



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e  
Crítica Literária da PUC-SP**

**nº 32 – julho de 2024**

<http://dx.doi.org/10.23925/1983-4373.2024i32p42-61>

**A poética de Pedro Kilkerry: harpa esquisita no horizonte da moderna  
poesia brasileira**

**The poetics of Pedro Kilkerry: a strange harp on the horizon of  
modern Brazilian poetry**

*Carlos Eduardo Siqueira Ferreira de Souza\**

#### **RESUMO**

Neste artigo, propõe-se uma releitura da poesia de Pedro Kilkerry, no intuito de se verificar o caráter moderno de sua obra, caracterizada pela refinada plasticidade do plano imagético. A partir da perspectiva fenomenológica de Husserl e Merleau-Ponty que fundamenta os estudos realizados por Michel Collot sobre a poesia francesa moderna, analisa-se o poema “Harpa esquisita”, espécie de arte poética de Kilkerry. À luz das noções de alteridade poética e estrutura de horizonte, a leitura do poema confirma o caráter moderno da lírica do simbolista baiano, haja vista a manifestação de modos de subjetivação lírica fundados na alteridade e a emergência de um mundo que, embora associado à dimensão onírica, não se afasta da realidade concreta, aproximando-se do mundo da percepção.

**PALAVRAS-CHAVE:** Simbolismo; Imagem; Subjetividade lírica; Alteridade; Estrutura de horizonte

#### **ABSTRACT**

In this article, we propose a re-reading of Pedro Kilkerry's poetry, with the aim of examining the modern nature of his work, characterized by a refined plasticity of the imagetic plan. From the phenomenological perspective of Husserl and Merleau-Ponty, which underpins the studies carried out by Michel Collot on modern French poetry, the poem “Harpa esquisita” [“Strange Harp”], a sort of poetic art by Kilkerry, is analyzed. In light of the notions of poetic otherness and horizon structure, a reading of the poem confirms the modern nature the Bahia symbolist poet attributes to his lyrics, given the manifestation of modes of lyrical subjectivation based on otherness and the emergence of a world that, despite being associated with a dreamlike dimension does not move away from concrete reality, thus approaching the world of perception.

**KEYWORDS:** Symbolism; Image; Lyrical subjectivity; Otherness; Horizon structure

---

\* Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP; Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes; Departamento de Ciências da Linguagem e Filosofia – São Paulo – SP – Brasil – csouza@pucsp.br

## Introdução

Figura central da Segunda Geração do Simbolismo baiano, o soteropolitano Pedro Kilkerry (1885-1917) destaca-se na historiografia literária por sua lírica experimental, a qual, apesar dos esforços de uma série de críticos e pesquisadores, permanece à margem da poesia brasileira produzida no século XX. Morto precocemente aos 32 anos de idade, Kilkerry não deixou livro publicado. Apenas alguns de seus poemas e crônicas foram lançados pelo autor em vida, em jornais e revistas literárias, em especial nas revistas *Os Anais* e *Nova Cruzada*, publicação da agremiação literária simbolista da qual foi um dos principais expoentes. O primeiro passo para a divulgação de sua obra em âmbito nacional foi dado por Andrade Muricy, que inseriu 13 textos do poeta na 1ª edição do *Panorama do movimento simbolista brasileiro*, lançada em 1952. Contudo, apenas em 1970, mais de 50 anos após sua morte, o escritor ingressou de fato nos arquivos oficiais da literatura brasileira, com a publicação da 1ª edição de *ReVisão de Kilkerry*, fruto da investigação levada a cabo pelo poeta Augusto de Campos.

Republicado em 1985 pela Brasiliense, em edição revista e ampliada, esse livro reúne não só textos do poeta publicados de forma esparsa durante sua vida, mas também aqueles recuperados por Campos ao longo de mais de três décadas de pesquisa. Em extenso e metucioso ensaio que abre o livro, é evidente o empenho de Augusto de Campos em apresentar ao leitor brasileiro a singularidade da lírica produzida pelo vate baiano no contexto do Simbolismo brasileiro, no qual “[...] o ornamental predominava e os adjetivos vinham de cambulhada, num borbotão sonoro-sentimental que ameaçava deteriorar os melhores poemas” (1985, p. 29). A partir de uma perspectiva explicitamente estruturalista<sup>1</sup>, o poeta concreto dedica-se com afinco a vincular a obra de Kilkerry à linhagem da moderna poesia brasileira que desembocaria, em meados de 1950, na Poesia Concreta, tendo em vista os procedimentos formais empregados pelo simbolista em suas composições, em especial o tratamento dado aos planos sonoro e sintático de seus textos.

Não se pode negar a importância da pesquisa incansável e rigorosa de Campos para a divulgação da obra do poeta baiano, pois sem ela Kilkerry teria desaparecido da

---

<sup>1</sup> Exemplo disso é o ponto de vista adotado por Campos ao desassociar as técnicas compositivas de Kilkerry dos moldes parnasianos-simbolistas praticados no Brasil até o início do século XX: “Há nele uma sensibilidade especial para o domínio das interações entre significante e significado, som e sentido, de que fala Jakobson, nos seus admiráveis estudos sobre linguística e poética, quando demonstra que a poesia é a província da linguagem em que o nexos interno entre som e significado se converte de latente em patente” (1985, p. 30).

historiografia literária brasileira. O rigor do arquivista, além de promover a inclusão do poeta nos arquivos da literatura brasileira, também permitiu lançar luzes sobre a originalidade e modernidade da lírica de Kilkerry. Contudo, no afã de inserir o autor baiano na vertente da lírica moderna da qual participaria Mallarmé e que resultaria no surgimento da Poesia Concreta, Campos deixou marcas indeléveis na apreciação crítica de Kilkerry, reiterando o caráter obscuro e hermético de sua obra, restrita às experimentações linguísticas que lhe são características<sup>2</sup>.

Assim, levando-se em consideração que a poesia de Pedro Kilkerry aporta na historiografia literária brasileira como um arquivo fortemente marcado pelas impressões deixadas por Augusto de Campos em seu processo de arquivamento, propomos, neste artigo, uma releitura da lírica produzida pelo simbolista baiano, no intuito de lançar novas luzes sobre a modernidade de sua obra. Desse modo, apresentamos uma análise do poema “Harpa esquisita”, um dos poucos textos publicados em vida pelo próprio poeta, a partir de um ponto de vista que leve em conta não só o tratamento conferido à linguagem, como também a configuração da subjetividade lírica e sua relação com o mundo, traços que emergem de um plano imagético caracterizado por refinamento plástico incomum. Para realizar essa empreitada, buscamos sustentação em filósofos representativos da Fenomenologia, como Husserl e Merleau-Ponty e, em especial Michel Collot, que, em seus estudos sobre a poesia moderna francesa e sobre a relação entre literatura e paisagem, apresenta uma abordagem renovada sobre o fenômeno poético, compreendido por ele como *experiência* da qual participam sujeito, palavra e mundo.

