

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Letras
Curso de Pós-Graduação em Letras

**AUGUSTO DOS ANJOS, UMA
SECULAR MELANCOLIA**

Ana Lúcia Liberato Tettamanzy

Orientadora:

Prof^a Dr^a Maria do Carmo Alves de Campos

Dissertação apresentada à Faculdade de Letras
da UFRGS como requisito parcial à obtenção do
título de Mestre em Literatura Brasileira.

Porto Alegre, outubro de 1993.

U F R G S

Biblioteca Setorial de Ciências Sociais e Humanidades

Ao Luiz, vermelho zen.

Aos meus pais, Luiz Alberto e Ana Zeli, matéria de vida.

À Júlia, porto seguro.

E à Maria do Carmo, luminosa cumplicidade.

*Aquele ruído obscuro de gagueira
Que à noite, em sonhos mórbidos, me acorda,
Vinha da vibração bruta da corda
Mais recôndita da alma brasileira!*

(Augusto dos Anjos)

RESUMO

Este estudo, através da alegoria, procura interpretar a subversão dos conceitos de história, natureza e ciência e a criação de uma estética que percorre do micro ao macrocosmo, na qual o feio faz parte do belo, o fragmentário do todo, o transitório do eterno, na obra poética de Augusto dos Anjos.

ABSTRACT

This paper aims at interpreting, through allegory, the subversion of the concepts of History, Nature and Science and the creation of an aesthetic that goes from micro to macrocosmos, in which ugliness is part of beauty, fragment part of the whole and transitory, part of eternal, in the poetic work of Augusto dos Anjos.

SUMÁRIO

1.	O rei está nu	1
2.	Sob o signo da melancolia ou um canto desafinado	23
3.	Um orfeu brasileiro	47
3.1.	Histórias do aqui e do além mar	63
4.	A natureza raquítica: metáfora do homem, metonímia do universo	122
4.1	A natureza como artifício: o riso sarcástico	161
5.	Um certo nacionalismo	179
6.	Bibliografia	191

O REI ESTÁ NU

A única coisa que pode ser justificada é a recusa da má utilização ideológica da própria existência e, de resto, conduzir-se em privado tão modesta, discreta e despretensiosamente quanto há muito o exige não mais a boa educação, mas antes a vergonha: de ter ainda no inferno o ar para respirar.

(Theodor Adorno - Minima moralia)

*O antagonismo de Tifon e Osíris,
O homem grande oprimindo o homem pequeno
A lua falsa de um parasselena,
A mentira meteórica do arco-íris;*

(Augusto dos Anjos - "As cismas do destino")

*E eis que o anjo me disse
Apertando a minha mão
Entre um sorriso de dentes:
Vai bicho:
Desafinar o coro dos contentes.*

(Torquato Neto)

Porto Alegre, final de verão de 1993: um mendigo estendido na calçada em frente ao Mercado Público expõe, ao abandonar-se aos braços do sono - talvez do sonho -, a perna intumescida. Chagas abertas, carne rosada, plasma escorrendo enquanto a multidão passa ao largo indiferente a mais um "vencido" pela sociedade. Os ritmos biológicos e os códigos sociais seguem suas trajetórias frente a uma cena que constitui não um espetáculo, mas rotina. Sendo assim, não choca. Rio de Janeiro, julho de 1993: oito meninos de rua são chacinados na frente da majestosa igreja da Candelária. Um número expressivo de pessoas manifesta sua concordância com a eliminação de tais párias. Roraima, agosto de 1993: dezenas de índios ianomâmis, entre eles crianças e mulheres, são brutalmente assassinados por garimpeiros em meio à selva amazônica, continuando um processo de genocídio que dura séculos neste continente sem leis para os marginais do sistema.

Habituar-se à degradação e ao mal parece ser natural ao homem desde os primórdios dos tempos. Da mesma forma, não parece ser nítido o território que separa o indigesto, o horroroso do palatável, do plausível, faces inseparáveis da mesma moeda. Dado esse quadro, existiria um lugar possível para a poesia?

Walter Benjamin postula para o poeta justamente a condição do "trapeiro", o que junta o lixo da cidade:

Os poetas encontram pela rua o lixo da sociedade e, a partir dele, fazem a sua heróica crítica exatamente contra ele.^[1]

Essa imagem procede do texto "Du vin et du hachish", onde Charles Baudelaire expõe as misteriosas benesses do vinho numa crítica aos hipócritas que o condenam. O poeta lixeiro aparece assim formulado:

[1] BENJAMIN, Walter. A Paris do Segundo Império em Baudelaire. In: KOTHE, Flávio R. (org.). *Walter Benjamin*. São Paulo: Ática, 1985. p.103.

J'ai quelquefois pensé avec terreur qu'il y avait des métiers qui ne comportaient aucune joie, des métiers sans plaisir, des fatigues sans soulagement, des douleurs sans compensation. Je me trompais. Voici un homme chargé de ramasser les débris d'une journée de la capitale. Tout ce que la grande cité a rejeté, tout ce qu'elle a perdu, tout ce qu'elle a dédaigné, tout ce qu'elle a brisé, il le catalogue, il le collectionne. Il compulse les archives de la débauche, le capharnaüm des rebuts. Il fait un triage, un choix intelligent; il ramasse, comme un avare un trésor, les ordures qui, remâchées par la divinité de l'Industrie, deviendront des objets d'utilité ou de jouissance.^[2]

Com lucidez e antevisão formidáveis, Baudelaire já aponta a alteração que o novo deus-indústria iria provocar nas condições de subjetividade da civilização moderna. Cabe ao poeta incorporar à arte o lixo que foi desprezado pela sociedade, expor o que há de belo no que é resíduo e que, portanto, seria inútil em uma sociedade de consumo e de massa. Para Walter Benjamin,

O cismador, cujo assustado olhar recai sobre o fragmentário que se encontra em suas mãos, torna-se um alegorista.^[3]

Ainda tomando como referência Baudelaire, Benjamin estabelece a relação entre o poeta, o cismador e a alegoria. Na acuidade perceptiva do poeta, o olhar é o fórum privilegiado da sua condição de lixeiro, sendo que o material recolhido no capharnaüm do lixo urbano - lixo humano ou inumano, orgânico ou inorgânico - é devolvido na forma da alegoria, que contempla os objetos a partir de dentro para decompô-los. Tanto mais fácil é essa realização na sociedade industrial, onde a mercadoria já nasce com a marca da precariedade. Segundo Benjamin,

A degradação do mundo das coisas na alegoria é sobrepujada pela

[2]BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres complètes*. Paris: Éditions du Seuil, 1968. p.305: Du vin et du hachish.

[3]BENJAMIN, Walter. *Parque Central*. Op. cit. p.140.

mercadoria dentro do próprio mundo das coisas.^[4]

A própria etimologia da palavra "teoria" oferece um interessante viés para a consideração da questão da alegoria. Teoria relaciona-se com olhar, contemplar, especular, ou seja, a formulação de conhecimento passa por uma atitude análoga àquela do alegorista, que se detém na especulação de tal forma que o entendimento das coisas acarreta a sua fragmentação. E, como percebe-se na imagem do homem na calçada que expõe desavergonhadamente suas feridas rosadas e na ruína dos valores da civilização no assassinato de meninos de rua e ianomâmis, expor a decomposição envolve expor a intimidade mais derradeira, o que nem sempre choca devido à banalização das experiências numa sociedade em que também a arte tornou-se mercadoria.

Uma concepção de poesia que leve em conta essa qualidade do olhar obviamente afasta-se da poesia que conhecemos como o "sorriso da sociedade", tão adequada ao espírito positivista e às tendências da arte pela arte do final do século XIX. Aqueles que, todavia, escolhem como estética o ínfimo, o alienado, o disforme, acabam inserindo-se em uma ética que é representada pela poética de Baudelaire e pelas análises da cultura dos membros da Escola de Frankfurt. Paradoxalmente, os poetas trapeiros, que efetivamente penetram nas fissuras da sociedade e dos padrões éticos e estéticos vigentes, acabam por constituírem-se nos marginais dos sistemas. Adentrar nos territórios do feio e do mal ainda parece privilégio dos filósofos, fere os cânones do poético.

Considerando os elementos que conferem o caráter de dissonância e anormalidade à lírica moderna, Hugo Friedrich vê uma possibilidade de aproximação da teoria do grotesco com a do fragmentário na sensibilidade do artista.

[4]Id. Ibid. p.126.

Victor Hugo parte do conceito de um mundo que, por sua própria essência, está cindido em opostos e que, só em virtude desta cisão, subsiste como unidade superior. Este é um pensamento antigo, já muitas vezes dito antes dele. Victor Hugo, porém, acentua de maneira nova o papel do feio: já não se trata apenas do oposto do belo, mas de um valor em si. Aparece na obra de arte como o grotesco, como uma imagem do incompleto e do desarmonico. Mas o incompleto "é o meio mais adequado para ser harmônico". Vê-se como, sob a designação "harmonia", já tão mudada em seu significado, vai progredindo o conceito da desarmonia: desarmonia dos fragmentos. O grotesco deve aliviar-nos da beleza e, com sua "voz estridente", afastar sua monotonia. Reflete a dissonância entre os estratos animais e os estratos superiores do homem. Reduzindo os fenômenos a fragmentos, manifesta que o "grande todo" nos é perceptível apenas como fragmento, visto que o "todo" não concorda com o homem.^[5]

A compreensão do mundo como ambíguo, cindido em opostos, permite o estabelecimento de um ideal de beleza que remete às raízes da alma moderna. Marshall Berman encontra nos modernistas do século XIX - homens distintos como Marx, Kierkegaard, Nietzsche, Whitman, Ibsen, Goethe, Baudelaire, Melville, Carlyle, Stirner, Rimbaud, Strindberg, Dostoievski - a dissonância, o voltar-se sobre si mesmo, a riqueza imaginativa que melhor expressou o contraditório mundo em que tudo que é sólido desmancha no ar, expressão tomada de Marx.

... para tentar identificar os timbres e ritmos peculiares da modernidade do século XIX, a primeira coisa que observaremos será a nova paisagem, altamente desenvolvida, diferenciada e dinâmica, na qual tem lugar a experiência moderna. Trata-se de uma paisagem de engenhos a vapor, fábricas automatizadas, ferrovias, amplas novas zonas industriais; prolíficas cidades que cresceram do dia para a noite, quase sempre com aterradoras conseqüências para o ser humano; jornais diários, telégrafos, telefones e outros instrumentos de mídia, que se comunicam em escala cada vez maior; Estados nacionais cada vez mais fortes e conglomerados

[5] FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da Ilíria moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978. p.33.

multinacionais de capital; movimentos sociais de massa, que lutam contra essas modernizações de cima para baixo, contando só com seus próprios meios de modernização de baixo para cima; um mercado mundial que a tudo abarca, em crescente expansão, capaz de um estarrecedor desperdício e devastação, capaz de tudo exceto solidez e estabilidade. Todos os grandes modernistas do século XIX atacam esse ambiente, com paixão, e se esforçam para fazê-lo ruir ou explorá-lo a partir do seu interior; apesar disso, todos se sentem surpreendentemente à vontade em meio a isso tudo, sensíveis às novas possibilidades, positivos ainda em suas negações radicais, jocosos e irônicos ainda em seus momentos de mais grave seriedade e profundidade.^[6]

Como se pode observar, Berman identifica nesses modernistas *avant la lettre* as raízes da modernidade, marcada pela atitude ambígua entre desespero e sedução. No capítulo "Baudelaire: o modernismo nas ruas", Berman aborda a peculiar visão de Baudelaire sobre a vida moderna, em que a tensão entre beleza e miséria é uma constante. A respeito do papel do artista, aproxima Baudelaire de Marx na dessacralização do mesmo.

Para ambos, Marx e Baudelaire, uma das mais cruciais experiências endêmicas da vida moderna, e um dos temas centrais da arte e do pensamento modernos, é a dessacralização. A teoria de Marx localiza essa experiência em um contexto histórico mundial; a poesia de Baudelaire mostra o que ela é por dentro. Porém, ambos têm reações emocionais muito diferentes. No Manifesto, o drama da dessacralização é terrível e trágico: Marx olha para trás e sua visão abrange figuras heróicas como Édipo em Colona, rei Lear na intempérie, lutando contra os elementos, nu e escarnecido, mas não subjugado, extraindo da própria desolação uma nova forma de dignidade. "Os olhos dos pobres" ["Les yeux des pauvres"] contém seu próprio drama da dessacralização, todavia lá a escala é íntima e não monumental, as emoções são melancólicas e românticas, não trágicas e heróicas. Mesmo assim, "Os olhos dos pobres" e o Manifesto pertencem ao mesmo mundo espiritual. "A perda do Halo" ["Perte d'auréole"] nos põe diante de um espírito muito diferente: aqui o drama é essencialmente cômico, o modo de expressão é

[6]BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p.18.

irônico, e a ironia cômica é tão bem sucedida que mascara a seriedade do desmascaramento que está sendo levado a efeito, no caso. A passagem em que o halo do herói baudelaireano cai de sua cabeça e rola na lama - em vez de ser rasgado em grand geste, como o foi para Marx (e Burke, Blake, Shakespeare) evoca o vaudeville, a palhaçada, as gags metafísicas de Charles Chaplin e Buster Keaton. A passagem aponta para um século em que os heróis serão caracterizados como anti-heróis e cujos momentos de verdade mais solene serão não apenas descritos mas experimentados como shows circenses, o pastelão rotineiro de teatros de revista e congêneres. O cenário desempenha, na comédia negra de Baudelaire, o mesmo papel decisivo que desempenhará, mais tarde, nas performances de Chaplin e Keaton.^[7]

Os poemas em prosa de Baudelaire a que se refere Berman, reunidos sob o título de *Petits poèmes en prose*, também conhecidos como *Le spleen de Paris*, resultam de um trabalho de seus últimos anos de vida, já doente e sem dinheiro (Baudelaire faleceu em agosto de 1867). Foram publicados inicialmente em jornais e revistas a partir de 1857, gerando controvérsias pela inovação formal que representavam, motivo pelo qual marcaram fortemente as posteriores incursões pelo gênero. Apesar de repetirem temas constantes das *Fleurs du mal*, como a imagem das velhinhas, dos insanos, bem como a presença do diabólico, da natureza e da mulher malignas e dos pobres nas cidades, revelam o vigor de uma nova concepção formal. "Les yeux des pauvres" trata da decepção do amante com a mulher que, sentada num café parisiense, evita com nojo o olhar dos pobres sobre a glutoneria das mesas. Já em "Perte d'auréole", o poeta deixa cair sua auréola na lama do bulevar, reconhecendo o prazer de imiscuir-se na multidão, igual aos demais, e, como eles, praticar ações vis e entregar-se à devassidão. Ironicamente deixa a auréola para "algum poeta ruim" que há de juntá-la. A paisagem modificada da Paris que se moderniza insere o olhar público no privado de modo que os pobres da sarjeta bisbilhotam a fatura dos ricos nos cafés, da mesma forma que, na sarjeta, o poeta perde sua

[7]BERMAN, Marshall. Op. cit. p. 152.

pureza e seu heroísmo, trazendo para a poesia os assuntos do mundo baixo, vulgar, tidos como não poéticos.

A pergunta que se pode fazer remete à possibilidade de uma função ética da poesia na sua relação com a história e a sociedade, refletindo justamente "a dissonância entre os estratos animais e os estratos superiores do homem", o que coloca em questão a consagrada hierarquia entre os reinos na natureza. Violentar ou reverter tais padrões significa uma afronta por invadir com naturalidade as áreas ainda não percorridas pelos padrões culturais da época. Sendo assim, reverter padrões de superioridade e inferioridade há muito estabelecidos consiste numa profanação: o "cismador" ou o poeta apontam para uma nova ética, que redefine, inclusive, o lugar do leitor. No ensaio "Sobre alguns temas em Baudelaire", Walter Benjamin aponta a adequação da lírica do poeta com o público que ele elege como seu semelhante:

Baudelaire teve em mira leitores que se vêem em dificuldades ante a leitura da poesia lírica. O poema introdutório de As Flores do Mal se dirige a estes leitores. Com sua força de vontade e, conseqüentemente, seu poder de concentração não se vai longe; esses leitores preferem os prazeres dos sentidos e estão afeitos ao spleen (melancolia), que anula o interesse e a receptividade.^[8]

A predileção pela escória social e pelos motivos do feio em Baudelaire, irmanado, por essa razão, ao leitor, por ele definido na abertura de *Fleurs du mal* como "Hypocrite lecteur, - mon semblable, - mon frère!" , pode ser compreendida à luz do conceito de choque. Na verdade, a própria relação da poesia frente à sensibilidade do leitor nas mais variadas épocas pode ser considerada dessa forma. Tal articulação aparece no mesmo ensaio supracitado, onde Walter Benjamin examina a mudança nas condições de

[8] BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991. v. 3: Sobre alguns temas em Baudelaire, p.103.

receptividade da poesia lírica em função da alteração na estrutura da experiência do leitor.

Benjamin discute, com esse intuito, o conceito de memória em Proust, que diferencia a memória voluntária, condicionada ao intelecto, da memória involuntária - *mémoire involontaire* -, a qual seria trazida por um objeto qualquer, ao acaso, fora do âmbito da inteligência. Benjamin discorda da possibilidade das imagens do passado serem trazidas pelo acaso:

Ségundo Proust, fica por conta do acaso, se cada indivíduo adquire ou não uma imagem de si mesmo, e se pode ou não se apossar de sua própria experiência. Não é de modo algum evidente este depender do acaso. As inquietações de nossa vida interior não têm, por natureza, este caráter irremediavelmente privado. Elas só o adquirem depois que se reduziram as chances dos fatos exteriores se integrarem à nossa experiência.^[9]

Para discutir a problemática da incorporação dos fatos como experiência, Benjamin utiliza o conceito freudiano de choque. Esse seria uma espécie de defesa do aparelho psíquico, que atuaria contra as tendências uniformizantes vindas do exterior. Entretanto,

Quanto mais corrente se tornar o registro desses choques no consciente, tanto menos se deverá esperar deles um efeito traumático.^[10]

Dessa forma, a ação da consciência, a qual amortece os choques, impede que os estímulos sejam incorporados à experiência. A implicação direta disso é que apenas os processos que não chegaram à consciência, mais duráveis e mais intensos, decorrentes do impactante recebimento dos choques, prestam-se à criação poética:

[9]BENJAMIN, Walter. Op. cit. p.106.

[10]Id. Ibid. p.109.

O fato de o choque ser assim amortecido e aparado pelo consciente emprestaria ao evento que o provoca o caráter de experiência vivida em sentido restrito. E, incorporando imediatamente este evento ao acervo das lembranças conscientes, o tornaria estéril para a experiência poética.^[11]

Portanto, se por um lado a assimilação dos estímulos pela consciência conduz à homogeneização e diminui a sensibilidade, de outro, as impressões singulares, a experiência vivida que não é mera vivência, bem como as impressões da memória involuntária, constituem o universo da criação. A criação é concebida nesse sentido como uma forma de resistência à alienação. Sem o choque não há criação, a qual depende do fracasso do amortecimento provocado pela consciência, ou seja, do encontro de uma brecha no sistema de bloqueio dos indivíduos. É por essa razão que Benjamin coloca a experiência do choque como o centro do trabalho artístico de Baudelaire, que teria fixado na imagem de um duelo a luta do artista:

Se não houvesse reflexão, o sobressalto agradável (ou na maioria das vezes) desagradável produzir-se-ia invariavelmente, sobressalto que, segundo Freud, sanciona a falha da resistência ao choque. Baudelaire fixou esta constatação na imagem crua de um duelo, em que o artista, antes de ser vencido, lança um grito de susto. Este duelo é o próprio processo de criação. Assim, Baudelaire inseriu a experiência do choque no âmago de seu trabalho artístico.^[12]

A esgrima do poeta revela a sua luta entre abandonar-se ou não à experiência do choque. Essa inquietação identifica-se com o lado indomável que leva à escrita, pulsão vital frente à morte - amortecimento - das impressões provenientes do mundo externo. Leva à conscientização da situação limite das condições de criação dadas as alterações da subjetividade moderna.

[11]Id. Ibid. p.110.

[12]Id. Ibid. p.111.

A incorporação do feio e do fragmentário, bem como o conceito de choque abrem novas possibilidades de interpretação para a poesia de Augusto dos Anjos, que é objeto desse estudo, e levam a repensar o seu lugar na literatura brasileira. A postura melancólica do poeta expressa a consciência da poesia como resistência à alienação ou, em suma, à própria morte, que é tão despidoradamente exposta na obra. A evidente reversão dos cânones do poético redimensionam inclusive o papel do leitor, postulando outra recepção.

As mesmas articulações que permitem a uma sociedade determinada a aceitação pacífica dessa contingência do real, que se materializa no homem em chagas na calçada e nas múltiplas violências cotidianas a seres que não são mais percebidos como humanos, trazem o desconforto ao contato com a poesia de Augusto dos Anjos. Basta folhear manuais de crítica literária brasileira ou mesmo atentar para comentários de eventuais leitores para identificar o mal-estar, até mesmo o pouco caso, pelo que não se adapta ao universo do "poético". "Mau gosto", "esquizofrenia", "cafonice" são alguns dos índices das reações provocadas à leitura dos poemas do *Eu*.

Entretanto, poder-se-ia afirmar que, como nunca, a poesia de Augusto dos Anjos está na moda. Há pouco tempo foi concluída a telenovela "De corpo e alma", de Glória Perez, onde várias vezes poemas do *Eu* foram citados.^[13] Algumas vezes pelo gótico Reginaldo, personagem que durante toda a narrativa televisiva estilizou a estranheza e o culto à morte, acabando por tornar-se um bem-sucedido poeta. Também o enigmático vilão Vidal,

[13]A novela foi exibida de agosto de 1992 a março de 1993 pela rede Globo de televisão no horário das 20 horas.

chefe de negócios escusos, tinha na poesia de Augusto dos Anjos a expressão de sua verdade maior. Tanto é assim que, nas cenas de sua morte, no último capítulo da novela, a mensagem que deixa para seu discípulo são os antológicos versos finais do poema "Versos Íntimos":

*Toma um fósforo. Acende teu cigarro!
O beijo, amigo, é a véspera do escarro,
A mão que afaga é a mesma que apedreja.*

*Se a alguém causa inda pena a tua chaga,
Apedreja essa mão vil que te afaga,
Escarra nessa boca que te beija!*

Além da polêmica temática da doação de órgãos, "De corpo e alma" canalizou as emoções nacionais pela trágica mistura de realidade com ficção no assassinato da filha da autora, a atriz Daniela Perez, em dezembro de 1992, por seu companheiro de cena, o também ator Guilherme de Pádua. Os versos de Augusto dos Anjos, em sua plena atualidade, parecem sintetizar o componente funcional da barbárie que, fomentada pela mídia, durante dias concentrou a atenção de corações e mentes brasileiros. O problema está no fato de que, na confusão entre ficção e realidade, a passionalidade que se apoderou da sociedade tem em si muito de ilusão, ou seja, as tragédias vistas ou até mesmo vividas no cotidiano (realidade) diluem-se numa indesejável acomodação frente àquelas que, trazidas pelas imagens fragmentárias da televisão (ficção), adquirem o teor de realidade, de forma que já não mais se distinguem.

A resistência aos choques pode explicar tal reação da coletividade, como observa-se no trecho seguinte, em que Benjamin diferencia a informação jornalística da narração, analisando sutilezas dos processos narrativos na história da cultura. Essa discussão é recorrente no pensamento benjaminiano, sendo também desenvolvida nos textos "A obra

de arte na era de sua reprodutibilidade técnica" e "O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov":

Há uma rivalidade histórica entre as diversas formas da comunicação. Na substituição da antiga forma narrativa pela informação, e da informação pela sensação reflete-se a crescente atrofia da experiência. Todas essas formas, por sua vez, se distinguem da narração, que é uma das mais antigas formas de comunicação. Esta não tem a pretensão de transmitir um acontecimento, pura e simplesmente (como a informação o faz); integra-o à vida do narrador, para passá-lo aos ouvintes como experiência. Nela ficam impressas as marcas do narrador como os vestígios das mãos do oleiro no vaso da argila.^[14]

No referido episódio do assassinato da atriz e na conseqüente comoção nacional, o caráter dissolvente da informação sobrepõe-se à possibilidade da experiência no sentido benjaminiano: a dor dos parentes mescla-se ao noticiário internacional, às cotações do dólar e das bolsas. Pior ainda: a seqüência de crimes hediondos continua nos dias seguintes, e esses fatos, aparados pela consciência, atrofiam a brutal experiência da morte tanto para os familiares quanto para o grande público, amarrado à telinha. Não há assim exercício de imaginação, toda morte aparece como igual às demais, dissolvendo-se uma na outra. Voltando à imagem inicial do homem na calçada, que expõe ao vivo e a cores suas feridas, e às referidas chacinas na floresta e na urbe, sua contemplação passa como indiferente na medida em que sua concretude e realidade dissolvem-se na consciência que indefinidas vezes aparou o choque provocado por visões como essas, banais.

Já em Augusto dos Anjos, na verdade, a consciência da miséria moral e intelectual, que a repugnância pelas imagens escatológicas e pelo vocabulário cientificista esconde, traz as marcas do oleiro. Pela não-resistência ao choque através da alegoria, o poeta mostra a decomposição do

[14]Id. Ibid. p.107.

real, que antes se apresentava como íntegro. Surgem então outras implicações da vida e da morte que revelam formas ainda não assimiladas pelo seu tempo, resgatando algum tipo de experiência para o leitor.

Se é tolerável a miséria social, refletida no corpo vivo mas putrefato e na nacionalidade anônima que morre chacinada, a virulência da poética do *Eu* ao expor a barbárie sacramentada pela coletividade e o pouco de dignidade que resta ao homem choca o senso comum. A incorporação atual de sua poesia por um meio de comunicação de massa pode significar um sinal de sintonia e de atualidade. No entanto, aquilo que, atenuado pela boca de personagens - coincidentemente, os marginais dentro do contexto - pode adquirir aceitação, esbarra no limite da hipocrisia e do cinismo evidentes nos discursos que permeiam a sustentação das sociedades modernas.

As análises de Theodor Adorno nos aforismos de *Minima moralia*, que tratam justamente da barbárie e da alienação reinantes nas sociedades de massa, esclarecem essa questão de forma peculiar. No fragmento 148, intitulado "Matadouro", Adorno discute a banalização da morte na sociedade de consumo:

Para cada homem, com todas as suas funções, a sociedade tem pronto um substituto em espera, que de qualquer modo o considera desde o começo como um incômodo ocupante do lugar de trabalho, um candidato à morte. É assim que a experiência da morte se transforma na experiência da troca de funcionários, e tudo o que não passa integralmente do contexto natural da morte para o social fica entregue à higiene. Sendo percebida apenas como simples excreção de uma criatura viva do grupo social, este finalmente a domesticou: o fato de morrer não é senão a confirmação da absoluta irrelevância de um organismo natural diante do absoluto social.^[15]

[15]ADORNO, Theodor. *Minima moralia*. São Paulo: Ática, 1992. p.203.

Um corpo que cai é apenas mais um corpo que cai. Sob a égide da multidão e da industrialização, parece profundamente inadequado falar em subjetividade: muito pouco separa a condição animal ou vegetal ou mineral de outra mais elevada no homem, como definiu Friedrich. Um homem substitui outro; isto é equivalente à troca de uma peça por outra para que a engrenagem continue a funcionar. Quando um indivíduo perde seu caráter de sujeito, está morto. A substituição no local de trabalho é uma das cotidianas mortes que são infligidas aos homens, a sua anulação perante o corpo social.

Por essa razão, o lugar ideal da esgrima do poeta pela resistência ao choque é justamente a multidão. Considerando o tratamento dado à multidão em alguns contos de Edgar Allan Poe, Benjamin aproxima a vivência do choque do transeunte na multidão à vivência do operário com a máquina:

O operário não-especializado é o mais profundamente degradado pelo condicionamento imposto pela máquina. Seu trabalho se torna alheio a qualquer experiência. Nele a prática não serve para nada. O que o Lunapark realiza com seus brinquedos oscilantes, giratórios e diversões similares não é senão uma amostra do condicionamento a que se encontra submetido o operário não-especializado na fábrica (uma amostra que lhe substituirá por vezes toda uma programação, pois a arte do cômico, na qual o homem do povo se permitia ser iniciado no Lunapark, prosperava nos períodos de desocupação). O texto de Poe torna inteligível a verdadeira relação entre selvageria e disciplina. Seus transeuntes se comportam como se, adaptados à automatização, só conseguissem se expressar de forma automática. Seu comportamento é uma reação a choques. "Se eram empurrados, cumprimentavam graves aqueles que os tinham empurrado e pareciam muito embaraçados."^[16]

Assim como o operário, principalmente o não-especializado, aliena-se por perder a noção do seu trabalho no todo da produção e por

[16] BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. Op. cit. p.126.

repetir mecanicamente gestos automatizados, o transeunte na multidão assimila qualquer evento, mesmo os acidentais no seu percurso, deformando-os pelo amortecimento dos choques. Numa estrutura que indiferencia os indivíduos, parece fazer sentido a desintegração total do empregado que, como uma peça, é substituído na engrenagem da fábrica. A referência ao parque de diversões atesta que mesmo o lazer do operário procede de um adestramento da percepção semelhante àquele realizado na linha de produção. A tendência uniformizante e inumana da multidão expressa-se até mesmo nas suas manifestações gestuais:

*Uniformidade da indumentária, do comportamento e, não menos importante, a uniformidade dos gestos. O sorriso - exemplo a dar o que pensar. É, presumivelmente, o que está em subentendido no hoje familiar *keep smiling*, que atua no caso como um amortecedor gestual.^[17]*

Desta forma o próprio cômico pode ser utilizado - no caso, pela indústria cultural - para escamotear a atrofia da experiência na sociedade regida pela máquina. A indiferenciação dos gestos no homem, habituado ao ríctus facial pelo *keep smiling*, parece ter sido bem sustentada pelos modernos meios de comunicação de massa. Ler periódicos que "derramam sangue" de suas páginas ou assistir ao noticiário noturno, onde tragédias mesclam-se às chamadas sobre a telenovela que vem a seguir, fazem parte da manutenção do sorriso indispensável para que as coisas continuem como estão. A violência trazida com tons tragicômicos vira espetáculo nacional; vítimas e algozes viram participantes bufos da comédia macabra do cotidiano. Continua a valer a velha máxima de "pão e circo para o povo", semelhante ao que é colocado no prosseguimento do fragmento "Matadouro" por Adorno:

Se, de algum modo, a indústria cultural dá testemunho das alterações

[17]Id. Ibid. p.125.

na composição orgânica da sociedade, ela o faz através de uma admissão muito mal disfarçada desse estado de coisas. Vista com as lentes daquela, a morte começa a tornar-se cômica. Decerto, o riso com que é saudada num certo gênero de produção é ambíguo. Ele ainda manifesta medo do amorfo que está debaixo da rede que a sociedade estendeu sobre toda a natureza. Mas a capa já está tão grande e espessa, que a lembrança do encoberto parece pueril e sentimental. Desde a decadência do romance policial nos livros de Edgar Wallace, que pareciam zombar dos leitores pelo pouco de racionalidade na construção, pelos enigmas não resolvidos e os exageros grosseiros, e que assim, no entanto, antecipavam tão grandiosamente a imago coletiva do terror totalitário, foi-se formando um tipo de comédia macabra. Enquanto continua pretendendo zombar do falso horror, ela cai demolindo as imagens da morte. Ela exhibe o cadáver como aquilo que ele se tornou, um apetrecho cênico. Ele ainda se assemelha a um ser humano e, no entanto, não passa de uma coisa, como no filme A slight case of murder, onde cadáveres são transportados para lá e para cá, a todo momento, alegorias do que já foram. O burlesco saboreia a falsa eliminação da morte, que Kafka muito antes descrevera com pânico na história do caçador Gracchus: pela mesma razão também a música começa a se tornar cômica.^[18]

O escamoteamento da experiência da morte está ligado ao véu que encobre a natureza e o que a ela é inerente: o primitivo grito do homem, sua precariedade e decadência, esvaziados pela simetria e repetição dos rituais da indústria cultural. Assim como a arte perde seu valor de culto, a irradiação particular de sua "aura" com o advento dos meios de reprodução técnica^[19], a morte é recebida com o riso ambíguo: não se sabe se real ou parte de um espetáculo, talvez ficção. Basta lembrar a mistura entre a personagem e o ser humano Daniela Perez, o riso amorfo da tragédia passional, exibida em cadeia nacional, que minutos após é anestesiada pela irrupção da novela com as últimas cenas gravadas pela atriz.

