para vestir melhor a alma...

Mas os horizontes eis, se aparcelavam de roxo e negro de mãos crispadas como garras de besta e tétanos de dúvida.

Pois que, então!

E a nau mais a crescer, levando as almas como êxtases brancos, mãos – em vasos de fé, ia rumo lento, que outras, ainda eram de embarcar.

Já ninguém pudera lembrar aquele pequeno berço redoçando – nem de juncos mais raros, nem com os linhos mais puros, só de tábuas que pareciam de luz – na tão espantosa metamorfose, numa tão grande barca, que ia parecendo um mundo e se tripulava da

própria dúvida. (KILKERRY, 1912 *apud* CAMPOS, A. 1985, p. 162-163).

Como o poema em prosa remonta a uma história cristã do tempo do “berço do filho de Davi e Abraão” (7º §), o poeta para validar o que quer contar – ou melhor, mostrar –, desde o início, ele sente a necessidade de recorrer a uma figura que lhe serviria de base no relato dessa história muito antiga: o ancião. Neste sentido, podemos inferir em “Navis Sereníssima” a valorização do narrador anônimo. Baseado na experiência de ouvir e recontar, o ancião de Kilkerry prefigura este narrador em vias de extinção do qual falou Walter Benjamin, em “O narrador” (1936). Segundo ele, “contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas” (2010, p. 205).

Como o diálogo entre o campo literário e o religioso implica uma condição de intertextualidade presente em “Navis Sereníssima”, aqui, também vale recorrermos ao conceito de cenografia da obra literária conforme estabeleceu Maingueneau: “Chamaremos *cenografia* essa situação de enunciação da obra, [...]. Ela define as condições de enunciador e de co-enunciador, mas também o espaço (*topografia*) e o tempo (*cronografia*) a partir dos quais se desenvolve a enunciação” (2001, p. 123; grifos do autor). A partir deste conceito, Maingueneau estabelece outros, como os *cenários validados*. Segundo ele, uma cenografia se caracteriza através de índices variados: “o texto *mostra* a cenografia que o torna possível” (2001, p. 125; grifo do autor). Uma fábula, por exemplo, não “diz” explicitamente que é carregada por uma cenografia mundana, mas mostra essa relação por meio de indícios textuais variados. Do mesmo modo, esses indícios podem estar presentes num título, numa alusão a outro gênero ou num prefácio (são consideradas indicações paratextuais), mas também podem revestir as indicações explícitas, que reivindicam muitas vezes a garantia de cenários enunciativos preexistentes. Conforme o próprio Maingueneau:

De fato as obras podem basear sua cenografia em cenários de enunciação já *validados*, quer se trate de outros gêneros literários, quer de outras obras, de situações de comunicação de ordem não literária (cf. a conversa mundana, a fala camponesa, o discurso jurídico...). “Validado” não significa valorizado, mas já instalado no

universo de saber e de valores do público (2001, p. 126; grifo do autor).

Portanto, é a partir de um cenário já validado, como o cristão, que Kilkerry cria seu poema em prosa. Mas ao retomar a cenografia da barca dos homens, ele não só recria a imagem a seu modo, mas este cenário validado também passa a ser o “*produto da obra que pretende enunciar a partir dele*. [...] o que é mostrado é especificado por essas indicações explícitas que de certa maneira tomam corpo através da própria enunciação que as carrega” (MAINGUENEAU, 2001, p. 126-127; grifo do autor).

Em “Navis Sereníssima”, os termos “berço”, “nau”, “barca” no discurso do ancião, parecem sugerir, assim, a representação de Cristo como a salvação para os homens pecadores: “Era quando os homens se requintavam, ao ponto de douradores de chagas, de sânie e de pus, como se houveram de fazer um tesouro extravagante” (4º §). Mas é somente na redenção que o “berço” arrebanha os “espíritos, em sorriso irradioso” (11º §). Desta forma, o discurso do ancião encontra-se em conformidade com o primeiro texto dos “Salmos” (*Antigo Testamento*), por exemplo: “Felizes são aqueles que não se deixam levar pelos conselhos dos maus [...]” (BÍBLIA SAGRADA, 2005, p. 547). No entanto, há algumas passagens no texto de Kilkerry que parecem questionar a própria redenção e, assim, inferem ironicamente a dúvida pagã: “Mas os horizontes eis, se aparcelavam de roxo e negro de mãos crispadas como garras de besta e tétanos de dúvida” (13º §) / “Já ninguém pudera lembrar aquele pequeno berço redoiçando [...] numa tão grande barca, que ia parecendo um mundo e se tripulava na própria dúvida” (16º §).

E encerrando “Navis Sereníssima”, vemos o discurso lacrimoso do ancião entrecortado pela voz do poeta-narrador que, por sua vez, dirige-se metadiscursivamente ao leitor:

Ora!... Mas um arrecife, continuava ele, os olhos brilhantes e sibilinos, não deixou de afusar e ainda afusa o seu granito na água oceânica de quanto século, ameaçando o céu e o berço da Fé, aquela barca com tantas almas!

Ah! pontas de desamor e impiedade frias!...

Que mais história?

O acaso ia cerrando os cílios de ouro.

E duas grossas lágrimas perlaram-lhe a face glabra, para as enxugando, ele continuar, prantivo!

Que mais?

Oh! não vos esqueçais aquele berço é vossa Nave Sereníssima.

Lívidos ventos, rajadas negras a espreitam.

Rumai-a, sempre, a Nave Sereníssima para as terras e vales de esmeralda e cidades como os olhos das gazelas.

Pois é tamanho berço à vossa felicidade o do filho de Davi!

Fazei que em vós estremeça o vosso tirano e vos deixe o coração...

Mas a vossa alegria só há de renascer em nau Sereníssima... tal qual é a Fé.

Certo que se não concluía, o ancião falava a si próprio, mexendo os lábios mudos, rolando os olhos negros e úmidos no mármore vermelho do rosto como dois abismos de fundo Amor e de mais funda Piedade (KILKERRY, 1912 *apud* CAMPOS, A. 1985, p. 163).

No trecho acima, podemos entender que a ironia crítica de Kilkerry parece decorrer de sua dúvida pagã, pois “um arrecife [...] não deixou de afusar e ainda afusa o seu granito na água oceânica de quanto século, ameaçando o céu e o berço da Fé, aquela barca com tantas almas!” (17º §) / “Ah! pontas de desamor e impiedades frias!...” (18º §).

Sugerindo outro índice intertextual, ainda podemos deduzir em “Navis Sereníssima” um lirismo erótico de aspecto metafórico-simbólico em relação ao poema “Cântico dos Cânticos” do *Antigo Testamento*. Em “[...] para arribar às terras ou vales de esmeraldas, cidades como os olhos das gazelas, onde o fruto do bem abrandará certamente o sabor do pecado primeiro” (11º §), ou, em “Rumai-a, sempre, a Nave Sereníssima para as terras e vales de esmeralda e cidades como os olhos das gazelas” (25º §) temos a analogia com a *mulher* (“vale de esmeralda”, “olhos das gazelas”) do poema “Cântico dos Cânticos”.