## 1 O enigma do sonho

### Harpa esquisita<sup>3</sup>

Dói-te a festa feliz da verdade da vida...  
Tanges da harpa, em teu sonho, almas ou cordas, cantas,

<sup>2</sup> As considerações sobre o arquivamento da obra do poeta baiano realizado por Augusto de Campos, e outros pesquisadores, foram devidamente desenvolvidas em nossa tese de doutorado sobre a poesia de Pedro Kilkerry intitulada *Modos de subjetivação na lírica imagética de Pedro Kilkerry* (2022), na qual dedicamos um capítulo para essa análise. Tal investigação foi explorada também no artigo “Pedro Kilkerry entre arquivos e arcontes” (Souza; Junqueira, 2021), publicado na revista *eLyra*. Nesses trabalhos, realizados entre os anos de 2017 e 2022, procuramos ampliar o trabalho de Augusto de Campos, demonstrando que a modernidade de Pedro Kilkerry não se restringe apenas à dimensão da experimentação linguística, mas resulta de um tratamento singular conferido pelo poeta à articulação entre o eu lírico e o mundo.

<sup>3</sup> Escrito em versos alexandrinos organizados em 12 quartetos, o poema “Harpa esquisita” foi publicado pelo autor em dezembro de 1910, no número 7 da revista *Nova Cruzada*.

Boiam-te as notas no ar, a asa no Azul diluída  
E, assombrados, reptis<sup>4</sup> – homens, não! tu levantas!

E apupilam<sup>5</sup>-te a frente as mil pedras agudas  
De ódios e ódios a olhar-te... E és um rei que as avista,  
No halo, de Amor, que tens! Se em colar as transmudas,  
Vais – um dervixe persa, o manto azul – Artista!

Inda olhar adormido abre, e é de ocre, e avermelha!...  
Vem colar-te ao colar... e, oh! tua harpa esquisita  
Plange... flora a zumbir, minúscula, que imita  
A abelheira<sup>6</sup> da Dor, em centelha e centelha.

E é a sombra... E o instrumento, a gemer, iluminado,  
Como que à noite estrela um núbio<sup>7</sup> corvo... E lindo  
(Inda que as asas tens não no terás ao lado)  
Por que os pétalos de ouro, a haste de prata, abrindo,

Um lírio de ouro se alça?... Os passos voam-te, pelas  
Ribas... Oh! que ilusões da flor, que tantaliza<sup>8</sup>!  
Sobe a flor? Sobes tu e a alma nas pedras pisa?...  
Pairas... Em frente, o mar, polvos de luz – estrelas...

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

A ânsia do mar, lá vem, esfrola-se<sup>9</sup> na areia...  
Seu líquido cachimbo é mágoa acesa, e fuma!  
E chamas a onda: “irmã!”. E em fósforo incendeia  
Na praia a onda do mar, ri com dentes de espuma.

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

Olhas... E, soluçoso, à música das mágoas  
Amedulas<sup>10</sup> o Mar e amedulas a Terra!  
A sombra aclara... E é ver a dança verde das águas  
E arvoredos dançando ao coruto da serra!

Gemes... Dedando o Azul as magras mãos dos astros  
Somem, luzindo... Ao longe, esqueleta uma ruína  
Em teu sonho a anervar<sup>11</sup> argentina, argentina...

---

<sup>4</sup> Plural de réptil.

<sup>5</sup> Transparecer no olhar.

<sup>6</sup> Colmeia.

<sup>7</sup> Habitante da Núbia (África); negro.

<sup>8</sup> Submeter a um suplício; maravilhar.

<sup>9</sup> Tornar-se agitado; ferir-se.

<sup>10</sup> Percorrer a medula, o interior de algo.

<sup>11</sup> Enervar, irritar-se, enfraquecer.

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

Quente estrias a alma, à friagem<sup>12</sup>, nas cousas...  
Que bom morrer! Manhã, luz, remada sonora...  
Pousas um dedo níveo às níveas cordas, pousas  
E és náufrago de ti, a harpa caída, agora.

Ah! os homens percorre um frêmito. Num choro...  
Move oceânica a espécie, amorosa, amorosa!  
Mais que um dervixe, és deus, que morre, a irradiosa  
Glorificação de ouro e o sol de ouro... à paz de ouro  
(Kilkerry, 1985, p. 106-107).

Uma primeira incursão pelo poema nos revela o drama de um Artista imerso em seu sonho, materializado em um discurso enigmático, fundado em sintaxe retorcida e em excêntricas escolhas lexicais que, ao lado de neologismos, impõem ao leitor um desafio inicial: desfazer os nós que se manifestam no plano linguístico. Hipérbatos, anástrofes, paradoxos, antíteses e paronomásias parecem submeter a palavra à natureza ambígua e insólita de uma experiência onírica que se manifesta em sucessão vertiginosa de imagens dinâmicas, sempre em movimento, de expressiva plasticidade. A esses traços, vem somar-se uma sonoridade inusual, apoiada em cadeias de assonâncias e aliterações que envolvem e intensificam o efeito gerado por tais procedimentos<sup>13</sup>, confirmando o hermetismo que caracteriza o poema. Para nos aproximar desse calidoscópico alucinante de imagens poéticas, propomos, a seguir, investigá-lo mediante uma redução exegética, a partir da qual insinuam-se – em meio ao aparente caos do relato onírico – quatro momentos que se distinguem por transformações que afetam tanto o Artista – figura central do poema – quanto a paisagem que o circunda.

O eu lírico introduz seu discurso sob a forma de uma interlocução, por meio da qual relata um sonho vivido pelo alocutário, que permanece mudo durante quase todo o poema. Esse outro a quem se dirige o eu poético surge inicialmente como um harpista, que canta enquanto dedilha as cordas – ou “almas” – de seu instrumento, produzindo notas musicais que boiam no ar e parecem se transformar em asas – nuvens? – diluindo-se no Azul do céu, fundo da paisagem diurna em que se desenrola o espetáculo, aparentemente observado por inusitados homens-reptis. As imagens sucedem-se de modo

---

<sup>12</sup> Friagem.