[18]ADORNO, Theodor W. Op. cit. p.203-204.

[19]Conforme a análise de Walter Benjamin no ensaio "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica".In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

Ao mesmo tempo, aquele anônimo que apodrece aos olhos dos passantes ou os também anônimos meninos de rua e índios assassinados de forma igualmente bárbara ilustram as manchetes como mais um capítulo de já conhecida história. E o que é pior: padecem da consentida ou explícita adesão de grande parte da sociedade, que vê nessas mortes a justa penalização pelos crimes de uma massa disforme de marginais. O risco dessa percepção distorcida encontra-se justamente na justificativa de uma espécie de *serial killer* institucionalizado: se as mortes dirigirem-se para determinado tipo de homens - a escória, a canalha -, elas justificam-se. Embora menos palpáveis para o arbitrário sentimento de justiça de uma sociedade doente, iniquidades como desvio de verbas, corrupção, clientelismo ou propinas em escusas negociatas com o dinheiro público, matam milhares de fome, de doença, de miséria. No entanto, esse contingente silencioso e amorfo carece de concretude aos olhos da nação. Se sua vida não é perceptível, tampouco sua morte o será. É o que Adorno conclui no segmento final do fragmento "Matadouro" remetendo à barbárie nazi-fascista durante a Segunda Guerra Mundial:

O que os nacional-socialistas perpetraram em milhões de pessoas, a inspeção dos vivos como se estivessem mortos, em seguida a produção em massa e o barateamento da morte, projetava por antecipação sua sombra sobre aqueles que para rir inspiram-se em cadáveres. O que é decisivo é que a destruição biológica foi acolhida conscientemente na vontade social. Só uma humanidade à qual a morte tornou-se tão indiferente quanto seus membros, uma humanidade que morreu para si mesma, pode infligi-la administrativamente a incontáveis indivíduos. A prece de Rilke pela morte pessoal é a lamentável tentativa de ocultar o fato de que os homens, nos dias de hoje, não fazem mais do que pifar.^[20]

Adorno considera a sociedade um organismo, cujas alterações em sua "composição orgânica" são deformadas pela indústria cultural através

[20]ADORNNO, Theodor. Op. cit. p.204.

de uma espécie de estetização da morte pelo riso, um riso fátuo, vão, que se sedimenta na ocultação da natureza. Chama a atenção para a institucionalização silente da barbárie, generalizando sua crítica ao vazio ético do homem. Desmascara o papel dos produtores de arte que, estetizando a morte, contribuíram para sua banalização. Coloca em questão o papel da própria literatura citando Rilke que, ao clamar a morte individual, faz uma aposta falsa, blefa para com a vida humana. Para Benjamin, a alienação do jogo aparece como análoga à do operário na linha de produção e à do homem na multidão no já referido "Sobre alguns temas em Baudelaire":

O arranque está para a máquina, como o lance para o jogo de azar. Cada operação com a máquina não tem qualquer relação com a precedente, exatamente porque constitui a sua repetição rigorosa. Estando cada operação com a máquina isolada de sua precedente, da mesma forma que um lance na partida do jogo de seu precedente imediato, a jornada do operário assalariado representa, a seu modo, um correspondente à fêria do jogador. Ambas as ocupações estão igualmente isentas de conteúdo.^[21]

A idéia do jogo como alienação pode ser aproximada ao riso da morte estetizada de que trata Adorno. Em suma, o desconhecimento da natureza mais íntima do homem e das coisas estaria gerando a banalização da morte e, por conseqüência, da própria vida. Essa é uma idéia cara a Augusto dos Anjos. Se é que cabe à literatura algum papel na reordenação da subjetividade do homem moderno, este poderia ser comparado ao da criança na história do rei que está nu. Desconhecendo as razões da hipocrisia reinante, coube ao menino explicitar o que todos no íntimo sabiam: o rei está nu, só não vê quem não quer.

O uso de máscaras, a alienação do mal e da estultícia humana passam pelo entendimento dos mecanismos naturais, pelo exame dos corpos

[21] BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. Op. cit. p.127.

e também do inorgânico, em suma, da matéria. Há uma diferença básica entre um romântico, por exemplo, que idealiza a própria morte de uma forma quase antisséptica, sem vísceras, banhado em sentimentalismo, e uma poesia como a de Augusto, onde a morte é detalhada a partir de um dentro e generalizada numa analogia a padrões éticos e morais. Essa abordagem da morte tão íntima, tão intrínseca à própria vida, tende a ser rejeitada. A banalização da morte pela indústria cultural, por outro lado, promove sua aceitação como encenação, equivalente às momices de um palhaço no circo: é espetáculo para ser visto, de tal forma que à presença de genocídios, corrupção e destruição em série a sensação resultante é a de que trata-se de mais um show de talentos fugaz para ser assistido e então assimilado. Como o homem na calçada, mencionado no início desse estudo, que apodrece em vida enquanto *la nave va*. Eis a vergonha de que trata Adorno, "a de ter ainda no inferno o ar para respirar".

À sombra dessa vergonha, ainda tenta-se interpretar a obra de Augusto dos Anjos no que esta oferece de reserva moral e estética a uma humanidade à deriva em meio ao mar de iniquidades de todas as ordens. O capítulo 2, "Um canto desafinado ou sob o signo da melancolia", destaca alguns textos da fortuna crítica sobre o poeta, procurando discutir o lugar dessa poesia na tradição da literatura brasileira. O capítulo 3, "Um orfeu brasileiro", examina os cruzamentos do discurso poético com os da ciência e da história. Procura analisar de que forma o poeta reverte os padrões da percepção, criando uma estética da qual o grotesco faz parte. Além disso, resgata a sintonia do poeta com a nacionalidade. O capítulo 4, "A natureza raquítica: metáfora do homem, metonímia do universo", explora as noções de natureza encontradas na poética do autor, relacionando-as ao micro e ao macrocosmo. A complementaridade dos contrários e a alegoria constituem a singularidade dessa abordagem da natureza. Por fim, o capítulo 5, "Um certo nacionalismo", sintetiza no viés da alegoria a relação da poética do autor

com o nacionalismo.

SOB O SIGNO DA MELANCOLIA
OU
UM CANTO DESAFINADO

*Eu sou aquele, que os passados anos
cantei na minha lira maldizente
torpezas do Brasil, vícios e enganos.*

(Gregório de Matos Guerra - "Aos vícios")

*Quando nasci, um anjo torto
desses que vivem na sombra
disse: Vai, Carlos! ser gauche na vida.*

(Carlos Drummond de Andrade - "Poema de sete faces")

*Não consegui firmar o nobre pacto
Entre o cosmos sangrento e a alma pura.
Porém não se dobrou perante o facto
Da vitória do caos sobre a vontade
Augusta de ordenar a criatura
Ao menos: luz ao sul da tempestade.
Gladiador defunto mas intacto
(Tanta violência, mas tanta ternura)*

(Mário Faustino - "Balada")

*Somente a Arte, esculpindo a humana mágoa,
Abranda as rochas rígidas, torna água
Todo o fogo telúrico profundo
E reduz, sem que, entanto, a desintegre,
À condição de uma planície alegre,
A aspereza orográfica do mundo!*

*Provo desta maneira ao mundo odiento
Pelas grandes razões do sentimento,
Sem os métodos da abstrusa ciência fria
E os trovões gritadores da dialética,
Que a mais alta expressão da dor estética
Consiste essencialmente na alegria.*

(Augusto dos Anjos - "Monólogo de uma sombra")

A alegria é a prova dos nove.

(Oswald de Andrade - Manifesto antropófago)

Destacar na poesia de Augusto dos Anjos a exaltação da alegria pode parecer paradoxal se for considerada a preponderância, na superfície de sua obra, dos sinais de morte e apodrecimento dos corpos. No entanto, latente e muito intensa em sua obra é também a exaltação da vida, ainda que a aborde através dos seres e dos mecanismos pouco assimilados pelos padrões culturais da época em que viveu. Além disso, a dificuldade em reconhecer tão inusitadas manifestações vitais deve-se à complexa realização entre forma e conteúdo na obra, onde a analogia ocupa papel fundamental. A poesia, e não a ciência ou a dialética, foi o veículo que o poeta encontrou para, "esculpindo a humana mágoa", devolver-lhe a alegria. Ainda que proliferem os termos científicos e a decrepitude generalizada, isso deve ser compreendido como parte do projeto estético do autor de desmistificar o endeusamento da própria ciência e em chamar atenção para a vida

"danificada"^[1] através de seu contrário, a morte. Penetrar nas manifestações da morte, dissolver-se em microorganismo zoo ou fitomórfico ou, ainda, em partícula de energia cósmica coloca em xeque o conceito de humanidade daquelas sociedades que a técnica e a ciência passam a controlar. Em suma, trata-se de um grito primal contra a barbárie institucionalizada, que ocasiona o necessário choque. Choca uma sensibilidade afeita às misérias cotidianas a exposição libidinosa da volúpia de uma morte visceral, íntima. Sem abolir "a aspereza orográfica do mundo", posto que essa é sua condição natural, Augusto dos Anjos acaba por expressar a dor através da alegria, pelo viés da alegoria, carregada, portanto, de imagens de corrosão. Daí a fatalidade de o poeta ser o cismador imerso em melancolia a decompor as imagens harmônicas do mundo, como imaginou Walter Benjamin a respeito de Charles Baudelaire:

Só assim é que se pode entender que ele[Baudelaire], em seu percurso, tenha recebido como gorjeta uma preciosa moeda antiga do tesouro acumulado por essa sociedade européia. A cara desta moeda mostra o esqueleto da Morte; a coroa mostra a Melancolia mergulhada em cismações. Esta moeda era a alegoria.^[2]

De certa forma, pode-se ler o referido acúmulo como os eventos da história, que só o pensador alegórico reconhece como ruína, marcada pelo signo da morte e da melancolia. Se o museu de imagens reserva isso para o poeta, nada mais lógico do que resgatar seu antípoda, o cemitério, onde nada se conserva, para situar a derradeira degradação. Consciente do paradoxo que instaura, o poeta sabe

Falar apenas uma linguagem rouca,

[1]Tomo a expressão das referências à alienação do homem na sociedade da indústria cultural e da tecnologia, deformadoras da sua existência, como aparece na recente tradução dos aforismos de ADORNO, Theodor. *Minima moralia*. São Paulo: Ática, 1992.

[2]BENJAMIN, Walter. Parque Central. In: KOTHE, Flávio (org.). *Walter Benjamin*. São Paulo: Ática, 1985. p.146.

*Um português cansado e incompreensível,
Vomitando o pulmão na noite horrível
Em que se deita sangue pela boca!*

(...)

*Porque a morte, resfriando-vos o rosto,
Consoante a minha concepção vesânica,
É a alfândega, onde toda a vida orgânica
Há de pagar um dia o último imposto!*

("Os doentes", III - v. 1, p.83)^[3]

O poeta reconhece sua "linguagem rouca", sabe que seu canto aparece como desafinado pela abundância de imagens letais. Isso, no entanto, sugere sua intenção metafórica, a exemplo da interessante imagem da morte burocratizada como "alfândega" do que é orgânico, portanto putrescível. Instaura-se uma espécie de jogo, pois a morte levada às últimas conseqüências parece rir de si mesma, banalizada por imagens como a recém descrita. Na verdade, importa chamar a atenção sobre a pior das mortes, que é a morte da humanidade no próprio homem, permitindo a aceitação do que é desumano. Segundo Adorno, a isso o intelectual deve fugir, justamente através da exposição do sofrimento humano.

Para o intelectual, a solidão inviolável é a única forma em que ele ainda é capaz de dar provas de solidariedade. Toda colaboração, todo humanitarismo por trato e envolvimento é mera máscara para a aceitação tácita do que é desumano. É com o sofrimento dos homens que se deve ser solidário: o menor passo no sentido de diverti-los é um passo para enrijecer o sofrimento.^[4]

[3]Todas as citações da obra do poeta indicam o volume e a página procedentes da seguinte edição: ANJOS, Augusto dos. *Eu & outras poesias*. Rio de Janeiro/Beio Horizonte: Civilização Brasileira/Itatiaia, 1982. 2 v.

Para facilitar a análise dos poemas, eventualmente esses foram fragmentados, não aparecendo na íntegra. Serão indicados apenas os trechos suprimidos que aparecerem no decorrer dos fragmentos destacados.

[4]ADORNO, Theodor. Op. cit. p.20.

Isso pode explicar o grotesco exagero na decomposição dos corpos e na transmutação do sujeito em verme, em musgo, em molusco, em sapo e em tantas outras formas mais ou menos asquerosas. Em diálogo precoce com a literatura brasileira posterior, a poesia de Augusto assemelha-se, sob esse aspecto, à desumanização latente do sujeito na prosa de Clarice Lispector, cuja imersão no horrível atende ao projeto de detectar a morte numa humanidade imersa na alienação, na ausência do "ser". Em *A paixão segundo G. H.*, uma imagem contundente nesse sentido aparece através da mulher - G. H. - que mergulha no entendimento de si e do universo. Isso ocorre a partir da devoração da gosma branca da barata no dia em que, pela primeira vez, G. H. entra no quarto - e na intimidade - da empregada que o habitara.

Eu estava sabendo que o animal imundo da Bíblia é proibido porque o imundo é a raiz - pois há coisas criadas que nunca se enfeitaram, e conservaram-se iguais ao momento em que foram criadas, e somente elas continuaram a ser a raiz ainda toda completa. E porque são a raiz é que não se podia comê-las, o fruto do bem e do mal - comer a matéria viva me expulsaria de um paraíso de adornos, e me levaria para sempre a andar com um cajado pelo deserto.

Pior - me levaria a ver que o deserto também é vivo e tem uniidade, e a ver que tudo está vivo e é feito do mesmo.

Para construir uma alma possível - uma alma cuja cabeça não devore a própria cauda - a lei manda que só se fique com o que é disfarçadamente vivo. E a lei manda que, quem comer do imundo, que o coma sem saber. Pois quem comer do imundo sabendo que é imundo - também saberá que o imundo não é imundo. É isso?^[5]

Parece então que a opção preferencial de criadores como Augusto e Clarice seja por comer da raiz, do que não é apenas disfarçadamente vivo, percebendo que a matéria viva envolve também o

[5] LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* 14. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990. p.77.

imundo. Esse, por sua vez, na formulação estética, passa a ser visto como na verdade é: o que parece imundo não o é de fato, mas só o mergulho no que é feio faz imergir a radical beleza. Procedimentos como esse chocam porque invertem padrões ancestrais do sagrado e do profano, do belo e do feio, em suma, do bem e do mal e da vida e da morte, constituindo o itinerário da paixão de Clarice, com a devoração de baratas pelo deserto orgíaco e lúbrico, e a de Augusto, com a sinuosa manipulação dos vermes e vísceras em banquetes saturnais, seja em cemitérios, seja em bulevares das urbes.

Além dessa deliberada estetização do feio e do precário, outro aspecto latente na obra de Augusto dos Anjos é o da representação da nacionalidade. O "português cansado e incompreensível" situa espacialmente - e, por que não, afetivamente - sua lírica. Apesar de não exaltar ufanisticamente a terra brasilis, essa tem lugar fundamental na obra, ainda que apareça disfarçada. O poeta posiciona-se frente a questões históricas fundamentais, canta elementos por vezes despercebidos da paisagem e das etnias brasileiras, expondo suas contradições. Até mesmo a cultura e a literatura nacional são abordadas. No longo poema "Os doentes", onde desfilam pela "cidade dos lázaros" as imagens alucinatórias do caminhante noturno, aparecem visões da nacionalidade com um teor crítico raro na literatura de então.

*Aquele ruído obscuro de gagueira
Que à noite, em sonhos mórbidos, me acorda,
Vinha da vibração bruta da corda
Mais recôndita da alma brasileira!*

*Aturdia-me a tétrica miragem
De que, naquele instante, no Amazonas,
Fedia, entregue a vísceras gluttonas,
A carcaça esquecida de um selvagem.*

(...)

*Em vez da prisca tribo e indiana tropa
A gente deste século, espantada,
Vê somente a caveira abandonada
De uma raça esmagada pela Europa!*

("Os doentes", IV; v. 1, p.84-85)

Como se pode começar a observar, a leitura aqui proposta busca resgatar o poeta brasileiro Augusto dos Anjos, que soube como poucos escutar "a vibração bruta da corda mais recôndita da alma brasileira", vibração melancólica a quebrar com sua dissonância a monotonia dos ritmos de idílicas "fontes murmurantes", expressão cristalizada pela conhecida canção "Aquarela do Brasil", de Ari Barroso. A relação com a nacionalidade é quase ausente nas considerações sobre o lugar do poeta na tradição brasileira, encontradas na fortuna crítica a seu respeito.

De início, para situar Augusto na tradição, é preciso discutir o próprio conceito de tradição que se pretende utilizar. Certamente não é o critério da periodização literária, linear e cronológica, mas uma noção mais elástica, que auxilie a encontrar as "afinidades eletivas" entre o poeta em questão, seus contemporâneos, os que o antecederam e até mesmo os que o sucederam. Nesse sentido, usando uma idéia conhecida, é preciso "pentear a história a contrapelo". Pode auxiliar nesse sentido a reflexão que aparece no ensaio "Tradição e talento individual", de T. S. Eliot, para quem a tradição

envolve, em primeiro lugar, o sentido histórico, que podemos considerar quase indispensável a alguém que pretenda continuar poeta depois dos vinte e cinco anos; e o sentido histórico implica a percepção, não apenas da caducidade do passado, mas de sua presença; o sentido histórico leva um homem a escrever não somente com a própria geração a que pertence em seus ossos, mas com um sentimento de que toda a literatura européia desde Homero e, nela incluída, toda a literatura de seu próprio país têm uma existência simultânea e constituem uma ordem simultânea. Esse sentido

histórico, que é o sentido tanto do atemporal quanto do temporal e do atemporal e do temporal reunidos, é que torna o escritor tradicional. E é isso que, ao mesmo tempo, faz com que um escritor se torne mais agudamente consciente de seu lugar no tempo, de sua própria contemporaneidade.^[6]

Verifica-se assim que tal conceito subverte a linearidade na medida em que o presente lê o passado e também é, inversamente, lido por ele. Essa concepção abre a possibilidade de expandir em vários sentidos a tradição de uma determinada literatura. Outra abordagem a considerar é a de Octavio Paz em *Os filhos do barro*, que analisa a tradição da ruptura na literatura moderna, percebendo a recorrência de certas formas de pensar.

A modernidade nunca é ela mesma: é sempre outra. O moderno não é caracterizado unicamente por sua novidade, mas por sua heterogeneidade. Tradição heterogênea ou do heterogêneo, a modernidade está condenada à pluralidade: a antiga tradição era sempre a mesma, a moderna é sempre diferente. A primeira postula a unidade entre o passado e o hoje; a segunda, não satisfeita em ressaltar as diferenças entre ambos, afirma que esse passado não é único, mas sim plural. Tradição do moderno: heterogeneidade, pluralidade de passados, estranheza radical. Nem o moderno é continuidade do passado no presente, nem o hoje é filho do ontem: são sua ruptura, sua negação. O moderno é auto-suficiente: cada vez que aparece, funda sua própria tradição.^[7]

A possibilidade de reverter a perspectiva linear, bem como o próprio conceito de tradição, agora imbuído de seu contrário; a ruptura, são assunto para reflexão de uma série de pensadores e críticos literários. Pressupondo uma espécie de traição em relação às influências poéticas, Harold Bloom sugere um inesperado estado para o poeta moderno:

Mas há um outro estado chamado Satan, e naquela dureza os

[6] ELIOT, T. S. *Ensaíos*. São Paulo: Art, 1989. p.38-39.

[7] PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 18: A tradição da ruptura.

poetas precisam adonar-se da propriedade alheia. Pois Satan é uma absoluta ou pura consciência de si, compelida a admitir sua aliança íntima com a opacidade. O estado de Satan é, portanto, uma constante consciência do dualismo, na condição de se ver amarrado à finitude, não só no espaço (no corpo), mas na cronologia do tempo também. Ser puro espírito, e todavia reconhecer, em si mesmo, o limite de opacidade; afirmar uma existência cuja origem se perde antes da Criação/Queda, e todavia ser constrangido a submeter-se ao número, ao peso e à medida: esta é a situação de todo poeta forte, de toda imaginação capaz, quando se confronta com o universo da poesia, com as palavras que foram e que serão, o terrível esplendor da herança cultural.^[8]

Entre o limitado e o ilimitado, na angústia do que já foi dito, o poeta Satan concebe seu limite e sua dualidade, onde criar exige a saída do paraíso e a consciência da opacidade necessária. Semelhante conflito Augusto dos Anjos expressa no poema "Vítima do dualismo", onde sobressai a auto-consciência aterradora sobre a tensão proveniente de seus versos:

*Ser miserável dentre os miseráveis
- Carrego em minhas células sombrias
Antagonismos irreconciliáveis
E as mais opostas idiosincrasias!*

(v. 2, p.56)

Mesmo com critérios como esses, que se fazem necessários hoje para abordar uma obra como a de Augusto dos Anjos, ainda permanece difícil a abordagem do *Eu*, única obra do poeta. Isso tudo apesar das suas inúmeras edições (ultrapassa largamente a trigésima edição) e da relativa popularidade dos poemas quando publicados em jornais da época (alguns estudantes do Recife, onde Augusto formou-se em Direito, recitavam fartamente seus versos), mais pelo exotismo e pelo fascínio do vocabulário

[8]BLOOM, Harold. *A angústia da influência*. Rio de Janeiro: Imago, 1991. p. 64.

Ver também a esse respeito BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

exuberante do que pela sua adequação aos critérios estéticos de então: a produção intelectual era marcada, ao contrário, pelo "bom mocismo" e pela retórica açucarada. Em um ambiente de atraso cultural e de influências profundas do pensamento europeu, proliferavam os requintes do verso parnasiano, por vezes alternados com alguns epígonos do romantismo e raros remanescentes do decadentismo simbolista, todos imersos - seja aderindo, seja questionando - no espírito altissonante do positivismo, tão afeito à feição beletrista de nossa "inteligência". É fácil deduzir que a crítica pouco considerou a publicação de poemas como os do *Eu* quando de sua primeira edição, em 1912, com o autor ainda vivo. Acrescenta-se a isso a quixotesca figura do poeta - de exagerada magreza -, que, além de mal-sucedido profissionalmente, assiste dolorido à decadência da família, tradicional proprietária de terras no desvalido nordeste, por quem nutria extremado amor filial, principalmente pela matriarca, Dona Mocinha.^[9] A partir da constatação das diferentes classificações que já lhe foram atribuídas, bem como o acúmulo de qualificações que ressaltam a sua "estranheza", tem-se a confirmação da dificuldade dos críticos em considerar a obra em questão. Como não é objetivo desse estudo compilar exaustivamente a fortuna crítica, serão comentados alguns estudos que sistematizam tal universo de textos, uma vez que já existem bons trabalhos neste sentido, fixando maior atenção nas perspectivas críticas que iluminam a poética de Augusto dos Anjos.

A classificação de Lúcia Helena em *A cosmo-agonia de Augusto dos Anjos*^[10] propicia uma visão abrangente da profusão de categorias e visões na crítica a respeito do *Eu*. Após comentar alguns textos, chega a uma sistematização do corpus crítico. Quanto ao tipo de análise,

[9]Conforme as colocações de Ademar Vidal, um aluno que Augusto teria preparado para os exames de madureza do Liceu Paraibano em VIDAL, Ademar. *O outro eu de Augusto dos Anjos*, Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

[10]HELENA, Lúcia. *A cosmo-agonia de Augusto dos Anjos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977.

haveria três grupos: o primeiro corresponde ao da crítica biográfica, psicologista, impressionista, determinista; o segundo, mais consistente, ao da crítica biográfica, filológica, estilística e a estudos de crítica textual; e o terceiro a estudos clínicos no campo da psicopatologia e psiquiatria. Para cada grupo, identifica alguns comportamentos críticos predominantes. No primeiro, entre outros, encontra a identificação do poeta com o homem, o fabrico de estereótipos, a estética do gosto, cujos principais estudos seriam os de Antonio Torres, Horácio de Almeida, De Castro e Silva, Flósculo da Nóbrega, Ademar Vidal, Osório Duque Estrada e Humberto Nóbrega.^[11] No segundo, identifica o distanciamento do poeta em relação ao homem, a biografia criteriosa, a desmitificação do caso patológico e a instauração do caso estilístico, os comentários filológicos, a pesquisa de inéditos, tendo como autores de maior expressão Antonio Houaiss, Francisco de Assis Barbosa e Manuel Cavalcanti Proença.^[12] Por fim, no terceiro grupo situa Sabóia Ribeiro e Artur Ramos, que focalizam a obra como documento das

[11]TORRES, Antônio. O poeta da morte. Ensaio introdutório à sexta edição do *Eu*, pelo editor Bedeschi.

ALMEIDA, Horácio de. *Augusto dos Anjos razões de sua angústia*. Rio de Janeiro: Ouvidor, 1962.

_____. *Augusto dos Anjos um tema para debates*. Rio de Janeiro: Apex, 1970.

SILVA, De Castro e. *Augusto dos Anjos o poeta e o homem*. Belo Horizonte: [s.ed.] 1954

_____. *Augusto dos Anjos poeta da morte e da melancolia*. Curitiba: Guaíra, 1944.

VÍDAL, Ademar. *O outro eu de Augusto dos Anjos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

NÓBREGA, Humberto. *Augusto dos Anjos e sua época*. João Pessoa: Universidade da Paraíba, 1962.

[12]HOUAISS, Antonio. *Augusto dos Anjos - poesia*. Rio de Janeiro: Agir, 1968. (Nossos Clássicos, 46)

_____. *Sobre Augusto dos Anjos*. In: _____. *Seis poetas e um problema*. Rio de Janeiro: MEC, 1960. (Os Cadernos de Cultura, 125)

_____. Texto e nota. In: ANJOS, Augusto dos. *Eu outras poesias e poemas esquecidos*. 30.ed. Rio de Janeiro: São José, 1965.

BARBOSA, Francisco de Assis. Contribuição para uma edição crítica das poesias de Augusto dos Anjos. *Revista do Livro*, Rio de Janeiro, 34:25-53, jun.1956.

_____. Notas biográficas. In: ANJOS, Augusto dos. *Eu outras poesias e poemas esquecidos*. 30. ed. Rio de Janeiro: São José, 1965.

PROENÇA, Manuel Cavalcanti. *Augusto dos Anjos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.

_____. Nota para um rímário de Augusto dos Anjos. In: COUTINHO, Afranio & BRAYNER, Sonia, org. *Augusto dos Anjos; textos críticos*. Brasília: INL, 1973.

_____. *Ritmo e poesia*. Rio de Janeiro: Simões, 1965.

mazelas psíquicas do poeta.^[13]

Quanto ao âmbito da História da Literatura, Lucia Helena enquadra os trabalhos de periodização sobre o *Eu* nas diretrizes do segundo grupo recém referido, que encontrou certo êxito na relação com o texto do poeta. Objetiva com isso expor a divergência na periodização sobre o lugar da obra, partindo do texto mais antigo, o de Manuel Bandeira, até o mais recente (quando da publicação de seu estudo), de Oliveiros Litrento, que resultou no seguinte esquema de autor e respectiva classificação: Manuel Bandeira - Simbolismo; Andrade Murici - Simbolismo; Antônio Cândido e José Aderaldo Castelo - Fase transitória posterior ao Simbolismo; Afrânio Coutinho e Darcy Damasceno - Sincretismo e Transição: Neoparnasianismo; Alfredo Bosi - Pré-modernismo, Simbolismo; Luciana Stegagno Picchio - Del Parnaso ao Crepusculo e Oliveiros Litrento - Simbolismo.^[14]

Como existe uma defasagem no quadro recém exposto, visto que alcança até o ano de 1977, são acrescentados ainda alguns críticos e suas respectivas classificações antes de passar-se para a análise da bibliografia que recupera mais adequadamente a poética de Augusto dos Anjos. Otto Maria Carpeaux, em sua *Pequena bibliografia crítica da literatura*

[13]RAMOS, Artur. Augusto dos Anjos à luz da psicanálise. *Anais Médico-sociais da Bahia*, Salvador, 1 (2), jun. 1958.

RIBEIRO, João Felipe de Sabóia. *Ensaio nosográfico de Augusto dos Anjos*. Salvador: Vera Cruz, 1926.

