



O sublime e o problema da modernidade em Pedro Kilkerry

Fabiano Rodrigo da Silva Santos

Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Parque Universitário, 19806-900, Assis, São Paulo, Brasil. E-mail: fabianorssantos@yahoo.com.br

RESUMO. O artigo apresenta considerações sobre as manifestações do sublime na poesia de Pedro Kilkerry, como um dos aspectos distintivos de sua poesia diante das orientações parnasianas dominantes no contexto cultural em que o autor se insere. Parte-se da hipótese de que a maneira particular com que Kilkerry utiliza os dispositivos do sublime demonstra o diálogo de sua poesia com o ideário romântico, cujas marcas, em sua lírica, devem-se diretamente à influência simbolista e afastam-na dos modelos parnasianos tradicionais. O sublime, em Kilkerry, desenvolve-se por meio de uma linguagem elíptica e sugestiva, que demonstra a impossibilidade de expressão do ideal por vias diretas e apresenta a afinidade de seu fazer poético com a crise idealista que marcará a poesia pós-romântica e fornecerá alguns dos fundamentos sobre os quais se estrutura a poética da Modernidade. A poesia de Pedro Kilkerry desenvolve-se em uma complexa zona de convergência entre os modelos fornecidos pela estética parnasiana, o idealismo romântico atávico ao simbolismo e a busca por novas respostas a antigas inquietações idealistas. O encontro conflituoso dessas três correntes, perceptível nas manifestações do sublime em Pedro Kilkerry, atesta a sensibilidade de sua lírica aos imperativos da Modernidade.

Palavras-chave: parnasianismo brasileiro do século XX, poesia de orientação romântica, estética moderna.

The sublime and the modernity issue in Pedro Kilkerry

ABSTRACT. Current paper discusses manifestations of the sublime in Pedro Kilkerry's poetry as one of the distinguishing characteristics within the Parnassian orientations predominant in his cultural context. The particular way that Kilkerry employs the sublime's expedients demonstrates the dialogue of his poetry with Romantic ideals, whose traits in his lyrical stance are directly linked to Symbolist influence, far from traditional Parnassian models. The sublime in Kilkerry develops through an elliptical and suggestive language that demonstrates the impossibility of the ideal being directly expressed and shows the affinity of his poetic work with the idealist crisis that marks post-Romantic poetry and provides the basis on which the poetics of Modernity is structured. The poetry of Pedro Kilkerry develops within a complex zone of convergence between the models provided by the Parnassian aesthetic, Romantic idealism with an atavistic presence to Symbolism, and the search for new answers to old idealistic concerns. The meeting of these three conflictive currents, perceptible in the manifestations of the sublime in Pedro Kilkerry's poetry, demonstrates his lyrical sensitivity to the trends of Modernity.

Keywords: 20th century Brazilian Parnassianism, poetry with Romantic orientation, modern aesthetics.

Introdução

A presença, na vida cultural brasileira do início do século XX, de um poeta singular como Pedro Kilkerry, se não é suficiente para colocar em xeque a suposta hegemonia da estética parnasiana na poesia brasileira entre fins do século XIX e início do XX, pelo menos, permitiria a reavaliação dos lugares comuns que estabelecem seus paradigmas, caracterizando-a por uma linguagem preponderantemente harmoniosa, plástica, refratária à subjetividade e dotada de um pendor para a ornamentação algo superficial. Com efeito, tais características perpassam a poesia dos autores representativos do parnasianismo junto ao cânone,

sobretudo, como medida de distinção entre o movimento e a tradição romântica, contra a qual as primeiras obras brasileiras tributárias à estética do parnaso se insurgem. No entanto, não se pode negar que os mecanismos próprios da dicção parnasiana, por centrarem-se mais nos aspectos estilísticos do poema – por mais contraditório que possa parecer – foram ‘flexíveis’ o suficiente para enfeixar matéria diversa do esteticismo estreito do parnasianismo de profissão de fé; ora, é a forma parnasiana que dá corpo ao simbolismo passional e convulso de Cruz e Sousa e que servirá de medida para aclimação das experiências sensoriais e rítmicas simbolistas pelos poetas brasileiros; é ela ainda que se insinuará nos

estranhos ornatos que caracterizam o rebuscamento de Augusto dos Anjos, ou na plasticidade sugestiva às raias da abstração que difere Pedro Kilkerry de seus contemporâneos e parece fundamentar as impressões de novidade e vanguarda que Augusto de Campos, seu mais importante crítico, enxergou em sua obra.

A predominância do parnasianismo, pois, antes de sugerir o engessamento da poesia brasileira nos moldes oferecidos pela poesia de um Olavo Bilac, de um Alberto de Oliveira ou de um Raimundo Correia, parece oferecer uma referência sólida, cuja permanência exige variações e desdobramentos – sua presença por longo período como 'modelo' para a poesia brasileira parece ter gerado um rico fenômeno em que se vislumbram vários 'parnasianismos' – à maneira de poetas distintos entre si.

Grosso modo, pode-se dizer que o sucesso da estética parnasiana junto ao público médio (BOSI, 1973), tornar-se-ia condição para que os poetas entre fins do século XIX e início do século XX tornassem suas obras comunicáveis a esse público; o que justifica a adaptação de suas concepções particulares de poesia aos ditames da estética. Tal fenômeno resulta no incremento da dicção parnasiana que se torna, no contexto, abrangente. Em outras palavras, o triunfo do parnasianismo nas letras nacionais parece dever-se menos a um estado generalizado de monotonia e mais a uma relativa flexibilização dos postulados parnasianos, de modo a comportar manifestações estéticas variadas: assim, há no Brasil um parnaso-simbolismo, como o de Cruz e Sousa e de seus discípulos; um parnasianismo confessional e algo romântico, atestado pelos poemas de *Via Láctea*, de Bilac ou, mais tarde, pela lírica de Gilka Machado; um parnasianismo *art nouveau*, como o dos poetas do início do século XX (PAES, 1985, p. 67) e por que não um parnasianismo experimental e consciente de sua tarefa de renovação, como sugere a maneira kilkerriana de ser parnasiano?