<sup>13</sup> O tratamento minucioso concedido ao extrato fônico do poema merece exame à parte. Na primeira estrofe, por exemplo, a sonoridade é burilada com primor, mediante assonâncias e aliterações (“verdade da vida”; “festa feliz”; “cordas, cantas”). A respeito da terceira estrofe, Campos (1985, p. 30) salienta a *aliteração fisionômica* criada pela repetição de encontros consonantais em /l/ (“Tua harpa esquisita /Plange...flora”), procedimento que materializa a vibração das cordas dedilhadas pelo Artista.

vertiginoso, justapondo-se umas às outras, sugerindo transformações inesperadas. O alocutário – protagonista do sonho – metamorfoseia-se em um rei envolto em halo de Amor para, em seguida, surgir como um “dervixe persa”, místico asceta que, despido de suas roupas, veste apenas o azul do céu. Diante dele, a plateia de homens-reptis ressurgem, na segunda estrofe, como “mil pedras agudas / De ódios e ódios”, as quais, afetadas pelo espetáculo, transformam-se em um colar, momento em que se revela ao sujeito poético e ao leitor uma nova face do sonhador: trata-se de um Artista. Na terceira estrofe, o Artista, paradoxalmente, ainda adormecido, abre os olhos – seu olhar “é de ocre e avermelha” – sugestão da coloração do céu ao pôr do sol. Colado ao colar, o artista toca sua harpa, que soa como um lamento misteriosamente associado ao zumbido de uma colmeia “em Dor”. As faíscas produzidas por essa “flora minúscula” – centelhas de luz que ainda resistem no ambiente – preparam o cenário para a chegada da noite, que invadirá com força o poema e permanecerá até a oitava estrofe, alterando sensivelmente a paisagem e o Artista.

Afetado pela presença da “sombra”, a partir da quarta estrofe, o cenário noturno torna-se o fundo do qual emergem imagens ainda mais enigmáticas, que se alternam ao sabor do ritmo ilógico do sonho, em associações estranhíssimas: a harpa continua seu lamento, agora transfigurada por elementos do espaço aéreo, transmutando-se em um corvo negro, capaz de brilhar à noite, e, em seguida, em um lírio que parece se elevar, dando a ver “pétalos de ouro” que desabrocham de sua “haste de prata”. Tudo passa a levitar, inclusive os passos do Artista, que dele se desprendem e voam “pelas Ribas”. O cenário noturno também parece abalar o eu lírico, que passa a hesitar diante do que vê, colocando em dúvida sua capacidade de perceber sensorialmente a paisagem: “Um lírio de ouro se alça?”, “Sobe a flor? Sobes tu e a alma nas pedras pisa?” Por meio de um novo paradoxo, o Artista sofre uma dissociação, invertendo-se a relação dicotômica entre corpo e alma: enquanto sua alma pisa nas pedras, seu corpo levita e percebe, a sua frente, a transformação da paisagem, que, nesse momento, passa a incorporar outros elementos, como o movimento do mar que reflete as estrelas, transfiguradas em “povos de luz”. “Escuta”, clama o sujeito lírico: sob o manto da noite, resta ao Artista desvelar a paisagem sonora que configura a praia, manifestando-se como uma orquestra composta pelo vento – “amoroso oboé” – e pelas ondas que explodem violentamente na cena. Cada onda que bate na praia é percebida de modo singular, soando como betume a bater na areia, incendiando a praia com seus “dentes de espuma” ou formando-se como cratera de ametista, rajando-se em “brutal besta-fera”.

Na nona estrofe, à luz do alvorecer, a paisagem sofre sua última transformação, anunciando o fim do relato. Os primeiros raios de sol aclaram o ambiente, deixando ver a cor verde que se manifesta coreograficamente, dançando nas águas e nos arvoredos da serra, enquanto o Artista, ainda sob o impacto violento das ondas, inscreve sua música de mágoas no interior do mar e da terra. À distância, no horizonte, despontam mastros de uma embarcação, percebidos inicialmente como uma ruína de “ossos brancos”, imagem que antecipa o desfecho do sonho. Estriando sua alma quente nas coisas, o Artista cai, “náufrago” de si mesmo: sua morte poussa na paisagem do poema, morte aguardada e alegremente recebida pelo eu lírico. A plateia de “mil pedras agudas”, antes odiosa, agora estremece, transformada em “oceânica espécie amorosa” que assiste ao espetáculo tantalizante. Em sua última e gloriosa transmutação, o Artista dispersa-se na paisagem como uma divindade áurea, matizando a cena com seus tons dourados.

Em breve comentário a respeito de “Harpa esquisita”, realizado na quarta seção (“O hermético e o satírico”) do ensaio que abre *ReVisão de Kilkerry*, além de observar a imagética “contundente” e as “invenções léxicas” características do poeta baiano, Campos associa essas escolhas formais à lírica de Mallarmé, cuja influência não encontraria eco em outros autores do Simbolismo brasileiro:

‘Harpa Esquisita’ – o ‘Bateau Ivre’ de Kilkerry, como bem observou Carlos Chiacchio – nos traz à mente ainda o ‘L’Azur’ de Mallarmé, também em quadras e em dodecassílabos. A dicção de Kilkerry, a sintaxe prismática, e o próprio tema – ‘Boiam-te as notas no ar, a asa no Azul diluída’ – o aproximam mais de Mallarmé do que de qualquer outro [...]. ‘Harpa Esquisita’ propõe, em síntese, uma temática de consciencialização da condição do artista (‘náufrago de si mesmo’, em confronto com a ‘espécie oceânica dos homens’) (Campos, 1985, p. 41-42).

Sobre o plano semântico do poema, contudo, as observações do crítico pouco elucidam, resumindo-se a dois breves apontamentos – referentes à “temática da consciencialização da condição do artista” e à “dialética de sujeito e objeto” que se manifesta no verso “E és náufrago de ti, a harpa caída, agora” (Campos, 1985, p. 41-42) – os quais, longe de promover uma possível abertura à interpretação do texto, preservam seu caráter enigmático e aparentemente ilógico, qualidades que parecem reforçar a hipótese – reiterada em diversos momentos do ensaio – de que Kilkerry teria antecipado as experimentações das vanguardas modernas.

Tendo em vista essas considerações realizadas pelo crítico, aliadas às impressões resultantes de nossa primeira leitura, não seria absurdo inferir que a profusão de imagens insólitas que povoam o poema estaria a serviço de um discurso inacessível à formulação interpretativa. Além disso, a presença de imagens que se referem explicitamente ao território da arte e, por extensão, ao da poesia – sugerida, ainda que obliquamente, pela clássica figura de um artista que canta munido de sua lira ou harpa – poderia aludir à manifestação de uma concepção tradicional e equivocada sobre o gênero lírico, que corresponderia à expressão do mundo interior do autor, cuja subjetividade o levaria a ocupar posição central no discurso poético. Nesse sentido, o artista-poeta – imerso em seu mundo de sonhos e fantasia, apartado da realidade concreta – seria capaz de, à maneira de Orfeu, domar a natureza que se manifesta em sua intimidade, mas estaria, também, por força do destino, fadado à morte. O leitor, por sua vez, deveria se contentar a fruir da plasticidade das imagens e da musicalidade do poema, incapaz de desvendar os mistérios produzidos pelo inconsciente do escritor.