[14]BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1946.

MURICY, Andrade. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. Rio de Janeiro: INL, 1973. v. 2

CANDIDO, Antonio & CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da literatura brasileira*. 4. ed. rev. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1972. v.2

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Sul-Americana, 1969. v. 4

BOSI, Alfredo. O pré-modernismo. In: A LITERATURA brasileira. São Paulo: Cultrix, 1966. v. 5

_____. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1970.

PICCHIO, Luciana Stegagno. L'antídoto: la poesia científica e la poesia del "sertão". In: _____. *La letteratura brasiliana*. Bologna: Sansoni-Accademia, 1972.

LITRENTO, Oliveiros. *Apresentação da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército-Forense Universitária, 1974. v.1

brasileira^[15], aproxima Augusto dos Anjos dos simbolistas europeus e, portanto, da moderna poesia européia. Agrippino Grieco, em sua *Evolução da poesia brasileira*^[16], situa Augusto entre o parnasianismo e o simbolismo, comparando-o ao português Cesário Verde. Oscila entre qualificações do poeta como "visionário", portador de "monomania da putrefação" e "versificador inexcedível", além de afetivo na dedicatória à mãe, resumindo sua concepção na imagem da "santidade artística". Observa-se o impressionismo dos critérios, que não definem a estética da obra. No ensaio "As diatomáceas da lagoa"^[17], Lêdo Ivo vê, na "beleza alucinatória" dos versos de Augusto dos Anjos, a exposição da psicologia do autor. Caricaturiza como "obsoleto" o uso que o poeta faz do cientificismo da época, apesar de reconhecer a validade e a atualidade da obra, bem como seu difícil enquadramento, apontando o poeta como descendente da linhagem de Baudelaire, Antero de Quental, Antônio Nobre, Cesário Verde e Cruz e Sousa. Em um interessante ensaio de 1947, "Augusto dos Anjos: um poeta moderno e vivo"^[18], Álvaro Lins ainda vincula a estética do poeta "à sua aventura humana e constituição orgânica", marcada por "poderosa originalidade". Faz, porém, uma aproximação criativa deste com o satanismo de um Hoffmann e de um Edgar Poe, motivo pelo qual não se enquadraria em escola literária alguma. Para Lins, Augusto dos Anjos é o único poeta realmente moderno e vivo entre todos os nossos poetas mortos, ainda que considere alguns de seus versos de "vulgar azedume", ou dificilmente reconheça a poeticidade do uso da ciência em certos versos "detestáveis". O crítico Alfredo Bosi insere Augusto dos Anjos em escolas diferentes em duas publicações suas. Em *O pré-modernismo*, ressalta a "dimensão cósmica e a

[15]CARPEAUX, Otto Maria. *Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Letras e Artes, 1964.

[16]GRIECO, Agripino. *Evolução da poesia brasileira*. 3. ed. rev. São Paulo: José Olympio, 1947.

[17]IVO, Lêdo. *Poesia observada*. Rio de Janeiro: Orfeu, 1967. p.63-71: As diatomáceas da lagoa.

[18]LINS, Álvaro. *Os mortos de sobrecasaca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963. p.74-88: Augusto dos Anjos: um poeta moderno e vivo.

angústia moral" da poesia de Augusto dos Anjos, que merece, nessa obra, um capítulo isolado entre os autores do período, justamente pela dificuldade de enquadramento. Mesmo assim, Bosi não se furta a comentar que

a mera inserção histórica do poeta quer no Parnasianismo, quer no Simbolismo, revela-se inadequada; Augusto dos Anjos é um romântico lato sensu, como romântico é todo naturalista que busca dramaticamente o infinito na matéria, e romântica a fatal insatisfação por não achá-lo no que passa e morre.^[19]

Já em *História concisa da literatura brasileira*^[20], que resume análises do texto anterior, Augusto dos Anjos aparece na parte destinada ao simbolismo, ainda que o autor o considere "fora e acima" dos mais variados grupos na passagem do século, entre vários "ismos" e "neos". Procura ainda situar seus processos entre "a retórica científica' dos anos de 70 e a inflexão simbolista dos princípios do século". Por fim, em uma abordagem nitidamente sociológica, Nelson Werneck Sodré, em sua *História da literatura brasileira*^[21], embora reconheça a singularidade do poeta e sua controvertida classificação, prefere enquadrá-lo na escola parnasiana pela perfeição formal e pelo fundo científico e clareza das idéias (apesar de essas serem "estranhas").

O comentário de tais textos críticos reitera que a poesia de Augusto dos Anjos tende a desconcertar seus analistas pelo seu "não-lugar"^[22], provocando a escassez de trabalhos que de fato busquem a poeticidade da linguagem e da estética do poeta sem recheiar o texto de

[19]BOSI, Alfredo. *O pré-modernismo*. 5. ed. São Paulo: Cultrix, s.d. p.46.

[20]BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3.ed. São Paulo: Cultrix, 1989.

[21]SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira*. 7. ed. atual. São Paulo: DIFEL, 1982.

[22]Aliás, esta parece ser a tendência de estudos mais atuais sobre o poeta em questão, como é o caso da Dissertação de Mestrado de Maria Ester Maciel de Oliveira, *O cemitério de papel(sobre a atopia do Eu de Augusto dos Anjos)*, apresentada à Faculdade de Letras da UFMG, em Belo Horizonte, em 1990.

senões depreciativos.

Alguns estudos, no entanto, alteram o quadro da voracidade classificatória. José Paulo Paes inova ao aproximar Augusto dos Anjos do *art nouveau*, visto que este também levaria ao extremo a preocupação em estilizar as linhas-de-força do processo da criação natural. Paes postula que, apesar de não haver uma estética programática no período chamado pré-modernista, havia uma estética do "artenovismo" subjacente, ainda que mais afeita às artes plásticas. Mais ainda, aproxima Augusto do expressionismo pelo pendor para a morbidez. Porém, o achado mais relevante parece ser a relação do artenovismo com a ciência, na medida em que os artistas buscavam captar a quintessência da natureza. Criticando Álvaro Lins, defende a função ornamental e ao mesmo tempo substantiva da ciência na poética de Augusto:

longe de ser um acidente, o mau gosto é consubstancial ao projeto do Eu enquanto empresa de ruptura com o bom gosto cediço do parnaso-simbolismo, ruptura que, com rondar destemidamente as fronteiras do kitsch, abriu caminho para a paródia modernista. Consubstancial também à mesma empresa, e não mera afetação "precária", era o uso sistemático da terminologia da ciência. Espelhava, quando mais não fosse, o intento de aproximar esta da arte e da natureza sob o signo ortodoxamente art nouveau do ornato. O termo científico tem, na poesia de Augusto dos Anjos, uma função decorativa - de um decorativismo estrutural, conforme se verá dentro em pouco - que o redime de sua precariedade histórica enquanto valor de verdade para dar-lhe um valor supra-histórico e estético de metáfora.^[23]

Paes consegue penetrar no tecido mais íntimo da organização poética do *Eu*, valorizando justamente aquilo que havia sido motivo de rejeição e virulência na crítica da obra, a presença tanto do vocabulário

[23]PAES, José Paulo. *Gregos e baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p.87: Augusto dos Anjos e o *art nouveau*.

científico como dos índices do mau gosto. Nesse caso, recorre à fundamentação no terreno das artes plásticas, propondo, mais do que o ornato, a função substantiva da utilização da ciência na estética de Augusto dos Anjos. Mais do que isso, percebe o "vitalismo" na abordagem das raízes da natureza através da morte, uma vez que essa é parte do processo vital. O abandono da aparência pelo mergulho nas entranhas provoca o efeito de "estranhamento" no leitor, marcado pela visão do poeta, "anatômica, microscópico-telescópica, do mundo", que abrange desde a mais ínfima matéria até o absoluto do cosmos:

o léxico utilizado por Augusto dos Anjos [a visão microscópica] induz no leitor aquele efeito de "estranhamento" a que sistematicamente costumam recorrer os inovadores na sua luta contra a estereotipia do acadêmico. Quanto à visada telescópica, ela é consequência natural do monismo filosófico do Eu; para o monista do século XIX, macrocosmo e microcosmo estavam submetidos à mesma lei da evolução, que paraleliza a estrutura íntima da matéria - em "Numa Forja", fala-nos o poeta de "intramoleculares sóis acesos" - na estrutura dos sistemas planetários.^[24]

Ao privilegiar o efeito sobre o leitor, a poesia do *Eu* aproxima-se também dos fundamentos do *kitsch*, o que, de certa forma, explica a manutenção até a contemporaneidade da tensão provocada por essa obra inquietante, reveladora da intimidade dos seres e do cosmos. Revigoração semelhante da obra surge no brilhante ensaio de Anatol Rosenfeld, *A costela de prata de A. dos Anjos*. Aproxima o poeta brasileiro de poetas alemães que, como ele, teriam utilizado fundamentos do expressionismo para criar uma poética que

lança o desafio do radicalmente feio à face do pacato burguês, desmascarando, pela deformação hedionda, a superfície harmônica e açucarada de um mundo intimamente podre. Não só o ser humano, também a palavra e a metáfora tradicionais desintegram-se ante o.

[24]PAES, José Paulo. Op. cit. p.91.

impacto dessa poesia. Surge, ao lado do termo técnico no contexto da língua tradicional - a dissociação pelo lingüisticamente heterogêneo - uma metáfora grotesca, "marinista", que opera com o incoerente.^[25]

A esse respeito, compara o *frisson galvanique* da poesia de Augusto dos Anjos com a concepção baudelaireana de uma arte que extrai beleza da podridão e do horroroso, provocando "choques" no leitor. Por esse motivo, identifica na palavra que não participa da corrupção - ainda que justamente expresse a podridão - a "costela de prata" que se insere no corpo lingüístico a partir do conceito de exogamia de Theodor Adorno,

é um elemento anorgânico que interrompe o contínuo orgânico da língua, arrebatando-lhe o turvo conformismo.^[26]

Rosenfeld acrescenta a esse uso não perecível da palavra a "unidade dialética" de lirismo e ciência, que corresponderia à atração polar entre o impulso místico e o intelectualismo na poesia de Augusto dos Anjos:

À exogamia lingüística de Augusto dos Anjos corresponde uma "desumana" paixão exogâmica por tudo que não faça parte da corrupta tribo humana: pela monera, pela "noumenalidade do Não-Ser", pela Idéia - enfim pelo infra e transumano. Entre todos os termos deste grande poeta não existe um: o termo médio.^[27]

Tal postura crítica resgata na face mais grotesca da poesia de Augusto dos Anjos a sua saúde e beleza insólitas, entre revelação e opacidade. Também insere-se nessa perspectiva o ensaio "Ruína e alegoria em Augusto dos Anjos", de Lúcia Helena, publicado em uma coletânea onde analisa autores da literatura brasileira supostamente antropofágicos, entre

[25]ROSENFELD, Anatol. *Texto/contexto*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1976. p.265: A costela de prata de A. dos Anjos.

[26]Id. *Ibid.* p.269.

[27]Id. *Ibid.* p.270.

eles Gregório de Matos Guerra e Oswald de Andrade. Identifica no poeta o "signo da renovação", que transvia a ciência de sua época, propondo como posicionamento fundamental frente à sua obra "uma desautomatização progressiva". Por essa razão, o *Eu* seria precursor da modernidade e da própria Semana de Arte Moderna de 1922. Utilizando o pensamento de Walter Benjamin, recupera na alegoria a constituição do mundo como ruína na obra de Augusto, e localiza na "antropofagia bestialógica", instaurada pelo mundo de vermes e corrosão, uma alegoria do cosmos pela criação de uma cosmogonia particular.

(...) sua cosmogonia poética é uma narrativa da criação, que capta de modo épico-dramático os temas da fecundação, corrosão e transformação do cosmos.

O traçado épico prende-se ao caráter unitário desse mundo construído na linguagem, e que assume a forma de uma história mítica na qual se relata a origem e o aparecimento de algo. Uma narrativa sempre ligada ao tema da criação do universo, à predição do fim dos tempos e ao surgimento de uma nova humanidade. Uma reflexão sistemática que se repete ao longo de todos os seus poemas.

A trama dramática reside nos recursos de que o poeta se vale para fabricar um "pathos" de que ressaltam a vida, paixão e morte das substâncias e quimeras. Ela se faz presente na "antropofagia" com que ele constrói, destruindo, tudo o que existe no universo exausto da natureza que esquadrinha.^[28]

Esse "único poema", a cosmogonia de Augusto dos Anjos, é explicitado pela autora de forma emblemática no longo poema "Os doentes", onde opõe dois eixos ao discutir o "desconcerto do mundo": o da horizontalidade - das coisas decaídas -, e o da verticalidade - do desejo do "nirvana" pelo poeta pensador no mundo lázaro.

[28] HELENA, Lúcia. *Uma literatura antropofágica*. 2. ed. Fortaleza, Edições UF do Ceará, 1983. p. 55-56: Ruína e alegoria em Augusto dos Anjos.

Por fim, o estudo do poeta Ferreira Gullar, "Augusto dos Anjos ou morte e vida nordestina", introdutório à edição da poesia de Augusto dos Anjos de 1976 pela editora Paz & Terra. Pelo título já se percebe a preocupação sociológica em situar espacialmente a lírica. Gullar considera a situação de capitalismo dependente e marginal, onde a literatura, imbuída de retórica e provincianismo, pouco iluminava a realidade. De início situa o poeta como precursor da poesia que se fará no Brasil a partir do movimento de 22. Compara seus versos com os de Raimundo Correia e Alberto de Oliveira, ressaltando a "estranha e extraordinária" visão poética, que não se furta a abordar a vida real, o vulgar, as ruínas do Brasil. Apesar de reconhecer a autenticidade da expressão de alguns poetas do romantismo, parnasianismo e simbolismo, coloca o seguinte:

Pode-se dizer que, ao longo do processo poético brasileiro até Augusto dos Anjos, quase sempre o poeta ocultou o homem. Talvez por isso mesmo - mas não só por isso - é que, na obra do poeta paraibano, o homem aparece de maneira tão escandalosa, a exhibir seus intestinos, seu cuspo, sua lepra, seu sexo, sua miséria.^[29]

Para Gullar, na aproximação com Machado de Assis, irmanados o fato de que ambos "questionaram" a literatura existente, um na prosa, outro na poesia. Contudo,

Neste[em Machado], a superação é demorada, consciente, decorre da crítica interior ao processo literário; em Augusto dos Anjos é o reflexo da crise ideológica européia que, somado a fatores sociais e pessoais explosivos, o conduz a questionar, antes que a literatura, a vida mesma. Seu questionamento das formas literárias é intuitivo, impulsivo, decorrente mais da necessidade de "pôr para fora" o que sente, do que da superação crítica dos valores poéticos.^[30]

[29]GULLAR, Ferreira. Augusto dos Anjos ou morte e vida nordestina. In: ANJOS, Augusto dos. *Toda a poesia*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1976. p.24.

[30]GULLAR, Ferreira. Op. cit. p.28.

Parece inquestionável que a indagação de Augusto dos Anjos abrange a própria existência, de suas manifestações mais ínfimas até o macrocosmo. Aliás, tal questionamento tende a ser a função intrínseca à poesia. Ainda assim, apesar de intuitivo, existe um pensamento formulado sobre a arte, uma estética que se depreende das articulações e analogias estabelecidas nos poemas. O poeta expressa a consciência de seu "português cansado e incompreensível", de sua "voz rouca", mediados pela "ultra-inquisitorial clarividência". De qualquer forma, Gullar reconhece o novo na obra de Augusto dos Anjos pela presença, entre outros elementos, da autoconsciência poética e da desmistificação do real (com a inserção do prosaico) e da linguagem (que mantém as impurezas do cotidiano, inserindo até mesmo termos tidos como apoéticos). Além de sistematizar em três fases a obra do poeta, distingue dois tipos de poemas: os que expõem um conceito, e aqueles que expressam a indagação, a perplexidade do poeta. Normalmente a forma soneto coincide com os poemas conceituais, enquanto os poemas longos permitem a inserção mais intensa do cotidiano, bem como maior imaginação poética e inventividade verbal, fundando o que Gullar chama de "coerência estética". Sendo assim,

Na origem desse universo poético estão dois elementos contraditórios: uma visão e um sentimento do mundo, uma concepção teórica e uma disposição afetiva que se contradizem e se constituem dialeticamente. A visão teórica compreende a vida como fenômeno material sujeito às implacáveis leis da natureza; a disposição afetiva acolhe essa visão como uma tragédia, sofre-a, rebela-se contra ela, busca superá-la na criação estética. Um lúgubre sentimento de morte e deterioração penetra toda a obra, gerando uma linguagem poética peculiar, original.^[31]

A tensão afetivo/intelectual formulada por Gullar retoma análises análogas feitas por outros autores. Também para Gullar a utilização da terminologia da filosofia e das ciências faz parte da necessidade de

[31]Id. Ibid. p.51.

expressão do mundo particular de Augusto dos Anjos, tornando-se fator constitutivo de seu universo poético, e, mais do que isso, "elemento encantatório". No final do texto, esboça outros paralelos. Do Guimarães Rosa de *Grande sertão: veredas* o poeta aproxima-se pelo "labirinto vocabular". Partilha com Graciliano Ramos não só "a mistura de palavras preciosas e chulas", como também "a atmosfera de pesadelo e terror". Mais evidente é a recorrência de imagens de cemitérios, defuntos e deterioração, seja ela mineral ou orgânica, nos poemas de Augusto e de João Cabral de Melo Neto. Apesar de não aprofundar os paralelos, Gullar alude à necessidade da crítica moderna resgatar a compreensão da poesia como fenômeno existencial e histórico, o que ele definitivamente realiza, concluindo que

No que se refere a Augusto dos Anjos, pode-se dizer que ele pagou o preço de ter sido o primeiro a pôr em versos a indigência da morte (e vida) nordestina.^[32]

Talvez, justamente, por ter consciência da contingência do que existe é que Augusto dos Anjos reflita na "língua parálitica", como aparece em um de seus poemas, a tentativa de opacidade, a fim de criar um espaço não putrescível. A crítica que inovou a respeito do *Eu* tende a valorizar o que muitos negaram: a beleza do horroroso e seu efeito de inventividade estética, bem como a função altamente desveladora dos mecanismos poéticos modernos na assumida apropriação da terminologia científica e filosófica. Não importa aqui enquadrar na tradição a obra de Augusto dos Anjos, visto que a linearidade é absolutamente relativa, estando a criação além - ou aquém, não importa - de limites lógicos, temporais ou espaciais. A poesia bebe da poesia, da própria vida servida em goles largos, portanto, o máximo a que se pode chegar é à constatação de que os poetas de vitalidade, de uma maneira ou de outra, prescindem de critérios

[32]Id. Ibid. p.59.

classificatórios. A única legitimidade possível é a atualidade de seu canto, capaz de tensionar as dicotomias da realidade de forma a sobreviver - renovando-se - à erosão do tempo, anulando estereótipos estéticos, religiosos, políticos ou morais. Nesse sentido, a modernidade de Augusto dos Anjos, que lhe permite ser lido contemporaneamente, ainda que o horizonte de leitura seja diferente daquele do leitor de sua época, constitui-se de sua essência, e não de critérios temporais, datados. Ainda mais que, segundo o pensamento adorniano, o próprio conceito de moderno é assimilado pela cultura de massa, de modo que

O moderno tornou-se efetivamente não-moderno. A modernidade é uma categoria qualitativa, e não cronológica. Do mesmo modo que ela não se deixa reduzir à forma abstrata, a ela é necessário recusar as conexões superficiais convencionais, a aparência de harmonia, a ordem corroborada pela mera cópia.^[33]

Sendo a modernidade qualitativa, importa ao artista não deixar sua obra perecer pelo mofo de sua concepção assimilada; ao contrário, deve manter o germe do estranhamento, provocar a decifração, misto de repulsa e atração, sem o que desaparece no ar. Se o uso corrompeu, entre tantas idéias, a de modernidade, incorporando-a, então o anacronismo passa a ser o moderno, como explica Adorno através de suas imagens tensionantes:

Quanto ao medo, porém, de permanecer apesar de tudo alguém do espírito da época, de atirado ao entulho da subjetividade descartada, é preciso lembrar que o que faz sucesso por ser atual e o que é, por seu conteúdo, progressista, não são mais uma só e mesma coisa. Numa ordem que liquida o moderno declarando-o retrógrado, que é retrógrado, uma vez condenado, pode muito bem estar investido da verdade, por cima da qual o processo histórico rola. Porque nenhuma outra verdade pode ser expressa além daquela que o sujeito é capaz de preencher, o anacronismo se transforma no refúgio do

[33]ADORNNO, Theodor. Op. cit. p.191.

que é moderno.^[34]

Se o próprio rótulo de moderno pode significar a reificação da obra, importa muito mais que, à semelhança do que ocorre com o *Eu*, essa permaneça perante a insânia do senso comum como anacrônica, inadequada, porém mantenha o que há de caos na ordem, de feio no belo, de fragmentário no íntegro, pois, como explica Adorno,

O que há de consolador nas grandes obras de arte reside menos no que elas exprimem do que no fato de que elas conseguiram arrancar-se à existência. A esperança se encontra antes nos desconsolados.^[35]

Sendo assim, de certa forma os pares de Augusto dos Anjos na literatura brasileira seriam os que, de uma forma ou outra, resistem à felicidade fácil pela angustiante opacidade. À semelhança deste, Gregório de Matos Guerra, Machado de Assis, Oswald de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto, Clarice Lispector, João Guimarães Rosa e tantos outros, no seu desconsolo, guardam o manancial de melancólica vitalidade de que a humanidade se ressentente.

[34]Id. Ibid. p.194.

[35]Id. Ibid. p.196.

UM ORFEU BRASILEIRO

*Seja esta minha queixa derradeira
Cantada sobre o túmulo de Orfeu;
Seja este, enfim, o último canto meu
Por esta grande noite brasileira!*

(Augusto dos Anjos - "Queixas noturnas")

O resultado desse passado recalcitrante é esta sociedade que aí está: pobre, esgotada, ignara, embrutecida, apática, sem noção do próprio valor, esperando dos céus remédio à sua miséria, pedindo fortuna ao azar - loterias, jogo de bichos, romarias, "ex-votos"; analfabetismo, incompetência, falta de preparo para a vida, superstições e crendices, teias de aranha sobre inteligências abandonadas...

(Manoel Bomfim - América Latina: males de origem)

Eppur si muove.

(Galileu Galilei)

Ao proferir "Eppur si muove", Galileu expressa como poucos na história a teimosia da convicção haurida do esforço intelectual em oposição à tirania irracional da Igreja. "E no entanto gira" é justamente o último e também primitivo grito humano contra as trevas da ignorância - a própria e a alheia - , manifestação da vontade humana sobrepondo-se a uma das múltiplas e anônimas violências cotidianas. De certa forma, o mesmo sentimento parece ser expresso pela obra de Augusto dos Anjos. O excesso de vermes, decomposição, matéria baixa, distorção acabam por gerar uma reação estranha. A tensão frente ao fato estético desloca-se da admiração à repulsa, mas a obra fala por si e teima em sua verdade: como em Galileu, em Augusto o que dá o tom é a dissonância em relação aos ditames de seu tempo.

Na investigação da relação que Augusto dos Anjos estabelece com as doutrinas científicas e com os discursos de sua época, não é na poesia, mas na ficção, que encontramos pontos de contato mais apropriados. A apropriação dos discursos cientificistas - ainda que subvertendo-os, como veremos a seguir - aproximaria preferencialmente o poeta da prosa, convencionalmente mais afeita a este tipo de discurso, como foi o caso da ficção do realismo e do naturalismo. Contudo, o uso que Augusto faz desses discursos em geral não coincide com o dos ficcionistas.

Numa época em que a humanidade conheceu um surto de descobertas científicas e inovações tecnológicas que embalariam os delírios do "progresso" positivista, misticismo, arte e ciência proporcionam combinações inusitadas. Mais do que isso, a realidade das massas e da técnica imprime uma nova dimensão para o homem. Uma tentativa de definição desse "espírito" conturbado de final de século pode ser encontrada no estudo de Edmund Wilson *O Castelo de Axel*; estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930. Para Wilson, assim como o romantismo tem

sido visto como a reação ao mecanicismo do século XVIII, colocando o homem como parte da natureza, o simbolismo tem sido considerado a reação ao evolucionismo do século XIX, com o mergulho do indivíduo na introspecção e nos mecanismos da fantasia e do sonho. Essas oposições, porém, seriam equivocadas, pois

Nossas concepções de objetivo e subjetivo têm-se baseado inquestionavelmente num falso dualismo: tanto nossos materialismos quanto nossos idealismos decorrem de concepções errôneas do que está implícito nas pesquisas da Ciência; Classicismo e Romantismo, Naturalismo e Simbolismo são, na realidade, alternativas falsas. Dessarte, talvez possamos ver Naturalismo e Simbolismo combinados para propiciarem uma visão da vida humana e de seu universo mais rica, mais sutil, mais complexa e mais completa do que qualquer outra que o Homem jamais conheceu ...^[1]

Wilson chega a propor que, após o Simbolismo,

quem poderá dizer que, à medida em que Ciência e Arte aprofundarem sua visão da experiência e alcançarem um âmbito cada vez mais amplo, à medida que se aplicarem mais direta e destramente à satisfação das necessidades da vida humana, não possam chegar a uma maneira de pensar, a uma técnica de lidar com nossas percepções que faça de ambas - Arte e Ciência - uma coisa só?^[2]

É nesse sentido que, muito antes do Simbolismo e do final do século XIX, nomes como Edgar Allan Poe (1809-1849) e E. T. A. Hoffmann (1776-1822) já desafiam os rígidos limites entre as esferas do conhecimento, escrevendo textos em que o fascínio pelos avanços da ciência (o magnetismo, a telepatia, a psique) mescla-se à fantasia criadora através de relatos em que o obscuro e o sinistro do homem são expostos. A respeito da

[1] WILSON, Edmund. *O Castelo de Axel*; estudo sobre a literatura Imaginativa de 1870 a 1930. São Paulo: Cultrix, 1987. p.204-205.

[2] WILSON, Edmund. Op. cit. p.206.

relação de Poe com a ciência, temos as seguintes colocações de Arthur Nestrovski, que esclarecem essa questão:

Se é verdade que Poe foi contaminado pelo frêmito científico, também é verdade que se manteve cético com relação aos donos da razão mecânica: "De todas as pessoas do mundo, [os cientistas] são, a uma só vez, os mais fanaticamente devotados e os menos capazes de utilizar, generalizar, ou decidir sobre os fatos que trazem à luz no curso de seus experimentos". O progresso tecnológico é ridicularizado em "O Homem que Foi Usado", "Mellonta Tauta" e "Algumas Palavras com Uma Múmia". Seu ideal era uma síntese de imaginação e razão, natural e sobrenatural, idealidade e matéria. Estes pares de antinomias estabelecem o equilíbrio de seus contos, com a balança alternando-se entre um e outro. Em suas histórias de mesmerismo e ressurreição (elétrica), dois dos temas favoritos da época, ou em seus contos de perversidade ou de instrução cósmica, a ênfase recai sobre o sobrenatural (equilibrada pelo controle lúcido da escrita); em suas peças de mistificação científica, o interesse concentra-se na realidade objetiva e bem fundamentada (equilibrado pela mentira jocosa que constitui a própria narrativa). Seus temas foram, em grande parte, coletados no bazar literário da América de princípios do século passado: reportagens jornalísticas sobre excursões em balões de gás, viagens exóticas, sepultamentos prematuros e transe hipnóticos; publicações científicas e o repertório das novelas góticas germânicas e da poesia romântica inglesa. Mas este painel comum foi encenado por Poe dentro dos limites de sua própria e particular moldura de um misticismo racional.^[3]

Percebe-se, no exposto acima, a interpenetração das esferas do conhecimento na medida em que a incorporação da ciência pela arte coloca também o sujeito, e portanto o corpo e as sensações, como elementos integrantes da ciência. Obviamente que se trataria, então, de um conceito de ciência próximo a misticismo e desrazão. Algo semelhante é proposto por Charles Baudelaire, um dos confessos devotos de Poe, responsável por sua tradução e inserção no pensamento francês. No artigo "Notes nouvelles sur

[3]NESTROVSKI, Arthur Rosenblat. *Debussy e Poe*. Porto Alegre: L&PM, 1986. p.33-34.

Edgar Poé", como em outros textos - entre os quais o "Salon de 1859"-, Baudelaire nomeia a imaginação, e não a razão, "rainha das faculdades":

Pour lui [Edgar Allan Poe], l'imagination est la reine des facultés; mais par ce mot il entend quelque chose de plus grand que ce qui est entendu par le commun des lecteurs. L'imagination n'est pas la fantaisie; elle n'est pas non plus la sensibilité, bien qu'il soit difficile de concevoir un homme imaginatif qui ne serait pas sensible. L'imagination est une faculté quasi divine qui perçoit tout d'abord, en dehors des méthodes philosophiques, les rapports intimes et secrets des choses, les correspondances et les analogies. Les honneurs et les fonctions qu'il confère à cette faculté lui donnent une valeur telle (du moins quand on a bien compris la pensée de l'auteur), qu'un savant sans imagination n'apparaît plus que comme un faux savant, ou tout au moins comme un savant incomplet.^[4]

A essa faculdade quase divina deve-se a possibilidade de conhecer em seu íntimo "os segredos das coisas, as correspondências e as analogias" do que existe. No caso de Augusto dos Anjos, nascido num engenho da Paraíba, isolado pelo oceano - e por alguns séculos de história sistematizada - do "Velho Continente", inquieta a resultante da fusão de ciência e arte em sua obra. O trânsito que promove entre os mais diversos ramos do conhecimento, da biologia à filosofia, estabelece o paradoxo do intelectual que, embora provinciano, possui mentalidade extremamente cosmopolita, sintonizado com seu tempo de forma não convencional.

A começar pela consciência artística evidente na obra, a exploração que o poeta realiza do vocabulário e dos conceitos da ciência de sua época é absolutamente inusitada, promovendo um conhecimento sensível sobre o fazer poético. Um exemplo disso é o soneto "Martírio do artista":

Arte ingrata! E conquanto, em desalento,

[4]BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres complètes*. Paris: Éditions du Seuil, 1968. p.350: Notes nouvelles sur Edgar Poe.

