

FORMAS DA *CRISE*: A PROSA, O PROSAICO, O POEMA, O POÉTICO, O JORNAL

FORMS OF THE *CRISIS*: PROSE, PROSAIC, POEM, POETIC, PRESS

Francine Fernandes Weiss
Ricieri*

* francinericieri@gmail.com
Professora de Literatura Brasileira na Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), Campus Guarulhos.

RESUMO: No caso de escritores como Pedro Kilkerry e Cruz e Sousa (poetas que eram também prosadores), uma crise específica parece digna de exame: a eventual possibilidade de conciliação entre um projeto de escrita poética usualmente descrito como hermético (a poesia simbolista) e um ambíguo movimento rumo ao público, sinalizado pela atuação jornalística (mas não a ela restrito), com frequência desdobrado em uma prosa que oscila entre a duplicação do tom elevado dos versos e um tom baixo ou rebaixado, em geral aproximado à crônica. O embaraçamento entre o que seria da ordem do prosaico e o que seria da ordem do poético, nesse momento histórico específico, com incursão por questões teóricas mais recentemente propostas, levaria também à discussão da possibilidade de algum trânsito entre dois ideais de escrita (“alto” e “baixo”), para além do que fica implicado no conceito de poema em prosa. Para examinar esse cruzamento de problemas, recuperam-se textos escritos em prosa (e em verso) em que se formulam imagens da criação poética, com tensionamento dos deslizamentos enunciados.

PALAVRAS-CHAVE: prosa; poema; jornal.

ABSTRACT: A specific crisis seems worthy of examination in the cases of writers as Pedro Kilkerry and Cruz e Sousa (poets who also write prose): the possibility of conciliation between a project of poetic writing usually described as hermetic (symbolist poetry) and an ambiguous movement towards the public, signaled by (but not restricted to) journalistic activity, often unfolded in a prose that oscillates between duplication of the high tone of the verses and a low tone, generally approximated to the chronicle. The shuffling between what would be of the order of the prosaic and what would be of the order of the poetic, in this specific historical moment, with an incursion for more recently proposed theoretical questions, would also lead to the discussion of the possibility of some transit between two ideals of writing (“high” or “low”) – beyond the implications of the concept of poem in prose. To examine these problems, this essay retrieves texts written in prose (and in verse) in which images of poetic creation are formulated, with tensioning of the stated questions.

KEYWORDS: Prose; Poem; Press.

Publicando seus escritos basicamente na imprensa, entre agosto de 1906 até abril de 1917, Pedro Kilkerry (1885-1917) dividiu-se entre trabalhos cunhados em versos e incursões pela prosa, em oscilações que parecem merecer alguma atenção. Como se sabe, o advogado (nascido em Salvador) não chegou a coligir seus textos, que ficaram esparsos em coleções mal conservadas de periódicos como a Revista Nova Cruzada, Annaes ou o Jornal Moderno. Há indícios, ainda, de textos não assinados a que se atribui autoria de Kilkerry, em pelo menos um jornal que o lista entre seus colaboradores. Coube às iniciativas de críticos como Jackson de Figueiredo, Carlos Chiacchio, Andrade Muricy e, em especial, Augusto de Campos e Erthos Albino de Souza a precária organização de um espólio literário que permanece incompleto, inacabado, impreciso, incerto. E as limitações do corpus disponível para análise em nada diminuem o interesse das questões que se apresentam à reflexão a partir de seu exame.

A aparente incompatibilidade entre alguns de seus poemas *simbolistas* (de dicção *elevada*, em geral associada a escritores franceses) e pelo menos uma das duas dicções paralelas discerníveis em suas incursões pela prosa, apresenta algumas questões relativamente ao que possa ser considerada uma *crise* que parece funcionar precisamente no centro de um embaralhamento entre o que poderia ser da

ordem do *prosaico* e o que poderia ser da ordem do *poético* naquele momento específico, entre séculos (o XIX e o XX), com incursão por questões teóricas mais recentemente propostas a partir de algum trânsito entre certo “ideal alto” e certo “ideal baixo de escrita”. O *Spleen de Paris* de Charles Baudelaire, ocupa posição destacada nessa discussão. A propósito, Eduardo Veras, tem descrito uma passagem do poema para a prosa realizada pelo escritor e concretizada nesse livro, que constituiria a imagem de um poeta que circula no caos da cidade, destituído da distinção com que costumeiramente contava (o poema “A perda da auréola” conteria a imagem seminal desse raciocínio). Não apenas o poeta (figura internalizada aos textos) deambularia em meio ao caos urbano, teríamos um projeto poético em trânsito no cerne do caos rebaixado da vida urbana, em um processo de *contaminação* implicado também no recurso ao suporte jornalístico.¹

Por outro lado, seria o caso de recuperar a discussão da crise das fronteiras da poesia (Alfonso Berardinelli), bem como certa compreensão da tradição da lírica moderna em termos do que se tem denominado “poesia pura”. Reportando-se a uma bibliografia mais ampla, Marcos Siscar tem abordado o que seria a adoção de um projeto específico de escrita poética como paradigma geral de leitura da tradição poética *moderna*. No processo, um conceito histórico de *poesia* (o conceito

1. Ver: VERAS. *A poesia incógnita*, p. 93-116.

de “poesia pura”) teria produzido também leituras críticas e historiográficas de algum modo aderentes ao objeto descrito, com associações decorrentes do gênero *poesia* como um gênero abstrato e ontológico, “de renúncia ao real, que recobriria o largo espectro do ‘esteticismo’ do fim do século XIX”, ao passo que “as tendências poéticas mais próximas da vida, fusionais, se aproximariam da categoria da ‘prosa’”. Nesse processo, ficaria marcada a tendência em se identificar “não apenas a tradição poética, mas a própria categoria *poesia* com a ideia de desrealização, de renúncia à vida, de abdicação à socialização”.² Ainda Siscar, retomando um posicionamento de Jean-Marie Gleize, lembra que o crítico francês teria delimitado algo como um “ideal baixo da literatura” (discernível no *Spleen de Paris*), por oposição ao que seria um “ideal alto”, como em *As flores do mal*. O problema teria, ainda, derivações no pensamento de Michel Deguy e Agamben, com o afastamento de distinções hierarquizantes entre gêneros, redimensionando a relevância de noções como *hibridismo*.