Entretanto, no afã de promover uma leitura renovada sobre a poesia de Kilkerry, buscamos apoio em uma perspectiva teórica que nos permita redimensionar a abordagem tradicional que submete a expressão lírica à interioridade absoluta de um gênio poético. Desse modo, a fim de melhor compreender a natureza singular da subjetividade lírica que emerge das imagens criadas pelo simbolista baiano, apresentamos a seguir uma análise de “Harpa esquisita” apoiada na perspectiva fenomenológica que orienta o pensamento desenvolvido por Michel Collot desde meados da década de 1980 em seus diversos estudos sobre a poesia moderna e contemporânea, sustentado por uma base teórica que articula a Fenomenologia a conhecimentos advindos de diversas áreas do saber, como a psicanálise, a linguística e a teoria literária.

## **2 Subjetividade lírica e alteridade poéticas**

Atento à dimensão sensorial e perceptiva da experiência humana – à luz da vertente da filosofia moderna da qual participam Husserl e Merleau-Ponty –, Collot (2005; 2013; 2018) concebe a lírica moderna como um fenômeno do qual participam sujeito, mundo e palavra, polos de circulação da experiência poética. Em suas análises sobre a poesia francesa produzida a partir de meados do século XIX, observa-se o desejo de superação das dicotomias enraizadas na tradição do pensamento ocidental, tais como exterior e interior, matéria e ideia, emoção e conhecimento, natureza e cultura,



experiência e expressão. De acordo com o autor, o exame atento das mais variadas vertentes da poesia moderna aponta para uma outra relação entre os termos dessas antinomias:

Erguer o objeto contra o sujeito, o corpo contra a mente, a letra contra a significação, é perder o essencial, e o mais difícil de conceber, que é sua *implicação recíproca*. A poesia moderna nos convida a nos libertarmos dessas dicotomias para tentar compreender como o sujeito lírico se constitui em uma relação com o objeto, a qual passa, nomeadamente, pelo corpo e pelo sentido, mas que faz sentido e nos comove através da matéria do mundo e das palavras. [...] no poema, misturam-se intimamente a *expressão de um sujeito*, a construção de uma *imagem do mundo* e a elaboração de uma *forma verbal* [...] (Collot, 2018, p. 18, grifo nosso).

Na poesia moderna, a “implicação recíproca” que caracteriza a relação entre sujeito e mundo nas experiências da vida humana é atravessada pela linguagem, matéria transformada pelo poeta a fim de *co-mover* o leitor, fazendo reverberar, em seu corpo e em sua mente, o entrelaçamento do ser e do mundo que se efetua no instante da percepção. Concebida, assim, como fenômeno fundado na alteridade, a poesia lírica deixa de ser compreendida como expressão submetida à clausura do universo interior do poeta, caracterizando-se, na modernidade, pela abertura do eu ao outro, pelo desapossamento do sujeito que, em pleno *ek-stase*, sai de si ao encontro do mundo.

Tais considerações nos permitem observar com mais clareza a natureza moderna da subjetividade lírica que emerge dos versos de “Harpa esquisita”, espécie de arte poética a partir da qual o escritor manifesta uma concepção de poesia que leva em conta a relação estabelecida entre poeta (Artista) e mundo atravessada pela linguagem. Essa estranha arte poética, porém, não se apresenta como texto de cunho descritivo e prescritivo, por meio do qual, convencionalmente, um autor apresentaria determinado conjunto de preceitos, técnicas e conhecimentos que deveriam ser empregados na criação de um poema. Não há, em “Harpa esquisita”, nenhuma menção direta à poesia ou a procedimentos empregados pelo artista na criação de sua obra. A poesia consiste, para o escritor, em expressão ou testemunho de uma experiência. No lugar de um eu lírico que, assumindo o papel de poeta, expõe sua concepção de poesia, Kilkerry oferece uma trama que se manifesta tanto no plano do enunciado quanto no da enunciação lírica, construída sob a forma de uma interlocução, na qual o eu lírico dirige-se a um alocutário – o Artista – que desempenha um papel sem falas, dedilhando as cordas de sua harpa e percebendo, com o seu corpo sensorial, seres e coisas que o circundam, ao mesmo tempo em que escuta as declarações

do sujeito poético. Nessa formulação em abismo, o poeta desdobra-se como um sujeito lírico que, ao invés de se expressar em primeira pessoa, sai de si, relatando a experiência poética de um outro. Essa estratégia discursiva, de acordo com Collot (2006, p. 37), ressoa o “[...] nó entre identidade e alteridade que funda a responsabilidade da palavra poética” na modernidade, conforme seus comentários a respeito da célebre frase de Rimbaud (1995, p. 24), “EU é um outro”:

Essa fórmula recusa, a meu ver, tanto o esquema tradicional da expressão, que reduz o texto a uma simples cópia da subjetividade, quanto uma teoria moderna que, rejeitando com justiça essa identificação, evacuasse o sujeito da escrita ou o limitasse a um simples efeito de linguagem. Mais do que reduzir um ao outro os termos da relação, parece-me mais interessante interrogar a interação entre eles, tentar compreender de que maneira, nos jogos de linguagem, o eu se recoloca em jogo.

[...] O trabalho do poeta consistirá em apropriar-se dessa alteridade, reconhecê-la e cultivá-la como sua possibilidade mais própria: como sua ‘alma’ [...] (Collot, 2006, p. 36).

Em *ek-stase*, o eu lírico de “Harpa esquisita” abre-se para o outro, participando do discurso como um vidente apto a exprimir o absurdo do sonho vivido pelo Artista, ou mesmo como um demiurgo do inconsciente, responsável por dar forma ao caos onírico, preservando seu caráter obscuro. O emprego da segunda pessoa do singular e do presente do indicativo promovem uma articulação inusitada entre enunciado e enunciação, mediante a qual o Artista passa a ocupar simultaneamente o lugar do *outro* e de sujeito no discurso: na enunciação, participa como alocutário, ouvindo o relato de seu próprio sonho; no enunciado, contudo, torna-se sujeito das ações que constituem esse mesmo sonho. Dito de outra forma, é como se a enunciação fizesse valer a própria experiência onírica, permitindo ao Artista, ao mesmo tempo, sonhar e testemunhar a si mesmo sonhando.