*A órbita elipsoidal dos olhos lhe arda,
Busca exteriorizar o pensamento
Que em suas células frontais guarda!*

*Tarda-lhe a Idéia! A inspiração lhe tarda!
E ei-lo a tremer, rasga o papel, violento,
Como o soldado que rasgou a farda
No desespero do último momento!*

*Tenta chorar e os olhos sente enxutos!...
É como o parálítico que, à língua
Da própria voz e na que ardente o lavra*

*Febre de em vão falar, com os dedos brutos
Para falar, puxa e repuxa a língua,
E não lhe vem à boca uma palavra!*

(v. 1, p.97)

O poeta expressa a consciência da precariedade do artista frente ao seu objeto; no entanto, o expressa de forma que aproxima a arte do terreno do intelecto, o que pode ser confirmado pela referência ao "pensamento que em suas células frontais guarda". Além disso, coloca num plano de equivalência poeta, soldado e parálítico, transmitindo o conflito cerebral ao corpo, que também se contorce na ânsia da criação. A imagem do poeta rasgando, violento, o papel pode ser aproximada à imagem da esgrima, definida por Baudelaire como a luta do artista na multidão pelo fracasso no amortecimento dos choques operado pela consciência. Essa formulação aparece desenvolvida por Walter Benjamin no ensaio "Sobre alguns temas em Baudelaire"^[5]. A incorporação, por exemplo, da expressão "órbita elipsoidal dos olhos", que pareceria mais adequada a um tratado de fisiologia, insere-se naquela zona fronteira do poético, ampliando a densidade do processo de criação artística. Mais ainda, assim como Poe, estimula a fantasia criadora por tornar temas científicos, tidos como anti-

[5]Ver, a respeito do conceito de choque, as colocações na introdução a esse estudo, intitulada "O rei está nu".

poéticos, matéria da lírica.

Normalmente, a consciência que subjaz aos poemas de Augusto dos Anjos exhibe, além da angústia intelectual, o "sem-lugar" do poeta, como no fragmento abaixo de "As cismas do destino":

*Poeta, feto malsão, criado com os sucos
De um leite mau, carnívoro asqueroso,
Gerado no atavismo monstruoso
Da alma desordenada dos malucos;*

*Última das criaturas inferiores
Governada por átomos mesquinhos,
Teu pé mata a uberdade dos caminhos
E esteriliza os ventres geradores!*

*O áspero mal que a tudo, em torno, trazes,
Análogo é ao que, negro e a seu turno,
Traz o ávido filóstomo noturno
Ao sangue dos mamíferos vorazes!*

*Ah! Por mais que, com o espírito, trabalhes
A perfeição dos seres existentes,
Hás de mostrar a cárie dos teus dentes
Na anatomia horrenda dos detalhes!*

(v. 1, p.71)

Considerar o poeta envolto em tão elevado teor de fealdade contrasta com a tradição. O poeta é metaforizado em um "feto malsão", associado aos "malucos", à esterilidade e à morte, antípodas da criação. É como se essa construção só existisse enquanto linguagem, enquanto imaginação, desmembrando o real em suas partes - "a cárie dos teus dentes", a "anatomia horrenda dos detalhes". Emergem forças insuspeitas de palavras como "anatomia", "cárie", "feto", "atavismo" ou "filóstomo" na poesia. Esse uso anormal acarretaria uma beleza duradoura, avessa à banalização da

experiência; em suma, a experiência do choque, conforme a formulação benjaminiana, é resgatada. A constituição melancólica e fragmentária do poeta pode ser determinada pela influência de Saturno, como coloca Susan Sontag a respeito de Walter Benjamin:

No Juízo Final, o Último Intelectual - o herói saturnino da moderna cultura, com suas ruínas, suas visões provocadoras, seus devaneios, sua tristeza irremediável, seus olhos baixos - explicará que assumiu demasiadas "posições" e defendeu a vida do intelecto até o fim, tão honesta e desumanamente quanto pôde.^[6]

O olhar melancólico do poeta, regido sob o signo de Saturno, passeia sobre os fragmentos da cidade, sobre as plantas e as coisas, fundindo-as em um sem-lugar no tempo e na história. Os olhos baixos denunciam a percepção do incerto e do mutável mundo, só possível de ser recuperado em suas partes, em suma, na alegoria. Buscando a "perfeição dos seres existentes", o poeta cerebral só encontra a decomposição, a "cárie".

Entre outros fatores, a consciência artística acarreta, segundo Hugo Friedrich, uma dupla relação da lírica moderna para com a modernidade e para com a herança literária. A relação com a modernidade pode expressar rejeição,

A evasão ao irreal, a fantasia que começa muito além do normal, o sentido de mistério deliberado, o hermetismo da linguagem: tudo pode ser talvez concebido como uma tentativa da alma moderna, em meio a uma época tecnizada, imperializada, comercializada, de conservar para si a liberdade e para o mundo o maravilhoso, que nada tem a ver com as "maravilhas da ciência".^[7]

mas também certa incorporação:

[6] SONTAG, Susan. *Sob o signo de Saturno*. Porto Alegre: L&PM, 1986. p.103: Sob o signo de Saturno.

[7] FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978. p.166.

Todavia esta lírica também está marcada pela época à qual opõe sua liberdade extrema. A frieza de seu ofício, sua tendência à experimentação, sua dureza de coração: estas e outras características são o "espírito da época" atuando de modo imediato. A lírica intenta a "poesia sintética", onde as imagens poéticas primordiais - estrelas, mares, ventos - se mesclam aos produtos da técnica e às palavras da ciência especializada.^[8]

Segundo a análise de Friedrich, a mesma ambigüidade aparece na atitude da lírica moderna para com a herança literária e a história em geral. De um lado a ruptura voluntária com a tradição,

Com as ciências históricas, com a facilidade de acesso a todas as literaturas, com as instituições dos museus e o grande desenvolvimento dos métodos de reprodução e de interpretação, aumentou tanto a pressão excessiva do patrimônio histórico que no século XIX já se começava a sentir, crescendo também a pressão no sentido oposto, ou seja, a aversão a toda coisa passada que, além do mais, desde há muito estava preparada pelo despêdamento da mentalidade humanística. Esta aversão pode assumir todas as formas, desde o cansaço à injúria.^[9]

e de outro um acolhimento generoso do substrato mítico e mágico da civilização:

Esta retomada de motivos, alusões e citações, colhidos ao acaso, são restos espectrais de um passado feito em pedaços. Podem ser entendidos como síntese. Mas seu efeito é o de montagem e de caos. Pertencem, assim como a acolhida ilimitada de mundos concretos nivelados em sua hierarquia, ao estilo da arbitrariedade, da incoerência, do entrelaçar-se de tudo com tudo. (...)
Tais versos são o direito da lírica que pode divagar por tudo, com a condição de fazê-lo cantando. Mas, ao suprimir os limites e a

[8]FRIEDRICH, Hugo. Op. cit. p.166.

[9]Id. Ibid. p.167.

confusão, morre a história. A lírica moderna torna sem pátria tanto o espaço histórico como o das coisas. Esta afirmação pretende servir à sua caracterização; não é uma condenação!^[10]

A relação que a poesia de Augusto dos Anjos estabelece com a sua época e com a tradição pode ser considerada a partir desse panoramá histórico-cultural. No poema "Uma noite no Cairo", o poeta paraibano metamorfoseia suas atmosferas melancólicas na paisagem do Egito:

*Noite no Egito. O céu claro e profundo
Fulgura. A rua é triste. A Lua cheia
Está sinistra, e sobre a paz do mundo
A alma dos faraós anda e vagueia.*

*Os mastins negros vão ladrando à lua...
O Cairo é de uma formosura arcaica.
No ângulo mais recôndito da rua
Passa cantando uma mulher hebraica.*

*O Egito é sempre assim quando anoitece!
Às vezes, das pirâmides o quedo
E atro perfil, exposto ao luar, parece
Uma sombria interjeição de medo!*

*Como um contraste àqueles misereres,
Num quiosque em festa alegre turba grita,
E dentro dançam homens e mulheres
Numa aglomeração cosmopolita.*

*Tonto do vinho, um saltimbanco da Ásia,
Convulso e roto, no apogeu da fúria,
Executando evoluções de razzia
Solta um brado epilético de injúria!*

*Em derredor duma ampla mesa preta
- Última nota do conúbio infando -
Vêm-se dez jogadores de roleta
Fumando, discutindo, conversando.*

[10]Id. Ibid. p.168.

*Resplandece a celeste superfície.
Dorme soturna a natureza sábia...
Embaixo, na mais próxima planície,
Pasta um cavalo esplêndido da Arábia.*

*Vaga no espaço um silfo solitário.
Troam kinnors! Depois tudo é tranqüilo...
Apenas como um velho stradivário,
Soluça toda a noite a água do Nilo!*

(v. 1, p.96)^[11]

Encontram-se, nesse poema, muitos elementos recorrentes na poesia do *Eu*. Em primeiro lugar, o passeio pela cidade à noite, povoada por seres errantes - a mulher cantante, o ébrio saltimbanco, os jogadores -; também a atmosfera soturna que instauram a "alma dos faraós", a lua "sinistra", o canto da mulher, o brado do saltimbanco e, por fim, uma espécie de regente dessa estranha harmonia, a água do Nilo "como um velho stradivário". Tal atmosfera repete-se em outros poemas, em que o caminhante erra pelas ruas do Recife, ou pelos caminhos do engenho do Pau D'Arco, onde nasceu Augusto dos Anjos. A simbiose das coisas com a natureza cria uma atmosfera atemporal, onde cada elemento parece funcionar como arquétipo. A possibilidade "do entrelaçar-se de tudo com tudo" fica ainda mais evidente no poema "A Ilha de Cipango":

*Os olhos volto para o céu divino
E observo-me pigmeu e pequenino
Através de minúsculos espelhos.
Assim, quem diante duma cordilheira,
Pára, entre assombros, pela vez primeira,
Sente vontade de cair de joelhos!*

*Soa o rumor fatídico dos ventos,
Anunciando desmoronamentos
De mil lajedos sobre mil lajedos...
E ao longe soam trágicos fracassos*

[11] Todos os grifos encontrados nas citações de poemas são de Augusto dos Anjos.

*De heróis, partindo e fraturando os braços
Nas pontas escarpadas dos rochedos!*

*Mas de repente, num enleio doce,
Qual se num sonho arrebatado fosse,
Na ilha encantada de Cipango tombo,
Da qual, no meio, em luz perpétua, brilha
A árvore da perpétua maravilha,
À cuja sombra descansou Colombo!*

*Foi nessa ilha encantada de Cipango,
Verde, afetando a forma de um losango,
Rica, ostantando amplo floral risonho,
Que Toscanelli viu seu sonho extinto
E como sucedeu a Afonso Quinto
Foi sobre essa ilha que extingui meu sonho!*

(v. 1, p.118-119)

Sobressai, nesse trecho do poema, a atmosfera de irrealidade. Inicialmente destaca-se a desproporção pigméica do poeta, fragmentado em "minúsculos espelhos" que lhe proporciona a natureza. Uma sensação de ubiquidade procede das referências promovidas pela ilha de Cipango (aliás, existiria alguma Cipango real?). Consta que Cipango era uma das formas através da qual os ibéricos referiam-se à América, o seu almejado Eldorado paradisíaco. As ressonâncias de trágicos fracassos de heróis em pontas de rochedos parecem ironizar os épicos *Ulisses* e *Os Lusíadas*. Mais adiante no poema aparece a invocação aos deuses, o que também pode ser considerado como uma alusão aos heróis épicos: "Invoco os Deuses salvadores do erro". A própria menção ao descanso de Colombo à sombra da "árvore da perpétua maravilha" pode ser lida como uma referência à descoberta da paradisíaca América. Entretanto, mesmo esse episódio é maculado pela corrosão, uma vez que foi na ilha "encantada de Cipango" que o poeta extinguiu seu sonho. Sendo assim, não seria também uma ilusão a "perpétua maravilha" representada pela conquista de Colombo? Mais surpreendente ainda é a possibilidade de enxergar, na descrição de Cipango - "Verde, afetando a

forma de um losango, rica, ostentando amplo floral risonho" -, uma alusão à bandeira brasileira, logo, ao Brasil. Obviamente que tal referência afasta-se, por exemplo, do ufanismo romântico na exaltação da exuberância da natureza brasileira. Afasta-se também da elevação positivista do próprio lema impresso na bandeira: ordem e progresso -aliás, este pode ser o "amplo floral risonho". Justamente pela possibilidade da lírica não ser determinada no tempo ou no espaço, a estada em Cipango, mais do que representar o fim do sonho do poeta, pode, de certa forma, representar uma síntese do precário sonho de glória da humanidade, metaforizado em Colombo e nos heróis distantes.

Em Augusto dos Anjos, a relação da poesia com o seu tempo envolve uma intensa ambigüidade, dissolvendo a imagem de criação pessimista, alienada do real. Este Orfeu tropical estabelece uma complexa relação com os discursos de fins do século XIX e início do XX. Sua poesia constitui-se como canto solitário, tal a confluência de discursos e de referências manifesta. O novo e o velho aparecem redimensionados numa atmosfera que, nivelando arbitrariamente o espaço das coisas e da história, envolve uma aguda consciência de ser brasileiro, de ser poeta, de ser homem - e não coisa. A "queda" do sujeito ao assumir formas vermiculares ou inorgânicas na verdade metaforiza a corrupção maior, que atinge a moral e a ética. Ainda que seu canto pareça amargo, mesmo decomposto, Augusto canta, como Orfeu, a desejável elevação do homem. No poema "Vencido", a dicotomia vencido-vencedor é abolida. Na luta órfica do poeta, só pela descida aos infernos é que este pode vencer a morte:

*No auge de atordoadora e ávida sanha
Leu tudo, desde o mais prístino mito,
Por exemplo: o do boi Ápis do Egito
Ao velho Nibelungen da Alemanha.*

Acometido de uma febre estranha

*Sem o escândalo fônico de um grito,
Mergulhou a cabeça no Infinito,
Arrancou os cabelos na montanha!*

*Desceu depois à gleba mais bastarda,
Pondo a áurea insígnia heráldica da farda
À vontade do vômito plebeu...*

*E ao vir-lhe o cuspo diário à boca fria
O vencido pensava que cuspia
Na célula infeliz de onde nasceu.*

(v. 1, p.112)

Augusto desce ao Hades da consciência para poder atingir alguma espécie de plenitude perdida. O cuspo, em certo sentido, é a própria poesia, último gesto de resistência da humanidade antes de entregar-se à coisificação pura. Semelhante ao cuspo, a antropofagia do poema "Solilóquio de um visionário" mistura o arcaico ritual à futurística imagem do poeta "vestido de Hidrogênio incandescente":

*Para desvirginar o labirinto
Do velho e metafísico Mistério,
Comi meus olhos crus no cemitério,
Numa antropofagia de faminto!*

*A digestão desse manjar funéreo
Tornado sangue transformou-me o instinto
De humanas impressões visuais que eu sinto,
Nas divinas visões do íncola etéreo!*

*Vestido de Hidrogênio incandescente,
Vaquei um século, improficuamente,
Pelos monotonias siderais...*

*Subi talvez às máximas alturas,
Mas, se hoje volto assim, com a alma às escuras,
É necessário que ainda eu suba mais!*

(v. 1, p.78)

A irrealidade da situação colocada nesse poema contrasta com o evidente jogo entre primitivo e civilizado. Em decorrência da antropofagia no cemitério, o sujeito alcançou a forma de Hidrogênio incandescente, com a qual vagou um século, aproximando o novo (representado pela ciência) do velho (representado pelo ritual antropofágico), resgatando um sentido histórico intenso, ambíguo. A própria ânsia pelo conhecimento, que existe tanto no vencido como no visionário, manifesta o componente da autoconsciência poética. Como se pode ver, Augusto é um Orfeu insólito: suas imagens, ainda que desconcertantes, buscam a reconstituição de um homem e de um país à margem de si mesmos. E se a forma resultante dessa reconstituição ainda parecer precária, isso talvez se deva à sua peculiar natureza.

HISTÓRIAS DO AQUI E DO ALÉM MAR

É no contemporâneo Machado de Assis, mais especificamente em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, que se encontra uma abordagem semelhante de noções que o aproxima de Augusto dos Anjos e afasta ambos da convenção positivista em voga em fins do século XIX e início do XX. Mais ainda, talvez seja possível postular, para corações e mentes como as de Augusto dos Anjos e Machado de Assis, a sedimentação do germe criativo no pensamento brasileiro que permitiu, anos mais tarde, a formulação radical por Oswald de Andrade do atestado de óbito da arte de gabinete.

Na crítica ao positivismo encontra-se o cerne da problemática acima referida. A filosofia positiva, embalada nas conquistas da II Revolução Industrial, idolatra os ícones da civilização industrial - o vapor, a máquina, a massa - e propõe a organização intelectual do homem, a supremacia do estado positivo sobre o tecnológico e o metafísico, a valorização das ciências naturais e das aplicações práticas e a absolutização dos valores de ordem e progresso^[12].

No entanto, não só na filosofia o conhecimento empirista é valorizado. As conquistas da tecnologia e da ciência também influenciaram as concepções estéticas. Expressão mais contundente disso encontra-se entre as vanguardas européias da arte moderna. O Futurismo, cuja história se confunde com a de seu líder, F.T. Marinetti, e seus manifestos

procurou estabelecer o culto da máquina e da velocidade, pregando ao mesmo tempo a destruição do passado e dos meios tradicionais da expressão literária, no caso, a sintaxe: usando as palavras em liberdade, rompia a cadeia sintática e as relações passavam a se

[12] GIANOTTI, José Arthur. Vida e obra. In: COMTE, Auguste. *Curso de filosofia positiva*. São Paulo: Abril Cultural, 1978. As observações feitas sobre a obra de Comte baseiam-se no estudo introdutório a esse volume, de José Arthur Gianotti.

fazer através da analogia.^[13]

Se, no que diz respeito a certas questões formais, o futurismo propôs algumas inovações ao verso, na concepção estética ocorre o oposto. Além de suscitar posicionamentos fascistas e conservadores, o futurismo elogia cegamente o progresso e as conquistas advindas das descobertas científicas e inovações tecnológicas, sem considerar a efemeridade de seus valores. É assim que Marinetti propõe a destruição de museus, comparando-os a cemitérios, exalta os jovens " incendiários de dedos carbonizados" a queimar bibliotecas, a abolir o eu que "suja" a matéria, a inventar a " imaginação sem fios" e a iniciar o reino e o homem mecânicos pelo conhecimento intuitivo da matéria.^[14]

Uma realização que parece interessante do ideário futurista encontra-se no poema "Ode triunfal" , de Álvaro de Campos, o mais moderno dos heterônimos de Fernando Pessoa, que participou do modernismo português. Nesse poema, o eu lírico celebra, seguindo o ideal futurista, o dinâmico presente e as mais diversas "chumaceiras do Progressivo". Porém, a visão ali colocada não é tão linear como o ideário do movimento. O mesmo eu que se extasia frente "a uma Natureza Tropical/ Grandes trópicos humanos de ferro e fogo e força" coloca-se a seguir numa posição ambígua, a de souteneur , que ao mesmo tempo que, como um voyeur, observa as coisas da urbe moderna que se colocam à sua frente, também deseja, de alguma forma, fazer parte dela. Esse tom de indefinição muda quando o eu lírico deseja diluir-se na multidão - "E ser levantado da rua cheio de sangue/ Sem ninguém saber quem eu sou" -, a ponto de solidarizar-se com a gentalha, os que são "inatingíveis por todos os

[13]TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 1983. p.86.

[14]As referidas colocações são baseadas em dois textos de Marinetti reproduzidos na obra de Teles, a saber, "O Futurismo" e "Manifesto técnico da literatura futurista". Op. cit. p.89-99.

progressos". Nesse momento , como num intervalo, traz imagens da infância, onde " era outra coisa/ Do que eu sou hoje", para depois voltar ao estado inicial de exaltação futurista, de ode propriamente dita, quando canta o progresso. O uso de interjeições e de maiúsculas na referência às máquinas e outros ícones do progresso reforçam o tom grandiloqüente do poema que, contudo, tem como resultante uma interessante ambigüidade pela quebra da monotonia ufanista^[15].

Nem ode nem anti-ode: em Augusto dos Anjos, o evidente discurso científico é aparentemente submisso. Sua poesia, sem dúvida, incorpora o vocabulário das ciências naturais e doutrinas filosóficas, o que havia sido procedimento comum à prosa de ficção realista no Brasil e, principalmente, à naturalista. Mais do que isso, algumas vezes aparece explicitamente a referência, entre outras, a Haeckel e Spencer, que formularam teorias preocupadas com a evolução da matéria orgânica e com o determinismo.

Análoga aos ideais do positivismo, encontra-se a teoria do evolucionismo. Nesse sentido, segundo o historiador Edward Burns, para Herbert Spencer (1820-1903),

não só os indivíduos e as espécies estão sujeitos à mudança evolutiva, mas também os planetas, os sistemas solares, os costumes, as instituições e as idéias éticas e religiosas. Tudo, no universo, completa um ciclo de nascimento, desenvolvimento, decadência e extinção. Alcançado o fim do ciclo, o processo começa mais uma vez e se repete eternamente. Por estranho que possa parecer, Spencer não era mecanicista. Afirmava que na base do processo evolutivo deve haver alguma Potência sobrenatural e encarava geralmente a evolução como sinônima, em última análise, de progresso. Mas

[15]PESSOA, Fernando. *O eu profundo e outros eus*. 13. ed. Seleção e notas de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. p.200-206.

O mesmo tom altissonante encontra-se em outros poemas de Álvaro de Campos, como "Passagem das horas", "Ode marítima" ou "Saudação a Walt Whitman".

referia-se a essa Potência como o Incognoscível e dizia que ela devia ser excluída da consideração científica. A capacidade de conhecimento do homem limita-se à matéria e ao movimento, aos fatos da experiência sensória; o campo da especulação não deve ir além dessas coisas.^[16]

Enquanto Spencer aceita algo além da matéria, outro filósofo evolucionista citado com frequência por Augusto dos Anjos, Ernst Heinrich Haeckel (1834-1919), considerava,

ao contrário, dogmaticamente, que nada de espiritual existe. O universo, segundo ele, compõe-se unicamente de matéria em constante processo de mudança de uma forma para outra. Esse processo é tão automático como o fluxo e o refluxo das marés. Não há diferença fundamental entre a matéria viva e a inanimada; apenas a primeira é mais complexa. A vida original surgiu da combinação espontânea dos elementos essenciais do protoplasma. Dessas formas mais primitivas de protoplasma derivaram por evolução, através dos processos de seleção natural [Darwin], todas as espécies complexas que hoje conhecemos. Haeckel considerava a mente humana um produto da evolução, tal qual o corpo. Difere ela apenas em grau da dos animais inferiores. Memória, imaginação, percepção, pensamento, tudo isso são simples funções da matéria; a psicologia deve ser encarada como um ramo da fisiologia.^[17]

Na poesia de Augusto dos Anjos, a referência a conceitos da ciência é constante. Além do vocabulário do materialismo positivista e do evolucionismo, é frequente a menção a realizações nas ciências dos séculos XVII e XVIII, como as experiências da física com os fluidos (eletricidade e magnetismo), as descobertas na química sobre alguns elementos (como o fósforo), reformulações das teorias atômica e do "flogisto" (substância mística do fogo) e algumas teorias da biologia, como a classificação de Carl von Linné (1707-78) dos seres naturais em três reinos: mineral, animal e

[16]BURNS, Edward McNall. *História da civilização ocidental*. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1966. v. 2. p.803.

[17]BURNS, Edward McNall. Op. cit. p.804.

vegetal.

Frente a essa concepção de mundo é que Augusto dos Anjos rege a orquestra dos vermes em sua orgia orgânica. Sua lamentação, antes de celebrar a ciência, incorpora o vocabulário científico ao poético na fruição da morte como experiência. Tal recurso pode ser amparado pelas categorias negativas e de anormalidade incorporadas à poesia moderna que propõe Hugo Friedrich, para quem, a partir de meados do século XIX,

a poesia veio a colocar-se em oposição a uma sociedade preocupada com a segurança econômica da vida, tornou-se o lamento pela decifração científica do universo e pela generalizada ausência de poesia.^[18]

Se, portanto, o discurso de Augusto dos Anjos pode ser respaldado em sua anormalidade, resta detalhar como ele opera essa ruptura na convenção lírica. De início, as referências explícitas às mais diversas leituras identificam o caráter cosmopolita do intelectual Augusto dos Anjos. Em "Agonia de um filósofo", o eu lírico refere uma série de leituras para realizar o exame da matéria:

*Consulto o Phtah-Hotep. Leio o obsoleto
Rig-Veda. E, ante obras tais, me não consolo...
O Inconsciente me assombra e nele rolo
Com a eólica fúria do harmatã inquieto!*

*Assisto agora à morte de um inseto!...
Ah! todos os fenômenos do solo
Parecem realizar de pólo a pólo
O ideal de Anaximandro de Mileto!*

*No hierático areópago heterogêneo
Das idéias, percorro como um gênio
Desde a alma de Haeckel à alma cenobial!...*

[18]FRIEDRICH, Hugo. Op. cit. p.20.

*Rasgo dos mundos o velário espesso;
E em tudo igual a Goethe, reconheço
O império da substância universal.*

(v. 1, p.55)

A obsessão pelo entendimento dos mecanismos do universo persegue o poeta, como também aparece no já referido poema "Vencido". Apesar de ter lido tudo, do mito "do boi Ápis do Egito/ Ao velho Niebelungen da Alemanha" e, como o Rei Lear shakespeariano, ter arrancado os cabelos imerso em loucura, percebe que o seu cuspo (sua poesia) não atinge o princípio das coisas, constituindo um imaginário escatológico para o poético tanto pela analogia com o cuspo como pela desumanização do sujeito na sua redução a microorganismo primitivo:

*E ao vir-lhe o cuspo diário à boca fria
O vencido pensava que cuspia
Na célula infeliz de onde nasceu.*

(v. 1, p.112)

Além da postura de vencido, também o material do poeta lhe parece deficiente, como expressa em "O martírio do artista", em que o pensamento guardado nas "células frontais" não encontra as palavras que o expressem.

*Arte ingrata! E conquanto, em desalento,
A órbita elipsoidal dos olhos lhe arda,
Busca exteriorizar o pensamento
Que em suas células frontais guarda!*

(...)

*Febre de em vão falar, com os dedos brutos
Para falar, puxa e repuxa a língua,*

E não lhe vem à boca uma palavra!

(v. 1, p.97)

Fica evidente aqui que, embora utilize o vocabulário científico - "a órbita elipsoidal" -, o sentimento expresso não é de adesão; ao contrário, manifesta uma postura extremamente crítica, deformadora do elogio ao cientificismo em voga. Nesse caso, o poeta expressa ainda consciência da crise da linguagem, radicalizada a partir do século XX.

Parodiando Camões em "Versos de amor" - "Porque o amor, tal como eu o estou amando" - , segue aparentemente o ideal de Haeckel de que tudo é matéria, inclusive o amor - "É espírito, é éter, é substância fluida"- para depois afirmar que vai inventar "outro instrumento" para reproduzir o sentimento amoroso, assumindo novamente a crise do verso. Pode-se inclusive arriscar a interpretação de que esse poema coloca também uma crítica ao sentimentalismo romântico, na medida em que busca outra forma de falar de amor:

*para que meu podre coração roto não role,
Integralmente desfibrado e mole,
Como um saco vazio dentro d' alma!*

(v. 1, p.108)

A referência à alma e ao coração, índices do ideal de amor romântico, explicita a intenção crítica. O que se pretende indicar é que, embora exagere no jargão cientificista e envolva corpo e espírito na mecânica da putrefação da matéria, Augusto dos Anjos dessa forma canta a precariedade do conhecimento, e o faz com extraordinária lucidez não só estética como epistemológica. "As cismas do destino" é uma espécie de síntese do que foi dito até aqui. O eu que passeia incógnito na cidade à noite é identificado como o do próprio poeta, que, representando a humanidade, se

debate na luta do entendimento:

*Ah! Por mais que, com o espírito, trabalhes
A perfeição dos seres existentes,
Hás de mostrar a cárie dos teus dentes
Na anatomia horrenda dos detalhes!*

(v. 1, p.71)

Se aqui corpo e espírito igualam-se, reafirmando o mecanicismo, a seguir o princípio da origem unitária da matéria é questionado:

*O Espaço - esta abstração spencereana
Que abrange as relações de coexistência
E só! Não tem nenhuma dependência
Com as vértebras mortais da espécie humana!*

(v. 1, p.71)

A voz que se dirige ao poeta também manifesta visão oposta ao positivismo, negando o princípio da materialidade e da ordem, visto que o novo é que evolui em direção ao velho, ao mesmo tempo em que consagra a passagem do uno para o múltiplo:

*Um dia comparado com um milênio
Seja, pois, o teu último Evangelho ...
É a evolução do novo para o velho
E do homogêneo para o heterogêneo!*

(v. 1, p.72)

Mais explicitamente, após o sumiço da voz, o eu do poeta volta a desgrenhar os cabelos "como o rei Lear" e aparece a crítica à ciência e à política:

*O mundo resignava-se invertido
Nas forças principais do seu trabalho...
A gravidade era um princípio falho,
A análise espectral tinha mentido!*

*O Estado, a Associação, os Municípios
Eram mortos. De todo aquele mundo
Restava um mecanismo moribundo
E uma teleologia sem princípios.*

(v. 1, p.72-73)

Mais surpreendente ainda é a resolução do poema. O eu busca a morte para fugir às "impressões do mundo externo", porém a Terra lhe nega "o equilíbrio":

*Mas a Terra negava-me o equilíbrio...
Na Natureza, uma mulher de luto
Cantava, espiando as árvores sem fruto.
A canção prostituta do equilíbrio.*

(v. 1, p.73)

A figura da mulher associada à natureza é uma imagem recorrente na cultura ocidental, fundada no patriarcalismo, onde a vitalidade e a fertilidade acabam por delimitar os espaços franqueados à mulher. Nesse caso, porém, além dessa limitação, a canção entoada pela mulher representa, por seu caráter enganoso, a síntese de todo o desconforto expresso pelo eu poético. Mais do que isso, a vitalidade é substituída pela designação de morte na mulher, que está de luto, e na natureza, cujas árvores estão sem fruto. O "ludíbrio" da canção representa, de certa forma, o duelo ambíguo entre o poeta e a Natureza, o qual parece terminar numa espécie de equivalência: o poeta tem seu equilíbrio negado pela Terra, enquanto que a Natureza tem sua vocação para a vitalidade anulada. Tal consciência é

manifesta no início do mesmo poema:

*Na ascensão barométrica da calma,
Eu bem sabia, ansiado e contrafeito,
Que uma população doente do peito
Tossia sem remédio na minh' alma!*

(...)