Sensibilidade à renovação Pedro Kilkerry, poeta baiano do início do século XX e autor de obra fragmentária obscura, demonstra ter, como atesta sua crônica 'Quotidianas', publicada no *Jornal Moderno*, da Bahia, em 04 de março de 1913:

[...] mas onde e quando repousar, refletir, na 'polis' moderna, que até a nossa está sendo, inferno da atividade humana, que se eletriza, cinemiza, automobiliza e mal pode ter um ai!, para o que for esmagado, fulminado à pressão assassina ou inocente das rodas, dos pneumáticos e das concorrências econômicas? Dentro do tempo; nas vagas do tempo, com a bússola da experiência, teremos norteio cotidiano. Olhos novos para o novo! Tudo é outro

ou tende para outro! [...] (KILKERRY apud CAMPOS, 1985, p. 166-167, grifo do autor).

Nesses fragmentos, insinuam-se muitos dos motivos típicos de uma escritura consciente dos imperativos da modernidade, tais como, o registro da vertigem do progresso, da aceleração histórica e da necessidade de uma concepção de tempo sintonizada com o fenômeno da transitoriedade, que encontra síntese na seguinte sentença: “[...] olhos novos para o novo!” – palavras de ordem, aliás, muito semelhantes às encontradas nos futuros manifestos modernistas, como observa Augusto de Campos (1985, p. 60).

Com efeito, Augusto de Campos, responsável pela 'Revisão' de Kilkerry e por tê-lo salvo do olvido, não poupa esforços em aproximar os dispositivos, inegavelmente singulares, encetados pelo poeta, das inovações estéticas que desembocariam na poesia moderna e de vanguarda, comparando seu pendor à sugestão à poesia de Mallarmé e às livres associações de sua prosa às *Illuminations*, de Rimbaud e até mesmo à linguagem de Lautréamont (CAMPOS, 1985). Assim se define Kilkerry nas palavras de Augusto de Campos:

[...] as suas realizações e experiências refogem por completo à estética parnasiana [...] ao mesmo tempo já prefiguram a superação do próprio Simbolismo, transpondo aqui e ali os limites que o separam dos movimentos modernos (CAMPOS, 1985, p. 30).

A partir de Augusto de Campos, Kilkerry surge como um poeta moderno *avant la lettre*; apartado de seu meio e projetado para o futuro. Noutro extremo, porém, observa-se a orientação seguida por Heitor Martins que questiona a leitura empreendida por Augusto de Campos, acentuando os vínculos estreitos de Kilkerry com a estética parnasiana (aliás, facilmente justificáveis pelo contexto cultural em que sua obra se insere), sugerindo como interlocutor mais próximo de sua poesia, não Mallarmé (como gostaria Augusto de Campos), mas Alberto de Oliveira (MARTINS, 1983). Heitor Martins vê em Kilkerry um discípulo de Heredia e Alberto de Oliveira, de importância restrita a um contexto provinciano e de modo algum um dos mais expressivos e inovadores nomes do simbolismo brasileiro: Qual Kilkerry que propomos como hipótese de trabalho em substituição ao maior poeta simbolista brasileiro sugerido tacitamente por Augusto de Campos? “[...] Um poeta menor, provavelmente o mais importante dos grupos provincianos, o da Bahia em sua geração” (MARTINS, 1983, p. 184).

Desse modo, surge um impasse relativo a Kilkerry: seria ele um precursor da poesia moderna ou simplesmente um curioso poeta parnasiano-simbolista? A questão não se resolve facilmente, contudo, é oportuna para se refletir sobre as especificidades da modernidade do poeta. Em primeiro lugar, parece-nos que os vínculos com o parnasianismo, evitados por Augusto de Campos, não diminuem o caráter único e mesmo inovador – como pretende Heitor Martins –, da poesia de Kilkerry, mas, antes, representam a maneira com que o autor conseguiu trilhar caminhos autônomos aproveitando-se das vias já sulcadas pelo código dominante. Além disso, a convivência tensa entre os postulados parnasianos e as inovações em Pedro Kilkerry sugere uma considerável consciência histórica de sua identidade estética, sensível ao novo, tributária da poesia do tempo e também, como se pretende demonstrar com essas considerações, inclinada à busca de notas de inovação em correntes estéticas aparentemente relegadas a segundo plano pelo parnasianismo – nesse ponto, merece atenção especial o matiz idealista de fundo romântico inerente ao pendor de sua poesia para a sugestão.

Ecos românticos no coro do parnaso: sublime e idealismo em Pedro Kilkerry

Com efeito, a influência do simbolismo lega a Kilkerry uma concepção idealista de poesia, romântica em suas bases, mas depurada pelas condições específicas do ambiente cultural em que o autor esteve inserido, a saber, resistente às convenções do romantismo. Desse modo, sua poesia, valendo-se dos expedientes formais do parnasianismo e das descobertas simbolistas no campo da linguagem sugestiva, busca resposta para antigas inquietações românticas, sobretudo as relativas à dificuldade de expressão do ideal. Esse aspecto parece justificar o afastamento considerável de Kilkerry das notas dominantes do parnasianismo brasileiro. A comparação de sua obra a de seus pares, e mesmo a dos mestres da escola do parnaso, demonstra que o repertório parnasiano recebe em sua obra acentuados relevos idealistas. A título de exemplificação, sugerimos a consideração das diferenças entre o modo de configuração do impressionismo pictórico (procedimento caro ao parnasianismo) em Kilkerry e em Alberto de Oliveira, um dos mais influentes parnasianos brasileiros. Cotejemos, para isso, o soneto *Choro das vagas*, de Alberto de Oliveira ao segundo soneto do díptico *Da idade média* (Naufrágio de Vicente Sodré), de Pedro Kilkerry:

Choro das vagas

Não é de água apenas e de ventos,
No rude som, formada a voz do Oceano.
Em seu clamor – ouço um clamor humano;
Em seu lamento – todos os lamentos.