Se a análise do plano da enunciação do poema nos permite observar a configuração da subjetividade lírica por meio da alteridade, ao dirigir nossa atenção ao plano do enunciado, verificamos que é também uma dinâmica da alteridade que caracteriza a relação entre sujeito (Artista) e a natureza circundante. Artista e mundo estão imbricados, entrelaçados, contaminando-se mutuamente, implicando-se reciprocamente. Na sexta estrofe, por exemplo, a implicação recíproca se faz notar no modo como o estado emocional do sujeito combina-se à paisagem, mediante expressiva correspondência: de sua respiração ofegante (“busto a arfar”) parece soprar o vento que move uma embarcação

(“longe, vela sem norte”). A ansiedade que arrebatava o Artista reverbera no espaço, transformando-o: o céu turva-se, curvando-se como uma vaga; sopra um vento forte, antecipando a chegada de “onda betúmea e bruta”, prestes a arrebentar na praia. Os dois últimos versos do poema articulam, em uma mesma imagem, a dispersão do sujeito no mundo e seu entrelaçamento à natureza circundante, já que, ao morrer, o Artista transforma-se nos próprios raios de sol que iluminam a paisagem. Nesses exemplos, a nosso ver, a modernidade do poema não se restringe ao tratamento singular que o poeta confere à linguagem, mas se faz notar também pela consciência da “proximidade vertiginosa” entre sujeito e mundo que, de acordo com Merleau-Ponty, caracteriza as experiências perceptivas do ser humano: “[...] proximidade vertiginosa que nos impede de nos apreendermos como um espírito puro separado das coisas, ou de definir as coisas como puros objetos sem nenhum atributo humano” (2004, p. 27).

Em outro momento do poema, a expressão do entrelaçamento entre sujeito e mundo torna-se ainda mais radical, mediante organização sintática singular: “E apupilam-te a frente as mil pedras agudas / De ódios e ódios a olhar-te [...]”. Nessa imagem, a escolha lexical inusitada – “apupilam-te” – promove a inversão da posição que, ordinariamente, sujeito e coisas do mundo ocupariam na ordem sintática frase, já que, nessa construção, o sujeito vidente ocupa a posição de predicado dos verbos apupilar e olhar, enquanto as “mil pedras agudas” tornam-se o sujeito das orações. Desse modo, não é o Artista quem vê as “mil pedras agudas” a sua frente, mas são elas que o observam. Se, à primeira vista, essa estratégia parece inverter a lógica da realidade concreta, à luz dos estudos realizados por Merleau-Ponty sobre a percepção visual, também sugere que o poeta tem consciência da reciprocidade entre vidente e visível que reside em toda visualidade:

[...] o vidente, estando preso no que vê, continua a ver-se a si mesmo: há um narcisismo fundamental de toda visão; daí por que, também ele sofre, por parte das coisas, a visão por ele exercida sobre elas; daí, como disseram muitos pintores, o sentir-me olhado pelas coisas, daí, minha atividade ser identicamente passividade – o que constitui o sentido segundo e mais profundo do narcisismo: não ver de fora, como os outros veem, o contorno de um corpo habitado, mas sobretudo ser visto por ele, existir nele, emigrar para ele, ser seduzido, captado, alienado pelo fantasma, de sorte que vidente e visível se mutuam reciprocamente, e não mais se saiba quem vê e quem é visto (Merleau-Ponty, 2014, p. 135).

Reciprocidade, entrelaçamento e dispersão constituem, desse modo, marcas da alteridade poética característica dos modos de subjetivação que se manifestam nesse poema. Se a análise da configuração do eu lírico já revelava o movimento de desapossamento do sujeito em direção ao outro, mediante a interlocução entre eu lírico e Artista no plano da enunciação, o exame da relação estabelecida entre o Artista e sua realidade circundante, no plano do enunciado, também confirma a abertura do ser ao mundo. Assim como o sujeito poético, o Artista também sai de si em direção ao outro, dispersando-se na realidade onírica que o envolve. Tal desapossamento é apresentado de modo radical em outras duas passagens. Na quinta estrofe, anunciando o movimento de ascensão do Artista, o eu lírico afirma: “Os passos voam-te, pelas / Ribas”, imagem insólita que confirma a dispersão do Artista na paisagem, como se seus passos estivessem desassociados de seu próprio corpo. Na penúltima estrofe, por sua vez, o desapossamento do Artista torna-se ainda mais intenso, convergindo para sua própria morte: “És naufrago de ti”, imagem última da projeção para fora de si, mediante a qual o Artista passa a ocupar ao mesmo tempo a posição de sujeito e predicado da oração<sup>14</sup>.

Ao recuperar a natureza metapoética desse poema, portanto, verificamos o protagonismo que Kilkerry confere à alteridade na configuração de seu discurso lírico. Em sua inusitada arte poética, a poesia é apresentada como experiência de abertura ao outro. Nesse sentido, o efeito de estranheza causado pela reação do eu lírico à morte do Artista – “Que bom morrer!” – se dissipa, já que sua morte se torna mais um indício de que, para Kilkerry, a dispersão do sujeito é inerente e salutar à experiência poética. No lugar de um lirismo solipsista, fundado na egolatria, na presença imperiosa do sujeito, o poeta nos oferece um ponto de vista essencialmente moderno, a partir do qual a subjetividade só pode se realizar na alteridade, movimento que sugere a superação das desgastadas antinomias responsáveis por limitar a expressão lírica ao universo interior do autor. A morte do sujeito, assim, dá lugar à emergência de um mundo iluminado pelos raios de sol nos quais se transfigura o Artista, encantando definitivamente os sentidos do público, comovido diante do espetáculo da natureza.

---

<sup>14</sup> Vale destacar que, a respeito do verso “E és naufrago de ti, a harpa caída, agora”, em um dos raros momentos em que não limita sua análise ao plano textual, Campos observa a presença da “[...] dialética de sujeito e objeto, exasperada a ponto de o poeta, de sujeito, passar a objeto, e objeto de si mesmo” (1985, p. 42), traço que lhe permite associar a poética de Kilkerry à de poetas como Fernando Pessoa e Mário de Sá Carneiro. Ainda que breve, tal apontamento revela a abertura de Campos às relações entre sujeito e mundo presentes na poesia, apesar da verve estruturalista que rege seu exercício crítico.