*Escarrar de um abismo noutro abismo,
Mandando ao Céu o fumo de um cigarro,
Há mais filosofia nesse escarro
Do que em toda a moral do Cristianismo!*

(v. 1, p.62-63)

Novamente evidencia-se a consciência extremamente alerta de Augusto dos Anjos, sobrepondo o discurso poético ao religioso, representado pelo Cristianismo, visto que "há mais filosofia nesse escarro do que em toda a moral do Cristianismo". Mais do que isso, no entanto, pode ser discutido sobre os trechos desse poema.

A associação da mulher com a Natureza e de ambas com a morte remete a colocações de Benjamin a respeito da mulher em Baudelaire. A mulher lésbica, que nega a maternidade, representaria o protesto de Baudelaire à inserção da mulher no processo de produção de mercadorias, tirando-lhe os traços específicos de feminilidade. Desta forma chega à prostituta:

A mulher em Baudelaire: o refém mais precioso no "triunfo da alegoria" - a vida que significa a morte. Essa qualidade caracteriza a prostituta do modo mais irrefutável. É a única qualidade que não se pode retirar dela e é isso o que a Baudelaire importa.^[19]

[19] BENJAMIN, Walter. Parque Central. In: KOTHE, Flávio (org.) *Walter Benjamin*. São Paulo: Ática, 1985. p.132.

Essa inversão provoca um desconforto na medida em que a mulher não aparece, então, como fonte de vida, mas de morte, e sua sexualidade estabelece-se de maneira precária na condição de prostituta: não perde o sexo, mas ele se torna também mercadoria e, por conseguinte, tem em si a marca da morte. A oposição que Benjamin identifica em Baudelaire em relação à mulher aparece também em relação à natureza:

Na oposição que Baudelaire anuncia contra a natureza reside, antes de mais nada, um profundo protesto contra o "orgânico". Em comparação com o inorgânico, a qualidade instrumental do orgânico é completamente limitada.^[20]

A terceira base nesse tripé seria a mercadoria: mulher, natureza e mercadoria sob os domínios da alegoria. Isso pode ser ainda relacionado com o conceito de natureza de Baudelaire, para ele o reino do artifício, origem da perversidade intrínseca ao homem, tanto que elogia a utilização da maquilagem, esta sim natural ao ser humano.^[21] Como a análise das formulações da natureza na obra de Augusto dos Anjos é assunto do próximo capítulo deste estudo, por ora bastam essas considerações. Como último elemento a considerar, aparece a figura da cidade:

O motivo do andrógino, da lésbica, da mulher estéril, precisa ser abordado dentro do contexto da força destrutiva da intenção alegórica. - A rejeição do que seja "natural" precisa ser abordada primeiro no contexto da cidade grande como um tema do Poeta.^[22]

O poema referido anteriormente, "As cismas do destino",

[20] BENJAMIN, Walter. Op. cit. p.139.

[21] Ver a esse respeito o texto "Éloge du maquillage", inserido no ensaio "Le peintre de la vie moderne" em BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres complètes*. Paris: Éditions du Seuil, 1968. p. 561-563.

[22] BENJAMIN, Walter. Op. cit. p.127.

inicia justamente com o passeio do sujeito pelas ruas da cidade, no caso Recife:

*Recife, Ponte Buarque de Macedo.
Eu, indo em direção à casa do Agra,
Assombrado com a minha sombra magra,
Pensava no Destino, e tinha medo!*

(v. 1, p.60)

O poeta aparece descrito em sua inerente melancolia: ressalta a magreza e seu aspecto quase irreal de sombra. No passeio, além de investigar a sua própria "cerebral caverna", sente no corpo o efeito do ato de cismar.

*Na alta alucinação de minhas cismas
O microcosmos líquido da gota
Tinha a abundância de uma artéria rota,
Arrebentada pelos aneurismas.*

(v. 1, p.62-63)

Novamente espírito e corpo fundem-se, as sensações e a pressão do intelecto acarretam disfunções materiais: arrebentam artérias com a ação de aneurismas. A seguir, o sujeito contempla cenas surreais, onde impera o grotesco,

*Os esqueletos desarticulados,
Livre do acre fedor das carnes mortas,
Rodopiavam, com as brancas túbias tortas,
Numa dança de números quebrados!*

*Todas as divindades malfazejas,
Siva e Arimã, os duendes, o In e os trasgos,
Imitando o barulho dos engasgos,
Davam pancadas no adro das igrejas.*

(v. 1, p.63)

Em uma intensa alegoria da morte, faz esqueletos dançarem ao som do adro das igrejas junto a um bando de insólitos figurantes, como duendes e divindades pagãs. O tom elevado e tradicionalmente sublime do poético obviamente é reformulado com tais aparições. A desumanização inicia com a metamorfose em cachorro, em perfeita simbiose com a mosca sobre a barriga.

*Ser cachorro! Ganir incompreendidos
Verbos! Querer dizer-nos que não finge,
E a palavra embrulhar-se na laringe,
Escapando-se apenas em latidos!*

*Despir a putrescível forma tosca,
Na atra dissolução que tudo inverte,
Deixar cair sobre a barriga inerte
O apetite necrófago da mosca!*

(v. 1, p.64)

Além de ganir, descendo ainda mais, irmana-se às plantas rasteiras e ao inorgânico,

*A planta que a canícula ígnea torra,
E as coisas inorgânicas mais nulas
Apregoavam encéfalos, medulas
Na alegria guerreira da desforra!*

*Os protistas e o obscuro acervo rijo
Dos espongiários e dos infusórios
Recebiam com os seus órgãos sensórios
O triunfo emocional do regozijo!*

(v. 1, p.65)

Como embate final, menciona a prostituição e a morte:

*Prostituição ou outro qualquer nome,
Por tua causa, embora o homem te aceite,
É que as mulheres ficam sem leite
E os meninos sem pai morrem de fome!*

*Por que há de haver aqui tantos enterros?
Lá no "Engenho" também, a morte é ingrata...
Há o malvado carbúnculo que mata
A sociedade infante dos bezerros!*

*Quantas moças que o túmulo reclama!
E após a podridão de tantas moças,
Os porcos espojando-se nas poças
Da virgindade reduzida a lama!*

*Morte, ponto final da última cena,
Forma difusa da matéria imbele,
Minha filosofia te repele,
Meu raciocínio enorme te condena!*

(v. 1, p.66-67)

Como se vê, nivelados todos os reinos da natureza, resta ao sujeito o embate com a morte, que aparece em um tom confessional. Apesar de expressar a repelência racionalizada pela morte, através das imagens anteriores, evidencia-se que a morte é a matéria por excelência dessa poética. Esta parece vingar-se das moças virgens ceifando suas vidas, como se a "pureza" destas estivesse destinada a misturar-se com a lama e os porcos - a essência da natureza. A prostituição, embora "aceita pelos homens", causa desordens estruturais: seca o leite das mães, deixa meninos sem pai morrerem de fome. Suas conseqüências nefastas assemelham-se aos desastres naturais.

Numa espécie de "Canção do exílio" às avessas, Augusto opõe um "aqui" ao "lá" não mais idealizado: também no Engenho Pau D' Arco a

morte - parte da natureza - atua como uma espécie de aniquilação coletiva, essencial e universal, que ultrapassa os limites da vida humana, animal ou vegetal para aproximar-se da ética e da própria estética. Os elementos arrolados - virgens, bezerros, meninos, mulheres - padecem; sua morte metaforiza a derrocada de valores e de conceitos pré-estabelecidos, alastra-se do que é orgânico para o imaterial. A decrepitude parece generalizada.

Assim como Benjamin aponta o triunfo da alegoria em Baudelaire com a mulher-prostituta representando a morte, em Augusto também existe essa configuração. Em "Poema negro", novamente o sujeito-poeta impreca contra a morte, que para ele identifica-se com a idéia de natureza, que por sua vez é concebida como madrasta - e não mãe.

*É a Morte - esta carnívora assanhada -
Serpente má de língua envenenada
Que tudo que acha no caminho, come...
-Faminta e atra mulher que, a 1 de Janeiro,
Sai para assassinar o mundo inteiro,
E o mundo inteiro não lhe mata a fome!*

(...)

*Chegou a tua vez, oh! Natureza!
Eu desafio agora essa grandeza,
Perante a qual meus olhos se extasiam...
Eu desafio, desta cova escura,
No histerismo danado da tortura
Todos os monstros que os teus peitos criam.*

*Tu não és minha mãe, velha nefasta!
Com o teu chicote frio de madrasta
Tu me açoitaste vinte e duas vezes...
Por tua causa apodreci nas cruces,
Em que pregas os filhos que produzes
Durante os desgraçados nove meses!*

Semeadora terrível de defuntos,

*Contra a agressão dos teus contrastes juntos
A besta, que em mim dorme, acorda em berros;
Acorda, e após gritar a última injúria,
Chocalha os dentes com medonha fúria
Como se fosse o atrito de dois ferros!*

(v. 1, p.122-123)

Novamente os esterótipos de fecundidade e de maternidade da mulher são degenerados através de seus contrários. O peito não dá leite, mas monstros; também a figura da serpente resgata o mito edênico de Eva e sua expulsão - juntamente com Adão - do paraíso. A natureza madrasta castiga com os nove meses de gestação e semeia defuntos. Como se pode observar, o poeta utiliza a configuração alegórica para criar uma outra imagem da mulher, da morte e da natureza: suas propriedades intrínsecas são amalgamadas, distorcidas e redimensionadas numa deletéria anulação das mesmas. O uso das partes expressa a decomposição do orgânico - corpo -, mas, sendo a idéia decomposta, também o inorgânico é alterado.

À semelhança de Baudelaire, que escolhia como tema de vários poemas as prostitutas, os ébrios, os ciganos, os velhos e tantos outros "degenerados" da sociedade, Augusto elege "A meretriz" como assunto, reiterando a mesma configuração pela alegoria.

*A rua dos destinos desgraçados
Faz medo. O Vício estruge. Ouvem-se os brados
Da danação carnal... Lúbrica, à lua,
Na sodomia das mais negras bodas
Desarticula-se, em coréas doudas,
Uma mulher completamente nua!*

*É a meretriz que, de cabelos ruivos,
Bramando, ébria e lasciva, hórridos uivos
Na mesma esteira pública, recebe,
Entre farraparias e esplendores,*

*O eretismo das classes superiores
E o orgasmo bastardíssimo da plebe!*

*É ela que, aliando, à luz do olhar protervo,
O indumento vilíssimo do servo
Ao brilho da augustal toga pretexta,
Sente, alta noite, em contorções sombrias,
Na vacuidade das entranhas frias
O esgotamento intrínseco da besta!*

*É ela que, hirta, a arquivar credos desfeitos,
Com as mãos chagadas, espremendo os peitos,
Reduzidos, por fim, a âmbulas moles,
Sofre em cada molécula a angústia alta
De haver secado, como o estepe, à falta
De água criadora que alimenta as proles!*

*É ela que, arremessada sobre o rude
Despenhadeiro da decrepitude,
Na vizinhança aziaga dos ossuários
Representa, através os meus sentidos,
A escuridão dos gineceus falidos
E a desgraça de todos os ovários!*

*Irrita-se-lhe a carne à meia-noite.
Espicaça-a a ignomínia, excita-a o açoite
Do incêndio que lhe inflama a língua espúria.
E a mulher, funcionária dos instintos,
Com a roupa marfanhada e os beijos tintos,
Gane instintivamente de luxúria!*

*Navio para o qual todos os portos
Estão fechados, urna de ovos mortos,
Chão de onde uma só planta não rebenta,
Ei-la, de bruços, bêbeda de gozo
Saciando o geotropismo pavoroso
De unir o corpo à terra famulenta!*

*Nesse espolinhamento repugnante
O esqueleto irritado da bacante
Estrala... Lembra o ruído harto azorrague
A vergastar ásperos dorsos grossos.
E é aterradora essa alegria de ossos*

Pedindo ao sensualismo que os esmague!

*É o pseudo-regozijo dos eunucos
Por natureza, dos que são caducos
Desde que a Mãe-Comum lhes deu incio...
É a dor profunda da incapacidade
Que, pela própria hereditariedade
A lei da seleção disfarça em Vício!*

*É o júbilo aparente da alma quase
A eclipsar-se, no horror da ocldua fase
Esterilizadora de órgãos... É o hino
Da matéria incapaz, filha do inferno,
Pagando com volúpia o crime eterno
De não ter sido fiel ao seu destino!*

(v. 2, p.42-43)

Novamente o poeta busca nas ruas e na multidão da urbe seu material, aproximando sua dicção do satânico Baudelaire e do atormentado Cruz e Sousa. A meretriz realiza seus encontros no leito público, escrachando a imiscuição da esfera pública na privada, elemento negado pela hipocrisia das sociedades, exceto quando escândalos não mais o permitem: "a rua dos destinos desgraçados faz medo". Sua ambigüidade é metaforizada, em primeiro lugar, pelas farraparias e esplendores que a cercam, mas também pelo fato de receber tanto "o eretismo das classes superiores" como "o orgasmo bastardíssimo da plebe". Na criação de Augusto dos Anjos, reitera-se a concepção de que na decadência e na perversidade, em suma, na morte, os homens efetivamente encontram equivalência e solidariedade. Aparece também a referência a conceitos do evolucionismo, como "eretismo das classes superiores", ou "funcionária dos instintos", porém estes, no universo da poética de Augusto dos Anjos, encontram uma aplicação absolutamente diversa da intenção original. Os termos promovem uma brutalização do homem pela sua alienação das faculdades morais e éticas. Há até mesmo uma ironia na definição do homem de posses como sendo o que

anda ereto, enquanto à plebe restaria andar inclinada ou, pior ainda, de quatro.

Os traços de negação da feminilidade e da vitalidade na meretriz aparecem através da formulação alegórica em uma série de imagens, como "vacuidade das entranhas frias", os peitos reduzidos "a âmbulas moles" e secos pela "falta de água criadora que alimenta as proles", "escuridão dos gineceus falidos", "desgraça de todos os ovários", "navio para o qual todos os portos estão fechados", "urna de ovos mortos", "chão de onde uma só planta não rebenta", "face esterilizadora de órgãos" e, por fim, "hino da matéria incapaz", que não foi "fiel ao seu destino". A grandiosidade dos sinais de decadência da prostituta instaura um tom épico, porém às avessas. Neste hino corrosivo, a heroína recebe como louros apenas os sinais da morte, que a elevam como sacerdotisa do estranho ritual, visto que "é aterradora essa alegria de ossos".

Sendo assim, o destino normal da matéria seria a evolução, porém a prostituta, a natureza e a mercadoria fogem ao mesmo. E a primeira paga "com volúpia o crime eterno de não ter sido fiel ao seu destino"; tanto é assim que o restante do poema coloca a meretriz na antecâmara da morte, sofrendo com os laivos de luz - no caso, de ética - que lhe assaltam a alma. O clima é de uma espécie de sensualidade mística:

*Nas frias antecâmaras do Nada
O fantasma da fêmea castigada,
Passa agora ao clarão da lua acesa
E é seu corpo expiatório, alvo e desnudo
A síntese eucarística de tudo
Que não se realizou na Natureza!*

(...)

A hora da morte acende-lhe o intelecto

*E à úmida habitação do vício abjecto
Afluem milhões de sóis, rubros, radiando...
Resíduos imemoriais tornam-se luzes
Fazem-se idéias e ela vê as cruces
De seu martirólogo miserando!*

*Inícios atrofiados de ética, ânsia
De perfeição, sonhos de culminância,
Libertos da ancestral modorra calma,
Saem da infância embrionária e erguem-se, adultos,
Lançando a sombra horrível dos seus vultos
Sobre a noite fechada daquela alma!*

(v. 2, p.43-44)

Também as referências ao amor na obra de Augusto dos Anjos possuem o tom letal, associado, de certa forma, a um misticismo às avessas e, por vezes, a um ideal de inocência e de jogo. Há, por exemplo, espécies de "cantigas de amor", como as do Trovadorismo em Portugal. Nessas o eu lírico refere-se a uma desconhecida senhora, revelando, em um tom respeitoso, seu amor. Já as cantigas de Augusto revelam um amor ao conhecimento, derradeiro e letal:

*Revolvo as cinzas de passadas eras,
Sombrio e mudo e glacial, senhora,
Como um coveiro a sepultar quimeras!*

(v. 2, p.76)

Apesar da morte ser explícita através dos corpos e vermes a apodrecerem, novamente aparece o clamor pela morte do que não é material, mas que se corporifica na matéria: as "quimeras" da humanidade que o poeta se propõe a enterrar. Eis a morte que importa no canto de Augusto: a cruel morte do sonho. Corporificada na imagem do monstro híbrido - cabeça de leão, corpo de cabra e cauda de dragão que expele chamas -, a quimera simboliza o perigo da imaginação fértil e incontrolável, em suma, das

manifestações do inconsciente.^[23]

Em outro poema novamente aparece a referência a uma senhora, para a qual o sujeito declara seu luto sem fim:

*Senhora, eu trajo o luto do Passado,
Este luto sem fim que é meu Calvário
E ansio e choro, delirante e vário,
Sonâmbulo da dor, angustiado.*

(...)

*Não, não busques saber porque, Senhora,
É minha sina perenal, tristonha
- Cantar o Ocaso quando surge a Aurora.*

(v. 2, p.112)

Mais uma vez o tom da declaração remete ao compromisso do poeta em cantar a morte. Contudo, pode-se observar que a presença da vitalidade é também marcante, visto que canta o ocaso quando chega a Aurora. Na verdade a ausência de vida íntegra constitui o clamor do poeta: de que vale nascer o sol se os sinais da morte material e moral evidenciam-se com maior intensidade para o poeta, cujas retinas teimam em ver o que os códigos e códices ocultam?

Semelhante impossibilidade repete-se em "Il trovatore" (v. 2, p.110), onde o trovador "torturado e angustioso" canta a saudade do canto perdido de Eleonora. Já em "Súplica num túmulo" (v. 2, p.84), o sujeito "abatido e tristonho" suplica, no túmulo de Maria, o seu perdão. Também "A esmola de Dulce" (v. 2, p.80) coloca o sujeito como um "perdido de dor" a clamar pelo beijo de Dulce, a esmola que resume sua vida.

[23]Tal interpretação procede de CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990. p.762-763.

No soneto "Triste regresso", com algumas características narrativas, mais uma vez aparece a impossibilidade do amor:

*Uma vez um poeta, um tresloucado,
Apaixonou-se d' uma virgem bela;
Vivia alegre o vate apaixonado,
Louco vivia, enamorado dela.*

*Mas a Pátria chamou-o. Era soldado.
E tinha que deixar para sempre aquela
Meiga visão, olímpica e singela?!
E partiu, coração amargurado.*

*Dos canhões ao ribombo, e das metralhas,
Altivo lutador, venceu batalhas,
Juncou-lhe a frente aurifulgente estrela.*

*E voltou, mas a frente aureolada,
Ao chegar, pendeu triste e desmaiada,
No sepulcro da loura virgem bela.*

(v. 2, p.78)

Ressalta no soneto acima uma espécie de ironia no fato de o soldado ferir-se numa guerra, ganhando na frente um ferimento que é uma espécie de condecoração de guerra, o qual de nada lhe serve frente à inexorável morte da amada. Em "Soneto"(v. 2, p.115) novamente o sujeito defronta-se com a morte da amada, restando-lhe suspirar por ela num mundo onde "Tudo acabou-se, apenas restam mágoas".

Se o banal amor entre homem e mulher não se realiza, aparece inevitavelmente a figura da mulher louca, dessa vez em função de amores frustrados. É o caso de "A louca":

*Quando ela passa: - a veste desgrenhada,
O cabelo revoltado em desalinho,
No seu olhar feroz eu adivinho
O mistério da dor que a traz penada.*

*Moça, tão moça e já desventurada;
Da desdita ferida pelo espinho,
Vai morta em vida assim pelo caminho,
No sudário da mágoa sepultada.*

*Eu sei a sua história. - Em seu passado
Houve um drama de amor misterioso
- O segredo de um peito torturado -*

*E hoje, para guardar a mágoa oculta,
Canta, soluça - o coração saudoso,
Chora, gargalha, a desgraçada estulta.*

(v. 2, p.110)

O mesmo ocorre com a mendiga Corina em "Soneto":

*Na rua em funeral ei-la que passa
A romaria eterna dos aflitos,
A procissão dos tristes, dos proscritos,
Dos romeiros saudosos da desgraça.*

*E na chõça a lamúria que traspassa
O coração, além, ânsias e gritos
De mães que arquejam sobre os pobrezitos
Filhos que a fome derrubou na praça.*

*Entre todos, porém, lânguida e bela,
Da juventude a virginal capela
A lhe cingir a fronte baça,*

*Vai Corina mendiga e esfarrapada,
A alma saudosa pelo amor vibrada
- A Stella Matutina da Desgraça!*

(v. 2, p.115)

Além da existência de um outro amor, o amor pelo intelecto e seus assuntos, em Augusto dos Anjos não parece haver a realização da plenitude do amor carnal entre homem e mulher, tampouco do espiritual, ambos limitados pela melancolia e pela morte. Porém, suas mulheres melhor consumadas enquanto criação são justamente aquelas colhidas no lixo da sociedade, muitas vezes mulheres que têm em si a negação da maternidade e da fecundidade. Se não são exuberantes em vitalidade, esbanjam vícios e sinais de decadência, delineadas que são pela corrosiva visão alegórica do real.

Já em "Os doentes" os discursos científico, religioso e poético assumem outros aspectos. Inicialmente, o eu poético incorpora o promeneur baudelaireano ao caminhar solitariamente à noite pela cidade, referida por este como "metrópole", "urbe". Ao adentrar o cemitério, refere-se a este como boulevard, onde haveria "edifícios". Aparecem algumas reflexões que aderem ao ideário evolucionista, misturadas, no entanto, a considerações religiosas, nesse caso cristãs e budistas, além da referência à própria poesia. É o caso do seguinte fragmento:

*A pragmática má de humanos usos
Não compreende que a Morte que não dorme
É a absorção do movimento enorme
Na dispersão dos átomos difusos.*

*Não me incomoda esse último abandono
Se a carne individual hoje apodrece,
Amanhã, como Cristo, reaparece
Na universalidade do carbono!*

*A vida vem do éter que se condensa,
Mas o que mais no Cosmos me entusiasma
É a esfera microscópica do plasma
Fazer a luz do cérebro que pensa.*

*Eu voltarei, cansado da árdua liça,
À substância inorgânica primeva,
De onde, por epigênese, veio Eva
E a stirpe radiolar chamada Actissa!*

*Quando eu for misturar-me com as violetas,
Minha lira, maior que a Bíblia e a Fedra,
Reviverá, dando emoção à pedra,
Na acústica de todos os planetas!*

(v. 1, p.87)

Fica evidente que a adesão de Augusto dos Anjos aos discursos científico e religioso é relativa, tanto é que os funde de forma insólita. Ao mesmo tempo em que reafirma a origem material tanto do cérebro como da "luz que pensa", remete a teorias da evolução, com a referência, por exemplo, a plasma, éter, carbono. Mais escandalosa é a mistura de ciência e cristianismo - fazendo, por exemplo, Cristo e Eva participarem do apodrecimento dos corpos - e de cristianismo e budismo, ao mesmo tempo em que se refere a elementos da cultura cristã, alude ao princípio budista de que a vida é cíclica. A ousadia maior encontra-se na preponderância da sua poesia sobre "a Bíblia e a Fedra". Esta, diferente do corpo do poeta, que se juntará às violetas, reviverá "Na acústica de todos os planetas", como que imaterializando-se.

Conforme se procura demonstrar, Augusto dos Anjos estabelece um diálogo tenso e ao mesmo tempo lúdico ao misturar tendências e conceitos aparentemente inconciliáveis, dissolvendo um pouco o tom letal de sua poesia ao incorporar, em parte, a condição de homem de seu tempo, não sendo assimilado por discurso algum, mas colocando-se em um espaço intervalar. A atmosfera de jogo procede do exagero das transfigurações operadas nos conceitos, ocasionando um riso sarcástico. Justamente por isso seu diálogo vai mais além. Já foi apontada a absorção de idéias do budismo. No mesmo poema recém referido aparece uma menção

ainda mais explícita a esse respeito:

*O gênio procriador da espécie eterna
Que me fizera, em vez de hiena ou lagarta,
Uma sobrevivência de Sidarta,
Dentro da filogênese moderna.*

(v. 1, p.93)

A preocupação com o conceito de moderno e a referência de Sidarta (o Buda) ilustram bem o conceito implícito de história que veicula a obra de Augusto dos Anjos, na medida em que aproxima o velho do novo em uma simultaneidade, invertendo a perspectiva linear do positivismo vigente. No excerto seguinte do poema "Noite de um visionário", é possível observar a reversibilidade dos conceitos de novo e velho, ou moderno e antigo.

*A cidade exalava um podre báfio:
Os anúncios das casas de comércio,
Mais tristes que as elegias de Propércio,
Pareciam talvez meu epitáfio.*

*O motor teleológico da Vida
Parara! Agora, em diástoles de guerra,
Vinha do coração quente da terra
Um rumor de matéria dissolvida.*

*A química feroz do cemitério
Transforma porções de átomos juntos
No óleo malsão que escorre dos defuntos,
Com a abundância de um geysir deletério.*

(v. 1, p.114-115)

A conjugação de contrários é impressionante. O tom altissonante de elegia futurista ao motor e à guerra aparece como equivalente ao jargão cientificista, que preenche o poema com as referências à matéria, à química, a átomos e teleologia. A eles opõe-se a modernidade da

consciência do poeta que manifesta precocemente a desumanização e a despersonalização advindas das conquistas tecnológicas, nesse caso representadas pelos "anúncios das casas de comércio", vistos pelo poeta como um índice de sua morte, pois seriam o seu epitáfio. A decadência universaliza-se com a propagação voluptuosa - através do geysir - da matéria morta a escorrer dos corpos, constituindo o que vem sendo referido como a "orgia orgânica" de Augusto, na verdade um recurso fundamental do uso da morte como experiência orgiaca operado em sua obra.

No poema "A luva", aparece claramente a crítica à locomotiva do progresso através da figura do poeta, que desafia a morte com sua ânsia de glória:

*Pensa na glória! Arfa-lhe o peito, opresso.
- O pensamento é uma locomotiva -
Tem a grandeza dum força viva
Correndo sem cessar para o Progresso*

*Que importa que, contra ele, horrendo e preto
O áspide abjeto do Pesar se mova!...
E só, no quadrilátero da alcova,
Vem-lhe à imaginação este soneto:*

*"A princípio escrevia simplesmente
Para entreter o espírito ... Escrevia
Mais por impulso de idiosincrasia
Do que por uma propulsão consciente.*

*Entendi, depois disso, que devia
Como Vulcano, sobre a forja ardente
Da Ilha de Lemnos, trabalhar contente,
Durante as vinte e quatro horas do dia!*

*Riam de mim, os monstros zombeteiros,
Trabalharei assim dias inteiros,
Sem ter uma alma só que me idolatre...*

*Tenha a sorte de Cícero proscrito
Ou morra embora, trágico e maldito,
Como Camões morrendo sobre um catre!"*

*Nisto, abre, em ânsias, a tumbal janela
E diz, olhando o céu que além se expande:
" - A maldade do mundo é muito grande,
Mas meu orgulho ainda é maior do que ela!*

*Ruja a boca danada da profana
Coorte dos homens, com o seu grande grito,
Que meu orgulho do alto do Infinito
Suplantará a própria espécie humana!*

*Quebro montanhas e aos tufões resisto
Numa absoluta impassibilidade",
E como um desafio à eternidade
Atira a luva para o próprio Cristo!*

*Chove. Sobre a cidade geme a chuva,
Batem-lhe os nervos, sacudindo-o todo,
E na suprema convulsão o doudo
Parece aos astros atirar a luva!*

(v. 2, p.101)

De início aparecem nesse poema alguns elementos recorrentes na obra de Augusto. Há um curioso recurso narrativo com a inserção de duas vozes no poema: o poeta e um eu que tudo sabe sobre o primeiro, que em outros poemas pode ser substituído, por exemplo, por uma sombra ou uma voz, estando subentendida nestas a própria consciência (como é o caso da sombra em "Monólogo de uma sombra" e da voz em "As cismas do destino"). A imagem dos nervos do poeta a bater assemelha-se a outras, como a "ultra inquisitorial clarividência de todas as neuronas acordadas" em "O poeta do hediondo". Também a solidão do olhar do poeta que paira sobre a cidade retoma a figura do promeneur baudelaireano.

Ao mesmo tempo em que se coloca numa posição estranha à humanidade, o poeta critica formas de fazer poesia. Abandona a escrita por "impulso", onde poderia ser lida uma crítica ao espírito do Romantismo, para assumir uma espécie de destino: "trabalhar contente", ainda que isso lhe custe a incompreensão dos outros homens, conforme aconteceu com Cícero e Camões, por ele referidos, e tantos outros, e ainda que resulte disso uma "absoluta impassibilidade", aqui sendo possível a leitura de adesão ao princípio parnasiano idêntico. Mas todo esse embate pode ser entendido como uma metáfora da luta vã dos poetas, contida no gesto de atirar a luva primeiro a Cristo e após aos astros.

É conhecido o gesto de lançar a luva, que foi, na cavalaria antiga, e permanece, na linguagem figurada, um sinal de desafio, que é aceito com a própria luva, com o ato de apanhá-la.

O uso de luvas na liturgia católica e o de luvas brancas na maçônica simbolizam a pureza. A luva evita o contato direto e imprudente com a matéria impura.

(...)

O fato de tirar as luvas diante de uma pessoa significaria reconhecer-lhe a superioridade. Aquele que se desenlupa homenageia com isso o outro e como que se desarma diante dele.^[24]

A imagem do duelo é sobremaneira adequada na configuração da relação que o poeta estabelece seja com o seu material, a linguagem, seja com o que o cerca, notadamente a natureza, e ainda com o conhecimento, de fundo científico ou religioso. Após desafiar a "profana coorte dos homens" e "as montanhas e os tufões", que representariam a grandiosidade e a força da natureza, o poeta lança a luva para Cristo "como um desafio à eternidade". A simbologia desse gesto, como se viu, é muito forte. Além de retirar a capa protetora das impurezas materiais, o poeta desarma-se diante da figura de

[24]CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. Op. cit. p.567.