São de naufragos mil estes acentos,
Estes gemidos, este raiar insano;
Agarrados a um mastro, ou tábua, ou pano.
Vejo-os varridos de tufões violentos;

Vejo-os, na escuridão da noite, aflitos,
Bracejando, ou já mortos e de bruços,
Largados das marés, em ermas plagas...

Ah! que são deles estes surdos gritos,
Este rumor de prece e soluços
E o choro de saudade destas vagas!
(OLIVEIRA apud MOISÉS, 2000, p. 243).

Da idade Média (naufrágio de Vicente Sodré)
[...]
Novamente, espadana a verde cabeleira
Triunfalmente a tremer e ébrio raiva revolta,
E no louco rugir do rugido que solta
Vai-lhe o despedaçar da loucura primeira.

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

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

– Rosa – desbrocha a luz às venturas e às mágoas,
E mais desbrocha, e mais... Conquistador, conquista,
Todo o orgulho de um sonho, aboavam nas águas!
(KILKERRY apud CAMPOS, 1985, p. 79).

Ambos compartilham uma mesma temática – evocam de modo dramático o quadro de um naufrágio – o soneto de Alberto de Oliveira, mais evocativo, encontra no som das vagas os ecos das catástrofes no mar, o de Pedro Kilkerry, mais sensorial, registra impressões de um evento específico, o Naufrágio da esquadra de Vicente de Sodré, ocorrido em 1503, entre as ilhas de Curiá Muriá (CAMPOS, 1985). As correspondências utilizadas por Alberto de Oliveira tornam o impassível som do mar prenhe de significado humano; sua voz concentra as vozes dos naufragos que permitem ao eu lírico contemplar, em lances rápidos e evocativos, as cenas de todas as catástrofes marítimas. Escrito em primeira pessoa, o poema atesta a piedade do eu lírico pelas vítimas das tempestades, uma piedade distante, contudo. O eu lírico vislumbra toda a agonia, mas preserva a placidez da perspectiva distante, localizada em um polo diverso do que ocupam os naufragos. O estrato

evocativo do poema, por seu turno, apresenta uma tendência a solidificar-se em matéria coerente – o mar evoca o naufrágio que se apresenta em quadros narrativos completos, em que o martírio das vítimas é descrito de maneira explícita. Em Alberto de Oliveira, portanto, a paixão converte-se em passiva atitude pictórica – o eu lírico é como o poeta de Dante a percorrer os círculos infernais: sensível aos terrores que contempla, porém, posicionado em um ângulo distante, e suas evocações assumem formas facilmente visualizáveis quando adotam os procedimentos da descrição e da narrativa. Trata-se de um poema, enfim, que limita todas as sugestões às molduras do quadro sensorial. Bastante diversa é a dicção do soneto de Pedro Kilkerry.

Embora dedicado a matéria mais específica que o de Alberto de Oliveira, o poema de Kilkerry opta por uma abordagem indireta, porém íntima dos acontecimentos: é a dinâmica da fúria do mar que vem a primeiro plano, ao passo que os navios e o elemento humano a ele implícito surgem de modo elíptico; primeiramente, por uma série de referências a elementos concretos: ‘madeira’, ‘velame’, ‘mastros’, e, posteriormente, no último terceto, por elementos abstratos: ‘venturas’, ‘mágoas’, ‘conquista’, ‘sonho’ e ‘orgulho’. No mais, tem-se o mar em sua fúria e dramaticidade, a ‘cabeleira verde’, a ‘salsugem’, o ‘rugido’, a ‘ânsia’, o ‘fragor’, etc.

A perspectiva, embora indireta e exterior ao poema, não conta com quadros descritivos impassíveis; pelo contrário, compõe com dinamicidade uma tragédia em movimentos violentos, em que se misturam aos escombros do naufrágio, o esfacelar dos sonhos de glória dos marinheiros. O quadro composto submerge o olhar sobre o poema no turbilhão das vagas; é o naufrágio em sua concretude e contornos variegados que se apresenta, reunindo em seu corpo o concreto e o abstrato, a fúria do mar à ânsia da tripulação, de modo a conceber um quadro matizado por intenso *pathos*. *Pathos* esse que não se sustenta nos ‘ais’ demasiado humanos de Alberto de Oliveira, mas os transcende, para retratar submersão do elemento humano nas forças inexoráveis da tempestade e da paixão pela glória.

Como se pode notar, Pedro Kilkerry compartilha, com Alberto de Oliveira, muitas das tendências estéticas parnasianas – o gosto pela plasticidade verbal, que permite a exploração de impressões e uma poética do olhar pictórico estão presentes em ambos. Contudo, as escolhas de Kilkerry divergem dos modelos parnasianos justamente por haver em sua poesia um flagrante gosto pelo efeito de intensidade e pela plasmação do

substrato ideal que sustenta seus quadros, que encontram expressão na maneira elíptica e metonímica com que retrata os fenômenos.

O motivo do naufrágio, por convocar ao poema todas as implicações do combate da fragilidade humana com as potências absolutas da natureza e da vontade, pode ser considerado um clássico componente da imagética do sublime. Alberto de Oliveira parece buscar a manifestação do efeito sublime pelas vias já seguramente pavimentadas pela tradição – sua poesia ecoa a grandiosidade da épica náutica (*Odisséia*, *Eneida*, *Lusíadas*); daí, talvez, optar pela narratividade para tornar os efeitos de arrebatamento do sublime comunicáveis. Pedro Kilkerry parece experimentar caminhos menos convencionais – a evocação, os quadros parciais e a perspectiva oblíqua, que caracterizam seu poema, comunicam de modo mais íntimo a imponência do naufrágio, justamente, por buscar tornar perceptível a vibração interna e os contornos idealistas dessa experiência limite (daí o naufrágio de Kilkerry evocar conceitos abstratos) e não se limitar a suas impressões exteriores ou ao apelo sentimental.