No caso de Pedro Kilkerry, a circulação em jornal (nesse caso, a única que houve – excetuadas as publicações póstumas) parece pautar, ainda, a discussão de aspectos como um eventual valor mercantil do texto *literário*, a possibilidade de um projeto de comunicação e relação com o leitor, bem como a pertinência da consideração do que seria a *referencialidade* desses escritos. O escritor e sua escrita, por

outro lado, oscilam entre o que seria uma atividade que se direciona ao público (não sem tensão) e o que seria o absentismo de uma tendência que os críticos não hesitaram em descrever como excludente, elitista ou hermética. Para examinar mais detidamente alguns aspectos desse complexo cruzamento de problemas, parece oportuno analisar alguns textos de Kilkerry em que se formulam imagens da criação literária. O primeiro denomina-se “Notas trêmulas” e foi publicado na Nova Cruzada, em dezembro de 1910. Seria o caso de ressaltar que o texto se abre com a encenação de uma interlocução, em curioso exercício de duplicação por meio do qual o narrador parece dialogar com uma figura que se esgueira em um cenário noturno:

Quem vai aí, de magreza, talhando espaços de sombra com 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.³

A duplicação estabelece duas subjetividades em relação, que se separam, na abertura do texto, pela oposição entre ação e análise. O vulto magro portando objeto cortante

2. SISCAR. *De volta ao fim*, p. 151.

3. KILKERRY. *Notas trêmulas*, p. 150-151.

e executando movimentos com os quais parece abrir caminho é objeto do olhar daquele por meio do qual o texto se enuncia (seu narrador). Olhar que o constitui como desgraçado, ou como alguém além de “qualquer felicidade humanamente bípede”. Tais qualificativos emprestam ao homem em cena uma imagem destituída de prestígio, o que acentua o movimento um pouco brusco por meio do qual se abre o segundo parágrafo, com a indicação do que seria sua “alta sensibilidade”. O homem que se move (não o que o observa) está, de resto, envolto em uma atmosfera onírica (“Tu, que aí vens sonambulicamente ...”), imprecisa, e é associado, a partir dos parágrafos iniciais, a catástrofes, imagens de decadência: “moves a feição de quem foge um reinado a findar, trono que se esboroa, apodrece a dinamites de gelo, balas de gelo!” (terceiro parágrafo). As imagens do reinado que se finda, do trono que esboroa e de apodrecimento entram, contudo, em contraste com o que parece ser uma relação de admiração, estabelecida pelo narrador com o homem que observa. A alusão, no segundo parágrafo, à “alta sensibilidade” acionaria, talvez, a hipótese de uma formulação irônica, mas o quarto e o quinto parágrafos parecem reforçar ou indiciar mais exatamente essa contraditória distinção:

Corta, corta a tua sombra, silenciosamente...

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

Assim, continua sem palavra que soe, mas pendula com a cabeça afirmativas 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 de queimar todas as curiosidades psicológicas nos olhos dos cabeludos sábios do velho mundo...⁴

O tom empático com que se descreve o movimento escuso do interlocutor estende-se ao convite ao toque de mãos, ao detalhamento da palidez e da magreza, além da alusão aos soluços “no ébano das longas noites de nostalgias infinitas”. Paralelamente, uma dicção dual se atualiza na repetição anafórica do verbo cortar (“Corta, corta a tua sombra”) e a repetição recupera, ainda, o movimento do desconhecido referido na primeira estrofe pela formulação “*talhando* espaços de sombra, como uma faca, em *talhos* negros, silenciosos”. As duas construções reduplicam-se na redundância da remissão à sombra, à obscuridade (talhos

4. KILKERRY. *Notas trêmulas*, p. 150-151.

negros/ ébanos das longas noites), ao caráter silencioso dos movimentos (talhos negros, silenciosos/ corta silenciosamente) e à indicação de objeto ou movimento cortante (talhar, cortar). Na abertura do texto, o movimento pressupunha distância (“Quem vai aí”), convertida, no parágrafo cinco, em processo de aproximação (“E vem, acorda”). Além disso, este último convite (“acorda”) parece estreitar ainda mais o senso de proximidade, em tentativa de intervenção no estado sonambúlico com que se tinha descrito o homem em questão. O sexto e o sétimo parágrafos (acima transcritos) reeditam, ainda, as alusões ao silêncio (“continua sem palavra que soe”), mas, no sétimo, o silêncio por um lado é equiparado à ausência de peso no bolso murcho, por outro, aproximado à ideia de uma página em que se multiplicam sequências imagéticas abundantes e densas.

Talvez seja possível delimitar uma primeira seção no texto, que se encerraria ao término do sétimo parágrafo, na qual se organiza uma versão inicial para o retrato do homem desconhecido. E se, à primeira vista, o personagem é definido por sua marginalidade, as linhas finais do parágrafo sete indiciam um duplice sistema de valores, que embaralha essa conotação de abertura: as moedas azebrosas ausentes no bolso murcho indicariam o valor comercial ou econômico, a propósito do qual o personagem se encontra em estado de penúria; a mudez, contudo, surge aproximada

a uma página em lápis-lazúli vivo, página *produtiva*, tomada por imagens que se desdobram em um elenco de riquezas de cunho simbólico (muito ouro, hieróglifos em fogo sangrento), capazes de *queimar* as “curiosidades psicológicas nos olhos dos cabeludos sábios do velho mundo”. As variações cromáticas que, até então, remetiam à obscuridade noturna (escuridão e sombras), a partir da aproximação entre silêncio verbal e a imagem de uma página em produção convertem-se em cores vibrantes e expressivas: do amarelo ouro aos vários tons quentes do fogo *sangrento*. E se, até esse momento, apenas o narrador interage com o curioso homem em cena, o parágrafo sete alude a uma eventual possibilidade de outros “olhos” que o pudessem observar.

Por esse ângulo, a indicação apresentada no parágrafo de abertura (“basta-me um só olhar”) e que continha um julgamento severo do homem descrito (“desgraçado” ou “além de qualquer felicidade humana”), é, ao longo dessa primeira sessão, revista mais de uma vez. No segundo parágrafo, “alta sensibilidade” é uma afirmação que entra em choque com as formulações anteriores, tensionando a hipótese de uma eventual ironia; no terceiro, o homem parece se aproximar, revelando-se em estado sonambúlico e por imagens de dissolução; nos parágrafos quatro e cinco, nova inversão, em movimento de aproximação que parece *humanizar* o vulto até então impreciso e fugidio pela concentração do

narrador em aspectos de seu corpo, de sua fragilidade e vulnerabilidade. Esse movimento parece se estender até o parágrafo seis, que reforça novamente o silêncio (“continua sem palavra que soe”) e o convite ao contato (“pendula com a cabeça afirmações ou negativas”). Por fim, o parágrafo sete define duas possibilidades de valoração e delimita duas posições a respeito das quais o personagem pode ser considerado em estado de *penúria*, ou de extrema riqueza. Insere-se, nesse caso, a eventualidade, inclusive, de outra interlocução (aparentemente distinta) para a figura fugidia e escusa: os “olhos dos cabeludos sábios do velho mundo”.