Quando realizou o estudo de “Navis Sereníssima”, Novis identificou a narrativa em estilo indireto livre. Quanto à estrutura narrativa, ainda segundo ela, “engloba dois narradores: o narrador locutor e o narrador personagem. O narrador 1 introduz a narração do narrador 2, concedendo-lhe a fala. O narrador 1 pouco intervém e quando o faz endossa a fala do personagem” (1978, p. 33): “E começara o ancião:” / “[...] continuava ele, os olhos brilhantes de sibilinos [...]” (17º §) / “O ocaso ia cerrando os cílios de ouro. E duas grossas lágrimas perlaram-lhe a face glabra, para as enxugando, ele continuar prantivo:” (20º § e 21º§) / “Certo que se não concluía, o ancião falava a si

próprio, mexendo os lábios mudos, rolando os olhos negros e úmidos no mármore velho do rosto como dois abismos de fundo Amor e de mais funda Piedade” (29º §).

A história narrada pelo narrador 2, ainda de acordo com Novis, “tem como suporte a conhecida alegoria da barca dos homens, que tanto pode ser a nave sereníssima (do bem, da fé) quanto a nau dos insensatos (do pecado, da dúvida)” (1978, p. 33). A partir desta oposição inicial se constroem outras. Assim, antes do nascimento de Cristo (“berço do filho de Davi e de Abraão”; 7º §): “As almas todas, um mar, negro e violeta, rolando no leite, na terra, que era uma taça funda sob um céu como lábios retraídos” (6º §). Porém, mais tarde: “E o berço a crescer, avoluma serenamente, tornando em nau sobre o mar rolante, que, de negro violeta, já vai mostrando ondas de leite, vagas de azul de sonho, remoinhos de opala, a jeito de arrepios de aves muitas mansas, que só nos puderam dizer de um viveiro da felicidade” (10º §). Portanto, ao traduzirmos as metáforas, “temos a oposição do antes e do depois resolvidas em pecado e alegrias, dúvida e fé” (NOVIS, 1978, p. 34).

Quanto à análise do discurso, ao analisarmos a frase “Que mais história?” (19º §), por exemplo, percebemos a voz (o tom) do narrador 1. Há outras frases (mais numerosas) que são claramente do narrador 2: “Um dia, no alto, houve um clarão muito branco e alongado, como um azorrague sobre o reinado de Tibério” (2º §) / “Era quando os homens se requintavam, ao ponto de douradores de chagas, de sânie e de pus [...]” (4º §). Outras frases, porém, poderiam ser tanto do narrador 1, quanto do narrador 2: “Sim, bela viagem para os homens naquilo que foi o berço, [...]” (12º §) / “Ah! pontas de desamor e impiedades frias!...” (18º §). Portanto, há frases em que “essa impossibilidade de separação nítida entre a voz do narrador e do personagem, faz do enunciado em discurso indireto livre um enunciado bivocal” (FIORIN, *apud* BRAIT, 2010, p. 176). Ao misturar a sua voz à da personagem, o poeta-narrador revela um intenso fascínio por esse ancião de “olhos negros e úmidos no mármore velho do rosto como dois abismos de fundo Amor e de mais funda Piedade” (29º §). Neste caso, a voz do poeta se sobrepõe tanto sobre a voz do narrador 1, quanto sobre a voz do narrador 2, pois ambas obedecem ao

mesmo poder centralizador de uma única consciência crítica: a subjetividade do poeta.

Durante a leitura de “Navis Sereníssima”, é possível perceber que a metáfora para a barca dos homens (berço) vai assumindo um estado de imensidão que toma o leitor gradativamente. A linguagem utilizada tende a reproduzir essa “tão espantosa metamorfose” (16º §) no próprio ato de leitura: “E o berço a crescer, avoluma serenamente [...]” (10º §) / “[...] naquela nau sempre maior, a querena alongando, ainda maior e tão leve para arribar [...]” (11º §) / “E a nau mais a crescer [...]” (15º §) / “Já ninguém pudera lembrar aquele pequeno berço redoçando [...] na tão espantosa metamorfose, numa tão grande barca, que ia parecendo um mundo” (16º §). Em *A poética do espaço* (1957) Bachelard associou esse sentimento de imensidão ao devaneio. Segundo ele:

A imensidão é, poderíamos dizer, uma categoria filosófica do devaneio. Sem dúvida, o devaneio se alimenta de espetáculos variados, mas por uma espécie de inclinação inata contempla a grandeza. E a contemplação da grandeza determina uma atitude tão especial, um estado de alma tão particular, que o devaneio põe o sonhador fora do mundo mais próximo, diante de um mundo que traz a marca do infinito.

[...] No caminho do devaneio da imensidão, o verdadeiro *produto* é a consciência dessa imensidão.

[...] A imensidão está em nós (1974, p. 474-475).

Além do sentimento de imensidão suscitado pelo poema em prosa de Kilkerry, outro aspecto interessante na imagem dessa “nau sempre maior” diz respeito à *visibilidade*. Para Ítalo Calvino, o conceito de visibilidade na literatura está associado à capacidade do poeta em transformar sua fantasia em imagens, seja por uma causa específica, ou, meramente, por que são as mais agradáveis, interessantes ou cômicas. Segundo o crítico italiano, há vários elementos que competem para formar a parte visual da imaginação literária, como:

a observação direta do mundo real, a transfiguração fantasmática e onírica, o mundo figurativo transmitido pela cultura em seus vários níveis, e um *processo de abstração, condensação e interiorização da experiência sensível, de importância decisiva tanto na visualização quanto na verbalização do pensamento* (2007, p. 110; grifo nosso).

Esta capacidade de transformar a fantasia (*demens*) em imagens parece se concretizar plurissignificativamente nas próprias imagens dessa “[...] tão espantosa metamorfose, numa tão grande barca que ia parecendo um mundo [...]” (16º §). As metáforas de fundamento bíblico acentuam essa transformação do devaneio kilkerryano em palavras, e estas, por sua vez, tendem a se iconizarem: “tábuas de luz” (8º §) / “embarque dos espíritos” (11º §) / “terras e vales de esmeraldas, cidades como os olhos das gazelas” (11º e 25º §) / “cruz sangrando sobre a terra” (12º) / “mãos – em vasos de fé” (15º §). Mas ao darmos ênfase às imagens presentes na poesia de “Navis Sereníssima”, convém, agora, recorrermos a Octavio Paz que ilumina a questão da seguinte forma:

[...] designamos com a palavra imagem toda forma verbal, frase ou conjunto de frases, que o poeta diz e que unidas compõem um poema. Estas expressões verbais foram classificadas pela retórica e se chamam comparações, símiles, metáforas, jogos de palavras, paronomásias, símbolos, alegorias, mitos, fábulas, etc. Quaisquer que sejam as diferenças que as separam, todas têm em comum a preservação da pluralidade de significados da palavra sem quebrar a unidade sintática da frase ou do conjunto de frases. Cada imagem – ou cada poema composto de imagens – contém muitos significados contrários ou díspares, aos quais abarca ou reconcilia sem suprimi-los (1982, p. 119; grifo nosso).

Em *A outra voz* (1990), Paz afirma que a grande mudança provocada pela poesia simbolista foi a ruptura com a prática do poema extenso. Assim, os poetas simbolistas romperam com a natureza linear promovida pelos poemas longos nos quais os episódios sempre se sucediam uns aos outros, sem interrupção. Ao eleger a estética da brevidade, “o poema simbolista dispensa explicações; nem conta nem diz: sugere. [...] é um arquipélago de fragmentos. [...] no poema simbolista abundam metáforas e os símbolos enquanto se omitem as descrições e a narração” (PAZ, 1993, p. 28-29; grifo nosso). Talvez seja por isso que Kilkerry, referindo-se ao livro de Xavier Marques, *A arte de escrever* (1913), tenha dito: “Mas só a sugestão sabe propagar ideias, isso é que é real, e todo o livro de Xavier é uma” (1913 *apud* CAMPOS, A. 1985, p. 223).