Cristo, como se reconhecesse a sua superioridade. Mas o final do poema amplia o alcance do embate do poeta; com o cosmos, trava sua primitiva e derradeira luta, que na verdade é devoração mútua.

Nesse ponto, aparece mais um aspecto da problemática visão de mundo de Augusto. A presença do cristianismo em sua obra é inquietante e, como já foi referido antes em relação a outros conceitos, aparece de forma subversiva no que se chamaria de "messianismo às avessas", principalmente nos poemas de *Outras poesias* e *Poemas esquecidos*. A referência ao martírio de Cristo é freqüente, bem como a identificação do poeta com Cristo. O poeta, que tem "Fome de sangue de um Passado extinto, / De extintas crenças (...) Ânias de sonhos, desespero fundo!",

*E como o Cristo - o Mártir do Calvário
Morre. E no entanto vai para o estelário
Matar a Fome num festim de estrelas!*

("Mártir da fome", v. 2, p.86)

Aqui já anuncia-se a subversão da idéia de martírio, pois o poeta tem fome do passado, da origem perdida, e busca os astros para saciá-la, não a eternidade do paraíso celestial encontrada por Cristo. Em "Mystica visio", usa a imagem da cruz para questionar valores.

*Falou-me de ilusão e de luas,
Da tribo alegre que povoa os ares...
- Assombrava-me aquela claridade!*

*Mas através daquelas falsas luzes
Pude rever enfim todas as cruzes
Que têm pesado sobre a Humanidade!*

(v. 2, p.90)

Assim como Cristo teve seu martírio na cruz, o falso entendimento é a cruz para o poeta, que novamente coloca-se numa posição singular, afinal é ele o receptor privilegiado da visão. Paradoxal uso é feito das luzes: normalmente estas estão associadas ao esclarecimento; aqui elas assustam, não deixam de revelar algo, ainda que revelem a sua própria dissimulação. Isso aponta para uma teoria da percepção fundamentada em uma visão alegórica do real, onde luz e sombra complementam-se. A linguagem da poesia estrutura-se nesse jogo de revelação e opacidade, o real está onde se dissimula. Essa parece ser a tônica da consciência do poeta, como demonstram os excertos seguintes:

*E há no meu peito - ocaso nunca visto,
Martirizado porque nunca dorme
As sete chagas de um martírio enorme,
E os sete passos que magoaram Cristo!*

(...)

*Canta a Descrença que passou cortando
As tuas ilusões pelas raízes,
E em vez de chagas e cicatrizes
Deixar, foi valas funerárias deixando.*

*E foi deixando essas funéreas, frias,
Medonhas valas, onde, como abutres
Medonhos, de ossos, de ilusões te nutres,
Vives de cinzas e ruínas!*

("Idealizações", v. 2, p.95)

*Mas se das minhas dores ao calvário,
Eu subo na atitude dolorida
De um Cristo a redimir um mundo vário,*

*Em luta co' a natura sempiterna,
Já que do mundo não vinguei-me em vida,
A morte me será vingança eterna.* ✱

("Soneto", v. 2, p.78)

*Volvendo à quadra azul da mocidade,
Minh' alma levo aflita à Eternidade,
Quando a morte matar meus dissabores.*

*Cansado de chorar pelas estradas,
Exausto de pisar mágoas pisadas,
Hoje eu carrego a cruz de minhas dores!*

("Mágoas", v. 2, p.75)

*E, à cruz da expiação subindo mudo,
A vida a lhe fugir já sente prestes
Quando ao golpe do algoz, calou-se tudo.*

*O mundo é um sepulcro de tristeza.
Ali, por entre matas de ciprestes,
Folga a justiça e geme a natureza.*

("O condenado", v. 2, p.75)

Para o poeta, a vida, povoada de ilusões, constitui uma espécie de martírio, que apenas na exaltação das ruínas da morte encontra a expiação, sendo esse o messianismo às avessas de Augusto. Frente aos dissabores e sepulcros que encontra em vida, o martírio não resultará em chagas ou cicatrizes, mas no canto que cava "valas funerárias". Aparece indicada aqui a peculiar relação do poeta com a natureza, que, como aparece em "O condenado", é a única a manifestar-se - justamente pela sua essência ambígua - frente à injustiça assistida. A explicitação da subversão da imagem do martírio cristão aparece em "Martírio supremo":

*Duma Quimera ao fascinante abraço,
Por um Cocito ardente e luxurioso,
Onde nunca gemeu o humano passo,
Transpus um dia o Inferno Azul do Gozo!*

O amor em lavas de candência d' aço,

*Banhou-me o peito... Em ânsia de repouso,
Da Messalina fria no regaço,
Chora saudades do terreno pouso!*

*Como um mártir de estranho sacrifício,
Tinha os lábios crestados pela ardência
Da luz letal do grande Sol do Vício!*

*E mergulhei mais fundo no estuário...
Mas, no Inferno do Gozo, sem Calvário,
Cristo d' amor morri pela inocência!*

(v. 2, p.85)

O pensamento expresso neste soneto subverte frontalmente a concepção cristã do prazer. O poeta, marcado pelo "Sol do Vício", morre por ter experimentado o prazer ao transpor "o Inferno Azul do Gozo". Não só reconhece ser um "mártir de estranho sacrifício" como morre "pela inocência". Ainda que, aparentemente aderindo à ótica cristã, a morte possa parecer uma punição por ter conhecido o prazer, o poeta se sabe inocente. Talvez o seu grande pecado tenha sido de fato ter prazer em um mundo que se configura habitualmente como hostil, decadente. Uma espécie de síntese da postura ambivalente de Augusto frente à religiosidade, uma vez que esta aparece com frequência na obra (até mesmo como uma obsessão), pode ser encontrada em "Ceticismo", de *Outros poemas esquecidos*:

*Desci um dia ao tenebroso abismo,
Onde a dúvida ergueu altar profano;
Cansado de lutar no mundo insano
Fraco que sou volvi ao ceticismo.*

*Da Igreja - a Grande Mãe - o exorcismo
Terrível me feriu, e então sereno
De joelhos aos pés do Nazareno
Baixo rezei em fundo misticismo:*

- Oh! Deus, eu creio em ti, mas me perdoa!

*Se esta dúvida cruel qual me magoa
Me torna infimo, desgraçado réu.*

*Ah, entre o medo que o meu ser aterra,
Não sei se viva pra morrer na terra,
Não sei se morra pr' a viver no céu!*

(v. 2, p.107)

Parece que só por expressar a sua dúvida, por ele mesmo definida como profana, o poeta assume irremediavelmente a sua distância da imaterialidade divina. Entre o viver para morrer na terra e o morrer para viver no céu, o canto da morte de Augusto dos Anjos, que faz da decomposição da matéria um festim, define a opção por viver para morrer na terra, abandonando a transcendência. A instauração da profana dúvida retoma a célebre cisão entre intelecto e espírito, que também aparece de forma dilemática na obra de Augusto, que, por um lado, faz uso do ponto de vista e do jargão cientificista, ao mesmo tempo em que os coloca à prova. Observemos a contraposição dos poemas seguintes.

*Cindindo a vastidão do Azul profundo,
Sulcando o espaço, devassando a terra,
A Aeronave que um mistério encerra
Vai pelo espaço acompanhando o mundo.*

*E na esteira sem fim da azúlea esfera
Ei-la embalada n' amplidão dos ares,
Fitando o abismo sepulcral dos mares
Vencendo o azul que ante si s' erguera.*

*Voa, se eleva em busca do Infinito,
É como o despertar de estranho mito,
Auroureando a humana consciência.*

*Cheia da luz do cintilar de um astro,
Deixa ver na fulgência de seu rastro
A trajetória augusta da Ciência*

("A aeronave", v. 2, p.116)

*Para que nesta vida o espírito esfalfaste
Em vãs meditações, homem meditabundo?!
Escalpelaste todo o cadáver do mundo
E, por fim, nada achaste... e, por fim, nada achaste.*

*A loucura destruiu tudo que arquitetaste
E a Alemanha tremeu ao teu gemido fundo!...
De que te serviu, pois, estudares, profundo,
O homem e a lesma e a rocha e a pedra e o carvalho
[e a haste?!*

*Pois, para penetrar o mistério das lousas,
Foi-te mister sondar a substância das cousas
Construíste de ilusões um mundo diferente,*

*Desconheceste Deus no vidro do astrolábio
E quando a ciência vã te proclamava sábio
A tua construção quebrou-se de repente!*

("Soneto", v. 2, p.134)

Estes poemas auxiliam na devoração da esfinge erigida pela obra de Augusto dos Anjos. No primeiro poema, a aparência é de adesão total à aeronave que representa a ciência e suas glórias, que vão "Auroreando a humana consciência", porém esse tom altissonante é quebrado pela sutil mas definitiva desconfiança expressa em: "É como um despertar de estranho mito". Tal afirmação projeta a consciência de que a trajetória fulgurante da ciência envolve em si também uma religiosidade, uma adoração possivelmente pernicioso ao homem.

O segundo poema, por sua vez, lança a dúvida sobre as conquistas do intelecto que não reconhecem em si a instância divina. Mais ainda: o exercício do pensar gera também ilusões, na medida em que o cientista pensa conhecer tudo através da ciência. No entanto não parece que

a religião seja a resposta unívoca para questões irrespondíveis; mais do que isso, talvez a própria poesia seja o lamento último do entendimento humano, maior que o proporcionado pela religião ou pela ciência. A chave para esse enigma encontra-se, de certa forma, na relação com a Natureza. Em "Poema Negro", o sujeito contempla os avanços da ciência com espanto:

*Para iludir minha desgraça, estudo.
Intimamente sei que não me iludo.
Para onde vou (o mundo inteiro o nota)
Nos meus olhares fúnebres, carrego
A indiferença estúpida de um cego
E o ar indolente de um chinês idiota!*

*A passagem dos séculos me assombra.
Para onde irá correndo minha sombra
Nesse cavalo de eletricidade?!
Caminho, e a mim pergunto, na vertigem:
- Quem sou? Para onde vou? Qual minha origem?
E parece-me um sonho a realidade.*

(v. 1, p.122)

A respeito disso cabe a comparação com a visão de história expressa pelo defunto autor machadiano:

*Verdade é que Bismark não morreu; mas cumpre advertir que a natureza é uma grande caprichosa e a história uma eterna loureira.
(...)*

Deixemos a história com seus caprichos de dama elegante.^[25]

Além de deslocar os louros e os heróis gerados por esta visão de história, Machado ironiza a pretensão positivista de ordenação dos fenômenos naturais aludindo aos "caprichos", ou seja, à relatividade não só do que ocorre na natureza mas do olho que a analisa. Considerando que em

[25]ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Moderna, 1984. p.9.

meados do século XIX o espírito humano conhece avanços revolucionários em uma profusão avassaladora, fundados em uma concepção cientificista onde o empirismo sobrepõe-se ao raciocínio abstrato, tal concepção, que considera a relatividade na percepção dos fenômenos, revela-se inovadora sob vários aspectos.

A modernidade dessa concepção encaixa-se perfeitamente com a de Baudelaire e Walter Benjamim. Apesar da ausência de distanciamento temporal, Baudelaire, em "Exposition universelle 1855", analisa a eficácia do conceito "moderno" de progresso aplicado à crítica das belas artes. Assim o define:

Ce fanal obscur, invention du philosophisme actuel, breveté sans garantie de la Nature ou de la Divinité, cette lanterne moderne jette des ténèbres sur tous les objets de la connaissance; la liberté s'évanouit, le châtimeut disparaît. Qui veut y voir clair dans l'histoire doit avant tout éteindre ce fanal perfide.^[26]

Questionando o absurdo de uma série indefinida de progresso, quanto mais no que se refere à ordem da imaginação, Baudelaire prevê a maldição que essa representa:

Je laisse de côté la question de savoir si, délicatisant l'humanité en proportion des jouissances nouvelles qu'il lui apporte, le progrès indéfini ne serait pas sa plus ingénieuse et sa plus cruelle torture; si, procédant par une opiniâtre négation de lui-même, il ne serait pas un mode de suicide incessamment renouvelé, et si, enfermé dans le cercle de feu de la logique divine, il ne ressemblerait pas au scorpion qui se perce lui-même avec sa terrible queue, cet éternel desideratum qui fait son éternel désespoir?^[27]

Da mesma forma que Brás Cubas, o defunto autor, representa

[26]BAUDELAIRE, Charles. Op. cit. p.363: Exposition universelle 1855.

[27]Id. Ibid. p.363.

uma subversão de Machado aos estereótipos sobre a morte, Benjamin, a respeito de Baudelaire, coloca em "Parque Central" o seguinte:

Interromper o curso da história - esta era a meta mais profunda de Baudelaire. (...) A partir dessa aspiração é que ele, em suas obras, faz com que a morte seja acompanhada por sua ressurreição.^[28]

Chega mais adiante a explicitar o conceito de progresso:

O que será isto: a falar de progresso, um mundo que se afunda na rigidez da morte ? (...)

(...) O conceito de progresso tem de ser fundado na idéia de catástrofe. Que continue "desse jeito" é a catástrofe. Ela não é o que sempre está pela frente, mas o que sempre é dado.^[29]

É, pois, por abolir a linearidade, tornando a morte complementar à vida, e por considerar a monotonia do progresso a verdadeira catástrofe, que Benjamin, como Machado e Augusto dos Anjos, cada qual com seus vermes, apontam para uma nova concepção de história. No caso de Benjamin, na imagem do "Anjo da História" de "Teses sobre filosofia da história", sua concepção é sintetizada:

Ele tem o rosto voltado para o passado. Onde diante de nós aparece uma série de eventos, ele vê uma série única, que sem cessar acumula escombros sobre escombros, arremessando-os diante dos seus pés. Ele bem que gostaria de poder parar, de acordar os mortos e de reconstruir o destruído. Mas uma tempestade sopra do Paraíso, aninhando-se em suas asas, e ela é tão forte que ele não consegue mais cerrá-las. Essa tempestade impele-o incessantemente para o futuro, ao qual ele dá as costas, enquanto o monte de escombros cresce ante ele até o céu. Aquilo que chamamos de Progresso é essa tempestade.^[30]

[28] BENJAMIN, Walter. Op. cit. p.132: Parque Central.

[29] Id. Ibid. p.145.

[30] BENJAMIN, Walter. Op. cit. p.158-159: Teses sobre filosofia da história.

Como se percebe, Benjamin nega o *continuum* da história e coloca o progresso como o elemento negativo que impede o anjo de intervir na catástrofe que só ele vê. A inversão do positivismo se dá no próprio sentido do olhar sobre a história: o Anjo insiste em voltar-se para o passado por mais que a tempestade - o Progresso - impulsione-o para o futuro. É desta forma também que Brás Cubas escreve as suas memórias póstumas e que Augusto dos Anjos transforma a experiência da morte em fonte de prazer e conhecimento. Essas situações são possíveis na medida em que o materialismo histórico proposto por Benjamin possui uma concepção de tempo que, como foi visto, inverte a perspectiva sobre os fatos:

O historicismo pretende apresentar a imagem "eterna" do passado; o materialista histórico, uma experiência dele que se coloca como única.^[31]

Para ilustrar como se dá essa seleção de experiências, Benjamin utiliza uma idéia cara a Augusto dos Anjos, a de mônada:

O materialismo histórico só se acerca de um tema histórico quando o encontra em forma de mônada. Nesta estrutura ele reconhece o signo de uma paralisação messiânica dos acontecimentos, ou seja, o signo de uma chance revolucionária na luta pelo passado oprimido. Aproveita-a para destacar uma determinada época do transcorrer homogêneo da história: assim, ele destaca uma determinada vida dentro da época e uma determinada obra dentro da obra de uma vida. O resultado do seu procedimento é que na obra é resguardada e preservada a obra de uma vida; na obra de uma vida, a época; e na época, a totalidade do transcurso histórico.^[32]

A seleção de uma experiência do passado confere vida a uma estrutura dada como morta, pois que estática, mas que, sob a investigação do

[31]Id: Ibid. p.162.

[32]Id. Ibid. p.162-163.

historiador materialista, adquire uma "tensão" (a expressão é benjaminiana) e como que se reconstela no horizonte para ser novamente experienciada como revolucionária para o homem de qualquer época ou espaço. Como em Augusto dos Anjos, a mônada materializa na unidade ínfima a totalidade do ser. Exemplificando esse uso, no poema "Mistérios de um fósforo", o sonho do indivíduo origina-se do sonho altruístico da espécie, metaforizando o jogo freqüente do autor de situar na particularização a busca do todo. A cismar sobre as cinzas a que tudo se reduz, define a vida como "mônada vil":

*Vida, mônada vil, cósmico zero,
Migalha de albumina semifluida,
Que fez a boca mística do druida
E a língua revoltada de Lutero;*

*Teus gineceus prolíficos envolvem
Cinza fetal ! ... Basta um fósforo só
Para mostrar a incógnita de pó,
Em que todos os seres se resolvem !*

*Ah! Maldito o conúbio incestuoso
Dessas afinidades eletivas,
De onde quimicamente tu derivas,
Na aclamação simbiótica do gozo !*

(v. I. p.141)

Na orgia orgânica realizada por Augusto dos Anjos, evidencia-se a totalidade na aproximação dos contrários: a vida vai do feto ao pó, é o início - o zero - do cosmos, e gera desde o profano - o druida - até o sagrado - Lutero. A junção circular dos contrários e as afinidades eletivas remetem a formulações da alquimia, que, por sua vez, pode propiciar uma outra concepção de ciência. A própria alusão a cinzas manifesta um referente do conhecimento alquímico.

A referência a pó, cinzas, esterquilínio (monturo de lixo) e

decomposição são freqüentes na poesia de Augusto. Assemelham-se, sob certo ângulo, aos motivos de Jorge Luis Borges. Em sua conferência "A Cabala", fazendo uso de doutrinas esotéricas, ou mesmo de textos religiosos, Borges resgata a figura do Golem em algumas lendas cabalísticas. Este aparece invariavelmente como criação de rabinos que, arrependidos de sua criação, condenam o Golem a virar pó, voltar à lama a partir da qual originou-se.^[33]

Assim como Borges é conhecido por fundir ficção e realidade num mosaico de referências das mais diversas culturas e civilizações, o mesmo acontece na poesia do *Eu*, onde uma série de conceitos são problematizados e redimensionados. No caso da alquimia, esta expressa uma peculiar visão de mundo, onde sujeito e objeto - ou matéria e alma - fundem-se numa compreensão cósmica e nitidamente simbólica do que existe através do exame da natureza. No estudo *Da Alquimia à Química*, Ana Maria Goldfarb busca recolocar essa passagem do pensamento científico, situando-a no contexto mental e histórico em que ocorreu.

Semelhante ao que foi colocado nesse estudo, a visão de ciência que Goldfarb aponta não concebe a mera superação de um paradigma por outro a partir de uma "crise" no sistema para o surgimento da ciência moderna, onde a corrente "organicista" ou "vitalista", ligada ao aristotelismo, seria seguida pela "mágica", formada por neo-platônicos e paracelsistas, entre outros, e esta pela "mecanicista", constituída pelos que enxergam o mundo como uma grande máquina. Para Goldfarb, o que os mecanicistas propuseram era de fato novo, enquanto que a alternativa "mágica" ou "química" é apenas "aparente".

(...) a interação de ambas as correntes [vitalistas e mágicos], formando um único sistema, tem suas raízes na antiguidade, pois, ao

[33]BORGES, Jorge Luis. *Sete noites*. São Paulo: Max Limonad, 1983. cap.: A Cabala.

exemplo da alquimia, seguem-se incontáveis outros. Não deveríamos nos surpreender, pois isto é decorrência da necessidade que a magia tem de enxergar o mundo como o grande organismo vivo (dos vitalistas ou aristotélicos), capaz de responder a seus encantamentos e de lhe "segredar" os mistérios de seus símbolos. Para os chamados "organicistas", por outro lado, não haveria como entender o grande organismo do universo, a menos que fosse através da cadeia simbólica e analógica, que a magia lhes oferecia. Compartindo portanto de elementos básicos, naturalmente desenvolveu-se de uma visão comum de mundo: o universo, este grande organismo vivo, regido e preenchido por imensas cadeias de correspondências fechadas, totais e harmônicas.

Enfim, como dissemos no início deste capítulo, era um universo holístico, composto por matéria viva arquitetada à maneira mágica; por isso, temo-no denominado aqui de cosmo "mágico-vitalista". Como nos diz B. Hansen, um estudioso no assunto, a relação entre a magia e outros saberes mais lógicos da antiguidade não pode ser descrita pela contraposição do irracional contra o racional, mas "do entendimento (episteme) versus uso (techne)", duas formas mais complementares do que opostas.^[34]

A autora aponta dois fatores de desequilíbrio desse sistema de cosmo:

O primeiro, bastante conhecido na literatura sobre o assunto, foi a necessidade de buscar alternativas práticas para solucionar os males terríveis e intimamente ligados à fome, à peste e à falta de mão-de-obra. (...) um segundo fator: a cisão já estabelecida entre essas duas correntes, em momento anterior à crise europeia, e que, naturalmente, acabou por ganhar corpo e tornar-se incontrolável diante deste fato adicional.^[35]

Tal cisão é acirrada pela reação de parte da "inteligentzia" da Europa, setores do clero, que viam como heréticas as novas idéias que entravam em solo europeu por volta dos séculos XII e XIII. A alternativa

[34]GOLDFARB, Ana Maria Alfonso. *Da alquimia à química*. São Paulo: Nova Stella/EDUSP, 1987. p. 252.

[35]GOLDFARB, Ana Maria A. Op. cit. p.253.

encontrada pela Igreja teria sido a assimilação, através de São Tomás, principalmente, do pensamento aristotélico, e a completa e irada rejeição das demais:

O impasse parecia resolvido. Com uma das principais obras da cultura clássica assimilada e transformada em dogma, os doutores da Igreja deveriam ter o instrumental necessário para combater as demais escolas "heréticas" da antigüidade clássica, utilizando sua própria linguagem. Será exatamente aí que terá início uma batalha surda, entre facções que até então haviam participado do mesmo sistema de mundo.^[36]

A autora defende ainda que não se pode buscar na cultura clássica os moldes da corrente mecanicista, pois:

É nesse sentido que devem ser entendidos aqueles que foram considerados os "mecanicistas" do passado: verdadeiros matemáticos, no sentido platônico da palavra, preocupados com o mundo perfeito das idéias abstratas. Em seus momentos de folga, vez por outra, para se distrair, construíam ou falavam sobre a parafernália mecânica, verdadeiro brinquedo da matemática, mas nunca pensando em incentivar outrem a desenvolver nada mais do que puros jogos de imaginação e, muito menos, promiscuir seus sérios estudos com tais "brincadeiras". De uma forma geral, o artesão grego, aquele que de alguma maneira poderia ter levado a sério o estudo das máquinas, não conhecia matemática suficiente para ter elaborado o tipo de trabalho que poderia servir de base ao "mecanicista" dos séculos XVI e XVII; e, sendo quase sempre analfabeto, não poderia tê-lo escrito.^[37]

Considerando a passagem do conhecimento clássico, localizado no ambiente mediterrâneo, para o ambiente austero do norte da Europa, que além disso já não depende da escravidão, distingue no "homo faber", o artesão medieval, a semente real do mecanicismo dos séculos XVI

[36]Id. Ibid. p.254.

[37]Id. Ibid. p. 256-257.

e XVII, ampliado pela contemporânea ascensão da burguesia:

O fascínio pela máquina e pelos trabalhos práticos estivera na base comum da burguesia e do "homo faber" medieval - este intelectual arrancado do ideário estóico -, pra se tornar uma realidade dinâmica, moldada à imagem do artesão. A semente, portanto, estava ainda presente, num passado próximo e regional; logo, não era preciso buscá-la na antiguidade.

Acreditamos que todas essas contingências tenham se juntado para dar origem ao pensamento "mecanicista" dos séculos XVI e XVII. Seu modelo de mundo, plasmado na máquina, ofereceu as características de quantificação, precisão e produtividade, que os clamores sociais emergentes pediam.

Por outro lado, esta visão do mundo máquina, com seus mecanismos operáveis, desmontáveis e analisáveis adequava-se a receber, em seu bojo, as novas descobertas, incompatíveis com a teleologia e a harmonia universal que "encantavam" a natureza na antiga cosmologia mágico-vitalista.

O sabor palatável do novo método racional-experimental-numérico, instrumento mediador dos fenômenos da natureza com a visão "mecanicista" desta, torna-se evidente no meio científico, após desenvolvimentos como os de Descartes e Galileo. Todos os eventos naturais e humanos deveriam caber, se bem trabalhados pelo "método científico", dentro do modelo mecânico de mundo. Os estudiosos da época, na sua maioria homens religiosos, não admitiam, entretanto, obscurecer com dogmas da fé ou mistérios da natureza sua visão baseada em princípios "claros e definidos" do mundo-máquina.^[38]

É nesse contexto, portanto, que se pode identificar o desaparecimento da alquimia e de seus mistérios frente à corrente principal do saber que constituiria a ciência. Augusto dos Anjos, situado entre o século XIX e o XX, parece amalgamar essas várias correntes de pensamento em sua poética, utilizando tanto elementos que vinculam o saber ao mundo

[38]Id. Ibid. p.260-261.

mágico como a uma concepção de natureza como impura, misto de organismo e de máquina, além de idéias das doutrinas científicas mais "modernas" , o positivismo, o evolucionismo e tantos outros "ismos" de então.

Ainda no que se refere ao conceito de história, encontramos, no monumental poema "Os doentes", um exemplo da sintonia com a sua época e com a modernidade. Já no início, o eu poético, como o "flâneur" baudelaireano, é a única cabeça a pensar enquanto a "metrópole vazia", "cidade dos lázaros" dormia. Como invariavelmente, está a cismar sobre a vida, e nisso explicita a sua "superioridade" sobre dois adeptos do cientificismo positivista em voga na época, Spencer e Haeckel:

*Tentava compreender com as conceptivas
Funções do encéfalo as substâncias vivas
Que nem Spencer nem Haeckel compreenderam ...*

*E via em mim, coberto de desgraças,
O resultado de bilhões de raças
Que há muitos anos desapareceram !*

(v. 1, p.80)

A lucidez de Augusto dos Anjos em questionar as verdades que grassavam entre a intelectualidade da época configura a marca de seu gênio, interpretado por muitos críticos, contemporâneos ou posteriores a ele, como de caráter "pessimista", "hermético", "estranho" e tantos outros rótulos depreciativos, reveladores da leitura equivocada da tradição. A precariedade do sujeito, ou do poeta, frente ao objeto - as coisas do real - manifesta a consciência e até mesmo a incorporação dessa outra subjetividade, calcada numa relativização dos fenômenos. No entanto, toda a decadência exposta e vivenciada pelo poeta, do macrocosmos ao micro, passa pela identificação profunda com o ser brasileiro:

*Pensava! E em que eu pensava, não pergunte!
Mas, em cima de um tumulto, um cachorro
Pedia para mim água e socorro
À comiseração dos transeuntes!*

*Bruto, de errante rio, alto e hórrido, o urro
Reboava. Além jazia aos pés da serra,
Criando as superstições de minha terra,
A queixada específica de um burro!*

*Gordo adubo de agreste urtiga brava,
Benigna água, magnânima e magnífica,
Em cuja algida unção, branda e beatífica,
A Paraíba indígena se lava!*

(v. 1, p.81)

A Paraíba aparece como uma metonímia do Brasil, pedaço dividido entre a opulência e a miséria, entre o húmus e a morte, entre a seca e a enchente, tudo isso amalgamado num caudal de misticismos e superstições, representados na imagem grotesca - e ao mesmo tempo irônica - da queixada de um burro. Mais uma vez a análise da alma brasileira revela a precocidade da percepção do poeta, que antecipa os estudos de antropologia do século XX sobre o misticismo fundamental à construção da identidade nacional. Outro aspecto que aparece aqui é a referência às etnias marginalizadas na nascente república brasileira, que tanto exalava ares democráticos e "modernizantes":

*Aquele ruído obscuro de gagueira
Que, à noite, em sonhos mórbidos, me acorda,
Vinha da vibração bruta da corda
Mais recôndita da alma brasileira!*

*Aturdia-me a tétrica miragem
De que, naquele instante, no Amazonas,
Fedia, entregue a vísceras glutonas,*

A carcaça esquecida de um selvagem.

*A civilização entrou na taba
Em que ele estava. O gênio de Colombo
Manchou de opróbios a alma do mazombo,
Cuspiu na cova do morubixaba!*

*E o índio, por fim, adstrito à étnica escória,
Recebeu, tendo o horror no rosto impresso,
Esse achincalhamento do progresso
Que o anulava na crítica da História !*

*Como quem analisa um apostema,
De repente, acordando na desgraça,
Viu toda a podridão de sua raça ...
Na tumba de Iracema !...*

*Ah ! Tudo, como um lúgubre ciclone,
Exercia sobre ela ação funesta
Desde o desbravamento da floresta
À ultrajante invenção do telefone.*

*E sentia-se pior que um vagabundo
Microcéfalo vil que a espécie encerra,
Desterrado na sua própria terra,
Diminuído na crônica do mundo !*

*A hereditariedade dessa pecha
Seguiria seus filhos. Dora em diante
Seu povo tombaria agonizante
Na luta da espingarda contra a flecha !*

*Veio-lhe então como à fêmea vêm antojos,
Uma desesperada ânsia improfícua
De estrangular aquela gente iníqua
Que progredia sobre seus despojos !*

*Mas, diante a xantocróide raça loura,
Jazem, caladas, todas as inúbias,
E agora, sem difíceis nuanças dúbias,
Com uma clarividência aterradora,*

Em vez da prisca tribo e indiana tropa

*A gente deste século, espantada,
Vê somente a caveira abandonada
De uma raça esmagada pela Europa !*

(v. 1. p.84-85)

Imediatamente posterior aos episódios que levaram ao término da escravatura na terra *brasilis*, sustentada até então por doutrinas que propunham a superioridade da raça "ariana" e negavam a existência da alma das civilizações ditas "primitivas", esta denúncia de Augusto dos Anjos é absolutamente explícita e ilumina as profundezas da nação, que ele tão bem expôs, como aparece na imagem musical e melancólica da "vibração bruta da corda mais recôndita da alma brasileira". Nesse poema, os doentes encontram-se em todos os níveis, desde as estratosferas cósmicas até o microcosmo das células do encéfalo do poeta. Porém, como evidencia-se no trecho anterior, este poeta é, antes de outra condição, brasileiro.