Na sequência do texto, a “página quente” (que, *interpretada*, esfria) parece servir de base para nova redefinição do status do interlocutor:

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

Ah! deixa-m’ e 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.⁵

Assim, nova duplicidade é estabelecida e agora se contrapõem imagens de distinção passada (“a cuja passagem se curvaram os homens em respeito emocionado”) e contemporâneo desprezo (“tornaste em estrangulador caprichoso”; assassino; andrajoso). A seleção de vocábulos que claramente remetem ao campo semântico da escrita (página, interpretar, ler) explicita a construção imagética do criador literário. E, se o *crime* aventado talvez possa ser associado precisamente à abdicação de um determinado projeto de escrita (“mulheres que lembram ânsias, de neve, seios em desejo que pula, coroadas de beijos luminosos de um sol meridiano”), a condição de exilado (“de que terra é que vens”) permanece dolorosa (último parágrafo transcrito), em lábios secos e trêmulos, que parecem remeter a uma escrita hesitante, esterilizada, endurecida. O narrador, contudo, permanece em posição reverente (“Página quente!”) e segura (“minha visualidade é relativamente perfeita”), envolvido, tocado, mas preservando algum distanciamento (“deixa-m’ a ler a distância”).

5. KILKERRY. *Notas trêmulas*, p. 150-151.

Considerando que o texto todo poderia ser seccionado em três grandes movimentos, teríamos uma primeira seção do parágrafo inicial ao sétimo, em que uma contraditória aproximação preambular do personagem misterioso não chega a fixá-lo senão nas linhas finais, por intermédio exatamente da associação entre um seu atributo (o silêncio, a mudez) e a imagem da página em lápis-lazúli vivo – riqueza desconhecida do próprio personagem descrito (“não o sabes”). No segundo movimento, ocorreria o aprofundamento das aproximações entre o viandante misterioso e uma imagem de escritor: a consideração de sua mudança de posição social, a consideração da obsolescência de aspectos de sua prática, as consequências (im)produtivas da indisposição com o mundo à volta. O último movimento do texto seria precisamente aquele em que os dois participantes da cena entram finalmente em um processo de diálogo. No primeiro momento desse diálogo, o narrador reafirma, por outras palavras, as considerações que acabara de proferir. São feitas alusões a figuras femininas esvoaçantes, “chorosas e virgens”, “roupas verdes voando” (possível retomada de projetos literários anteriores?) e à condição prévia do escritor (“tu’alma irradiosa, arredia, vagabunda”), que teria *assassinado* as imagens referidas. Sobressaltado, o homem ainda recusa identificar-se com a visão que o narrador sobre ele projeta:

E o assassino e o andrajoso, o que vinha a fugir de um reinado a findar, estarrecera-se. Depois, num impulso assustado de pássaro, num frêmito balbuciante:

-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-lhe os olhos.

Mas ninguém as vê senão eu.⁶

A estrutura dual de “Notas trêmulas” revela-se em várias de suas dimensões. Uma delas pode ser observada, no trecho acima transcrito, na recorrência de imagens de espelhamento. Desde o início do texto, figuras de espelhamento vão sendo dispersas e um caso seriam as alusões aos olhos do narrador: o personagem do estranho aparece, desde o primeiro parágrafo, como imagem refletida em sua retina, imagem que se reajusta progressivamente, imagem que melhor se define, a certa altura, por um ato de leitura à distância, por meio da “visualidade relativamente perfeita”. Em movimento paralelo, ao término do segundo movimento, o personagem exilado move as pálpebras que batem “um

6. KILKERRY. *Notas trêmulas*, p. 150-151.

pesta-nejo de luz molhada”, no momento preciso em que seus lábios se ressecam trêmulos: aridez soturna espelhando luminosidade úmida. No trecho acima, os olhos verdes projetados para o alto (e que espelham as verdes vestes femininas) em direção a estrelas que piscam ... olhos. As mesmas figuras femininas só existem no olhar de seu criador, enquanto se podem afogar nas “tremulinas” de seu “amargo pranto” (em que se podem imaginar, ainda, águas em espelhamento). A imagem, contudo, em que as duplicações em espelhamento se apresentam de modo mais significativo, parece ser mesmo aquela com que se encerra a narrativa:

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...⁷

A imagem do reflexo da lua nas águas é visivelmente recorrente, considerado o imaginário finissecular. Em um poema como “Ismália”, de Alphonsus de Guimaraens, contribui de modo importante para a estruturação do que seria

sua dualidade ambivalente. As tensões entre alto e baixo, céu e mar, astro e reflexo, sublimação e suicídio, libertação e aniquilamento encontram-se sintetizadas na lua dúplice:

E como um anjo pendeu
As asas para voar...
Queria a lua do céu,
Queria a lua do mar...

As asas que Deus lhe deu
Ruflaram de par em par...
Sua alma subiu ao céu,
Seu corpo desceu ao mar...⁸

No caso de “Notas trêmulas”, a imagem é antecedida pela suposição de um abraço que não se realiza, impedido pela fuga do “talvez poeta” que se afasta em um “arranco”. Ao encontro não realizado segue-se a imersão dos pés na poça, síntese das ambiguidades do texto. O reflexo do astro (alto) toma a “poça de lua” e o pé se encharca (baixo), aparentemente, do ideal de que parece querer escapar (“encharcando-se *de lua*”). O encontro entre narrador e personagem tematizado vem sendo permeado, desde o primeiro parágrafo por essa oscilação entre a “visualidade aparentemente perfeita” de um e o olhar sonambúlico

7. KILKERRY. *Notas trêmulas*, p. 150-151.

8. GUIMARAENS. *Obra completa*, p. 231.

(onírico), povoado de imagens fantasiosas e arcaicas, do outro. No entanto, o confronto se encerra com a retomada quase simétrica de uma formulação presente naquele que delimitamos, aqui, como um primeiro movimento do texto. O conjunto dos sete primeiros parágrafos, em que se tecia a imagem do poeta escuso (em retomadas e progressivas reformulações), tinha, exatamente no parágrafo central ao bloco (quarto parágrafo), a ação *silenciosa* por meio da qual o personagem cortava a sombra: “Corta, corta a tua sombra, silenciosamente...”.