### 3 O mundo da percepção e a estrutura de horizonte

Verificados os traços que singularizam a subjetividade lírica em “Harpa esquisita”, resta-nos prosseguir neste percurso de leitura realizado à luz da perspectiva fenomenológica proposta por Michel Collot para o exame da poesia moderna, dirigindo atenção a outro polo de circulação da experiência poética – o mundo – entidade que, a princípio, emerge no poema submetida ao ilogismo e ao hermetismo que marca as experiências oníricas. Que mundo é esse que, afinal, se descortina ao leitor? Para responder a essa questão, é mister iniciarmos a investigação, observando a natureza das imagens que povoam “Harpa esquisita”, pois não resta dúvida de que é a partir delas que tal mundo se descortina.

De modo geral, a configuração do plano imagético em “Harpa esquisita” confirma qualidades verificadas em outros poemas do autor: imagens de refinamento plástico incomum, *flashes* em movimento que, uma vez disparados contra a retina do observador, logo saem de cena, alternando-se mutuamente, produzindo um efeito calidoscópico que atravessa o discurso lírico da primeira à última estrofe. Nesse poema, contudo, um dado torna ainda mais complexa a análise do estatuto das imagens: a evidência de estarmos envoltos em uma dimensão onírica, a qual, por princípio, não se submete às leis que regem a configuração das imagens percebidas em nossa realidade. Se tomamos como verdadeira a afirmação inicial do eu lírico de que estamos adentrando um sonho, como avaliar a relação entre esse mundo e aqueles que nós, leitores, habitamos?

Uma resposta possível a essa questão insinua-se quando nos atentamos a um traço fundamental do plano imagético do poema: o apelo à sensorialidade do observador, em especial à visão, que se manifesta não só no refinamento das qualidades sensíveis que singularizam os elementos percebidos – tais como as cores (“asas no Azul”; “[...] é de ocre, e avermelha!”; “dança verde das águas”) e as incidências de luz que transformam a paisagem (“E é a sombra”; “A sombra aclara”; “Manhã, luz [...]”) – mas também em referências explícitas às ações perceptivas empreendidas pelo Artista (“E és um rei que as avista [...]”; “Inda olhar adormido abre [...]”; “a prantear vês, sombrio / A onda crescer [...]”; “Olhas [...]”)<sup>15</sup>. A esse respeito, a perspectiva adotada por Michel Collot sobre a

<sup>15</sup> É também expressiva a participação da percepção auditiva na constituição do plano imagético do poema, seja na configuração do extrato sonoro do discurso lírico, no qual se destacam diversas aliterações que materializam a sonoridade produzida pela harpa, seja nas imagens presentes na sexta estrofe do poema, na qual o apelo a audição do Artista é evidente: “Negro o céu desestrela, o seio arqueando: *escuta*. / No amoroso *oboé solfeja* um vento forte / E, alta, em *surdo ressoo*, a onda betúmea e bruta, [...]”.

poesia moderna revela-se especialmente frutífera para o nosso exame, haja vista o papel central que o fenômeno da percepção ocupa em seus estudos. Vejamos como o crítico francês articula o mundo da percepção ao imaginário dos poetas modernos:

[...] se considerarmos que as coisas só são dadas no horizonte, isto é, sob uma aparência e configuração em mudança, que diferem de um ponto de vista e de um momento para outro, de acordo com uma relação do determinado para o indeterminado, que sempre deixa tanto adivinhar quanto perceber, então podemos entender que a ‘fábula do mundo’ inventada por cada escritor não constitui um mundo à parte, pura ficção de outro mundo, mas uma resposta à provocação do nosso mundo, que é fabulosa, suscetível a múltiplas interpretações, porque em sua estrutura de horizonte já está sempre inscrita a possibilidade de exceder o dado e o visível (Collot, 2005, p. 10).<sup>16</sup>

De acordo com o autor, a percepção do real não se restringe à recepção de dados apreendidos pelos órgãos dos sentidos, mas envolve também um esforço de imaginação, interpretação e organização das impressões sensoriais em uma estrutura responsável por atribuir forma e sentido à experiência perceptiva. Uma vez que o ato perceptivo implica tanto a capacidade de captar sensorialmente o mundo como a habilidade de antecipá-lo ou adivinhá-lo, conclui-se que a natureza fabulosa de um mundo ficcional não deve ser compreendida como afastamento ou desvirtuamento do nosso mundo, mas como resposta às provocações que nosso mundo impõe ao percebê-lo. Na esteira desse pensamento, apesar do caráter onírico da realidade que emerge dos versos, propomos verificar, na criação e organização desse mundo ficcional, a atuação da mesma estrutura que rege nossa percepção ordinária das coisas: a *estrutura de horizonte*, noção cunhada por Husserl e recuperada por vários filósofos representativos da Fenomenologia do século XX, como Maurice Merleau-Ponty.

De acordo com Husserl (2001), dois horizontes regem a percepção visual de um objeto em repouso no espaço: um horizonte interno e outro externo ao objeto. O *horizonte interno* abarca todos os pontos de vista inacessíveis ao olhar do sujeito, mas que tomam parte da experiência na condição de possibilidade ou previsão, uma vez que, deslocando-

---

<sup>16</sup> No original: “Mais si l'on considère que les choses ne se donnent jamais qu'en horizon, c'est-à-dire sous une apparence et dans une configuration changeantes, qui diffèrent d'un point de vue et d'un moment à l'autre, et selon un rapport du déterminé à l'indéterminé, qui laisse toujours autant à deviner qu'à percevoir, alors on peut comprendre que la ‘fable du monde’ inventée par chaque écrivain ne constitue pas un monde à part, la pure fiction d'un autre monde, mais une réponse à la provocation de notre monde, qui est fabuleux, susceptible d'interprétations multiples, car dans sa structure d'horizon est toujours déjà inscrite la possibilité d'un dépassement du donné et du visible”. Todas as traduções da obra *La poésie moderne et la structure d'horizon* (2005) são nossas.

se no espaço, movimentando-se ao redor do mesmo objeto, o sujeito vidente é capaz desvendar a face do objeto que até então permanecia oculta. O *horizonte externo*, por sua vez, diz respeito a todas as outras coisas que, concomitantes ao objeto, participam da experiência perceptiva e constituem seu pano de fundo, permanecendo à margem do campo visual enquanto o observador não dirigir sua atenção a elas. Assim estruturada, a partir de horizontes internos e externos, a percepção visual das coisas não se restringe às impressões sensoriais apreendidas pelo olhar, mas implica, no instante perceptivo, a articulação entre visível e invisível, aparência e ocultamento, sensação e imaginação. Olhar o mundo, desse modo, consiste em uma ação que coloca em cena tanto nossa capacidade de apreender sensorialmente a face visível das coisas quanto nossa habilidade imaginativa de prever ou antecipar a face invisível dessas mesmas coisas, numa dinâmica que incorpora o indeterminado ao determinado.