Portanto, é deste modo que entendemos o discurso narrativo de “Navis Sereníssima” como um discurso truncado, fragmentado, pois a todo instante

nos deparamos com uma linguagem que não se preocupa em “chegar a algum lugar”, mas, sim, chama a atenção para si mesma ao explorar ao máximo as imagens que anuncia. Para isso, o poeta utiliza as metáforas que já indicamos acima, mas também faz uso das repetições – “Nem dos juncos mais raros, nem com os linhos mais puros, mas bem me parece vê-lo de tábuas de luz e banhando em luz [...]” (8º §), “[...] nem de juncos mais raros, nem com os linhos mais puros, só de tábuas que pareciam de luz [...]” (16º §) / “[...] às terras ou vales de esmeraldas, cidades como os olhos das gazelas, [...]” (11º §), “[...] as terras e vales de esmeralda e cidades como os olhos das gazelas” (25º §) / o termo “berço” também é repetido sete vezes ao longo do texto –, dos paralelismos – “[...] um mar, negro violeta, rolando [...]” (6º §); “[...] o mar rolante, que, de negro violeta [...]” (10º §) / “[...] os olhos brilhantes e sibilinos [...]” (17º §); “[...] os olhos negros e úmidos [...]” (29º §) –, além de um neologismo ao modo de Guimarães Rosa – “Se seu lume fora manhã, quão diferente das outras, vindo de *aquilosinho*” (9º §).

De qualquer forma, mesmo contando com uma estrutura narrativa, “Navis Sereníssima”, assim como os outros poemas em prosa de Pedro Kilkerry, se mantém sob a contemplação lírica de um eu subjetivo e centralizador conforme a perspectiva bakhtiniana. No entanto, também há um processo de prosificação dos textos analisados quando percebemos outras vozes ressoarem nos poemas em prosa de Kilkerry, seja, ou não, para ironizá-las. Ao trazer para a sua “Navis Sereníssima” um cenário já validado como o da barca dos homens, o poeta questiona os valores ali pregados e com isso também faz a crítica desses valores. E se a crítica ao Brasil é apenas uma das facetas da modernidade em Kilkerry, outra poderia ser vista na própria reflexão sobre a moral cristã, pois conforme nos disse Paz:

A modernidade começa com a crítica à Eternidade cristã e com a aparição de outro tempo. De um lado, o tempo finito do cristianismo, com um começo e um fim, se converte no tempo quase infinito da evolução natural e da história, aberto em direção ao futuro. De outro lado, a modernidade desvaloriza a Eternidade: a perfeição se traslada para o futuro, não no outro mundo, mas neste (1993, p. 36-37; grifo nosso).

CONCLUSÃO

Tendo em vista um *corpus* literário bastante reduzido da “pequena” obra de Pedro Kilkerry, nossa análise procurou redimensionar os textos selecionados através da perspectiva do gênero poema em prosa. Como vimos, a crítica literária costuma se referir a estes textos como exemplos de prosa poética. Deste modo, nossa intenção foi demonstrar que ao redefinir a classificação destes textos como poemas em prosa, confirmamos Kilkerry dentro da linhagem Baudelaire-Rimbaud-Mallarmé, mas, agora, sob outra perspectiva, ou, pelo menos, mais fundamentada em base teórica.

Embora nossa análise não tenha seguido os princípios da literatura comparada, vimos que, dos poemas analisados, “Notas Trêmulas – (Do Diário Antigo)” parece seguir a tradição mais hermética dos poemas em prosa de Mallarmé. Já “Do Hinário de um Nômade” assemelha-se tanto a tradição simbolista das “correspondências” da poesia de Baudelaire, quanto à tradição do *poeta vidente*, aquele que procura o conhecimento em sua própria alma, segundo a poesia de Rimbaud. E “Navis Sereníssima” e “Novela Acadêmica” I e II, parecem seguir, respectivamente, a tradição crítica e irônica dos poemas em prosa de Baudelaire. Mas em todos os poemas analisados encontramos, em graus diferentes, hermetismo, simbolismo, crítica e ironia.

Foram principalmente os escritores simbolistas (os franceses em primeiro lugar) que difundiram a prática do poema em prosa. Entre nós, o maior expoente na época, foi Cruz e Souza, autor de *Missal* (1893). Também parece ter sido este o gênero escolhido por Kilkerry para produzir uma poesia livre das amarras do verso, mas, igualmente musical, flexível e adaptada “aos movimentos líricos da alma, às ondulações do devaneio, aos sobressaltos da consciência” (BAUDELAIRE, 2009, p. 29). Também foi por meio do gênero poema em prosa que Kilkerry encontrou espaço favorável para praticar “suas explosões de humor crítico” (CAMPOS, A. 1985, p. 45), principalmente, contra a estética romântica que ainda persistira no ambiente literário do início do século XX.

Como gênero literário, o poema em prosa “se caracteriza desde su misma denominación por una constante tensión dialógica entre aspectos antagónicos”

³⁹ (TORREMOCHA, 1999, p. 116). Diferentemente dos gêneros poéticos convencionais, marcados pela presença de uma única voz, o poema em prosa pode favorecer o dialogismo, ou mesmo, o plurilinguismo quando, por exemplo, faz uso da paródia, da ironia ou da intertextualidade no interior do seu enunciado. E como vimos em nossa análise, todos estes os recursos foram utilizados pelo poeta baiano na criação dos seus poemas em prosa. Por ser um estilo mais livre em comparação ao da poesia versificada, tudo indica que Pedro Kilkerry encontrou no gênero poema em prosa um espaço mais favorável para exercer sua crítica à literatura, a terra, ao povo, e à cultura brasileira.

Este viés crítico da obra de kilkerryana tem despertado o interesse da crítica literária mais recente, e sob este aspecto o colocam ao lado de escritores que abriram caminho para o modernismo brasileiro, como Lima Barreto, Augusto dos Anjos, Monteiro Lobato e Euclides da Cunha. Essa é a leitura que fez Carmem Lúcia de Figueiredo, por exemplo. Segundo a pesquisadora, as obras desses autores “realizam um diálogo com a tradição literária, romântica e naturalista, para discutir o papel da literatura, e do artista, e, simultaneamente, incutir tensão nos sentidos de brasilidade” (2002, p. 35-36).

Tendo como base a correspondência entre alguns textos críticos de Kilkerry e os poemas em prosa por nós analisados, podemos inferir, na obra do poeta baiano, uma convergência entre o *projeto estético* (ruptura da linguagem tradicional e a inscrição de um novo modelo que a torna protagonista do texto literário) e o *projeto ideológico* (visão-de-mundo –, consciência crítica do país relacionada com o desejo e a busca de uma nova expressão artística). Assim, em diálogo com uma linguagem poética bastante concisa e que tem a “virtude de inflamar o verbo em coruscações policromas” (MURICY, 1987, p. 902), temos a seguinte ideia sobre a poesia, expressa pelo próprio Kilkerry em “O Decenário”:

³⁹ “se caracteriza desde sua própria denominação por uma constante tensão dialógica entre aspectos antagônicos” (tradução nossa).