Retomada no fecho do texto, em formulação quase simétrica (“Ah! corta, corta, silenciosamente, o luar...”), a frase carrega, contudo, alterações dignas de nota. Por um lado, a certeza da marginalidade demeritória da primeira versão reaparece convertida em aceitação de um contato com algum *ideal*, como parece sugerir a imagem de elevação do astro (branco, em oposição à soturnidade anterior). Mais que aceitação, a posição enunciativa do narrador enfatiza na interjeição uma emoção que, de algum modo, o imperativo do verbo (por meio do qual ele dirige um apelo ao interlocutor, atualiza uma demanda a partir de suas expectativas), nos dois casos, já indiciava. Na conclusão, os dois homens se afastam, mas o recuo do segundo vem sublinhado pela admiração do primeiro. E se o “talvez poeta” tem como um de seus traços distintivos precisamente o *silêncio* (reiterado

em vários momentos), essa *mudez* que também naquela primeira seção do texto era assimilada a “uma página em lápis-lazúli vivo, para muito ouro, mas também retraçada de hieróglifos em fogo sangrento” encena possivelmente outra das dualidades ou ambivalências implicadas.

O silêncio produtor de imagens hieroglíficas reduplica-se em outra produção de imagens, ora submetidas a empenho de *interpretação*: as “notas trêmulas”, que não teriam sido fruto da ação do poeta em fuga, mas de outro escritor que, mantendo-se em cena, àquele *julga* (“ou de logo desgraçado ou de logo além de qualquer felicidade humanamente bípede”) com sua “visualidade relativamente perfeita”. Mas, se precário é o “talvez poeta” (que no decurso do texto se mantém quase que totalmente em silêncio), como tal narrador (com sua visão clara) pode produzir um texto que se apresenta como “notas trêmulas”? Ao longo do texto, os tremores estão associados ao “talvez poeta”, que ora “pendula com a cabeça afirmações ou negativas”, ora emite um “trêmulo balbuciante”, ou mesmo, sinestesicamente, produz um som cujo eco parece “esfumar-se”. Contudo, ao sair de cena, o estranho notívago permanece espelhado na retina admirativa do homem a retratá-lo, em possível identificação problemática, permanência convertida na sequência em *notas* (que, indica-se, viriam a compor um eventual “Diário Antigo”). Tais notas parecem *oscilar* entre a descrição de um

pária e a descrição de um ídolo. Nesse sentido, resistindo à fácil interpretação (resistência sugerida na valorização do caráter hieroglífico das páginas incandescentes aproximadas à mudez do “talvez poeta”; resistência sugerida na formulação “Se mais de interpretar, se mais esfriada!”), mantendo-se enigmático, o autor das notas não deixa de registrar um *tremor* de fundo, que parece implicar alguma hesitação nas mãos em recomposição do retrato do fugitivo escuso.

A questão que a este ensaio interessa centralmente em “Notas trêmulas” é essa espécie de duplicação do narrador em seu personagem: um estranho notívago que é uma imagem de poeta (da figura pública de poeta) e se constrói textualmente a partir de uma duplicação que se faz do próprio narrador (ele, enfim, a figura que problematiza, por meio do personagem *mudo* – *emudecido* –, a condição daquele que escreve – ele próprio, narrador). O texto resultante, então, simultaneamente, registra a *crise* de uma imagem de *poeta* (discernível nas imagens de angústia e insatisfação que acompanham sua particularização), o distanciamento pretensamente *crítico* dessa crise (a postura de superioridade do narrador em relação a ela) e a *crise* desse distanciamento (visível na adesão mal assumida pelo narrador ao que resta de fascínio no “talvez poeta”, pelo *tremor* que se deixa trair, a despeito da pretensa superioridade). A subjetividade

instabilizada (pela rejeição?) do “talvez poeta” encontra-se com a subjetividade *superior* do narrador, produzindo-se um tremor – um tremor que se *anota*. O abraço (que não houve) estrutura-se em texto (em *notas trêmulas*) destinadas, em tese, a compor um *diário* (produzido pelo narrador, que se produz como figura de autoria) adjetivado como antigo (possível alusão a uma posição social de escrita – a do “talvez poeta” – que já não encontra validação?).

A despeito da centralidade, no texto, de certa concepção do que seria um *poeta*, as *notas trêmulas* não se escrevem em versos. Escrevem-se em prosa, ainda que esta prosa possa tensionar algum tipo de relação com o que seria *próprio* do poético. Mas o que seria *próprio* do poético? Talvez um caminho para uma tal resposta fosse um levantamento dos elementos do texto em que se discernem *procedimentos*, recursos, temas ou quaisquer outros elementos que pudessem indicar como exclusivos (ou típicos, ou característicos) do verso, – o que talvez levasse à proposição de uma aproximação do conceito de “poema em prosa”. As armadilhas de um tal caminho já foram, contudo, suficientemente referidas. Em um texto de 1995, Michel Sandras advertia quanto ao polimorfismo do “gênero” e entendia que a busca de propriedades formais e temáticas características de uma classe de textos que se pudessem denominar como “poemas em prosa” encontraria várias dificuldades, em

especial a diversidade de formas que ela oferece ao leitor. Seria possível definir a poética de um gênero que se qualifica frequentemente de policromo, híbrido ou impuro? Nesse sentido, ainda para Sandras, mais que um gênero, o poema em prosa ganharia em ser considerado como um conjunto de formas literárias breves, pertencentes a um espaço de transição no qual se redefinem as relações entre o verso e a prosa e se forjam outras concepções do poema:

Contudo, admitindo que a diferença entre prosa e verso não é de essência, mas de referência – de referência não a uma realidade poética ou prosaica nem sequer a uma diferença linguística inerente, mas a uma anterioridade textual, uma diferença de códigos – não chegaremos precisamente à concepção falsamente simétrica da relação entre verso e prosa que se supõe ser posta em questão pelo poema em prosa?