A noção de estrutura de horizonte formulada por Husserl e seus desdobramentos desenvolvidos por Merleau-Ponty desempenham papel central nos estudos realizados por Michel Collot sobre a poesia francesa produzida a partir do século XIX. Em suas análises, o autor identifica não só o acento dado por muitos poetas à dimensão perceptiva das experiências humanas, como também a manifestação radical da estrutura de horizonte na configuração da subjetividade lírica e da imagem de mundo que emerge da criação poética:

Para a fenomenologia, uma coisa só pode ser identificada por meio de um duplo horizonte, interno e externo, que a torna suscetível de revelar-se sempre *outra*, e de entrar em relação com uma infinidade de *outras* coisas. O horizonte interno e o horizonte externo são duas modalidades exemplares dessa alteridade inesgotável do ‘primeiro objeto que aparece’, que a poesia moderna explora por meio de todo um imaginário da face oculta, do reverso inacessível, do interior invisível e inominável das coisas [...] (Collot, 2006, p. 33).

Em conformidade com o caráter insólito do sonho, a nosso ver, Kilkerry investe na “face oculta” e no “interior invisível e inominável das coisas” e seres que emergem da paisagem do poema, sem deixar de lado o modo como percebemos o nosso mundo, mas relacionando as figuras mediante seus horizontes internos e externos e estabelecendo entre elas uma comunicação marcada por correspondências e analogias que nem sempre se resolvem ou se explicitam. O modo singular como se realizam as diversas aparições do Artista ilustra esse procedimento. Em sua primeira aparição, esse “tu” revela-se não por sua face visível, mas como um elemento que participa do horizonte externo a um

objeto concomitante a ele – a harpa –, recurso que já nos permite prever ou antecipar a presença de um harpista em cena ou mesmo de um poeta lírico, haja vista a articulação entre o som produzido pelo instrumento e a menção ao canto. Em seguida, duas outras imagens alternam-se, sobrepondo-se a essa figura inicial: um “rei” dotado de um halo de amor e um “dervixe persa” coberto por seu “manto azul”. Levando-se em consideração outros elementos que, nas estrofes seguintes, passam a compor a paisagem de uma praia (“água”; “onda”; “mar”; “areia” etc.), as aparições de um rei e de um dervixe causam estranheza. Entretanto, assumindo sua natureza metafórica<sup>17</sup>, tais figuras apontam para o horizonte externo ao campo visual do eu lírico, mediante correspondências que permitem ao leitor *perceber, pela imaginação*, alguns traços do horizonte interno do Artista que permanecem ocultos ao olhar, como as vibrações de sua natureza amorosa e de seu caráter ascético e transcendente.

A abordagem ímpar das diversas perspectivas que se alternam no poema também confirma a atuação da estrutura de horizonte na configuração do ambiente onírico de “Harpa esquisita”, aproximando-o do mundo da percepção. A posição de observador que contempla a paisagem do sonho é ocupada tanto pelo Artista como pelo sujeito lírico. Este último, contudo, parece transitar no cenário com mais liberdade, ora assumindo o ponto de vista de seu interlocutor, coincidindo com ele no espaço (“A ânsia do mar, lá vem, esfrola-se na areia... / Seu líquido cachimbo é mágoa acesa, e fuma!”; “E é ver a dança verde das águas / E arvoredos dançando ao coruto da serra!”), ora dele se distanciando, incluindo o Artista como mais uma figura a compor a paisagem (“Eis se te emperla o rosto e a prantear vês, sombrio / A onda crescer, rajar-se em brutal besta-fera!”). A assunção de perspectivas distintas, contudo, não confere ubiquidade ao eu poético, já que é sempre a partir de um ponto de vista encarnado que ele nos apresenta o resultado de sua percepção visual. Os questionamentos lançados a partir do último verso da quarta estrofe ilustram essa delimitação do campo visual do sujeito poético, que passa a questionar a veracidade daquilo que vê (“Por que os pétalos de ouro, a haste de prata, abrindo, / Um lírio de ouro se alça?...”; “Sobe a flor? Sobes tu e a alma nas pedras

---

<sup>17</sup> Na configuração das metáforas que participam do poema também é possível observar a atuação da estrutura de horizonte, pois o transporte de sentido de uma palavra à outra, que caracteriza o tropo das metáforas, de acordo com Collot, baseia-se no “[...] tropismo fundamental da coisa [...]. A coisa muda de acordo com as trocas que ela realiza com seu ambiente. Se alguém pode usar uma palavra por outra, é porque as coisas são sempre vistas umas pelas outras [...].” (2005, p. 230). No original: “[...] le tropisme fondamental de la chose [...]. La chose change en fonction des échanges qu'elle entretient avec son environnement. Si l'on peut employer un mot pour un autre, c'est que les choses sont toujours vues l'une par l'autre [...]”. Tradução nossa.



pisa?...”), revelando que também está sujeito à delimitação que a estrutura de horizonte impõe ao seu campo visual. Sua participação no poema reforça que, apesar do livre acesso ao sonho do Artista, o sujeito poético está subordinado às tramas que constituem a experiência perceptiva. Apesar de o ponto de vista do eu poético se manifestar como “ponto de não-visão [...]” (Collot, 2010, p. 209), conclui-se que ele também compartilha, com o Artista e com os leitores, da capacidade de desvelar a face oculta do mundo que participa de toda visibilidade, afinal, se “[...] a estrutura objeto-horizonte, quer dizer, a perspectiva [...] é o meio que os objetos têm de se dissimular, é também o meio que eles têm de se desvelar” (Merleau-Ponty, 2018, p. 105).

Desse modo, a atuação da estrutura de horizonte na configuração das imagens poéticas que regem a experiência tantalizante do Artista, ao revelar a proximidade entre o mundo que se descortina no poema e o mundo que percebemos sensorialmente, coloca em crise a associação entre o hermetismo característico de Killkerry e a expressão dos delírios inconscientes de um poeta encerrado em seu universo particular e inacessível ao leitor, traço que faria dele “um longínquo precursor do surrealismo” (Muricy, 1952, p. 15). Ao investir na parcela de indeterminação e invisibilidade que reside em nossas experiências perceptivas da realidade concreta, Killkerry revela que a modernidade de sua obra poética reside na coragem de levar a cabo radicalmente a lição de seu mestre simbolista, qual seja a de preservar o “[...] prazer do poema, que consiste em ir adivinhando pouco a pouco: sugerir, eis o sonho. É a perfeita utilização desse mistério que constitui o símbolo [...]” (Mallarmé, 1994, p. 102).