[...] há sentimentos, há emoções que só nos estão bem nas medidas de um verso, como um colar de pedras raras num pescoço de rainha, não obstante a democratização, o nivelamento atual de tudo, que um amigo meu já caracterizou, nesta expressão: o mundo está num bonde. Renan, o prosador, o mestre desta geração que sabe escrever no mundo latino a prosa polida, imaginosa, poética, já dizia sentir a necessidade de exprimir alguns pensamentos por meio do verso. Lastimava não poder fazê-lo. Não era um simples capricho daquele nababo da palavra. De outro lado, poetas como Baudelaire necessitaram da prosa, fizeram-na magnificamente. Leiam as suas críticas de Arte.

O que se deu com Renan ainda se não deu, que saiba, com qualquer poeta que valha o nome.

A poesia não morrerá jamais, a verdadeira poesia, a poesia sincera, que afunde raízes no sentimento humano, na dor humana e cujos frutos não são dos pomares da prosa, querem menores trechos de solo e suas árvores, o cuidado das podas (1911 *apud* CAMPOS, A. 1985, p. 196; grifo nosso).

Assim, a nova linguagem poética introduzida por Kilkerry, repleta de experimentação e inovação estética, destoou dentro do ambiente cultural da época. Tendo em vista apenas o contexto baiano, Vera Lúcia Novis também confirma a importância do autor de “Novela Acadêmica” ao dizer que “somente ou principalmente em Kilkerry a dimensão crítica assume um papel preponderante na estruturação dos elementos textuais e a problemática da função social da poesia se faz relevante” (1978, p. 69). Desse modo, o poeta vem propor uma mudança radical na concepção da obra de arte, vista não mais como idealizadora e ufanista (segundo o modelo proposto pelos escritores românticos), nem como mímese (segundo os princípios dos escritores naturalistas) ou representação direta da realidade ou da “arte pela arte” (conforme queriam os poetas parnasianos), mas como um objeto estético que valoriza as incursões do inconsciente em busca de uma nova linguagem poética e que celebra a fantasia na busca pela beleza do texto literário. Nas palavras do próprio Kilkerry:

Para o artista avulta um supremo bem, a suprema beleza. [...] o perfeito e o perfectível é que são os fins da arte, criação ou crítica, e não a moralidade, a moral, [...]. A beleza é a verdadeira inspiradora da ética dos homens, mas esta por só estabelecida não é condição daquela (1916 *apud* CAMPOS, A., 1985, p. 228).

Em “Variações do Coração Pensativo” (1912), texto crítico sobre a poesia da escritora francesa Cécile Périn, o poeta confirma sua preferência pelas

obras que, em vez de se preocuparem com a pura descrição da realidade, ao contrário, tendem para sugestão e o belo:

[...] São paisagens de uma perspectiva em que os afastamentos e vizinhanças afogam-se em luz ou assombram-se passionalmente. E nelas só o belo, no dizer comum, é que lateja de vida. Não expluem do bojo da natureza as impreviões de um realismo bruto ou patológico, ao jeito de exotismo (1912 *apud* CAMPOS, A., 1985, p. 217).

Concluimos dizendo que Pedro Kilkerry, seguindo a tradição baudelairiana do gênero poema em prosa, juntamente com um estilo lírico bastante inovador, também abusa do elemento irônico, faz uso da narrativa, reúne referência a vários autores e incorpora citações em seus poemas em prosa. Portanto, refutamos qualquer ideia simplista de classificação destes textos como simplesmente monológicos, pois todos elementos acima descritos favorecem o caráter dialógico dos textos aqui analisados.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACHELARD, G. *A poética do espaço*. Trad. Antônio da Costa Leal e Lúcia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril, 1974.
- _____. *A água e os sonhos*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- _____. *A poética do devaneio*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BAKHTIN, M. *Questões de literatura e estética*. Trad. Aurora Fornoni Bernadini. 4ª ed. São Paulo: Unesp, 1998.
- _____. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. "The dialogic imagination" (2000). In: TEZZA, C. *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- _____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 3ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- BALAKIAN, A. *O simbolismo*. Trad. José Bonifácio. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- BAUDELAIRE, C. *Pequenos poemas em prosa [O Spleen de Paris]*. Trad. Dorothee de Bruchard. São Paulo: Hedra, 2009.
- _____. *O pintor da vida moderna*. Trad. Adolfo Casais Monteiro. Lisboa: Inquérito, 1941.
- BAUDOUIN, C. "Psychanalyse de l'art". In: CAMPOS, A. *ReVisão de Kilkerry*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1989.

- _____. “O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2010.
- “SALMOS” do *Antigo Testamento*. In.: *BÍBLIA SAGRADA*. Nova Tradução na Linguagem de Hoje. Barueri (SP): Sociedade Bíblica do Brasil, 2005.
- BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. 37ª ed. São Paulo: Cultrix, 2004.
- BRANDÃO, A. J. de S. “O lógos e a especificidade da linguagem poética”. In: *Eutomia – Revista Online de Literatura e Linguística*. Universidade Federal de Pernambuco, Ano II, vol. 1, p. 279-297, Junho de 2009. Disponível em: http://www.revistaeutomia.com.br/volumes/Ano2-Volume1/literatura-artigos/O-logos-e-a-especificidade-da-linguagem-poetica_Antonio-Jackson.pdf Acesso em: 16 de maio de 2011.
- BROCA, B. *A vida literária no Brasil (1900)*. 4ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.
- CALMON, P. *História da literatura baiana*. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1949.
- CALVINO, I. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CAMPOS, A. *Re-visão de Kilkerry*. São Paulo: Fundo Estadual de Cultura, 1970.
- _____. *ReVisão de Kilkerry*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CAMPOS, H. *A arte no horizonte provável*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- _____. *Metalinguagem & outras metas*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CANDIDO, A. *Literatura e sociedade*. 8ª ed. São Paulo: Publifolha, 2000.

- _____. *O estudo analítico do poema*. 6ª ed. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.
- CASTRO, M. D. de. "A dialogia e os efeitos de sentido irônico". In: *Bakhtin: dialogismo e construção do sentido*. Org. Beth Brait. 2ª ed. Campinas, SP: Unicamp, 2008.
- CHIACCHIO, C. "Pedro Kilkerly". In: CAMPOS, A. *ReVisão de Kilkerly*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- COUTINHO, A. *Introdução à literatura no Brasil*. 7ª ed. Rio de Janeiro: Editora Distribuidora de Livros Escolares, 1972.
- ECO, U. *Obra aberta*. Trad. Giovanni Cutolo. 9ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- FERREIRA, P. F. F. *O verbo reencarnado na alma cósmica: a poesia de Pedro Kilkerly*. Dissertação de mestrado defendida na Universidade Federal da Paraíba / João Pessoa, em 2009. Disponível em: <http://www.cchla.ufpb.br/posletras/images/teses2009/Paulo.pdf> Acesso em: 13 de julho de 2010.
- FIGUEIREDO, C. L. N. de. "Crítica à invenção no Brasil: Paisagem, Identidade, Literatura". In: *Terra roxa e outras terras*, Londrina, vol. 2, p. 26-42, 2002. Disponível em: http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol2/V2_CLNF.pdf Acesso em: 16 de maio de 2011.
- FIGUEIREDO, J. "Pedro Kilkerly" (1921). In: CAMPOS, A. *ReVisão de Kilkerly*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- FIORIN, J. L. "Interdiscursividade e intertextualidade". In: BRAIT, B. (Org.) *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2010.
- FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna (da metade do século XIX a meados do século XX)*. Trad. De Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