Nem antítese, nem síntese, o poema em prosa é o lugar a partir do qual a polaridade – e, portanto, a simetria – entre presença e ausência, entre prosa e poesia *disfunciona*. A descrição do poema em prosa só é possível a partir do pacto de que toda tentativa de o descrever acaba por se subverter a si própria. Já não saber qual é a diferença é ao mesmo tempo se perguntar de que modo essa incerteza modifica retrospectivamente a natureza anterior da certeza. É, também, já não poder falar senão a partir dessa incerteza. A questão da

diferença, não podendo resolver-se nem saber ao certo o que questiona, apenas pode repetir-se, mas é paradoxalmente a própria repetição desse desfuncionamento da questão que engendra o texto dos poemas em prosa.⁹

Pensando as “Notas trêmulas” a partir das considerações de Sandras, talvez seja possível fugir de tautologias que tentassem delimitar ou precisar o *próprio* da prosa e o *próprio* do poético, para considerar exatamente esse “espaço de transição”, que se manifesta em outros aspectos da organização do texto. Pressentir a presença do poético no prosaico e do prosaico no poético parece abrir espaço para uma consideração não de fusões e harmonizações, mas de *relações* por meio das quais o heterogêneo permanece em cena. Como o espelhamento entre poeta e narrador, que se produz como imperfeito, não se podendo assimilar uma e outra figura, apenas reconhecer o quanto se implicam, distanciando-se, em abraço que não houve, que não pode haver.

De resto, o texto se escreve em *apóstrofe*, já que, para além dos imperativos contidos nas formulações espelhadas anteriormente destacadas, as *notas trêmulas*, em seu conjunto, indiciam uma voz em diálogo com outra. Não sendo *própria* da prosa, ou do poema, uma tal forma de construção pode, ainda, ser observada no poema do mesmo Pedro Kilkerry denominado “Harpa Esquisita”:

9. SANDRAS. *Lire le Poème em Prose*, p. 19-21. Tradução minha.

Dói-te a festa feliz da verdade da vida...
 Tanges da harpa, em teu sonho, almas ou cordas, cantas,
 Bóiam-te as notas no ar, a asa no Azul diluída
 E, assombrados, reptis – homens, não! tu levantas!
 E apupilam-te a frente as mil pedras agudas
 De ódios e ódios a olhar-te... E és um rei que as avista,
 No halo, de Amor, que tens! se em colar as transmudas,
 Vais – um dervixe persa, o manto azul – Artista!¹⁰

10. KILKERRY. “Harpa Esquisita”, p. 106.

Também neste caso a subjetividade se apresenta desdobrada em um “tu”, que pode ser assimilado à figura de um “poeta”, já na segunda estrofe indiciado na palavra “Artista”. Escrevendo sobre o poema, Augusto de Campos nele discerniu a “temática de conscientização da condição do artista” (“náufrago de si mesmo”, em confronto com a “espécie oceânica dos homens”).¹¹ De algum modo, todas essas imagens (do “talvez poeta” ao “Artista” de “Harpas Esquisitas”) permitem recuperar a figura do “poeta maldito”: o desajuste, a “alta sensibilidade”, além da componente de auto exclusão (eventualmente confirmada pelo correspondente descaso do público). Também Cruz e Sousa escreveu *poemas* em que se discerne a mesma *maldição* enunciada por semelhante processo de endereçamento: a subjetividade que se enuncia (*eu*) só se definindo pela constituição simultânea de um outro (*tu*), a que se dirige, espelhando-os em

11. CAMPOS. *Pedro Kilkerry, a harpa esquisita*. 4. Cad. s.p.

torno do problema da criação literária.¹² Como em “Notas trêmulas”, em “Harpas Esquisitas” (ou em “Sugestão”, de Cruz e Sousa) a dualidade de base atualiza-se em um sem número de outras reduplicações. São duais as repetições disseminadas ao longo das estrofes (“De ódios e ódios”; “Vem colar-te ao colar”; “em centelha e centelha”; “Sobe a flor? Sobes tu”; “Amedulas o Mar e amedulas a Terra!”; “argentina, argentina”; “Pousas um níveo dedo às níveas cordas, pousas”; “amorosa, amorosa”). São duais oposições como reptis x homens; sombrio x luz; mar x astros; Mar x Terra. São duais as operações de assimilação metafórica ou de espelhamento entre elementos.

A questão que se coloca é pensar como as dualidades parecem estruturar (não menos no verso que na prosa) não uma fusão final entre “eu” e “tu”, mas a permanência problemática dos dois polos. Não se fundem narrador e seu personagem, não se apaziguam as tensões entre prosa e poema. No tecido da escrita, o duplo permanece como duplo, ou mais, como a abertura ao múltiplo. Escrevendo sobre o problema do endereçamento, ou do recurso por meio do qual um poema *lírico* pode se estruturar pela enunciação de um destinatário específico (um *tu*) posto em relação com a voz que organiza o poema, Joëlle de Sermet recorre a Benveniste para se referir à ficção “de uma enunciação fundada sobre a utopia de uma co-presença”, na medida

12. Adiciono um exemplo, já comentado em outros ensaios escritos sobre o tema: “Tu, quem quer que sejas, obscuro para muitos, embora, tens um grande espírito sugestivo. Os jornais andam cantando a tua verve flamante, pertences a uma seita de princípios transcendentais. Na tua terra os cretinos gritam, vociferam. Não sabem o que tu escreves. Não entendem aquilo.... Palavras, palavras, dizem. Tu tens, porém, uma tal orientação, uma tão profunda firmeza artística, que não te abalas com a vozeria que se levanta. Pelo contrário!” (CRUZ E SOUSA. *Sugestão*, p. 506-507).

em que ambas as *presenças* (tanto *eu* quanto *tu*) não são efetivamente presenças, apenas posições enunciativas. Assim, o *tu* seria, quando muito, um recurso, uma posição auxiliar: produto do discurso do *eu*, o *tu* seria somente aquilo que o poema trata por *tu*.¹³