A tentativa de criar uma ponte entre as impressões e as ideias de glória frustrada e a fatalidade, por meio de vias indiretas, ilustra as intenções idealistas que permeiam não apenas este poema, como toda a obra de Kilkerry. Sua poesia apresenta uma forma de idealismo que se vincula aos dispositivos de expressão do sublime, categoria íntima ao ideário romântico, que adentra a dicção kilkerriana já depurada pela concepção de arte simbolista que, de certo modo, articula antigas inquietações românticas aos imperativos da modernidade (MICHAUD, 1966). Com efeito, esse consciente voltar de olhos à tradição romântica parece ser um dos pontos de distinção entre Kilkerry e seus pares, aspecto que ao ser relacionado à sua intenção de buscar novas soluções para velhos problemas da estética idealista, pode ser tratado como uma das chaves de interpretação da novidade representada por sua poesia e, conseqüentemente, de sua modernidade. Daí, o tratamento particular que Kilkerry confere ao sublime poder ser tomado como referência para a investigação dos contornos modernos de sua poesia.

É válido frisar que a concepção de sublime adequada à consideração da obra de Kilkerry corresponde a uma atualização das características próprias dessa estética à luz de um ambiente cultural resistente a concepções de realidade idealistas e transcendentais, como é o caso do contexto pós-romântico. Portanto, a atenção que aqui se confere à categoria do sublime ainda se justifica pelo fato de que o estudo da atualização de seus dispositivos

expressionais reflete o percurso de renovação dos postulados da tradição idealista romântica, com a qual o sublime se relaciona.

O itinerário de considerações sobre o sublime pode tomar como ponto de partida a própria origem do conceito junto ao tratado da antiguidade *Peri Hypsous* (em tradução aproximada: *Da grandeza*), obra atribuída a Longino e dedicada à retórica da elevação. *Peri Hypsous* tornar-se-ia popular no ocidente, a partir do século XVII, com a tradução feita por Nicolas Boileau, que celebrizaria o termo ‘sublime’, ao utilizá-lo como correspondente do conceito original.

Em Longino, o sublime surge como uma espécie de efeito de arrebatamento e grandeza, que gera comoção e, em via de mão dupla, revela a superioridade do discurso sobre o ouvinte, despertando sua comoção e respeito, ao passo em que também o eleva às altas esferas da matéria evocada:

Por natureza de certa forma, sob o efeito do verdadeiro sublime, nossa alma se eleva e, atingindo soberbos cumes, enche-se de alegria e exaltação, ‘como se ela mesma tivesse gerado o que ouviu’ (LONGINO, 1996, p. 51, grifo nosso).

Daí, a impressão de solenidade resultante do sublime, um efeito de compartilhamento da grandeza que parece pressupor certa empatia entre matéria do poema e seu espectador – segundo Longino (1996, p. 54), “[...] o sublime é o eco da grandeza da alma”.

Como sublime, dentro dessa perspectiva, pode-se entender, grosso modo, o efeito de comoção e elevação provocado por um poema que adéque uma alta matéria a uma forma de expressão digna de sua elevação. Em suma, a poética do sublime é a poética do poder e da glória, que compartilhada com o ouvinte, provoca êxtase e impressão de transcendência:

Não é à persuasão, mas ao êxtase que a natureza do sublime conduz os ouvintes. Seguramente por toda parte, acompanhada do choque, o maravilhoso sempre supera aquele que visa a persuadir ou a agradar; já que o ser persuadido, a maior parte do tempo, depende de nós, enquanto aquilo de que falamos aqui, trazendo um domínio e uma força irresistíveis, coloca-se bem acima do ouvinte. [...] o sublime, quando se produz no momento oportuno, como o raio ele dispersa tudo e de imediato manifesta, concentrada, a força do orador (LONGINO, 1996, p. 44).

Essa passagem de Longino, de alguma maneira, já antecipa a conotação que o sublime adquirirá modernamente – em ambiente idealista, a arte do

sublime prestar-se-á à tentativa de plasmação de uma realidade para além dos limites da compreensão imediata. Ainda, pode-se dizer que a retórica da grandeza não busca o convencimento, mas a elevação; há, com efeito, uma distância entre esses dois conceitos. O primeiro remete a uma intencionalidade humana, enquanto o segundo convoca: ‘um domínio e uma força irresistíveis’, acima do leitor e da própria humanidade. Provavelmente, por essas sugestões, o sublime, ao longo de sua história, tornar-se-á a poética do sobre-humano e como tal, do incompreensível às vias comuns do entendimento e, portanto, irrepresentável – o sublime deslocar-se-á cada vez mais para as esferas das abstrações e, assim, tocará o inexprimível e o transcendente.

Thomas Weiskel, importante teórico contemporâneo do sublime, conclui pela impossibilidade de um sublime humanista, estando, em contexto romântico, o humanismo reservado à estética do belo (WEISKEL, 1994), este sim, se adotarmos como referência o sistema de Immanuel Kant (1724-1804), compreensível ao entendimento por ser aprazível e harmonioso. Já o sublime se reserva ao que desafia a compreensão, expressando a desarmonia e evocando a sensação de pequenez humana, só dissipada pela convocação do auxílio da razão, que comporta em seu raio de ação a realidade abstrata, propícia à intuição das dimensões absolutas do sublime (KANT, 1961).

Kant difere, pois, o belo do sublime; para ele, o sublime nasceria da constatação de que o entendimento humano, face a fenômenos sensoriais de grandiosidade imensurável, possui limites, não podendo comportar todos os aspectos da realidade. O sublime constituiria um desafio também à imaginação, a qual, ante a perspectiva do infinito, própria do sublime, falharia em representá-lo concretamente; tal impossibilidade transportaria a contemplação estética diretamente à instância das ‘ideias’, na qual o sublime então poderia ser entrevisto. Suscitaria o sublime a contemplação dos aspectos mais violentos e magníficos da natureza, tais como o mar agitado pela tempestade, as gargantas dos abismos e os céus infinitos (KANT, 1961). Grosso modo, poder-se-ia colocar sob sua égide todos os fenômenos nos quais se vislumbra a infinitude; a categoria, portanto, enfeixa a manifestação e o efeito da grandeza (KANT, 1961).