- GARRET, A. *Viagens na minha terra*. São Paulo: Publifolha, 1997.
- GOES, F. "O simbolismo". In: CAMPOS, A. *ReVisão de Kilkerry*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- GOLDSTEIN, N. *Versos, sons, ritmos*. 14ª ed. São Paulo: Ática, 2008.
- GOMES, A. C. *O Simbolismo*. Série Princípios. São Paulo: Ática, 1994.
- GOMES, E. "O poeta e o mito". In: CAMPOS, A. *ReVisão de Kilkerry*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- GOULART, R. M. "Escritas breves: o poema em prosa". In: *Forma Breve*, nº 2, Universidade de Aveiro, Portugal, 2004. Disponível em: <http://www2.dlc.ua.pt/classicos/formabreve02.pdf> Acesso em: 19 de maio de 2011.
- GRÜNEWALD, J. L. "Poesia e história". In: CAMPOS, A. *ReVisão de Kilkerry*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- HAUSER, A. *Historia social de la literatura y el arte*. 3ª ed. Madrid: Guadarrama, 1964, vol. 2.
- LANSON, G. "Histoire de la littérature française". In: CAMPOS, A. *ReVisão de Kilkerry*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- LARA, C. *Nova Cruzada*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1971.
- LEFEBVE, M. J. *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*. Trad. José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1975.
- LIMA, C. L. N. de S. *Viola nos sambas do Recôncavo Baiano*. Dissertação de mestrado, defendida na Universidade Federal da Bahia, em 2008.
- LIMA, L. C. *Mimesis e modernidade: Formas das sombras*. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.
- MACEDO, M. J. de. "A bela encantada" (1849). In: RAMOS, P. E. da S. *Poesia Romântica – Antologia*. São Paulo: Melhoramentos, 1965.

MACHADO, D. C. *Os tempos fáusticos na lírica do lugar*. Salvador: EDUFBA :FPC, 2010.

MAINGUENEAU, D. *O contexto da obra literária*. Trad. Mariana Appenzeller. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *Termos chaves da análise do discurso*. Trad. Márcio Venício Barbosa e Maria Emília Amarante Torres Lima. 2ª ed. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

MALLARMÉ, S. *Poemas / Stéphane Mallarmé*. Trad. José Lino Grünewald. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

MARQUES, O. *A seta e o alvo*. São Paulo: Revista dos Tribunais para O Instituto Nacional do Livro, 1957.

MENEZES, R. *Dicionário literário brasileiro*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1978.

MORIN, E. *Amor, poesia, sabedoria*. Trad. Edgar de Assis Carvalho. 8ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

MUECKE, D. C. *Ironia e o irônico*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MURICY, A. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1987, vol. 1 e 2.

_____. "Presença do Simbolismo". In: COUTINHO, A. *A literatura no Brasil*, vol. III, tomo I, Rio de Janeiro: Livraria São José, 1959.

NOVIS, V. L. B. *Kilkerry: a ideologia do novo*. Dissertação de mestrado defendida na PUC/Rio de Janeiro, em 1978.

NUNES, B. *Introdução à filosofia da arte*. São Paulo: Ática, 2008.

OLIVEIRA, N. "Os dois lados do círculo". In: *Cronópios – Revista Literária digital*, 2006. Disponível em:

<http://www.cronopios.com.br/site/artigos.asp?id=942> Acesso em: 17 de agosto de 2011.

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

_____. *A outra voz*. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.

PIETERSE, E. "Culturas da juventude e a mediação da exclusão/inclusão racial e urbana no Brasil e na África do Sul". In: *Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais*, vol. 10, nº 1, p. 105-124, maio de 2008. Disponível em: http://www.anpur.org.br/revistas/rev_ANPUR_v10_n1.pdf#page=105 Acesso em: 17 de agosto de 2011.

POE, E. A. *Poemas e ensaios*. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. 3ª ed. São Paulo: Globo, 1999.

QUEIROZ, R. de C. de. "Agoras sabes que sou verme: Pedro Kilkerry, o Simbolismo e a Crítica Textual". In: I Seminário de Teoria e História Literária, 2007. Anais do I Sethil. Vitória da Conquista (BA): UESB, 2007, vol. 1. p. 425-437.

RISÉRIO, A. *Uma história da cidade da Bahia*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Versal, 2004.

REIS, S. L. de F. "A linguagem oculta da arte impressionista: Tradução intersemiótica e percepção criadora na literatura, música e pintura". In: *Em Tese*, Belo Horizonte, vol. 4, 1999, p. 4-19. Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Em%20Tese%2004/Sandra%20Loureiro%20de%20Freitas%20Reis.pdf Acesso em: 14 de março de 2011.

RODRIGUES, Â. V. "O poema em prosa na literatura portuguesa". In: *Colóquio de Letras*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, nº 56, p. 23-34, Julho de 1980. Disponível em: <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=56&p=23&o=p> Acesso em: 16 de maio de 2011.

- ROSA, S. C. J. *Traços de Modernidade em Pedro Kilkerry: ou um modo (possível) de perceber o texto kilkerriano*. Dissertação de mestrado defendida na PUC/São Paulo, em 1975.
- RIMBAUD, A. “Carta do Vidente” (1871). Trad. Carlos Lima. In: LIMA, C. (Org.). *Rimbaud no Brasil*. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 1993.
- SÁ, X. “É doce, mas não é mole não”. In: FREIRE, M. *Contos negreiros*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- SLEMIAN, A. et al. *Cronologia de história do Brasil colonial (1500-1831)*. São Paulo: Departamento de História – FFLCH-USP, 1995.
- SÜSSEKIND, F. *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- TEZZA, C. *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- TODOROV, T. *Os gêneros do discurso*. Trad. Ana Mafalda Leite. Lisboa: Edições 70, 1978.
- TORREMOCHA, M. V. U. *Teoría del poema en prosa*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1999.
- VALENTIM, J. *A quintessência musical da poesia: “Rodomel Rododendro”, um poema sinfônico de Albano Martins*. Porto: Campo das Letras, 2007.
- VILAR, S. de. “Impressões diárias”. In: CAMPOS, A. *ReVisão de Kilkerry*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

ANEXOS

NOTAS TRÊMULAS

(Do Diário Antigo)

Quem vai aí, de magreza, talhando espaços de sombra como uma faca, em talhos negros, silenciosos, golpeadas que me percutem longínquas o nervo auditivo, — basta-me um só olhar por que te julgue ou de logo desgraçado ou de logo além de qualquer felicidade humanamente bípede.

Não. És uma alta sensibilidade.

Tu, que aí vens sonambùlicamente, — moves a feição de quem foge um reinado a findar, trono que se esboroa, apodrece a dinamites de gelo, balas de gelo!

Corta, corta a tua sombra, silenciosamente...

E vem, acorda, dá-me a tua mão, branca e magra, como devem de ser os teus soluços no ébano das longas noites de nostalgia infinita.

Assim, continua sem palavra que soe, mas pendula com a cabeça afirmações ou negativas.