O leitor-ouvinte atuaria, então, como testemunha não de um endereçamento, mas de uma “flutuação estrutural cujos vazios ele preenche com elementos circunstanciais tirados de sua própria experiência”. No ponto em que se delineia o diálogo “com um destinatário explícito”, ele (leitor) surgiria no horizonte como “um terceiro incluso”. Contudo, se o *tu* (como o *eu* não substancial de qualquer *lírica*, mesmo em prosa) não pode ser considerado senão como uma imagem (“um frágil edifício significante”), Sermet o descreve como *perfeitamente real* “enquanto objeto inacessível da procura de um ouvinte” e provavelmente “na proporção mesma dessa inacessibilidade”. A posição problemática do destinatário lírico, além de dar a ver a condição *intersubjetiva* do lirismo, derivaria, então, do fato de que esse destinatário não dispõe de um estatuto identificável de forma definitiva, trata-se, antes, da ficcionalização do que seriam “flutuações de identidade”. Na medida em que permite o surgimento simultâneo do *eu* e do *tu*, o recurso permitiria que o *eu* e o outro seguissem juntos em “compartilhamento da palavra”. Ao implicar reciprocamente sujeito da enunciação e *um* sujeito

da leitura, o poema organizaria não apenas *um* “diálogo”, mas sobretudo “o desnudamento de um diálogo”:¹⁴

Seria preciso acrescentar que o “desnudamento” se torna possível pelo recorte rítmico da experiência, em uma série de instantes onde a cada vez se condensa a infinita potencialidade das reviravoltas da situação discursiva. O leitor sempre é, em graus de implicação variados, destinatário último, mas também co-destinatário e sujeito do enunciado ao mesmo tempo que sujeito da enunciação.¹⁵

A substituição progressiva das marcas de pessoa ajustaria a instabilidade das referências dêicticas, em uma “ciranda de pronomes pessoais cujas amarras são sempre deslocadas”. Nesse sentido, o poema lírico com endereçamento indiciaria e estaria fundado sobre “um fundamental engano de endereço”, já que aquele que fala e aquele a quem se fala, eu e tu, “nunca serão exatamente aqueles que seríamos tentados a identificar de imediato, por serem as figuras – tremidas, trêmulas – do movimento que as encaminha uma em direção à outra”. (SERMET. *L’adresse lyrique*. p. 81- 97) O acento recairia, então, no movimento, no tremor, nas oscilações e em tudo que desse movimento se possa derivar, a partir de um distanciamento crítico.

13. SERMET. *L’adresse lyrique*, p. 81-97.

14. A autora retoma o pensamento de Meschonnic: MESCHONNIC. *Critique du rythme*, p. 156.

15. SERMET. *L’adresse lyrique*, p. 95.

Ainda que sem tentar esgotar uma eventual análise de “Harpas Esquisitas”, as considerações anteriores talvez permitam assinalar que, tanto quanto ocorre nas “Notas trêmulas”, a voz que, na abertura do conjunto de versos ensaiava um gesto de endereçamento (“tanges da harpa, em teu sonho, almas ou cordas, cantas”) que poderia ser descrito com consideração de um tenso movimento de acolhida e envolvimento (“E, assombrados, reptis – homens, não! tu levantas!”) ou de recusa e oposição (“E apupilam-te a frente as mil pedras agudas /De ódios e ódios a olhar-te...”), ao término do poema, percorridos os diferentes caminhos por meio dos quais *eu* e *tu* buscam se constituir enquanto se confrontam, parece possível pensar que essa mesma voz possa enunciar, na estrofe final, um equívoco desejo de comunicação:

Ah! os homens percorre um frêmito. Num choro...
Move oceânica a espécie, amorosa, amorosa!
Mais que um dervixe, és deus, que morre, a irradiosa
Glorificação de ouro e o sol de ouro ... à paz de ouro.¹⁶

Ocorre que o mesmo movimento que desvela desejos de encontro, homens percorridos por frêmitos, emoções, a *espécie* em possível empenho rumo à comunhão, o mesmo movimento foi produzido por uma duplicidade que situa

o poema no cruzamento entre um desejo projetado por sobre a estrutura vazia de um *tu*, e uma tomada de distância desse desejo, alojada na estrutura vazia de um *eu*. Em “Harpas Esquisitas”, ainda que menos explicitamente do que em “Notas trêmulas”, não há adesão completa possível a qualquer nuance de sentido do que se textualizou, na medida mesma em que tudo permanece sobre a ressalva crítica de um jogo entre alteridades:

E apupilam-te a frente as mil pedras agudas
De ódios e ódios a olhar-te... E és um rei que as avista,
No halo, de Amor, que tens! se em colar as transmudas,
Vais – um dervixe persa, o manto azul – Artista!¹⁷

Nesse sentido é que o poema, como aquelas *notas*, não pode ser mero reprodutor de um eventual mito do poeta maldito, que também não pode simplesmente recusar. O texto é, nesse sentido, um movimento *em crise*: que se atualiza por uma subjetividade ficcional responsável (*eu*), também nesse caso, pelos gestos admirativos, pela pontuação emocionada, pelos adjetivos e duplicações indiciadores de hesitações. O mesmo “náufrago de si” delineado na estrofe 11, nesta estrofe final, ressurgiu “dervixe”, “deus” que morre, ao passo que os assombrados reptis da primeira estrofe redefinem-se como “homens”, percorridos por “frêmito”,

16. KILKERRY. “Harpa Esquisita”, p. 106.

17. KILKERRY. “Harpa Esquisita”, p. 107.

em “choro”, acusando-se o mover da espécie – oceânica. Talvez se possa pensar que a imagem “halo de Amor” contida na segunda estrofe do poema, delineava, ao contrário do que a tópica do poeta maldito pudesse fazer imaginar, a partir mesmo da condição de solidão e de isolamento da escrita poética, em especial da escrita poética simbolista, um desejo de contato: *frêmito* a percorrer os homens, algo que, na estrofe final, mova “oceânica a espécie”. Contudo, se a primeira pessoa identificava o Artista (projetado em *tu*) a um “deus que morre”, talvez seja possível perguntar: morre como um deus? O sublime que a deuses se associou (outrora?) com ele morre? O que choram os “homens”? Que “frêmito” os move? A que empenho *amoroso* a poema alude? Quais glorificação e paz encerram o movimento musical das “harpas esquisitas” – tema central do poema?