O belo, por seu turno, seria apreensível em sua totalidade como objeto harmonioso e circunscrito ao entendimento da imaginação e, por isso, seu efeito seria aprazível, ao contrário de sublime que, ao revelar o infinito, evidenciaria os limites da imaginação, gerando uma experiência, por vezes,

opressiva e terrificante, porém, solene, que desperta a comoção e o respeito (KANT, 1961).

Na senda dessa tradição, as considerações de Arthur Schopenhauer são de grande importância, presentes principalmente em sua obra máxima, *O mundo como vontade e como representação* (1818) e em *A metafísica do belo*, resultado de aulas ministradas pelo filósofo em 1820. Em Schopenhauer, já não há uma distinção tão acentuada entre belo e sublime (como há em Kant); na verdade, em seu sistema, a beleza autêntica teria a função definitiva de promover a supressão dos imperativos da ‘vontade’, operando a transcendência dos impulsos volitivos da humanidade frente a uma experiência desinteressada, que dilua a consciência (SCHOPENHAUER, 2003). Para tanto, a beleza ou poderia ser suscitada por um objeto que fluidamente se distanciaria da vontade (residindo aí a concepção de belo de Schopenhauer) ou deveria nascer de um efeito de intensidade tamanha que se opusesse à vontade de modo violento (o que corresponde ao sublime); sob tal perspectiva, a beleza autêntica, inevitavelmente, seria transcendente; assim, o filósofo define suas investigações sobre o belo não como uma estética, mas uma metafísica (SCHOPENHAUER, 2003).

Tanto em Kant como em Schopenhauer, as referências do sublime são sempre dadas por fenômenos naturais; também os românticos encontrariam na natureza os modelos para a estética do sublime. Nesse contexto, não se trata, contudo, da natureza harmoniosa e amena louvada pelo classicismo – a natureza ameaçadora e grandiosa, dotada de *pathos*, que servirá de modelo para uma arte que busca o grandioso. Como realização exemplar dessa concepção de sublime, pode-se tomar a obra do pintor romântico Caspar David Friedrich (1774-1840), em que é comum a composição de paisagens naturais envoltas por atmosferas evocativas, que dominam a composição pictórica; paisagens essas que se agigantam em contraste com o registro de diminutas figuras humanas, sempre de costas voltadas ao espectador, convidando-o a diluir seu olhar na magnitude natural sugerida pela cena.

A poética do sublime, dado o seu caráter transcendente, assumirá entre os românticos os contornos de uma busca constante e não de uma conclusão; trata-se de um ideal nascido de uma crença nas possibilidades de a arte transcender a condição humana. Com efeito, essa será a síntese do conceito feita por Thomas Weiskel (1994, p. 13): “[...] a alegação essencial do sublime é a de que o homem pode, no sentimento e no discurso, transcender o humano”.

Dominante em todo o romantismo, a busca pelo sublime e a crença em suas potencialidades sofreram, todavia, gradativa atenuação ao longo da modernidade. Isso, pois, a premissa do sublime depende, como dito, de uma crença nas faculdades transcendentais da arte e, conseqüentemente, na pretensão do artista, sensível a tais implicações, à demiúrgia genial. O artista moderno, por seu turno, torna-se cada vez mais consciente de seus limites e do fracasso do projeto romântico de elevar as potências da arte acima das contingências (FRIEDRICH, 1978). Além disso, o discurso do sublime foi, frequentemente, apropriado por setores de poder, resvalando em manifestações oportunistas que emulavam seus efeitos de grandeza.

Com efeito, Thomas Weiskel reconhece que a sensibilidade pós-romântica é pouco afeita ao sublime, sendo ainda, porém, passível de apreendê-lo, mesmo que, em suas palavras, de modo ‘abreviado’, ‘reduzido’ e ‘parodiado’ como grotesco e ‘contido’ pela ironia (WEISKEL, 1994). Sob esse ponto de vista, grotesco – a estética da desorientação face o anômalo e o disforme (KAYSER, 2003) – e ironia, outras duas categorias importantes para a constituição do romantismo, embora opostas ao sublime, dada a sua grande força no contexto da modernidade, paradoxalmente, oferecem sombra para que o sublime viceje em solo moderno.

Alguns poemas que compõem as *Flores do Mal* (1857), de Charles Baudelaire, atestam os novos contornos que o sublime assume na fronteira entre a tradição romântica e a poesia nascida sob os influxos da modernidade. Os poemas pertencentes à série *Spleen et Idéal*, por sua natureza programática, ilustram bem o que se diz, demonstrando que não apenas em relação à obra poética em si, mas também no que tange à identidade e à conduta do poeta, a tensa síntese entre sublime e grotesco encontra relevo, como demonstra seu poema *L’albatros*, ao descrever nos seguintes termos a patética figura do pássaro torturado pela tripulação de um navio:

[...]
 Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule!
 Lui, naguère si beau, qu’il est comique et laid!
 L’un agace son bec avec un brûle-gueule,
 L’autre mime, en boitant, l’infirmes qui volait!

Le Poète est semblable au prince des nuées
 Qui hante la tempête et se rit de l’archer;
 Exilé sur le sol au milieu des huées,
 Ses ailes de géant l’empêchent de marcher
 (BAUDELAIRE, 1961, p. 146).