Não tens moeda azebrosa que te pese no bôlso murcho e, não o sabes, a tua mudez é uma página em lápis-lazúli vivo, para muito ouro, mas também retraçada de hieróglifos em fogo sangrento, página que havia queimar tôdas as curiosidades psicológicas nos olhos dos cabeludos sábios do velho mundo...

Página quente! Se mais de interpretar, se mais esfriada!

Ah! deixa-m'a ler à distância; a minha visualidade é relativamente perfeita.

De não sei quem fôste, a cuja passagem se curvaram os homens em respeito emocionado, tornaste em estrangulador caprichoso de

mulheres que lembram ânsias de neve, seios em desejo que pula, coroadas de beijos luminosos de um sol meridiano.

De que terra é que vens, por tal crime, e de que tempo?

E o assassino e o andrajoso era uma vibração nervosa por todo o corpo, as pálpebras bateram-lhe um pestanejo de luz molhada e o sal de uma grossa lágrima picou-lhe a tremura sêca dos lábios.

Deixei-o calmar e prossegui:

De algum destrono surdo, vieste com elas, chorosas e virgens, apertando nos braços, de uma branca ilusão de marfim polido, o coração.

E o assassino: — O coração!...

Cortei-lhe o eco a esfumar-se:

Era, não te aproximes agora, um ritmo que lhes sacudia a aérea arquitetura, numa verde alucinação as roupas verdes voando, os olhos verdes luzindo para a tu'alma irradiosa, arredia, vagabunda.

E o assassino e o andrajoso, o que vinha a fugir um reinado a findar, estarecera-se. Depois, num impulso assustado de pássaro, num trêmito balbuciente:

— Não, que eu não fiz isso. Às vezes sonho assim: e, certo, não sou um estrangulador. Podem prender-me pelas que afogo nas tremulinas do meu amargo pranto...

E é vê-las lutando por viverem ainda, olhos sideralmente verdes para estrêlas piscando-lhes os olhos.

Mas ninguém as vê senão eu.

E soluçava. Tendi a abraçá-lo, porque o assassino, o andrajoso talvez era um grande poeta.

Ele, porém, se foi, num arranco, a pisar uma poça de lua, encharcando-se de lua, numa abalada de corpo fino, longo, tísico.

Ah! corta, corta, silenciosamente, o luar...

(Jackson de Figueiredo, *Humilhados e Luminosos*, 1921, págs. 91-93).

NOVELA ACADÊMICA

I

A cidade amornava...

A casaria, preguiçando branca pelas vielas, a doer-nos por um esforço de arte compósita às vezes, rêsvalava aburacando pelas la-deiras.

Em alguns planos acomorava-se a terra, que, num chiado vagaroso, os trabalhadores suspendiam e atiravam pá a pá, chulando a saudade dos agros longes:

Ai! flô na vida!

Era no afã de arregoar para assentamento de trilhos entrançados e brilhantes como feixes de nervos metálicos. As árvores magras, esqueletadas dos ângulos de algumas ruas sacudiam os esgalhos secos como vértebras de múmias apodrecidas, cujo dorso havia entrar, zombadora, a machadada daqueles braços, estilhaçando-as.

A vez e vez, um vento assobiante fazia que flaflasse no caio sujo das paredes a farrapagem dos programas teatrais e atirava ao rosto dos transeuntes bofetadas de poeira, como num entrudo.

E êles estremeciam, parecendo remexer olhos espantados em procura das irreverentes mãos invisíveis e o refrão, intermitente ao sonoro bocejo de um *agudo* diluía-se, branqueando na atmosfera branca:

Ai! flô na vida!

Sáíramos da Escola em passos pensativos, abstratos, para a casa, que lá estava como um homem, orgulhosamente metida em chapéu velho de telhas, à feição dos que conservam colárinho côr da terra *ingrata* que pisam.

Atordoavam os singultos¹ errantes, inesperados, espaçados, em cifras, dos mercadores de fortuna — 3120, 2510, *tantos contos; última hora*.

Tudo impressionava morna, soturnamente. O movimento abafava, a energia abafava, os companheiros a plena luz, consciências adormentadas, num bambô de calças em pernas que secassem como tíbias.

— É tudo mau, tartamudeou-me um daqueles, em dinâmica de sonho dentro do dia.

— Que queres, disse-lhe eu, vai culpar o Sr. Atavismo que se substanciou num povo celular ou teu avô moleque, que lá não sei por onde anda, afirmo-te. Vamos a matar o nosso passado, *por nosso Amor e nossa Dama!* e monta em teu alasão ou teu sendeiro, mete aos galões por aí fora, meu de la Mancha, bate com o conto do teu pique, aburaca o ventre do primeiro homem que te rememore um colono de D. João III.

Todos êles amordicavam-me os nervos com os olhos em ponta, raivosos como colmilhos aguçados. Mas, a pouco e pouco, racionalmente, convieram.

Era de ver o Paulo, o dos lábios de cal, em que se fanava uma saudade de ter vivido. Fremiu desamores à sua terra, rodando um frack côr de rato, ao tempo em que por via de tudo aquilo, lembrava — “um desequilíbrio de fôrças no nosso cosmos raquiticamente social”.

— Olé! olé! Muito bem! retorquiui um, carnudo dentre todos. E, apolegando o monóculo, indicou-nos um taberneiro: Olhem vocês: é da Ibéria, belo Sancho, fundilhos redondinhos; aquilo é de salvar em pólvora sêca: exercício! exercício! Sou muito pela plástica.

E numa voz de piston nôvo, estremecente:

— Aos poemas estomacais, meus amigos.

Êste decidira-se a desconversar-nos; preconizou alguns pratos, atuns, sôlhas...

(1) Está: “singulos”.

— Ao pardieiro! foi uma só voz, e entramos o portão *republicano*, largo como o futuro.

Nesse dia mesmo, refeitos, o cerebello banhado de uma frescura de sangue, houve menos aforismos nietzchianos, extravar à Rollinat, associaram-se a menos os sentimentos leopárdicos — *Due cose più belle...*

Um sorriso de dentes alvos, lubrificados ainda do sabor dos últimos pratos, vitalizava, harmonioso, a expressão *amor humano* e a metafísica da *alma dos homens, coração dos homens* abriu fulgências claras, radiâncias de verdade nesse macio das tardes azuis, que nos vestem de sêda muito fina as visões amadas, calçando-as em sandálias que se recortam nos veludos silenciosos de instantes ligeiros.

Então, como não haviam de ser belos os Brasis, quando êles lhes dessem a forma de encantamento que traziam na imaginação — artística, jurídica, política, administrativamente! — com a coloração das histórias de Scheerazade?¹

E pululava uma geração espontânea de idéias formosas e mças; tôda aquela *Mil e uma noites* queria objetivação, embora em palavras, palavras.

E as indústrias! e o solo como rebentaria em papoulas d'ouro com o cheiro sadio da felicidade! e o próprio sol em camisolão amarelado, no mandarinato dos meios-dias, não lançar às algibeiras, às mãos veiosas dos fracos, dos débeis as moedinhas rutilando!

E era um gôsto! Tudo havia que ser assim, mesmo assim.