Tudo considerado, parece difícil pensar o poema (este poema?) como afirmação de um mito relativo ao que seja um *poeta*, ou mesmo de uma crise (não ambígua) desse mito. Jean-Luc Nancy, em *A comunidade inoperada*, recuperando Barthes, sentencia que o *inconveniente da literatura* seria “não convir ao mito da comunidade, nem à comunidade do mito”, ou ainda, não convir nem à comunhão, nem à comunicação:

E, no entanto, se esse nome “literatura” está sempre em vias de não convir à própria “inconveniência literária”, não é

pelo fato de a literatura ter as relações mais estreitas com o mito? O mito não é ele a origem da literatura, a origem de toda literatura e, num certo sentido, talvez seu único conteúdo, sua única narrativa, ao menos que isso não seja sua única postura (aquela do narrador, que é seu próprio herói)? Haveria um esquema literário que não seja a retomada da cena mitológica (e isso vale também nesse contexto para a cena ou as cenas filosóficas, que, de um certo modo, entre outros, pertencem ao “gênero” da literatura)?

Não somente a literatura é herdeira (ou eco) do mito, mas a literatura foi pensada num sentido próprio como mito – e como o mito da sociedade sem mito.¹⁸

Parece ser de co-presença de que se trata, então, ou “recortes rítmicos da experiência”, para recuperar o raciocínio de Joëlle de Sermet. A cena mítica que se nega e se retoma, só ressurgue se tensionada, *em crise*. Aquilo que o mito estabilizaria, instabiliza-se, problematiza-se. As notas trêmulas, em vários sentidos, então, acionam essas tantas imprecisões e o fazem na construção de uma cena para a qual o *literário* se atualiza em um específico movimento de interação com o *mundo*: vai lá um específico escritor (*o poeta*) e ele se move como um renegado, mas *eu* (o prosador) que escrevo essas páginas de um “diário antigo” (*eu* que registro, enfim, algo

18. NANCY. *A comunidade inoperada*, p. 106.

que considero relevante, enquanto assumo também a relevância de alguma ação de escrita), *eu* (outro escritor) mantenho-me em superioridade distante e compadecida deste *outro* (em que paradoxalmente me reconheço), este *outro* em cujos movimentos posso discernir grandezas e valores que não consigo rejeitar em sua totalidade, esse *outro* em que posso vislumbrar as cicatrizes dos golpes e recusas – esse outro que chamo para perto de mim, pretendo envolver e acolher, mas com cuja recusa empertigada e silenciosa vou, ao final das contas, ter que me contentar. Esse *outro*, que a *mim* vira as costas, pés embebidos simultaneamente na mais banal poça – que é também reduplicação de imagens e ideais (que o movimento de fuga o impede de contemplar). Nem um nem outro acolhe a imagem projetada na água – mas o texto a formulou.

No verbete “Endereçamento”, do *Indicionário do contemporâneo*, evocam-se “eus em trânsito”, “empenho performático” e “construções em aberto”:

Será o poeta ainda esse porta-voz privilegiado? Esse mensageiro das penas de todo e qualquer homem? Porque sobre os comuns mortais se ergue o mito do poeta maldito, que universaliza os padecimentos particulares, falando não apenas para, mas também em nome de, representando os que não têm voz. Se a discussão sobre o endereçamento é um

retorno ao problema da enunciação poética, relacionando poesia e ética, ela mobiliza certamente uma nova circunstância, relacionada a um empenho performático, em que já não se trata de um sujeito representado por outro e para um outro, mas de eus em trânsito, transformados no curso da poesia, produzidos inclusive por ela, na escrita e na leitura, expostos e refletidos enquanto construções em aberto, em obras, como a forma poética mesma, que também não é mais, como queria João Cabral, um “organismo acabado”, mas se apresenta como um entrecruzamento plural de formas, entre o ensaio e a poesia, entre a poesia e a autobiografia e assim por diante.¹⁹

“Notas trêmulas” e “Harpa Esquisita” vieram a público precisamente no mesmo número da revista *Nova Cruzada* (ano X, no. 7, dezembro de 1910): o primeiro, na página 12; o segundo, nas páginas 14-15. Separados por uma única página, os dois textos, cada um à sua maneira, articulam uma primeira pessoa que se mantém distanciada, em posição imprecisa e secundária. Mas as figuras que ocupam o que seria a posição central dos poemas só surge na equação de um diálogo (que, portanto, necessariamente, delinea outra subjetividade com a qual se encontra em relação): dois escritores, em ambos os casos. Cerca de vinte anos antes, em 1891, Cruz e Sousa publicava no jornal carioca

19. PEDROSA, et al. *Indicionário do contemporâneo*, p. 103.

Novidades, seu texto “Sugestão”, que viria a integrar o livro *Missal*. Também organizado a partir da partição de fundo entre um *eu* em dicção e um *tu* duplicado com o qual o primeiro dialoga e também colocando em questão uma certa (algumas) imagem(ns) do criador literário, o *poema* é finalizado com a consideração da morte do escritor (por pneumonia aguda), a que se segue um debate sobre o que teria sido seu “merecimento”:

E após a tua morte ainda se haveria de contestar o teu merecimento. Muitos diriam:

- Também não deixou um livro que significasse a sua individualidade.

A que outros responderiam:

- Mas deixou escritos em jornais.

-Ora, jornais! jornais são papeis avulsos, vivem o curto espaço de um minuto ou de um segundo e, muitas vezes, até sem os lermos, com os mais resplandecentes pensamentos contidos em suas colunas, os deitamos pela janela afora ... Um livro sintetiza qualquer individualidade. Não se pode acreditar, portanto, não há documentos que atestem, criticamente, o valor intelectual desse escritor que morreu.²⁰

Ora, o merecimento, seja pelo exame do livro, seja pelo exame do texto veiculado por meio dos jornais, parece encontrar-se de todo modo *sub judice*. No entanto, já em sua primeira publicação, *no jornal*, a voz presente em “Sugestões” reconhecia e/ou ironizava o papel desse veículo no estabelecimento e/ou na relativização das reputações literárias: “Os jornais andam cantando a tua verve flamante, pertences a uma seita de princípios transcendentais. Na tua terra os cretinos gritam, vociferam. Não sabem o que tu escreves. Não entendem aquilo... Palavras, palavras, dizem.”²¹ E, no entanto, mais do que *oprimido* ou *constrangido* por tal relação tensa, o personagem do literato parece estar em pleno domínio do jogo implicado (“Tu tens, porém, uma tal orientação, uma tão profunda firmeza artística”; “não te abalas com a vozeria que se levanta”). A duplicação eu/tu, de modo similar ao que ocorre nos outros dois poemas referidos, se faz supor a visada irônica, que relativizaria a adesão aos conteúdos que se enunciaram, por outro lado não permite eliminar a presença (a co-presença) de um reconhecimento da imprensa e da cena jornalística como palco de consagrações (assim como de recusas e censuras) e como mecanismo de exposição do trabalho criativo.