Antecipa-se aos revisionistas da história brasileira: ironiza a dita civilização, representada por Colombo, explicitando seus crimes étnicos e culturais. Nega a dita supremacia da raça branca ao expor sua truculência: cuspiu na cova do morubixaba (o chefe indígena), desterrou o índio na sua própria terra, lançando à marginalidade toda a sua descendência, manchou a alma do mazombo (que representaria os filhos de estrangeiros nascidos no Brasil), em suma, esmagou uma raça com a violência típica da colonização ibérica. O cuspo, a destruição da honra de um povo são gestos simbólicos da submissão e do horror perpetrados na pátria verde-amarela, que se dizia embalada em berço esplêndido sob a égide da ordem e do progresso. Sendo assim, a voz que fala na poesia de Augusto é a do vencido, que raríssimas vezes até então havia aparecido com tal evidência na literatura brasileira.

Além disso, desautoriza a visão de progresso da história positivista, que enfeita com louros os sinais da barbárie e sucumbe à nova

deusa, a tecnologia, como aparece nos versos

*Ah! Tudo, como um lúgubre ciclone,
Exercia sobre ela ação funesta
Desde o desbravamento da floresta
À ultrajante invenção do telefone.*

Como Baudelaire, Augusto dos Anjos antevê a vocação suicida da civilização movida pelo escorpião do progresso, ainda que no decorrer do poema faça uso da terminologia evolucionista e determinista. Sendo mais consistente, tanto estética quanto historicamente, sua denúncia da barbárie coletiva, esse uso parece mais um disfarce do poeta, que se traveste de seguidor das modas de seu tempo sem, contudo, incorporá-las efetivamente à sua poética.

Não escapou ao autor a crítica ao branqueamento da índia Iracema, criação romanesca de José de Alencar, visto que a idealização romântica irá metaforicamente servir de túmulo a todos os "selvagens" assassinados na eterna "luta da espingarda contra a flecha":

*E o índio, por fim, adstrito à étnica escória,
Recebeu, tendo o horror no rosto impresso,
Esse achincalhamento do progresso
Que o anulava na crítica da História!*

*Como quem analisa uma apostema,
De repente, acordando na desgraça,
Viu toda a podridão de sua raça ...
Na tumba de Iracema !...*

Idéias semelhantes brotam de alguns textos em prosa do autor, publicados em periódicos da época. O tom virulento, o vocabulário cientificista e as imagens grotescas, bem como a predileção pelos temas do mundo impuro e subterrâneo, permanecem. Fica ainda mais evidente a

lucidez sobre o momento político e, em suma, sobre a barbárie manifesta das mais variadas formas na doente - porém amada - pátria brasileira.

Na "Chronica Paudarquense", publicada no Jornal *O Commercio* de 12-10-1905, identifica a inércia no espírito brasileiro e proclama seu amor pelo Brasil. No mesmo texto ainda, após discutir conceitos de arte e ciência, chega a uma visão extremamente crua da realidade brasileira.

De outro modo, porém, se não explicará esse esfalfamento unanime, essa apathia damnada, cuja viagem funestissima de irradiação tem neutralizado todos os periodos de nossa actividade, reduzindo-os, de um só jacto, no desenlace supremo, á sombria inercia dos tumulos.

(...)

O nosso amor estrémo e desinteressado a esta Patria miseravel, por cuja felicidade nos damos gostosamente em sacrificio, dispensa para nossa defeza o auxilio dos circumloquios.

(...)

Ha peripherias roxas em torno de nossos olhos. E porque vamos pensando nessas coisas tristes, assoma-nos á ideia torturada, a imagem do Brasil arquejante!

E a allucinação é completa!

(...)

O luar fulge, uma aureola. Mas estão rindo! De quem serão estas gargalhadas? De certo, não são humanas. Os homens não gargalham assim! E, sahimos, em agonia. No silencio da Noite, rindo da miséria brasileira, a mãe da lua continua o escarneo!^[39]

[39]REIS, Zenir Campos. *Augusto dos Anjos, prosa e poesia*. São Paulo: Ática, 1977. p.296. Zenir Campos Reis mantém a grafia original das crônicas, coletadas em periódicos do início do século. Por esse motivo, os textos apresentam eventuais desvios ao padrão culto contemporâneo.

Como se pode perceber, a suposta alienação do poeta pessimista tem fundamentos concretos e profundos nas raízes da nacionalidade brasileira. Além da miséria intelectual apontada na crônica acima, em outros textos o poeta posiciona-se frontalmente em relação a assuntos prementes da vida social e política da nação, como é o caso dos festejos dezessete anos após a Proclamação da República, tratados na "Chronica", escrita em Pau D'Arco em 16-11-1906:

É que a explorada carcassa brasileira, no intuito de glorificar o nascedouro da Republica, acaba de envergar amplas baetilhas de pompa rutilante, e os guardiães vorazes das assembléas politicas por uma especie de escambo ultra-patriotico, realisaram entre si distribuição equina dos mais luzidios arreios, encontrados nas cavallariças.

Depois, eu os vi, como lobos, vezados de fome, golfando bilis negra, num encarniçamento de hypopótamos egypcios, a se disputarem, bebedos de appetite servil, a prebenda da vantagem no acto dessa glorificação.

Assim passou o 15 de Novembro, a data mais notavel que nossas ephemerides contemplam.

(...)

Com effeito, me não acho absolutamente disposto a vestir musselinas frouxas de emprestimo para essa commemoração desleal.

E digo desleal, porque não comprehendo superfetações, absurdas de contentamento, numa familia de lazarus, agachados na sombra, e distribuidos a esmo, em grandes cordas avulsas, pelos vinte retalhos territoriaes, a que o escarneo de nossa chorographia confere bastos privilégios de vida autonoma e outras regalias proteiformes.

(...)

Somos uma aggremação sinistra de membros inutilizados, uma sociedade doente de paralyticos, balançando os dedos frios para sempre, com a vitalidade comprommetida, e os multiplos aparelhos

de synergia moral omnimodamente destruidos.

No tocante á agricultura, paramos na immobilidade das machinas enferrujadas, incapazes de funcionamento minimo, por causa do azinhavre parasitario que, em camadas verdes, se lhes juxtapoz ás molas propulsoras.

Tal é a synopse ligeira das desgraças enormes que, como uma succeção aziaga de carbunculos, nos tem prodigalizado dezeseite annos de republicanismo machiavellico.^[40]

Como se pode perceber, o poeta recusa-se a comemorar uma mudança política que não foi fruto da ação popular, mas do jogo de grupos que se locupletam no usufruto de cargos e benesses públicas. A referência a arreios e musselinas ressalta o caráter pomposo do evento, que esconde os "lázaros" e "paralíticos" que aos borbotões espalhavam-se (e ainda espalham-se) pelo país. A atualidade dessa denúncia é inquestionável; infelizmente, não se pode dizer que o poder político e econômico tenha sido transferido significativamente para as classes que, historicamente, no Brasil, vêm sendo alijadas das mínimas condições de sobrevivência e de integridade física e moral. Como ocorre no discurso poético do autor, as crônicas estão carregadas de imagens grotescas e agressivas, alegorias da decomposição moral expostas através da matéria podre, como os parasitas nas máquinas, os carbúnculos das desgraças, a bilis negra dos hipopótamos servis do poder.

Na primeira das "Crônicas de Pau D'Arco", dirigida a "Minha boa Paraíba", de 27-10-1906, o poeta contrasta seu aspecto "liliputiano" à fartura física e de "imperfeições morais" dos membros da dita classe dirigente, os quais identifica com a burguesia capitalista:

(...)Abençoada arte de amontoar!

Porque, em summa, o triumpho economico, a victoria do eu, no

[40]REIS, Zenir Campos. Op. cit. p.323-324.

conflicto existencial moderno, estabelecem as suas premissas mathematicas, e o esboço de suas radículas originarias no amplo lastro amalgamado das accumulações fraudulentas.

Tal é o empenho simultaneo das classes dirigentes, movimentando a machina dos trabalhos avidos, para a colheita das fortunas.

A egolatria comeu o escrupulo, e o lançou pela bocca dos intestinos, sob a forma obscena de novellos excrementicios.

O character, candidato á ruina mandou pregar taboletas de insolvencia culposa na frontaria das casas.

O homem de bem é hoje um idiota, uma figura de manicomio, coberta de achincalhos publicos, muito burlesca, fedendo a sepultura maltratada de cêmiterio aldeão.^[41]

A descrição do comportamento da elite paraibana é impiedosa, ressaltando o afã capitalista de acumular bens sem quaisquer escrúpulos, o que o poeta identifica como "a vitória do eu". Mais uma vez, ainda que o nome da sua obra seja *Eu - Augusto dos Anjos* utiliza o símbolo máximo do individualismo burguês como título -, dissolve o egocentrismo latente da obra ao universalizar os dilemas do sujeito como sendo dilemas da espécie e do cosmos. Novamente é possível a aproximação com Machado de Assis, também crítico feroz das mesquinharias humanas. Além da desmedida no desejo de glória, comparável ao emplasto de Brás Cubas, tem-se a ambição emblemática de Sofia e Palha em *Quincas Borba*. Também ocorre a inversão dos conceitos de sanidade e loucura no conto *O Alienista*. Da mesma forma, para Augusto, o homem de bem, o que não é corrupto ou ganancioso, transforma-se no idiota da sociedade, cujo lugar ideal é o manicômio. Mais uma vez destaca-se na crônica a presença do vocabulário cientificista e das imagens grotescas e alegóricas, como a da insolvência do caráter.

Um tema igualmente contemporâneo que o poeta não deixou

[41]Id. Ibid. p.325.

de tratar foi a escravidão. No poema "O Negro", fica evidente a posição do autor frente a essa questão. O tom, de certa forma retórico, lembra um discurso político, ainda que as imagens cunhadas ressaltem a predominância da percepção estética sobre o fenômeno político e social.

*Oh! Negro, oh! Filho da Hotentóia ufana
Teus braços brônzeos como dois escudos,
São dois colossos, dois gigantes mudos,
Representando a integridade humana!*

*Nesses braços de força soberana
Gloriosamente à luz do sol desnudos
Ao bruto encontro dos ferrões agudos
Gemeu por muito tempo a alma africana!*

*No colorido de teus brônzeos braços,
Fulge o fogo mordente dos mormaços
E a chama fulge do olhar brasido...*

*E eu cuido ver os múltiplos produtos
Da Terra - as flores e os metais e os frutos
Simbolizados nesse colorido!*

(v. 2, p.88)

Na obra poética de Augusto, esse é o único poema em que o negro é explicitamente abordado como centro temático. Ressalta no poema, mais do que o tom épico dos primeiros versos com os "braços colossos", a identificação do negro com o colorido da natureza brasileira, visto que estão "as flores e os metais e os frutos simbolizados nesse colorido". Este traço confere uma conotação nítida de vitalidade, associando o negro a índices positivos da nacionalidade. Ainda que não seja explícita, aparece a denúncia do crime da escravidão na referência aos gemidos da alma africana. Tal visão do negro, cuja alma funde duas pátrias, África e Brasil, remete a princípios das modernas correntes revisionistas da história, que visam ao resgate da identidade mista do negro brasileiro, fusão do ancestral berço com

a nova pátria por força da escravidão.

No discurso proferido no Teatro Santa Rosa, a 13 de maio de 1909, e publicado no periódico *A União*, de 20, 22 e 23-5-1909, aparece um virulento protesto à escravidão vigente no Brasil. Mais uma vez o tom corrosivo, a incorporação do cientificismo e a lente da nacionalidade que não se quer submersa conduzem a exposição do assunto.

A escravidão é definida como a morte da consciência individual nessa raça de vencidos:

E por fim, na consciencia do escravo, como a última pá de terra que entra numa sepultura, aparece o sentimento terrível do auto desvalor hereditario, a convicção profunda e inabalavel, originaria de circunstancias internas e externas, de que elle mesmo não presta, de que o seu destino deve ser mesmo o de uma vasilha cosmopolita ignobil, feita somente para receber o despejo das abjeções humanas, o escarro das populações tuberculosas e espurias, a secreção amarella dos feitores atrabiliarios, em suma todos os sedimentos infames da canalhice abandalhada do mundo, e dos clans pseudo-hieraticos organizados pela theocracia estranguladora dos pharaós.^[42]

A brutalizante tentativa de quebrar a "espinha dorsal" do escravo, alienando-o de sua família e de sua cultura e diminuindo-o em sua humanidade, bem como a imagem das clãs e dos faraós, mostram o conservadorismo e o autoritarismo próprios da elite dirigente. Da mesma forma, evidencia-se a preocupação visceral do poeta com o entendimento, visto que um dos efeitos mais destrutivos da escravidão, como de tantas outras formas de violência, consiste no sucumbir da consciência do indivíduo. Além do corpo submisso, no escravo o espírito submisso é ainda mais aterrador. Mantém-se o tom escatológico dos poemas na caracterização

[42]Id. Ibid. p.333.

da desintegração moral, metaforizada em escarro, em secreção amarela.

Outro aspecto interessante na abordagem do poeta sobre a escravidão é a introdução de uma espécie de "espírito de época" associado à dinâmica da evolução da matéria para justificar o anacronismo da instituição da escravidão no Estado moderno.

Os gregos, fundando o Estado sobre a natureza humana, revelaram directamente, em caracteres claros que a sophistica vagabunda, no desenvolvimento proteiforme dos seus ardis originais, é impotente por destruir, a nocividade cancerosa desse instituto ladrão que rouba a liberdade psychologica do homem e emperra a dynamica de suas transformações successivas, nesse periodo de transição phenomenal em que a vontade da materia forma a coherencia reciproca dos atributos co-ordenadores da Vida.

O regresso da escravidão á estructura social moderna seria antes, uma constatação cabalissima da lei dos ricorsi, isto é, "dos regressos eternos na vida da humanidade", do que uma resultante vulgar da lei das sobrevivencias, em virtude da qual, no dizer de um sociologo importante, si todo o progresso é acompanhado duma regressão parcial dos orgãos e das instituições tornadas inuteis, assim tambem todo o progresso suppõe a sobrevivencia, durante um certo tempo pelo menos, de vestigios mais ou menos importantes do passado.

Mas a escravidão é a antinomia mais palpitante e mais flagrante do critério sociologico admittido pelo consenso unanime e apologetico das civilizações hodiernas.^[43]

Nesse trecho, Augusto arrasa o conceito do Estado, caracterizando-o como instituição que rouba a liberdade psicológica do homem e da evolução da matéria. Mais do que isso, apesar de discutir, e ao mesmo tempo incorporar, o vocabulário e certos ideais do positivismo de Augusto Comte, persegue a idéia de seu fracasso. Na medida em que coloca o regresso da escravidão à estrutura social moderna como um exemplo da lei

[43]Id. Ibid. p.335-336.

do eterno retorno - concepção de tempo que anula a linearidade e a lógica causal -, contrapõe-se ao conceito de "sociólogo importante", que prevê algumas regressões como essa no progresso das instituições e da humanidade. Para Augusto, essa concessão não basta para sustentar a tese da evolução continuada justamente pela existência concreta e inquestionável da instituição bárbara da escravidão. O poeta prefere abordar a escravidão como contingência da transição fenomenal da matéria, algo como um componente intrínseco à humanidade. Como se observa, utiliza termos e conceitos do cientificismo, porém nega suas premissas, o que é mais explícito ainda no trecho seguinte:

Realisava-se a negação histórica do quid individual e quasi celestial que caracteriza o ser humano, nas suas tendencialidades irreprimíveis de olhar para cima do seu próprio destino reptil.

O homem, minúsculo grão de plasma infimo, dependente da fatalidade planetária, em que arrasta o seu efêmero feixe de células materiais integradas, era chamado a reconhecer em vida o nada de sua existência fenomenal!

(...)

As guerras contra os emboabas, as guerras dos mascates em Pernambuco, e outros factos congêneres haviam despertado do marasmo cataleptico o sentimento unificador de nossa nacionalidade.

E o tráfico de escravos, como uma sementeira fecunda, prodigalizando abundâncias vegetais, na força máxima de sua actividade productiva, augmentara extraordinariamente no Brasil.^[1]

Ao mesmo tempo em que manifesta aguda compreensão sobre eventos referentes à consolidação da nação, como os referidos conflitos intestinos da época, utiliza de imagens e conceitos do cientificismo corrente

[1]Id. Ibid. p.338.

para ilustrar o atraso moral e ético pela manutenção da escravidão, que traz à tona a ancestral pequenez do homem ao expor, no açoite sobre o negro, a barbárie e a violência inerentes a qualquer agrupamento humano. Se colocações como essas, ao invés de chocar, provocassem um estranhamento e um posterior reconhecimento do homem, talvez a subjetividade deste fosse alterada. Da mesma forma, talvez as pulsões que geraram fenômenos posteriores a Augusto - como as duas grandes guerras mundiais, os racismos, nazismos, separatismos e fascismos do século XX - pudessem ser redimensionadas. Tarefa inglória, contudo, lutar contra esses elementos, tão inerentes ao homem como a vida e a morte, por isso sua inevitável repetição nas civilizações, que alternam degradação (micro)cósmica com tragédias cotidianas, como

*As rebeladas cóleras que rugem
No homem civilizado, e a ele se prendem
Como às pulseiras que os mascates vendem
A aderência teimosa da ferrugem;*

*A orbe feraz que bastos tojos acres
Produz; a rebelião que na batalha
Deixa os homens deitados, sem mortalha,
Na sangueira concreta dos massacres;*

(...)

*As pálpebras inchadas na vigília,
As aves moças que perderam a asa,
O fogão apagado de uma casa,
Onde morreu o chefe da família;*

*O trem particular que um corpo arrasta
Sinistramente pela via férrea,
A cristalização da massa térrea,
O tecido da roupa que se gasta;*

(*"As cismas do destino", v. 1, p.68-69*)

Desse painel, construído pelas cismas do poeta, participam elementos dos mais diversos reinos e ordens; concreto ou abstrato, cada elemento traz em si a maravilha e o horror do que existe. A denúncia proveniente dessa estética da decadência e da abundância generalizadas é tão mais eficiente quanto mais alegórica é sua constituição. A beleza dos versos

*O homem grande oprimindo o homem pequeno
A lua falsa de um parasseleno,
A mentira meteórica do arco-íris*

constrói-se principalmente pela conjugação dos universos na tentativa de restaurar algum tipo de ordem, nem que seja a desordem; a opressão humana é nivelada à mentira das promessas do arco-íris a partir do foco do poeta, cujo embate interno equipara-se seja ao do cosmos, seja ao das células. Emerge daí o canto do vencido, Orfeu melancólico cuja dicção rasteira, profanando o sacro território da poesia, expõe o demoníaco do mundo, sua face disforme e perversa. Por esse motivo é condenado a descer ao inferno, explorar o horrível em busca de algo que também é seu e que espera ser, de alguma forma, resgatado.

A NATUREZA RAQUÍTICA:
METÁFORA DO HOMEM,
METONÍMIA DO UNIVERSO

*Quando eu for misturar-me com as violetas,
Minha lira, maior que a Bíblia e a Fedra,
Reviverá, dando emoção à pedra,
Na acústica de todos os planetas!*

(Augusto dos Anjos - "Os doentes")

Chama-me Natureza ou Pandora: sou tua Mãe e tua inimiga.

(Machado de Assis - Memórias póstumas de Brás Cubas)

A natureza é uma vara mágica petrificada.

*Tudo é naturalmente eterno. A mortalidade e a instabilidade são
privilégio das naturezas superiores.*

Os órgãos do pensamento são as partes genitais da natureza.

O próprio acaso é sondável, tem a sua regularidade.

(Novalis - Fragmentos)

Matéria e espírito, corpo e alma, céu e inferno, uno e duplo, natureza e cultura: tantas são as oposições a demonstrar o caráter complementar dos elementos. Atração e repulsão parecem mecanismos fundamentais à organização de qualquer sistema. As afinidades eletivas colocam os seres e as coisas no limite da escolha nem sempre consciente, por vezes ditada pelos fantasmas, pelas superfícies abissais de sombra que se adensam nos corpos. A natureza vem constituindo uma espécie de tropo - sagrado e profano - onde as tensões dos opostos manifestam-se por excelência.

De início, um livro aberto à decifração pelos homens, berço paradisíaco e refúgio, essa concepção foi alterando-se paulatinamente. Um traço marcante foi trazido pelas experiências dos alquimistas e herméticos da misteriosa era medieval, a aproximar princípios da matéria com os do espírito, revelando a ambigüidade latente nos elementos. Por mais paradoxal que pareça, também o desvelamento do universo-máquina proporcionado pelas descobertas científicas a partir, principalmente, do século XVII e pelas maravilhas da razão iluminista irá contribuir pesadamente para o questionamento sobre os limites do conhecimento do real.

Embasada justamente na observação e análise da natureza e na regularidade e organização de seus fenômenos, a própria ciência vem a suscitar o questionamento sobre os efeitos do tecnológico sobre o homem. Além do conflito ético, surgem manifestações artísticas que expressam com antecipação a crise que os cientistas só mais tarde assumiriam com a teoria da relatividade. Em pleno romantismo, além do próprio Goethe, surgem escritores como E.T.A. Hoffmann, Edgar Allan Poe, Mary Shelley, Lautréamont e tantos outros, com suas criaturas anormais, malignamente ambíguas, entre angelicais e loucas, a distorcer a ótica de um mundo predestinado ao equilíbrio e à evolução. Apaixonado por matemática, o

alemão Novalis, poeta-pensador-místico, é uma espécie de precursor inspirando Baudelaire e alguns românticos na compreensão do universo como matéria que é espírito, cujas leis caóticas administram sua peculiar regularidade. Ser instável não aparece como marca negativa, uma vez que a precariedade é inerente à manutenção do organismo universal. Por outro lado, só mais tarde, com o horror das duas grandes guerras mundiais e com a teoria da relatividade, a ciência incorpora tal inversão de fundamentos. O que parecia administrável, sob controle, sucumbe à insânia e à barbárie em profusão, como, aliás, tem sido a história da humanidade. A diferença no século XX talvez resida no alcance do potencial destruidor.

Pode-se aproximar dessas concepções a poética de Augusto dos Anjos. Como foi exposto no capítulo anterior, ciência e arte, ou razão e misticismo encontram-se amalgamados nessa poesia que provoca o reconhecimento do homem na arquitetura dos mecanismos da vida e da morte. Utilizando para tal o arcabouço filosófico, científico e artístico de seu tempo, a obra não deixa, contudo, de estabelecer ligações com o "espírito" de outros homens e épocas. Nos estudos da coletânea *Os filhos do barro*, que discorre sobre as origens da poesia moderna e sua relação com a modernidade e com a tradição, Octavio Paz interpreta os conceitos de analogia e ironia, inerentes ao poético. Discutindo a repercussão de uma tradição místico-erótica na poesia moderna, cita o francês Charles Fourier, o qual aproxima fundamentos científicos das leis do literário:

A primeira ciência que descobri foi a teoria da atração apaixonada... Logo percebi que as leis da atração apaixonada eram conformes em todos os pontos às leis da atração material explicadas por Newton: o sistema de movimento do mundo material era o do mundo espiritual. Suspeitei que esta analogia poderia estender-se das leis gerais às leis particulares e que as atrações e propriedades dos animais, dos vegetais e dos minerais talvez estivessem coordenadas do mesmo modo que as dos homens e dos astros... Assim foi descoberta a analogia dos quatro movimentos: material, orgânico, animal e

social... Assim que me apossei das duas teorias, a da atração e a da unidade dos quatro movimentos, comecei a ler no livro mágico da natureza.^[1]

Trata-se, portanto, de abordar uma natureza que não se apresenta em face unívoca, mas que oscila entre plenitude e decadência, e cujos mecanismos correspondem a outros análogos. Intelecto, homem e cosmos, em suma, matéria e espírito equivalem-se. Isso contrapõe-se aos estereótipos cínicos que abolem do civilizado a barbárie e, do homem, o homem que é lobo do homem. Sendo assim, ceder à barbárie não aparece como exceção, mas como manifestação do elemento obscuro dos seres.

Considerando que Augusto é brasileiro, a incorporação do tempo e do espaço naturais sob esse prisma destoa tremendamente da tradição quase monocórdica de "Aquarela do Brasil" que nos persegue e, a bem da verdade, também ilumina com a exaltação das "fontes murmurantes" da "terra de samba e pandeiro". Já a carta do escrivão Pero Vaz de Caminha à metrópole lusitana deflagra o primeiro brado da mola propulsora da colonização: a nova terra parece gigantesca e promete infindas riquezas naturais e minerais. Desde então exuberância e miséria têm caracterizado a paralisia que amortece a desvalida terra, fértil e maravilhosa em sua potencialidade natural, porém à mercê do parasitismo de uma série de hospedeiros, sejam eles internos ou estrangeiros ao sistema. Como o poeta denunciou em "Gemidos de arte", a respeito da barbárie da colonização ibérica na América Latina, "pátria" é um organismo que padece de enfermidades análogas no seu corpo material e social: há tanto mofo (ruínas) em nossa história quanto há limo nas paredes succulentas dos decadentes engenhos da Paraíba da virada do século XIX para o XX. Estabelece, assim, outro tom para a poesia brasileira da época, o do desencanto ao invés

[1]FOURIER, Charles. *Théorie des quatre mouvements et des destinées générales*. Paris: Anthropos, 1967 apud PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p.95: Analogia e ironia.

daquele do canto. O que não significa que o poeta não cante a exuberância da terra alternada com a miséria, vida a alimentar-se da morte, como se percebe no referido poema:

*Todas as tardes a essa casa venho.
Aqui, outrora, sem aconchego nobre,
Viveu, sentiu e amou este homem pobre
Que carregava canas para o engenho!*

*Nos outros tempos e nas outras eras,
Quantas flores! Agora, em vez de flores,
Os musgos, como exóticos pintores,
Pintam caretas verdes nas tapetas.*

*Na bruta dispersão de vítreos cacos,
À dura luz do sol resplandecente,
Trôpega e antiga, uma parede doente
Mostra a cara medonha dos buracos.*

*O cupim negro broca o âmago fino
Do teto. E traça trombas de elefantes
Com as circunvoluções extravagantes
Do seu complicadíssimo intestino.*

*O lodo obscuro trepa-se nas portas.
Amontoadas em grossos feixes rijos,
As lagartixas, dos esconderijos,
Estão olhando aquelas coisas mortas!*

(v. 1, p.104-105)

O ciclo biológico locupleta-se no engenho; lodo, musgos e o cupim negro sucedem ao homem e às flores. Orgânico e inorgânico misturam-se; assim como os seres vivos (cupim, lagartixas, musgos) agem sobre a paisagem, também o lodo e as paredes - doentes, com buracos e superfícies movediças - agem sobre as coisas vivas numa estranha harmonia. Do homem pobre, resta a imagem do abandono, equivalente ao do próprio engenho. Esse trecho oferece um retrato do Brasil a partir de suas entranhas,

dos detalhes tão freqüentemente esquecidos, seja nas páginas da história, seja nas páginas da literatura. Da mesma forma a cidade doente que aparece em "Os doentes" ilustra os meandros da nacionalidade altiva e rastejante de Augusto:

*Bruto, de errante rio, alto e hórrido, o urro
Reboava. Além jazia aos pés da serra,
Criando as superstições de minha terra,
A queixada específica de um burro!*

*Gordo adubo de agreste urtiga brava,
Benigna água, magnânima e magnífica,
Em cuja algida unção, branda e beatífica,
A Parasba indígena se lava!*

*A manga, a ameixa, a amêndoa, a abóbora, o álamo
E a câmara odorífera dos sumos
Absorvem diariamente o ubérrimo húmus
Que Deus espalha à beira do teu tálamo!*

(v. 1, p.81)

Dessa forma, a análise microscópica da natureza brasileira, abordada em insólitos fragmentos, coaduna-se com a fina leitura do poeta sobre sua pátria, a condição humana e a própria criação, onde o autor aparece como um deus no limite da autoconsciência. A referência a frutas típicas, cujo esplendor é reiterado com a imagem da "câmara odorífera dos sumos", cria uma imagem paradisíaca, plena de erotismo vital, não fosse a sutil introdução da morte através da lembrança de que as mesmas sobrevivem às custas da decomposição de outras - "o ubérrimo húmus" -, seguindo o curso dos ciclos biológicos. Acrescenta-se a essa imagem a sinfonia do rio a urrar, contrapondo-se à "benigna água, magnânima e magnífica" a sinistra e ao mesmo tempo patética "queixada específica de um burro, gordo adubo de agreste urtiga brava". Como se pode constatar, morte e vida encontram no espaço nordestino a explícita e cúmplice

complementação. De tal arranjo dos elementos o poeta gera uma atmosfera mística, mesclando o divino - "Deus" - com o profano - "as superstições da minha terra" - na composição da alma brasileira. O aspecto místico é colocado como inerente à nacionalidade, explicitada também na menção à "Paraíba indígena". Eis o país que, à sua maneira, Augusto dos Anjos canta. Sua percepção busca as frestas das paredes, os recônditos, mas emergentes, aspectos de uma pátria de um lado dilacerada, faminta, de outro pródiga em material humano e em vitalidade latentes, prestes a explodir de suas brutas entranhas, que não escamoteiam a morte e a origem mestiça.

Mais uma vez a aproximação com Machado de Assis, dessa vez em relação ao tratamento conferido à natureza, fornece curioso material à investigação. No capítulo "O delírio", das *Memórias póstumas de Brás Cubas*, este relata sua viagem nas costas de um hipopótamo até a origem dos séculos. A simbologia deste animal oferece um significado ambíguo: para os egípcios, manifestação do mal ou símbolo de fecundidade; segundo o Antigo Testamento, conjunto de impulsos humanos e vícios que o homem sozinho não é capaz de domesticar, exigindo para tal a graça de Deus.