Seis horas, seis e quinze. Fazia-se a rapsódia da Paz no universo: via-se tôda a Krupp nos monstros de metal vestida das fezes, do limo pacífico dos anos e tôdas as barbacãs e fortalezas se arrasaram. Napoleão apagado como Deus se vai apagando na Waterloo dos séculos especulativos, o Cós e o Falerno davam-lhes a pensar em louros tresvairamentos pagãos, mas o Amor, o Amor — o tremido róseo de um beijo, sorrir florido de fêmeas leves e brandas, notas de uma harmonia subtilizada no ar, sons de uma audição finamente colorida, côres de uma visão longínqua, remotamente sonora...

(1) Está: "Scheraazade".

Tôdas essas tenuidades, a modo diluências da alma que o olhar imaginativo acariciava o tic-tac assombrado, remoroso das horas no relógio mural como um coração de avôzinho: tic... tac... tic... tac...

Era de origem equívoca, diziam todos, mas tão bonzinho! tão bonzinho!... o pulso mesmo do Tempo.

Das janelas rasgadas para a cidade inteira, percebia-se o expluir mudo dos lampiões em espirros de luz vermelhenta. E o pó impalpável da noite a cair, a cair escuro de tinta na volúpia intimidada das cousas.

Alguns olhávamos...

Uma lágrima cômica de cobre, muito gorda, muito cheia, rolou pela negrura em abóbada no céu negro, tamanha, que só Deus a havia chorado, antropomorficamente piegas, monstruosamente poeta, num embuço fuliginoso de nuvens, da mesma sorte que alguns patos prêtos, numa lagoa de vida estagnada, se disfarçam em brancos cisnes, num eterno canto de morte de literatura.

Os companheiros, qual mais misterioso, eclipsaram-se aos meus olhos, abalando em busca de amôres baratos e assim deram espaço à boêmia ruidosa dos camundongos numa chiante orquestração.

Ainda, do alto, olhei a cidade dentro da noite arrepiando.

Era um papagaio enorme...

(*Os Anais*, ano I, nº 1, abril de 1911, págs. 8-10).

II

Três meses arrastaram-se pesados, dificultosamente, ao jeito do ventre satisfeito de um homem de baiúca, o da que lá estava em cócoras na esquina. Três meses que se diriam três elefantes arrugados em monótona cautela, equilibrando-se sôbre os garrafões do tédio que sorvêramos... três meses... três meses...

— Ai! ai! — bocejar contagioso de instante e instante e que não obtivera a simpatia de Hildé, o único de todos que por inconsciência subreptícia não fôra arrastado, para que desse o pêso, a rugosidade das coisas à abstração inofensiva do tempo.

Ele expluía, numa volta ligeira:

Não sei de química que fale da ferrugem do ouro... vocês sabem?

Nestor, uma timidez religiosa, respondendo com os olhos átonos, não respondia.

— Não sabem. Pois bem. Não sabem. Venham cá. Olhem o carão do sol. A ôlho nu, nem Secchi o via assim, o prodigioso padre! Mais uma comparação a estabelecer: o carão glabro do sol faiscava ferruginoso, um tanto côr de Gonçalves Dias! Ah! Dias, tua terra tem palmeiras, tem, tem...

Nestor, conheces os melhores executores da sinfonia do Guarani?

Aquela religião timorata, que era como um velho de ilhas do ocidente cristão num templo de Brama, Nestor assim foi que tremeu, assim foi que não falou.

Hildé deu-lhe a ouvir, no prazer dos que descobrem e criam a vida:

— São os burros da velha tração daquelas caixas que peneiravam, como os quadris de uma negra de samba. Ainda há pouco, duma daquelas alimárias despreocupadas, depois que fitou longas horas

o firmamento escampo como teu rosto depois de um gole furtivo de vinho tingido, duma alimária peluda ouvi as notas de um indianismo desprezante, ritmado — him! him! ham!

Tu não achas que são êles os grandes representantes da Arte moderna e pavoneantemente modesta... Permite que os burros tenham um tanto de pavão nos tempos modernos... Tu usas frack côr dos olhos de Juno...

Meu amigo, não há confundir os gênios. Ouvi-los? Hás de ouvi-los... Entretanto, sei que não os conhecerás, o topete para trás no frenesi dos trechos fortes. De quem a culpa? Flagrantemente tua, imediatamente tua. Inda não cheiras muito ao nosso tempo.

Entendo-os e, confesso, aquêles burros comovem-me.

Assim ressoava a voz estremecente do nosso Hildé, meu robusto mestre em rir das cousas, o mais vigorado, olhos de 22 anos, coruscantes como a sêda carmesim da sua faixa, o eternamente nôvo como as suas sensações, num desprender de gestos de mãos alvas, muito alvas e polidas.

Gostava-lhe o espírito três escritores que êle dizia saboreáveis, Douwes Dekker, o humorismo de Holanda, Rabelais, o gênio Gaulês, Eça, “que era uma cebola dourada para um bom prato literário”.

Êle despertava no primeiro desconhecido a simpatia luminosa que despertam as inteligências vivas; bebia-se como um fluido salutar sentindo-lhe a companhia; porque, a quem o deixasse, vinha como a necessidade de agir, de sacudir tôdas as teias da alma, arejá-la como uma vivenda que se entra a morar.

“Enxergarás, dizia êle às vêzes de memória, como mandamentos e símbolos, a multiformidade iriante dos fatos por um ângulo traçado pelas mãos de uma vontade experiente... Esta é a onda louca da vida, aquela é a vermelha nos mares calmos, aquilo é a revessa espumosa dos interêsses, indomada como jubas em arrepios ao Sol”...

“Não há gôndolas de esperanças e sonhos que resistam; quebrarão no arrecifoso das costas...”

“E é a uma tragédia tão dolorosa como a morte de Ofélia, estranha como o beijo de Titânia no focinho enfeitado e gozoso... mas é rir de tais ingenuidades, boas para os bebês...”

“Não curar das maciezas... Pensar que tudo é para rasgar a ferro, jeitosamente, ou metal melhor.

“E isto não é nôvo, não.

“É uma banalidade de cabelos brancos, como confiar, com a devida desconfiança. Não é?

“Parece me sorri minha avó desdentadinha.

“Sim... sonhos, canoinhas de papel nas águas... nas águas”.

E desaparecia, na retilínea de uma recordação.

Os outros, agora, conheciam-lhe o quer que fôsse para temer... respeitar.

Esta vez, depois de voltar olhando o Nestor, êle repetia: Aquêles burros comovem-me — him! him!¹

(*Os Anais*, ano I, nº 2, maio de 1911, págs. 33-34).

(1) No original há a indicação: “(Continua)”. Todavia, não há, nos números seguintes de *Os Anais*, a prometida continuação.

DO HINÁRIO DE UM NÔMADA

Não, não tens o pudor das que não amam, oh sempre renovada e môça!

Assim, quero-te embalada em tua própria vibração sinfônica.

Minh'alma, em palpos de oiro, anseia, procura o veludo sonoro de tua carne. E, no horizonte concentrado, a curva do teu seio emerge palpitante de maternidade e a tua cabeça parece que no céu está coroada de rosas.

Oh! Natureza! Oh! Natureza!

A luz amolece em ondas flavas, amacia, ao flutuo dos teus contornos.

Desoberada de um egoísmo esférico, de ventres graves, em plena nueza das negras roupas a que se ensombram ainda as cidades modernas e ruas tonteando de um afã numerário, — a meus olhos sedentos de ti, pareces impoderável como um sonho de robusteza, impalpável a modo de uma refração, de raios altos.