Aqui, a convivência tensa entre ironia, grotesco e sublime configura uma patética e frágil alegoria do poeta moderno que, exilado na terra, grotesco e

ridículo, ressentido-se da impossibilidade de andar, justamente por ser constrangido por suas asas imensas, pertencentes à esfera do sublime. Os nexos entre grotesco e sublime refletem essa condição de entre-lugar e exílio do ideal, transcendendo o grau de abrangência dessas categorias para além do domínio estético ao revelar o que nelas há de ontológico. A convivência entre grotesco e sublime, pois, traduz a condição contrastante do poeta moderno; por um lado, angustiado face à falência do ideal e, por outro, inadaptável às condições do meio. Condenada à marginalidade e à incomunicabilidade com as massas e exilada das altas esferas, a sensibilidade do artista moderno habita a periferia do gosto médio, compraz-se com o grotesco e aspira ao sublime, esses últimos, aspectos extremos da fruição estética que, por residirem nos limites da beleza, possuem uma ampla área de atuação nas zonas marginais para onde esse novo artista é conduzido.

O albatroz de Baudelaire, ‘cômico’ e ‘disforme’, porém, ‘príncipe das nuvens’, é herdeiro de um legado perdido; trata-se de uma manifestação tardia e decadente do gênio e do demiurgo romântico, epítomes do sonho do poeta romântico de compromisso com a sociedade, na condição de seu guia e farol. Fenômenos modernos como o utilitarismo burguês, que converte a arte em entretenimento adequado ao gosto comum, ou a atuação das ideologias de poder, que encontram nas artes uma linguagem conveniente à preservação de sua hegemonia, lançam a última pá de terra sobre a utopia de participação social pretendida pelos românticos. Com essa derrocada, os voos do sublime tornam-se aparentemente impossíveis. Suas formas ou resvalam em corruptas convenções de elevação e grandiosidade, agradáveis ao espectador comum, ou convertem-se em materialização estética de discursos autoritários.

Como, já enunciado, a existência do sublime, na condição de estética da transcendência, depende de uma crença autêntica nas potencialidades transcendentais da arte, que a encaminham acima de qualquer função utilitária imediata. Despido dessa utopia, o sublime é esvaziado de sua essência, restando dele apenas as convenções que se manifestam em uma gasta e superficial imagética de elevação. Em reação a essas ameaças, sublime moderno passa por um processo de marginalização que o sintoniza com a linguagem desviante do grotesco e da ironia ou o encaminha aos meios de expressão elípticos e indiretos. Daí, o demiurgo romântico arrastar tropeçadamente suas imensas asas pelo chão; nessas asas reside, atávica, a grandiosidade do sublime que se materializa, agora, como eco distante.

A busca de novos contornos para o sublime pode ser encarada, pois, como antídoto ao esvaziamento do sublime em solo moderno e como tentativa, mesmo que por vezes frustrada, de reconduzir a arte às vias da transcendência. Como tal, pode-se dizer que esse fenômeno é reativo a uma espécie de crise do idealismo observável na arte pós-romântica, oriunda do reconhecimento dos obstáculos que se interpõem entre o ideal e a realização poética. Com efeito, Georges Steiner, em ensaio dedicado ao silêncio na poesia, reconhece nesse *topos* da lírica da modernidade uma vicissitude da própria busca pela transcendência que fora comum à poesia de outras épocas, como a romântica, por exemplo. Se no passado os poetas buscaram transcender a realidade por meio da poesia que visa ideais tais como ‘o verbo primitivo’, ‘a música das esferas’, ‘o absoluto’ – materializados na imagem da ‘luz cósmica’ ou da ‘música universal’ –, os poetas que ajudam a configurar a lírica moderna esbarraram no vazio, e percebem que ‘o absoluto’ e ‘o nada’ possuem semelhanças inquietantes. Sobre o assunto, diz Steiner (1988, p. 66):

Apesar de ultrapassarem a língua, deixando a comunicação verbal para trás, tanto a tradução para a luz como a metamorfose para a música são atos espirituais positivos. [...] Mas há uma terceira modalidade de transcendência: nela, a linguagem simplesmente cessa, e o movimento do espírito não produz nenhuma manifestação exterior de sua existência. O poeta mergulha no silêncio. Aqui a palavra delimita-se não com o esplendor ou com a música mas com a noite.

Pode-se dizer que tal reconhecimento encontrará sua expressão máxima em inquietações próprias da tradição simbolista, presentes especialmente na obra de Mallarmé, sempre às voltas com as nulidades que marcam seu projeto irrealizável de livro. No entanto, ela nunca parece ter sido estranha ao espírito romântico. Nesse contexto, incerteza, hesitação e mesmo fracasso surgem como efeitos colaterais do êxtase pela busca do absoluto. Com efeito, no fragmento 47 do *Lyceum der schönen Künste* (1797), Friedrich Schlegel já se mostra atento às incertezas que envolvem a busca do absoluto, dizendo, em concordância com seu conceito de *Witz* que: “Quem quer algo infinito não sabe o quer. Mas não se pode inverter a afirmação” (SCHLEGEL, 1994, p. 87).

Esses exemplos comprovam que ao longo de toda a tradição romântica o risco de perder-se na senda do ideal fora conhecido, o que provoca uma angústia que, antes de demover os poetas de sua demanda, parece ter inflamado ainda mais seus anseios.

A consciência do silêncio é inerente a toda poesia, senão, como reconhece Giorgio Agamben (2000), à própria linguagem; por isso, talvez, quando a poesia busca sua autonomia discursiva, justamente quando ela perde sua função imediatamente utilitária – deixando o estatuto de rito que desfrutava na Antiguidade ou se afastando do gosto médio, como ocorre com os poetas malditos da segunda metade do século XIX – essa consciência parece aguçar. Nesse estágio da lírica que poderia ser definido como moderno (FRIEDRICH, 1978), a poesia debruça-se sobre si própria, aspira ao ideal e constata, frustrada, sua distância em relação a ele.

A poesia empenhada dos românticos *stricto sensu*, comprometida com a emancipação humana, com os desígnios da nação ou com os sonhos de demiurgia heróica parece ser menos sensível a essas particularidades que constituíram o cerne da poesia simbolista. Daí, sua modalidade do sublime ser marcada por uma dicção de arrebato e ímpeto que em ambiente simbolista é substituída por sugestões, metonímias e sondagens elípticas do ideal.