### **Considerações finais**

Perplexos diante da enigmática lírica de Pedro Killkerry, resta-nos, finalmente, seguir os rastros das vibrações emanadas de sua “Harpa esquisita”, tendo em vista o objetivo lançado inicialmente neste trabalho: promover a releitura de um poema representativo da lírica de Killkerry a fim de avaliar seu caráter moderno, sem desconsiderar a perspectiva crítica adotada por Augusto de Campos, mas buscando ampliá-la, articulando a investigação da subjetividade lírica em sua relação com o mundo ao exame do tratamento conferido pelo poeta ao plano linguístico do poema. Nesse sentido, a perspectiva fenomenológica adotada por Michel Collot em suas leituras da poesia moderna – concebida como experiência da qual participam sujeito, mundo e palavra – revelou-se valiosa, uma vez que nos permitiu lançar luzes sobre dois aspectos

fundamentais da poesia do vate baiano que se manifestam de modo expressivo em “Harpa esquisita”: a configuração singular de modos de subjetivação lírica e a natureza das forças que atuam na constituição do plano imagético do poema, do qual se eleva uma imagem de mundo ímpar.

Marcado pelo signo da alteridade que, de acordo com Collot (2005; 2006), caracteriza a lírica moderna, o discurso de Pedro Kilkerry põe em crise as convenções do racionalismo cartesiano, ao revelar modos de subjetivação que desafiam as antinomias enraizadas no pensamento ocidental, abrindo-se ao leitor disposto a reavaliar o protagonismo do sujeito na expressão lírica. Isso porque as subjetividades que se manifestam na experiência poética proporcionada pelo vate baiano não se apresentam como identidades que coincidem consigo mesmas, mas se descortinam na travessia para o outro. Em “Harpa esquisita”, essa dinâmica se faz notar, por exemplo, na estratégia adotada pelo poeta para configurar o plano de enunciação lírica, uma vez que o eu poético realiza-se na interlocução com o outro, abdicando da posição estável e segura que convencionalmente ocupa no poema, saindo de si em direção a um outro, o Artista. Esse outro, ao ocupar a posição de alocutário, dispersa-se no universo onírico ao qual é lançado por força da enunciação lírica, experimentando o contato com um mundo de modo sempre renovado e surpreendente, estabelecendo com a natureza circundante uma relação de reciprocidade que provoca, a cada instante vivido, a experiência da renovação de sua existência e do renascimento do mundo.

Desse mundo que emerge das cordas dedilhadas pelo poeta, desdobra-se uma vivência onírica materializada em imagens vertiginosas, que embaralham os sentidos do leitor. Contudo, ao dirigirmos nossa atenção fenomenológica à constituição dessas imagens, desvelam-se as mesmas tramas que configuram o mundo que habitamos e com o qual nos relacionamos sensorialmente, mundo da percepção, regido pela mesma estrutura de horizonte que organiza nossas experiências perceptivas do real. Assim, na configuração de seu universo ficcional, Kilkerry não se distancia do nosso mundo, mas provoca uma inversão, por meio da qual oferece mais um desafio ao leitor, já que investe na parcela de invisibilidade que reside em toda visibilidade, apresentando as coisas e os seres a partir de suas faces ocultas, de seus horizontes. Em sua resposta fabulosa às provocações do nosso mundo, consciente de que toda experiência perceptiva envolve tanto a apreensão de impressões sensoriais como a capacidade de prever o que se esconde no horizonte, o poeta evidencia a potência tantalizante que reside em nossas experiências no mundo, mas que a percepção ordinária das coisas tende a suprimir.

## REFERÊNCIAS

- CAMPOS, A. **ReVisão de Kilkerry**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- COLLOT, M. **La poésie moderne et la structure d’horizon**. 2 ed. Paris: PUF, 2005.
- COLLOT, M. O Outro no Mesmo. Trad. Marcelo Jacques de Moraes. **Revista Alea**, Rio de Janeiro, vol. 8, n. 1, p. 29-38, jan-jun, 2006. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/alea/a/8VWqTCvcmmzYxkZKNkHGKfs/#>. Acesso em: 17 jun. 2024.
- COLLOT, M. Do horizonte da paisagem ao horizonte dos poetas. Trad. Eva Nunes Chatel. In: ALVES, I. F.; FEITOSA, M. M. M. (org.). **Literatura e paisagem: perspectivas e diálogos**. Niterói: UFF, 2010, p. 205-217.
- COLLOT, M. **Poética e filosofia da paisagem**. Trad. Ida Alves et al. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.
- COLLOT, M. **A matéria-emoção**. Trad. Patrícia Souza Silva. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2018.
- HUSSERL, E. Introdução à “Experiência e Juízo”. Trad. Carlos Aurélio Morujão. **Phainomenon**, n. 3, p. 143-189, out. 2001 [1939]. Disponível em: <https://phainomenon-journal.pt/index.php/phainomenon/article/view/31>. Acesso em: 14 jun. 2024.
- KILKERRY, P. **Harpa esquisita**. In: CAMPOS, A. **ReVisão de Kilkerry**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 75-229.
- MALLARMÉ, S. Poesia e sugestão. In: GOMES, Á. C.; MOISÉS, M. (dir.). **A estética simbolista: textos doutrinários**. Trad. Eliane Fittipaldi Pereira, Carlos Alberto Vechi. São Paulo: Atlas, 1994, p.102-103.
- MERLEAU-PONTY, M. **Conversas – 1948**. Trad. Fabio Lavanda, Eva Landa. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- MERLEAU-PONTY, M. **O visível e o invisível**. Trad. José Artur Gianotti, Armando Mora d’Oliveira. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. 5. ed. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 2018.
- MURICY, A. **Panorama do movimento simbolista brasileiro**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1952. v. 2.
- RIMBAUD, A. **Cartas do visionário e mais nove poemas**. Trad. Ângelo Novo. Coimbra: Fora do Texto, 1995.
- SOUZA, C. E. S. F. **Modos de subjetivação na lírica imagética de Pedro Kilkerry**. 2022. 250 p. Tese (Doutorado em Literatura e Crítica Literária). Faculdade de Filosofia,

Comunicação, Letras e Artes, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2022.

SOUZA, C. E. S. F.; JUNQUEIRA, M. A. Pedro Kilkerry entre arquivos e arcontes. **eLyra**: Revista da Rede Internacional Lyraempoetics. Porto, n.18, p. 169-188. dez. 2021.

*Data de submissão: 20/03/2024*

*Data de aprovação: 08/05/2024*