E farta e rústica, pingando a tua vitalidade como pérolas, amojada como úberes, assombrosamente una nas tuas maravilhas repetidas — só e a minha alegria silenciosa que leva na fronte a mais lunária das grinaldas —ouço-te, vejo-te fantástica e multiforme.

Assim fôssem os homens!

Todavia, a tua profundez é que te não retalhas nunca: tôda vives num sorriso efêmero, numa sinceridade indiferente: lateja-te uma *consciência* sem fantasias no teu rosário insensível de causas, circundando-te por inteiro.

Mas quem, de acaso, te ama deve de gostar-te por cinco mil sentidos aguçados; inda são mais puras as tuas assimetrias e felizes os teus contrastes.

Dentro de um hemicíclo de vegetais, onde mais se alarga a minha ilusão de homem livre, sorri-me todo um prisma dos trópicos nos frêmitos da vida lisongeiramente a limitar-me e restringir?

Pois eu te bendigo mesmo nas tuas compensações.

II

Já o teu Silêncio, o meu Silêncio se está cortando de minutos luminosos —, asas em susto e és tôda uma mancheia de mistérios fecundos?

Bendigo-te! com a voz no pensamento.

Ensinas-me a ser o igual dos teus gestos na minha pequenez atômica, infinitésimo e cósmico, um só para os braços do teu amor, nos mais ligeiros movimentos da alma.

Alguns passos. Alguns passos na euritmia da hora cálida.

Ora, dás-me a impressão de uma alquimia, trabalhada em tuas entranhas, pela elevação de um tronco arrugado, como um Teofrasto secular, e flamoso na cima glauca, como idéias môças; ora a geometria da terra, que inda é teu corpo, a trecho e trecho parece tumescer de dor.

Tumescer de dor! Mas tu não gemes... Não!

Docemente te irroras, docemente; dêes quando, em verdade, te compreendem as bêstas tôdas!

Os próprios bois enormes não te querem magoar: crer-se-ia o paradoxo de leve mole que te vai roçando a epiderma, em medidos passos luzindo o dorso preto, branco e alaranjado.

E tudo te ama e integra, a malacacheta como uma jóia, o coração das árvores na sístole da seiva, o armento que se brune ao sol e tem parecença de flôres magnéticas, gigantes.

Bendigo-te, em mudez pensativa.

E, Natureza, o meu Silêncio, o teu Silêncio — Deus magnífico da Calma extensa — a frente apampanada de luz de âmbar, ainda me ensina a serenidade muda.

Muitas horas passaram, no bailado dos tons que estão morrendo.

E se, agora, não estás cansada, que te não cansarás pelos tempos ser fecunda, semelhas-te a alguém que quer leve repouso.

O dia tem pestanejos de animal que está com sono; é o seu cansaço — não o teu! — que, por aí, vai arrastando os passos radiosos.

Só te semelhas a alguém que quer leve repouso.

Mas, embalam-te . . .

A esta hora, ouço músicas em que há vibrações que se exalaram nas harmonias antigas . . . talvez cítaras que adormecessem rainhas do Oriente, na direção de auroras fúlgidas.

Bendigo-te, a voz soando na alma.

III

A voz soando na alma . . .

Minhas energias inocentes, como crianças, querem repousar na curva silenciosa do teu seio.

Minha consciência preguiça amolentada e quer cingir o teu seio.

Que verdade hás de sonhar para um dia dizer aos homens?

Como tua irmã, oh! Natureza, ela quer adormir e o ar ondulado, em que cheiram essências róseas, envolve-me . . . envolve-me . . . é como largas plumas em volúpia.

S. Antônio de Jesus, 912.

(*Os Anais*, ano II, n.º 11, fevereiro de 1912, págs. 275-276).

NAVIS SERENISSIMA

... E começara o ancião:

Um dia, no alto, houve um clarão muito branco e alongado, como um azorrague sobre o reinado de Tibério.

E o tirano estremeceu, os nervos combalidos.

Era quando os homens se requintavam, ao ponto de douradores de chagas, de sânie e de pus, como se houvessem de fazer um tesouro extravagante.

A alegria mesma os músculos contraía, lôbrega, num ricto e o ar em ferrugem se espessava...

As almas todas, um mar, negro violeta, rolando no leito, na terra, que era uma taça funda sob um céu como lábios retraídos.

Agora estou a enxergá-lo, sobre elas, o berço do filho de Davi e de Abraão.

Nem dos juncos mais raros, nem com os linhos mais puros, mas bem me parece vê-lo de tábuas de luz e banhando em luz aromada as plagas todas.

Se o seu lume fora manhã, quão diferente das outras, vindo de aquilosinho.

E o berço a crescer, avoluma serenamente, tornando em nau sobre o mar rolante, que, de negro violeta, já vai mostrando ondas de leite, vagas de azul de sonho, remoinhos de opala, a jeito de arrepios de aves muitas mansas, que só nos puderam dizer de um viveiro da felicidade.

E, logo, que fresco o afã no constante embarque de espíritos, em sorriso irradioso, naquela nau sempre maior, a querena

alongando, ainda maior e tão leve para arribar às terras ou vales de esmeraldas, cidades como os olhos das gazelas, onde o fruto do bem abranda certamente o sabor do pecado primeiro.

Sim, bela viagem para os homens naquilo que foi berço, ainda que é seu termo, estou a ver, uma cruz sangrando sobre a terra, como é preciso que sangue a carne para vestir melhor a alma...

Mas os horizontes eis, se aparcavam de roxo e negro de mãos crispadas como garras de besta e tétanos de dúvida.

Pois que, então!

E a nau mais a crescer, levando as almas como êxtases brancos, mãos — em vasos de fé, ia rumo lento, que outras, ainda, eram de embarcar.

Já ninguém pudera lembrar aquele pequeno berço redoiçando — nem de juncos mais raros, nem com os linhos mais puros, só de tábuas que pareciam de luz — na tão espantosa metamorfose, numa tão grande barca, que ia parecendo um mundo e se tripulava da própria dúvida.

Ora!... Mas um arrecife, continuava ele, os olhos brilhantes e sibilinos, não deixou de afusar e ainda afusa o seu granito na água oceânica de quanto século, ameaçando o céu e o berço da Fé, aquela barca com tantas almas!

Ah! pontas de desamor e impiedade frias!...

Que mais história?

O ocaso ia cerrando os cílios de ouro.

E duas grossas lágrimas perlaram-lhe a face glabra, para as enxugando, ele continuar, prantivo!

Que mais?

Oh! não vos esqueçais aquele berço é vossa Nave Sereníssima.

Lívidos ventos, rajadas negras a espreitam.

Rumai-a, sempre, a Nave Sereníssima para as terras e vales de esmeralda e cidades como os olhos das gazelas.

Pois é tamanho berço à vossa felicidade o do filho de Davi!

Fazei que em vós estremeça o vosso tirano e vos deixe o coração...

Mas a vossa alegria só há de renascer em nau Sereníssima... tal qual é a Fé.

Certo que se não concluía, o ancião falava a si próprio, mexendo os lábios mudos, rolando os olhos negros e úmidos no mármore velho do rosto como dois abismos de fundo Amor e de mais funda Piedade.

(*A Voz do Povo*, revista publicada na Bahia, dezembro de 1913.)