O ambiente cultural em que se insere a obra de Pedro Kilkerry, por ser muito permeável aos aspectos ornamentais do parnasianismo, apresenta-se, aparentemente, refratário às implicações idealistas do discurso poético. Isso parece ser confirmado pela tendência da poesia do tempo ao verbalismo rebuscado, com vistas a colocar em relevo a sofisticação técnica que eclipsa as reflexões sobre a essência do fazer poético (herdeiras da sensibilidade romântico-simbolista) e coloca em evidência o pendor para estilização, tratada como um fim em si mesmo.

A estilização excessiva também é elemento cativo na poesia de Kilkerry, podendo ser, inclusive, encarada como uma das âncoras que prendem sua poesia ao seu meio, permitindo a comunicabilidade de sua obra; no outro extremo, está o aspecto idealista de seus poemas que surgem como elemento de exceção às tendências dominantes. Kilkerry é autor de pendor ornamental, sim, mas sua ornamentação não paira na superfície do poema, indiferente às pulsões mais profundas; na verdade, surge, muitas vezes, como volteios convulsos que conferem forma às preocupações de sua poética relativas à expressividade do ideal. Em Kilkerry as impressões e fenômenos são tratados como mirantes indiretos e oblíquos para a contemplação do ideal e se perdem em delírios de contornos sublimes pouco convencionais. É o que se observa no poema *Harpa esquisita*, reconhecidamente um dos mais originais poemas de Kilkerry, de que reproduzimos fragmentos ilustrativos:

Harpa Esquisita

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

[...]

Vais – um dervixe persa, o manto azul – Artista!
[...] oh! tua harpa esquisita
Plange... flora a zumbir, minúscula, que imita
A abelheira da Dor, em centelha e centelha.
E é a sombra... E o instrumento, a gemer, iluminado,
Como que à noite estrela um núbio corvo... E lindo
(Inda que as asas não no terás ao lado)

[...]

Pairas... Em frente, o mar, polvos de luz – estrelas...
Pairas... e o busto a arfar – longe, vela sem norte.
Negro o céu desestrela, o seio arqueado: escuta.

[...]

A ânsia do mar, lá vem, esfrola-se na arcaia...
Seu líquido cachimbo é mágoa acesa, e fuma!
E chamas a onda: ‘irmã!’. E em fósforo incendia
Na praia a onda do mar, ri com dentes de espuma.
De ametista, em teu sonho, uma antiga cratera
Mal te embebe – alegria! – alvos dedos de frio,
Eis se emperla o rosto e a prantear vês, sombrio
A onda crescer, rajar-se em brutal besta-fera!
Olhas... E, soluçoso, à música das mágoas
Amedulas o Mar e amedulas a Terra!

[...]

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

Quente estrias a alma, à friagem, nas cousas...
Que bom morrer! manhã, luz, remada sonora....
Pousas um dedo níveo às néveas cordas, pousas
E és naufrago de ti, a harpa caída, agora.
Ah! os homens percorre um frêmito. Num choro...
Move oceânica a espécie, amorosa, amorosa!
Mais que um dervixe, és deus, que morre, a irradiosa
Glorificação de ouro e o sol de ouro... à paz de ouro.
(KILKERRY apud CAMPOS, 1985, p. 106-107).

Aqui, em solilóquio, o eu lírico entrega-se a um processo de diluição e sublimação que segue o ritmo das notas tangidas em uma harpa. Em associações vertiginosas, o céu noturno e o mar fundem-se como instâncias diluidoras da angústia e da dor que move o canto. A evocação de imagens ascendentes converte-se em um paradoxal naufrágio nas alturas.

O poeta é tratado como protagonista de uma experiência que reúne a ascese religiosa ao êxtase poético, tornando-se um ‘dervixe’, que no percurso

de sua ‘precipitação ascendente’, celebra a morte e a diluição do que chamara no primeiro verso de dor “[...] da festa feliz da verdade da vida”, ao declarar:

[...] quente estiras a alma, à friagem, nas cousas.../que bom morrer! manhã, luz remada sonora.../Pousas um dedo níveo às níveas cordas, pousas/ E és naufrago de ti, a harpa caída, agora (KILKERRY apud CAMPOS, 1985, p. 107).

Tal processo culmina em uma espécie de nirvana, em que a consciência se perde, ofuscada pelo brilho incandescente do ouro: “[...] mais que um devirxe, és um deus, que morre, a irradiosa/glorificação de ouro e o sol de ouro.... à paz do ouro” (KILKERRY apud CAMPOS, 1985, p. 107). Constata-se, pois, uma gradação de poeta, a devirxe, de devirxe a deus, de deus à condição de morte-diluição-paz. O interlocutor autorreflexivo do poema encontra nas impressões suscitadas pelo canto uma via para o aniquilamento de sua subjetividade (e, também, de suas limitações e dores individuais) na paz abstrata e absoluta, metonimicamente representada pelo cromatismo ofuscante do ouro.

O percurso sublime do poema é evidente; contudo, não se constrói apenas por imagens convencionais de elevação, mas por algumas fantasmagorias desorientadoras e, por vezes, grotescas, como a noite representada como um lindo ‘núbio corvo’, as estrelas materializadas como ‘povos de luz’. A onda do mar que ‘ri com dentes de espuma’, descrita como ‘brutal besta fera’, e as ruínas e navios longínquos que apresentam aos sentidos como ossadas: “Ao longe, esqueleta uma ruína/em teu sonho a anervar, argentina, argentina.../de ilusões, no horizonte, ossos brancos...são mastros!” (KILKERRY apud CAMPOS, 1985, p. 106), compondo uma estranha *fata morgana*.