Não sendo *excepcional* o fato de que em jornais publicam-se primeiras (às vezes segundas e demais) versões de poemas que a crítica póstera considerou rebuscados e distantes

21. CRUZ E SOUSA. *Sugestão*, p. 506-507.

20. CRUZ E SOUSA. *Sugestão*, p. 506-507.

22. NOVIS. *Pedro Kilkerry, a ideologia do novo*, p. 45.

do mundo, talvez seja o caso de pensar que algum movimento de relação com algum público pudesse se encenar nessa prática. Escrevendo sobre a atuação de Kilkerry em jornais, Vera Lúcia de Britto Novis, em um texto de 1978,²² refere-se ao escritor como cronista e ressalta: “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”. Se a atuação jornalística, contudo, era a própria situação em que o literato exercia, testava, refletia sobre seus escritos também *literários* (respeitado o pressuposto implícito de que as crônicas, eventuais representantes de um ideal rebaixado de escrita, não se ajustassem ao que se indica em tal adjetivo), em que termos exatamente poderíamos pensar a premissa do “isolamento de literato” ou da inexistência de participação na sociedade por parte do *poeta* que, nos jornais, divulga *poemas*, sejam eles em prosa ou em verso?

Uma eventual busca de resposta talvez nos encaminhasse no sentido do que sinaliza Marcos Siscar em texto mencionado na abertura deste ensaio: à generalização (pela crítica) de um paradigma histórico de leitura da poesia moderna, à *universalização* de alguns dos recursos interpretativos inerentes a tal paradigma (como associações entre *poesia* e renúncia ao real, esteticismo, desrealização, abdicação à socialização em oposição a qualquer proximidade com

a referencialidade e com a vida). Já em “Notas trêmulas”, as cores vibrantes e expressivas (opostas à sombra, à sornidade, ao isolamento doloroso, à condição de *maldito*) vinham à cena quando a página produtiva se assimilava ao que se definia como *silêncio* do escritor em cena – página que estabelecia seu contato com os sábios do velho mundo, bem como seu contato mais direto com o narrador. Em “Harpas Esquisitas”, a execução musical em descrição levava os homens a um *frêmito*. Em “Sugestões”, o escritor morto permanece no centro de um acalorado debate em que se encenam as contradições do problema do *valor* (ou do *merecimento*). Finalmente, a mesma busca de resposta talvez nos levasse, ainda, a Joëlle de Sermet, para quem recursos formalizados no texto poderiam ser lidos como marcadores efetivos da “procura de um ouvinte” e da condição *intersubjetiva* do lirismo (a despeito de posicionamentos teóricos consagrados que o definiriam como *monológico*).

Pedro Kilkerry, em uma de suas *crônicas* agrupadas sob o designativo “Quotidianas” (série que apareceu no *Jornal Moderno*, em 1913), parece atento a aspectos do que aqui se delineia, quando se refere ao *escritor* (assim, digamos, de modo genérico) e ao que pudesse ser sua *ação* no mundo:

A filosofia já é ação, o sonho é ação, o cinismo, seja ou não por lei obrigatória, é grande parte na ação do dia a dia, o

heroísmo é o mais humilde operário ou o rei do petróleo, a poesia é a própria vida tumultuada, sem retardo, sem moras, sem decrepitude.

O metro é livre, vivamo-lo. O mais interessante, porém, de tudo, dessa complexidade, de toda essa demência raciocinante é que as harmonias individuais, os caracteres não podem ser velhos como os senadores de Roma ou os sete sábios que cofiaram longas barbas na velha Grécia. Não se arrastam passos, braços não tremem; na existência do século não se titubeia.

Ao tempo em que escrevo essas linhas, já aí está a urgência suarenta do tipógrafo a espiá-las e ouço a trepidação ansiosa do maquinismo impressor, a que estou associando a ânsia dos leitores de nosso órgão, que é do seu momento social, da hora que soa.

Certo a sinceridade não fará tremer a pena por amor da verdade, e daqui por avante, leitores, vos daremos a vossa leitura.

Ora bem ...
Até mais ver.²³

23. KILKERRY. *Quotidianas*, p.167.

A hora que soa: entre o sonho e o cinismo, a urgência suarenta do tipógrafo e a ânsia dos leitores. Com todo o *tremor* que se possa anotar.

REFERÊNCIAS

CAMPOS, Augusto de. Pedro Kilkerry, a harpa esquisita. **Correio da Manhã**, 4º. caderno, 19 de junho de 1967.

GUIMARAENS, Alphonsus de. Ismália. In: _____. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960, p. 231.

KILKERRY, Pedro. Harpa Esquisita. In: CAMPOS, Augusto de. **Revisão de Kilkerry**. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 106.

KILKERRY, Pedro. Notas trêmulas. In: CAMPOS, Augusto de. **Revisão de Kilkerry**. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 150-151.

KILKERRY, Pedro. Quotidianas. In: CAMPOS, Augusto de. **Revisão de Kilkerry**. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 167.

MESCHONNIC, Henri. *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*. Lagrasse: Éd. Vernier, 1982, p. 156.

NANCY, Jean-Luc. **A comunidade inoperada**. Trad. de Soraya Guimarães Hoepfner. São Paulo: 7 Letras, p. 106.

NOVIS, Vera Lúcia de Britto. **Pedro Kilkerry, a ideologia do novo**. Dissertação de mestrado defendida na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 1978, p. 45.

PEDROSA, Célia. et al. **Indicionário do contemporâneo**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2018, p. 103.

SANDRAS, Michel. **Lire le Poème em Prose**. Paris: Dunod, 1995, p. 19-21.

SERMET, Joëlle de. L'adresse lyrique. In: RABATÉ, Dominique. **Figures du sujet lyrique**. Paris: Presses Universitaires de France, 1996, p. 81- 97

SISCAR, Marcos. A "poesia pura" como paradigma da tradição. In: _____. **De volta ao fim**. O "fim das vanguardas" como questão da poesia contemporânea. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016, p. 151.

SOUSA, João da Cruz. Sugestão. In: **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000. p. 506-507.

VERAS, Eduardo. A poesia incógnita: elementos para um estudo da poética do Spleen de Paris. **Remate de Males**, Campinas, (37.1): pp. 93-116, Jan./Jun. 2017.

Recebido em: 01-05-2019.

Aceito em: 07-06-2019.