O sublime em Kilkerry, como se observa, nutre-se das alucinações, de imagens dúbias e insólitas, materializadas por uma profusão de opções vocabulares igualmente estranhas. Há nele, pois, uma exploração experimental de contrastes que se vale dos contornos extravagantes do delírio, como forma de plasmar o caráter inexprimível da transcendência. O que parece motivar tais escolhas estilísticas tão intrincadas – conferindo ao poema os contornos de um abstrato arabesco – parece ser justamente uma consciência do alheamento do ideal que encaminha a uma inevitável aproximação junto aos limites da expressão do sublime, em cujas fronteiras encontram-se as fantasmagorias, as sugestões difusas e as elipses que formam a argamassa dessa estranha espiral imagética que configura, em *Harpa esquisita*, a via oblíqua pela qual é possível alcançar a ideal ‘paz do ouro’.

Considerações finais

A investigação das particularidades do desenvolvimento das formas do sublime em Pedro Kilkerry coloca em relevo a natureza ambivalente das relações de sua obra com as características típicas do meio literário em que ela se insere; relações essas que se dão via uma tensa dinâmica de adesão e resistência, em que a orientação romântica de seus poemas surge como sustentáculo a muitas das experiências que resultaram no afastamento de sua linguagem das convenções que constituem tônicas dominantes da poesia entre fins do século XIX e início do século XX. Com efeito, a ambição idealista de Pedro Kilkerry parece conferir não apenas ímpeto novo à dicção parnasiana, mas também se chocar com as circunstâncias delimitadoras do idealismo, próprias de ambientes culturais que presenciaram a frustração do projeto romântico.

Sob esse aspecto, a poesia de Pedro Kilkerry encena a mesma crise idealista que, inconscientemente, contribui para a constituição da lírica da modernidade, a qual consiste na constatação das impossibilidades de expressão do ideal, que exige vias alternativas para a transcendência poética que, entre os românticos, traduzia-se como a integração com o absoluto e, entre os novos poetas, assume os contornos de uma forma de diluição no mistério. É válido frisar que não se pretendeu aqui sugerir a leitura de Pedro Kilkerry apartando-o dos referenciais estéticos de seu meio e identificando-o plenamente com o romantismo, o que além de constituir uma anacronia, substituiria rótulos instituídos, como pré-modernismo ou neoparnasianismo, pelo romantismo, sem qualquer acréscimo à leitura de sua obra. Pretendeu-se, sim, demonstrar que as características que tornam a obra de Pedro Kilkerry distinta daquelas práticas estéticas paradigmáticas em sua época histórica (o início do século XX ou a *belle époque* brasileira) possuem ligações com reminiscências da estética romântica, cuja presença destacada em sua obra não parece ser passível de se ignorar.

Essas reminiscências, em alguma medida, matizam toda a literatura produzida após o romantismo, dada a intimidade entre o pensamento romântico e a modernidade. No entanto, Pedro Kilkerry parece ser um autor particularmente atento e sintonizado com esses influxos, então esquecidos ou francamente evitados por seus contemporâneos. Contudo, Kilkerry produz em um ambiente árido às convenções da poesia idealista; daí reagir aos obstáculos que se impõem a suas ambições estéticas por meios alternativos de expressão do ideal, meios esses perceptíveis no modo particular com que

desenvolve uma linguagem estética afiliada à poética do sublime e que encontra espaço para viabilizar sua expressão na experiência com os limites da forma parnasiana. Pode-se ariscar dizer, pois, que a originalidade de Pedro Kilkerry nasce precisamente dessa capacidade de manipular as formas próprias do código dominante, adaptando-as aos propósitos particulares de sua lírica, que parece ter em seu norte a antiga e inquietante ânsia por plasmar um ideal que desafia qualquer forma de expressão – para tanto, lança-se no caminho do sublime, já pavimentada por idealistas de outras épocas, em busca de novos atalhos.

A demanda de Kilkerry é compartilhada tanto pelos românticos originais, como pelos renovadores da poesia ocidental. Suas formas de manifestação do sublime não são suficientes para assegurar uma adesão plena e consciente ao projeto estético da Modernidade, mas, ao menos demonstram sua sintonia com os pontos de crise do idealismo poético a que buscam responder os contornos incertos assumidos pela poesia moderna.

Referências

- AGAMBEN, G. **Linguagem e morte**: um seminário sobre o lugar da negatividade. Tradução Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2000.
- BAUDELAIRE, C. **Oeuvre complète**. Paris: Gallimard, 1961.
- BOSI, A. **O Pré-modernismo**. São Paulo: Cultrix, 1973.
- CAMPOS, A. **ReVisão de Kilkerry**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna**: metade do século XIX a meados do século XX. Tradução Marisa M. Curioni (texto) e Dora F. da Silva (poemas). São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- KANT, I. **Crítica del juicio**. Tradução José Rovira Armengoi. Buenos Aires: Losada, 1961.
- KAYSER, W. **O Grotesco**: configuração na pintura e na literatura. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- LONGINO. **Do sublime**. Tradução Filomena Hirata. São Paulo: Cultrix; Edusp, 1996.
- MARTINS, H. Kilkerry: Mallarmé...ou Alberto de Oliveira? In: MARTINS, H. (Ed.). **Do Barroco a Guimarães Rosa**. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: INL, 1983. p. 167-187.
- MICHAUD, G. **Méssage poétique du symbolisme**. Paris: Nizet, 1966.
- MOISÉS, M. **Literatura brasileira através dos textos**. São Paulo: Cultrix, 2000.
- PAES, J. P. O *art nouveau* na literatura brasileira. In: PAES, J. P. (Ed.). **Gregos e Baianos**: ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 64-80.
- SCHLEGEL, F. **Conversa sobre a poesia e outros fragmentos**. Tradução, prefácio e notas Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994. (Biblioteca Pólen).
- SCHOPENHAUER, A. **Metafísica do belo**. Tradução, apresentação e notas de Jair Barbosa. São Paulo: Unesp, 2003.
- STEINER, G. **Linguagem e silêncio**: ensaios sobre a crise da palavra. Tradução Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- WEISKEL, T. **O sublime romântico**. Tradução Patrícia Flores da Cunha. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

Received on July 30, 2014.

Accepted on November 24, 2014.

License information: This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.