É justamente ao final dessa viagem que Cubas encontra Pandora, que assim apresenta-se: "Chama-me Natureza ou Pandora: sou tua Mãe e tua inimiga". A natureza aparece aqui já apontada como mãe e madrasta, fonte de vida e de vícios, decadência e plenitude, sendo que o significado ambivalente da figura do hipopótamo - fonte de vícios e de fecundidade - reforça esta compreensão da natureza. Tal concepção é similar à encontrada no Soneto XV de Shakespeare, o que possibilita a discussão sobre uma outra convenção possível na tradição literária sobre o conceito de natureza. A imperfeição é a marca do que é natural, o que, para Shakespeare, torna o homem semelhante aos demais seres:

When I consider every thing that grows

*Holds in perfection but a little moment,
That this huge stage presenteth nought but shows
Whereon the stars in secret influence comment;*

*When I perceive that men as plants increase,
Cheered and check'd even by the self-same sky,
Vaunt in their youthful sap, at height decrease
And wear their brave state out of memory;*

*Then the conceit of this inconstant stay
Sets you most rich in youth before my sight,
Where wasteful Time debateth with Decay,*

*To change your day of youth to sullied night;
And all in war with Time for love of you,
As he takes from you, I engraft you new.^[2]*

O referido soneto de Shakespeare termina com a referência à devastação como resultado da passagem do tempo, o que pode ser comparado à mencionada imagem benjaminiana do tempo como ruína, que aparece nas "Teses sobre filosofia da história". Como em Augusto dos Anjos, que admirava Shakespeare, o sujeito coloca em xeque sua força frente à decadência "do homem e das plantas" sob a "secreta influência" dos astros no teatro de ilusões que o mundo oferece. Semelhante é o caso de "Psicologia de um vencido":

*Eu, filho do carbono e do amoníaco,
Monstro de escuridão e rutilância,
Sofro, desde a epigênese da infância,
A influência má dos signos do zodíaco.*

*Profundissimamente hipocondríaco,
Este ambiente me causa repugnância...
Sobe-me à boca uma ânsia análoga à ânsia
Que se escapa da boca de um cardíaco.*

Já o verme - este operário das ruínas -

[2]SHAKESPEARE, William. *Sonetos*. São Paulo: Melhoramentos, s. d. p.51.

*Que o sangue podre das carnificinas
Come, e à vida em geral declara guerra,*

*Anda a espreitar meus olhos para roê-los,
E há de deixar-me apenas os cabelos,
Na frialdade inorgânica da terra!*

(v. 1, p.56)

Contudo, no caso de Augusto dos Anjos, o sujeito não escamoteia sua condição de "monstro", no que se assemelha aos outros seres que com o tempo decaem, como o próprio verme, metaforização da morte que está à espreita. Ao contrário, o sujeito do soneto shakesperiano desafia as leis naturais a fim de devolver ao ser amado a beleza e a vitalidade perdidas.

A imagem de exaustão apontada por Shakespeare coincide em Machado com a reação de Cubas, ao final de sua viagem, deparando-se com Pandora - ou a Natureza -, para ele "absurda criação" do seu delírio, uma vez que essa lhe é "mãe e inimiga". Pela imagem de vertigem e queda assustadora, contempla-se a passagem do tempo na humanidade, em que as guerras e a destruição são uma constante. Poderíamos ler o artifício machadiano como um recurso análogo ao imaginado por Walter Benjamin ao conceber o anjo da história com o rosto voltado para o passado, assistindo ao acúmulo das ruínas. Essas concepções contrariam a linearidade histórica e a visão redentora de progresso pela perspectiva, evidente para Cubas, da continuidade de tal espetáculo, o que permite a inserção dessa perspectiva na modernidade:

Os séculos desfilavam num turbilhão, e, não obstante, porque os olhos do delírio são outros, eu via tudo que passava diante de mim, - flagelos e delícias, - desde essa coisa que se chama glória até essa outra que se chama miséria e via o amor multiplicando a miséria, e via a miséria agravando a debilidade. Aí vinham a cobiça que

devora, a cólera que inflama, a inveja que baba, e a enxada e a pena, úmidas de suor, e a ambição, a fome, a vaidade, a melancolia, a riqueza, o amor, e todos agitavam o homem como um chocalho, até destruí-lo, como um farrapo. Eram as formas várias de um mal, que ora mordida a víscera, ora mordida o pensamento, e passeava eternamente as suas vestes de arlequim, em derredor da espécie humana.^[3]

A imagem do bufão cínico e risível como configuração do mal que acompanha a humanidade reitera a relativização embutida nessa concepção de natureza. Já a dupla configuração desse mal, "que ora mordida a víscera, ora mordida o pensamento", coincide com a articulação entre natureza e intelecto, que permite a configuração paradoxal do universo, imerso em glória e miséria, flagelos e delícias. A síntese dos antagonismos gera um complexo mal, cuja face externa assume o disfarce de arlequim, sorriso maligno, ingenuidade que beira a insânia, perversidade latente. Ainda como aproximação de realidades controversas, aparecem juntas "a enxada e a pena", instrumentos que representam o duplo artifício humano, ora a operar com o corpo, ora com o intelecto.

Vemos na sombra que dialoga com o sujeito, em "Monólogo de uma sombra", a corporificação da tensão do intelecto a "cismar" e o corpo a apodrecer. Aliás, é recorrente a identificação do eu lírico com uma sombra - como neste poema - , com um caminhante errante nas cidades - como em "As cismas do destino", ou até mesmo com o próprio poeta Augusto dos Anjos, como em "Os doentes":

*Aí vem sujo, a coçar chagas plebéias,
Trazendo no deserto das idéias
O desespero endêmico do inferno,
Com a cara hirta, tatuada de fuligens
Esse mineiro doudo das origens,
Que se chama o Filósofo Moderno!*

[3] ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Moderna, 1984. p.14.

*Quis compreender, quebrando estéreis normas,
A vida fenomênica das Formas,
Que, iguais a fogos passageiros, luzem...
E apenas encontrou na idéia gasta,
O horror dessa mecânica nefasta,
A que todas as coisas se reduzem!*

(...)

*E foi então para isto que esse doudo
Estragou o vibrátil plasma todo,
À guisa de um faquir, pelos cenóbios?!...
Num suicídio graduado, consumir-se,
E após tantas vigílias, reduzir-se
À herança miserável de micróbios!*

(...)

*Cresce-lhe a intracefálica tortura,
E de su' alma na caverna escura,
Fazendo ultra-epiléticos esforços,
Acorda, com os candieiros apagados,
Numa coreografia de danados,
A família alarmada dos remorsos.*

*É o despertar de um povo subterrâneo!
É a fauna cavernícula do crânio
-Macbeths da patológica vigília,
Mostrando, em rembrandtescas telas várias,
As incestuosidades sanguinárias
Que ele tem praticado na família.*

*As alucinações tácteis pululam.
Sente que megatérios o estrangulam...
A asa negra das moscas o horroriza;
E autopsiando a amaríssima existência
Encontra um cancro assíduo na consciência
E três manchas de sangue na camisa!*

(v. 1, p.50-52)

A figura do "Filósofo Moderno" sintetiza a concepção de

conhecimento veiculada na obra de Augusto. Conhecer é um ato que envolve mecanismos análogos: as vigílias dos cenóbios (intelecto) e o plasma reduzido pelos micróbios (orgânico), o cancro na consciência (intelecto) e as manchas de sangue na camisa (orgânico). Também na referência às "alucinações tácteis" ou à "fauna cavernícola do crânio" explicita-se a decomposição do próprio pensamento. Mais do que isso, conhecer de fato implica adentrar nas configurações da morte:

*E apenas encontrou na idéia gasta,
O horror dessa mecânica nefasta,
A que todas as coisas se reduzem!*

Disso resulta "no deserto das idéias / O desespero endêmico do inferno". O olhar de Augusto sobre a morte desloca-se do interior para a superfície, assim como o olhar sobre a natureza desloca-se do micro para o macrocosmo. Essa inversão de perspectiva, como a de Brás Cubas, de certa forma coincide com os procedimentos do cismador na formulação da alegoria, conforme define Walter Benjamin no ensaio "Parque Central" a respeito de Baudelaire:

Baudelaire era um mau filósofo, um bom teórico, mas incomparável mesmo ele só era como cismador. Do cismador ele tem a estereotipia dos motivos, a infalibilidade na rejeição de tudo quanto o perturbe, a disposição de, a qualquer momento, colocar a imagem a serviço do pensamento. O cismador enquanto um tipo de pensador historicamente determinado é aquele que se sente em casa na alegoria.^[4]

De certa forma poder-se-ia também estabelecer que o poeta é o cismador historicamente determinado. Se este pensa por imagens, justifica-se o uso da alegoria, que Benjamin a seguir define aproximando do orgânico:

[4]BENJAMIN, Walter. Parque Central. In:KOTHE, Flávio (org.). *Walter Benjamin*. São Paulo: Ática, 1985. p.134

Majestade da intenção alegórica: destruição do orgânico e vivo - extinção da aparência. É preciso rever a passagem, altamente reveladora, em que Baudelaire se manifesta quanto à fascinação sobre ele exercida pelo cenário pintado do teatro. Desistir da fascinação do distante é um momento decisivo na lírica de Baudelaire. Isto encontrou a sua mais soberana formulação na primeira estrofe de "Le voyage".^[5]

No entanto, a aproximação do orgânico se faz por um estranhamento,

Arrancar as coisas de seu contexto habitual - o que é normal quanto às coisas no estágio de sua exposição - é um procedimento bem característico de Baudelaire. Relaciona-se com o aniquilamento dos contextos orgânicos na intenção alegórica.^[6]

Além do estranhamento, o olhar alegórico do cismador privilegia o fragmentário:

O cismador, cujo assustado olhar recai sobre o fragmentário que se encontra em suas mãos, torna-se um alegorista.^[7]

Esses conceitos esclarecem sobremaneira as articulações centrais da obra. O uso amplo de elementos tidos como não-poéticos (cadáveres, vermes, lama, lepra, moluscos) ou restritos aos códigos da ciência e da religião, bem como a exposição da decomposição dos corpos e

[5]BENJAMIN, Walter. Op. cit. p.134. O trecho do poema referido por Benjamin, que mostra a desistência de Baudelaire pela fascinação do distante, é o seguinte:

*Pour l'enfant, amoureux de cartes et d'estampes,
L'univers est égal à son vaste appétit.
Ah! que le monde est grande à la clarté des lampes!
Aux yeux du souvenir que le monde est petit!*

[6]Id. Ibid. p.134.

[7]Id. Ibid. p.140.

dos mecanismos da morte, configuram o olhar do cismador sobre a realidade na medida em que este privilegia as imagens, o estranhamento e a fragmentação. Como exemplo de procedimento alegórico há a parte V do poema "Os doentes", onde o corpo (o orgânico e o vivo) do sujeito errante a caminhar na cidade e no cemitério funde-se com os elementos naturais, provocando o que Benjamin referiu como a "extinção da aparência":

*A pragmática má de humanos usos
Não compreende que a Morte que não dorme
É a absorção do movimento enorme
Na dispersão dos átomos difusos.*

*Não me incomoda esse último abandono.
Se a carne individual hoje apodrece,
Amanhã, como Cristo, reaparece
Na universalidade do carbono!*

*A vida vem do éter que se condensa,
Mas o que mais no Cosmos me entusiasma
É a esfera microscópica do plasma
Fazer a luz do cérebro que pensa.*

*Eu voltarei, cansado da árdua liça,
À substância inorgânica primeva,
De onde, por epigênese, veio Eva
E a stirpe radiolar chamada Actissa!*

*Quando eu for misturar-me com as violetas,
Minha lira, maior que a Bíblia e a Fedra,
Reviverá, dando emoção à pedra,
Na acústica de todos os planetas!*

(v. 1, p.87)

Contrariando os postulados românticos e parnasianos, encontram-se neste trecho uma série de constantes da obra. Aparece a alegoria pela já apontada subversão ao discurso religioso na equiparação de Cristo com a carne individual "na universalidade do carbono". A referência a

éter, carbono e epigênese remonta às tendências científicas então em voga,
subvertidas pelo desconforto do poeta, que, ao invés de aderir ao
conseqüente teor positivo e altissonante dessas tendências, prefere, como
afirma um pouco antes,

*Consubstanciar-me todo com a imundície,
Confundir-me com aquela coisa porca!*

Quanto à relação intelecto e natureza, o sujeito explicita seu entusiasmo pelo fato de "a esfera microscópica do plasma/ Fazer a luz do cérebro que pensa", no sentido de que ambos provém da mesma matéria, ou seja, ambos têm origem orgânica; ambos, portanto, atraem o olhar do cismador na intenção alegórica. Da mesma forma, com a morte do poeta, assim como seu corpo misturar-se-á com as violetas, sua lira - produção intelectual - se fundirá com a matéria universal. Aparece o poeta como ressonância da harmonia, nostalgia do mundo, juntamente com uma imagem edênica: metamorfoseia-se do inorgânico - "a substância inorgânica primeva de onde, por epigênese, veio Eva" - até o orgânico, quando irá misturar-se com as violetas.

Seja abordando a natureza em sua relação com o conhecer, seja desfigurando as formas na exploração das manifestações da morte, prevalece nos poemas do *Eu* o desconforto pelo reconhecimento de que, para se tratar do que é vivo, não se pode deixar de abordar a morte, justamente no que esta tem de mais ínfimo e íntimo, daí a perspectiva alegórica. Retirar as coisas de sua aparência costumeira, despi-las do seu exterior leva à instância primeira onde todas se irmanam: o estreito liame entre vida e morte. É desta forma que se produz uma outra estética, um redimensionamento da ordem do universo, uma vez que, por mais que a morte faça parte da vida, o senso comum insiste em mantê-la numa esfera imponderável, no que é amparado tanto pelo ceticismo como pela religiosidade. O contrário disso, ou seja, a

banalização e a experiência dos mecanismos da morte favorecem um estranhamento do mundo que se pensava sob controle, daí a presença fortíssima do grotesco neste poeta.

Para Wolfgang Kayser, nas relações entre arte e grotesco,

Apesar de todo o desconcerto e de todo o horror inspirados pelos poderes obscuros, que estão à espreita por trás de nosso mundo e nos podem torná-lo estranho, a plasmação verdadeiramente artística atua ao mesmo tempo como uma libertação secreta. O obscuro foi encarado, o sinistro descoberto e o inconcebível levado a falar. Daí somos conduzidos a uma última interpretação: a configuração do grotesco é a tentativa de dominar e conjurar o elemento demoníaco do mundo.^[8]

O grotesco, portanto, ao apelar para os poderes obscuros dos seres e das coisas, trata de expô-los a partir de suas entranhas a fim de tornar familiar o que antes era estranho. Da mesma forma, ainda em "Os doentes" (VII), o sujeito caminhante percorre os becos da urbe doente e, observando os homens doentes, materializa o sonho corrompido na corrosão dos corpos. O grotesco impõe-se aqui no exagero que provoca o estranhamento ("o horrendo tamanho aberratório das orelhas") e na deformação das formas naturais:

*E a ébria turba que escaras sujas masca,
À falta idiossincrásica de escrúpulo,
Absorvia com gáudio absinto, lúpulo
E outras substâncias tóxicas da tasca.*

*O ar ambiente cheirava a ácido acético,
Mas, de repente, com o ar de quem empesta,
Apareceu, escorraçando a festa,
A mandíbula inchada de um morfético.*

[8]KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*. São Paulo: Perspectiva, 1986. p.161. O grifo é do autor.

*Saliências polimórficas vermelhas,
Em cujo aspecto o olhar perspicuo prendo,
Punham-lhe num destaque horrendo o horrendo
Tamanho aberratório das orelhas.*

*O fâcies do morfético assombrava!
-Aquilo era uma negra eucaristia,
Onde minh' alma inteira surpreendia
A Humanidade que se lamentava!*

*Era todo o meu sonho, assim inchado,
Já podre, que a morféia miserável
Tornava às impressões táteis, palpável,
Como se fosse um corpo organizado!*

(v. I, p.90)

A metonímia empregada na referência ao aparecimento do homem leproso ("Apareceu, escorraçando a festa, a mandíbula inchada de um morfético"), a mescla do orgânico com o inorgânico ("o meu sonho, assim inchado, já podre, que a morféia miserável tornava às impressões táteis, palpável") e a desproporção das orelhas configuram manifestações do grotesco. Mas, nesse caso, o grotesco surge a partir do mundo onírico, cuja vivência se consubstancia no corpo putrefato. A respeito do uso do grotesco em Edgar Allan Poe, Kayser coloca que

A deformação dos elementos, a mistura dos domínios, a simultaneidade do belo, do bizarro, do horroroso e do nauseabundo, sua fusão num todo turbulento, o estranhamento no fantástico onírico (Poe costumava falar dos seus "sonhos em vigília"), tudo aqui entrava no conceito do grotesco. Este mundo achava-se preparado para a irrupção do noturno, que sob a figura da morte, mascarada de rubro, há de trazer a ruína.^[9]

O comentário identifica alguns dos elementos que com maior frequência encontram-se nas manifestações do grotesco nos poemas de

[9]KAYSER, Wolfgang. Op. cit. p.75-76.

Augusto dos Anjos. Particularmente, a imagem de ruína manifesta a corrosão do mundo, equivalente ao cenário de Cubas e ao rastreamento de Benjamin da falácia da história, que esconde os escombros e ostenta os louros. No poema referido anteriormente, o vislumbre do morfético e de suas partes intumescidas materializa a ruína de todo o cosmos, que aparece como tomado por cheiros e formas da podridão em processo de expansão:

*O fâcies do morfético assombrava!
- Aquilo era uma negra eucaristia,
Onde minh' alma inteira surpreendia
A humanidade que se lamentava!*

Salienta-se aqui não só a aparição do grotesco na bizarra junção de elementos - a "negra eucaristia" - como sua coadjuvante, a deformação alegórica do leproso.

Contudo, voltando à representação da natureza, a fusão do orgânico com o inorgânico e do poeta com as coisas gera uma tensão particularmente intensa na obra, constituindo a nosso ver um dos momentos em que o estranhamento do grotesco expressa o absurdo, o demoníaco do mundo, também evidente no fragmento a seguir:

*O sol agora é de um fulgor compacto,
E eu vou andando, cheio de chamusco,
Com a flexibilidade de um molusco,
Úmido, pegajoso e untuoso ao tacto!*

*Reúnam-se em rebelião ardente e acesa
Todas as minhas forças emotivas
E armem-ciladas como cobras vivas
Para despedaçar minha tristeza!*

*O sol de cima espiando a flora moça
Arda, fustigue, queime, corte, morda!...
Deleito a vista na verdura gorda*

Que nas hastes delgadas se balouça!

*Avisto o vulto das sombrias granjas
Perdidas no alto... Nos terrenos baixos,
Das laranjeiras eu admiro os cachos
E a ampla circunferência das laranjas.*

*Ladra furiosa a tribo dos podengos.
Olhando para as pútridas charnecas
Grita o exército avulso das marrecas
Na úmida copa dos bambus verdoengos.*

*Um pássaro alvo artífice da teia
De um ninho, salta, no árdego trabalho,
De árvore em árvore e de galho em galho,
Com a rapidez duma semicolcheia.*

*Em grandes semicírculos aduncos,
Entrançados, pelo ar, largando pêlos,
Voam à semelhança de cabelos
Os chicotes finíssimos dos juncos.*

*Os ventos vagabundos batem, bolem
Nas árvores. O ar cheira. A terra cheira...
E a alma dos vegetais rebenta inteira
De todos os corpúsculos do pólen.*

*A câmara nupcial de cada ovário
Se abre. No chão coleia a lagartixa.
Por toda a parte a seiva bruta esguicha
Num extravasamento involuntário.*

*Eu, depois de morrer, depois de tanta
Tristeza, quero, em vez do nome - Augusto,
Possuir al o nome de um arbusto
Qualquer ou de qualquer planta obscura.*

(v. 1, p.103-104)

Neste trecho, a parte II do poema "Gemidos de arte", destaca-se a marca da dualidade, da tensão entre os reinos naturais. Imagens de

fartura, vitalidade e harmonia, constantes no imaginário poético brasileiro ("a aquarela do Brasil"), expressas através da verdura gorda, das polpudas laranjas e da musicalidade do pássaro (o canto), contrastam aqui com as imagens de decrepitude das sombrias granjas, do sol causticante, das pútridas charnecas (o desencanto). A vida, se por um lado explode num extravasamento que beira o sensual - "Por toda parte a seiva bruta esguicha" -, não vence a melancolia que domina o sujeito, identificado ao asqueroso do grotesco:

*E eu vou andando, cheio de chamosco,
Com a flexibilidade de um molusco,
Úmido, pegajoso e untuoso ao tacto.*

Tanto é assim que, "depois de tanta tristeza", o seu desejo é perder a identidade humana - Augusto - em nome da indiferenciação "dum arbusto qualquer ou de qualquer obscura planta". De forma semelhante aparece a espiritualidade da matéria, em que elementos do mundo físico são aproximados do espiritual:

*O ar cheira, a terra cheira (...)
E a alma dos vegetais rebenta inteira
De todos os corpúsculos do pólen.*

Volta-se aqui à mencionada ambigüidade da natureza, entre a plenitude e a finitude, entre a opulência e a miséria, onde a metamorfose do homem em molusco e em planta e a animização desta trazem o grotesco via construção alegórica. Através da transgressão do esquema científico da hierarquia entre os reinos, tem-se na natureza um espaço de simbiose, amálgama de tempo e espaço onde a história se faz e as coisas são: irrompe aí uma metonímia do universo. No entanto, trata-se de um universo particular. Segundo Hugo Friedrich, a partir do ensaio de 1925 de Ortega y Gasset, "La deshumanización del arte", a deformação - ou estilização - do

real implica a sua desumanização, o que se relaciona com a transgressão da hierarquia entre os reinos naturais:

Para Ortega, os traços essenciais desta [a arte moderna] consistem na desvalorização das formas orgânicas e também na concepção de que a obra de arte não tem outro significado salvo o implícito em suas próprias forças estilísticas deformadoras e, ainda, na auto-ironia que é uma reação à atitude patética da arte mais antiga. Mas o traço essencial, mais importante, é a desumanização. Esta se manifesta no abandono de estados sentimentais naturais, na inversão da ordem hierárquica, antes válida entre objeto e homem, deslocando agora o homem para o degrau mais baixo e na representação do homem partindo de um prisma que o faz parecer o menos possível com um homem. "O prazer estético do artista moderno nasce justamente deste triunfo sobre o humano." A concordância deste ensaio com os programas e as práticas poéticas desde Baudelaire é concludente.^[10]

Esse estranhamento, que leva à desumanização, pode ser encontrado com frequência na poesia de Augusto dos Anjos, que manipula de maneira consciente as raízes deformadoras das formas orgânicas e inorgânicas. É o caso da metamorfose do sujeito em microscópicas formas de vida, que ocorre em "Insânia de um simples":

*Em cismas patológicas insanas
É-me grato adstringir-me, na hierarquia
Das formas vivas, à categoria
Das organizações liliputianas;*

*Ser semelhante aos zoófitos e às lianas,
Ter o destino de uma larva fria,
Deixar enfim na cloaca mais sombria
Esse feixe de células humanas!*

*E enquanto arremedando Éolo iracundo,
Na orgia heliogabálica do mundo,
Ganem todos os vícios de uma vez,*

[10] FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978. p.169.

*Apraz-me, adstrito ao triângulo mesquinho
De um delta humilde, apodrecer sozinho
No silêncio de minha pequenez!*

(v. 1, p.79)

A imperfeição da natureza por vezes leva à adoção do inorgânico como sublime; no triângulo, o homem encontra-se alheio às suas próprias baixezas e às do orgânico, processo comparável à purificação do ouro pelos alquimistas medievais. Isso talvez porque no inorgânico as manifestações da morte não encontrem a mesma imperfeição do que naquilo que é vivo. Ainda assim, o corpo restrito à geometria do triângulo padece de um "mal" orgânico, o apodrecimento. Este é de tal forma inalienável que adentra nos territórios da morte, cada vez mais visceral e orgânica, como em "Vozes da morte":

*Agora, sim! Vamos morrer, reunidos,
Tamarindo da minha desventura,
Tu, com o envelhecimento da nervura,
Eu, com o envelhecimento dos tecidos!*

*Ah! Esta noite é a noite dos Vencidos!
E a podridão, meu velho! E essa futura
Ultrafatalidade de ossatura,
A que nos acharemos reduzidos!*

*Não morrerão, porém, tuas sementes!
E assim, para o Futuro, em diferentes
Florestas, vales, selvas, glebas, trilhos,*

*Na multiplicidade dos teus ramos,
Pelo muito que em vida nos amamos,
Depois da morte, inda teremos filhos!*

(v. 1, p.79)

A desumanização concentra-se na relação entre o homem e a

árvore, que, não por acaso, é o Tamarindo, por várias vezes referido pelo poeta como sendo um dos elementos do Engenho Pau D'Arco, de propriedade da família, que ele mais apreciava. Sua irmandade projeta-se no infortúnio, que celebra sua condição de "vencidos" pela "futura ultrafatalidade de ossatura", ou seja, pela mesma morte que os irá consumir e degradar. Paradoxalmente, essa morte é de outra qualidade na medida em que, mesmo após sua manifestação, os vencidos continuarão a procriar.

Delineia-se, desta forma, uma particular visão de natureza, que seria fundada nas idéias de desequilíbrio, decadência, ambigüidade, oposta à tradição naturalista, baseada nos ideais de paraíso, cenário, equilíbrio. Essa espécie de anti-tradição pode ser explicada a partir do estudo do filósofo Clément Rosset, *A Anti-Natureza*; elementos para uma filosofia trágica. Para este, a idéia de natureza seria uma ilusão do desejo humano, que impediria a compreensão da "simplicidade caótica da existência" e da noção do "mundo como artifício", onde o acaso é a norma, abolindo as fronteiras entre o que seja natureza e o que seja artifício.

A idéia de natureza - qualquer que seja o nome com o qual ela encontre, dependendo da época, um meio propício de expressão - afigura-se como um dos maiores obstáculos que isolam o homem do real, ao substituir a simplicidade caótica da existência pela complicação ordenada de um mundo. Nesse aspecto, sua função essencial não é tanto ser um marco "naturalista", mas, de maneira geral, servirá de marco: configurar uma instância perene adequada para o homem que acredita estar nela mergulhado consolar-se de não ser senão instância frágil e insignificante, e reunir, para alcançar essa configuração, o diverso em um sistema que, psicologicamente falando, assegura ao homem um aconchego tão tranqüilizador quanto a presença de uma mãe.^[11]

Conforme o exposto anteriormente, a tradição naturalista

[11] ROSSET, Clément. *A anti-natureza*; elementos para uma filosofia trágica. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989. p.10.

afasta o homem não só de sua própria precariedade mas daquela de todo o universo, que antes pretendia-se coeso e harmonioso. Essa anti-tradição alude à ilusão presente na idéia da natureza como paraíso, como mãe. No trecho seguinte, de "Poema negro", o sujeito trava um embate com a Natureza e seus domínios já bem distinto da tradição naturalista.

*Chegou a tua vez, oh! Natureza!
Eu desafio agora essa grandeza,
Perante a qual meus olhos se extasiam...
Eu desafio, desta cova escura,
No histerismo danado da tortura
Todos os monstros que os teus peitos criam.*

*Tu não és minha mãe, velha nefasta!
Com teu chicote frio de madrasta
Tu me açoitaste vinte e duas vezes...
Por tua causa apodreci nas cruces,
Em que pregas os filhos que produzes
Durante os desgraçados nove meses!*

*Semeadora terrível de defuntos,
Contra a agressão dos teus contrastes juntos
A besta, que em mim dorme, acorda em berros:
Acorda, e após gritar a última injúria,
Chocalha os dentes com medonha fúria
Como se fosse o atrito de dois ferros!*

*Pois bem! Chegou a minha hora de vingança.
Tu mataste o meu tempo de criança
E de segunda feira até domingo,
Amarrado no horror de tua rede,
Deste-me fogo quando eu tinha sede...
Deixa-te estar, canalha, que eu me vingo!*

(v. 1, p.123-124)

Assim como Machado, Augusto enxerga na natureza a vocação de madrasta, "canalha", contrariando a idéia naturalista de refúgio, interpretada por Rosset. Todavia Augusto expressa, com a virulência de seu

discurso e com a exploração dos elementos da morte, o seu confronto com a natureza, como se, para falar da vida, necessariamente o caminho fosse a decifração das estruturas da morte. Tal vocação aparece expressa em "O poeta do hediondo".

*Sofro aceleradíssimas pancadas
No coração. Ataca-me a existência
A mortificadora coalescência
Das desgraças humanas congregadas!*

*Em alucinatórias cavalgadas,
Eu sinto, então, sondando-me a consciência
A ultra-inquisitorial clarividência
De todas as neuronas acordadas!*

*Quanto me dói no cérebro esta sonda!
Ah! Certamente eu sou a mais hedionda
Generalização do Desconforto...*

*Eu sou aquele que ficou sozinho
Cantando sobre os ossos do caminho
A poesia de tudo quanto é morto!*

(v. 2, p.50)

Observam-se nesse poema algumas constantes na obra de Augusto. O poeta canta, por excelência, o que é morto, este é o seu reino: "Eu sou aquele que ficou sozinho, cantando sobre os ossos do caminho, a poesia de tudo quanto é morto!" O bardo situa sua particular sabedoria na morte: decano da putrefação, seu reino é deste mundo.

Além disso, fica evidente a sua diferenciação em relação aos demais; ele possui "a ultra inquisitorial clarividência", que está na vigília enquanto os homens dormem. É de forma semelhante que Charles Baudelaire define o artista moderno no capítulo "L'artiste, homme du monde, homme des fous et enfant" do ensaio "Le peintre de la vie

moderne", especificando a singularidade do poeta em relação aos seus contemporâneos:

Sa passion et sa profession, c'est d'épouser la foule. Pour le parfait flâneur, pour l'observateur passionné, c'est une immense jouissance que d'élire domicile dans le nombre, dans l'ondoyant, dans le mouvement, dans le fugitif et l'infini. Être hors de chez soi, et pourtant se sentir partout chez soi; voir le monde, être au centre du monde et rester caché au monde (...)

Maintenant, à l'heure où les autres dorment, celui-ci est penché sur sa table, dardant sur une feuille de papier le même regard qu'il attachait tout à l'heure sur les choses (...) Et les choses renaissent sur le papier, naturelles et plus que naturelles, belles et plus que belles, singulières et douées d'une vie enthousiaste comme l'âme de l'auteur. La fantasmagorie a été extraite de la nature.^[12]

O artista na multidão, na verdade, dissolve-se nas coisas para extrair a fantasmagoria da natureza, seu arcano do horroroso, do precário, do risível. Em "Homo infimus", assim como no caso do "poeta do hediondo", cabe ao homem, que também é matéria, chorar, enquanto apenas a matéria bruta regozija:

*Fruto injustificável dentre os frutos,
Montão de estercorária argila preta,
Excrescência de terra singular.*

*Deixa a tua alegria aos seres brutos,
Porque, na superfície do planeta,
Tu só tens um direito: - o de chorar!*

(v. 2, p.51)

Já em "Minha finalidade", o poeta aparece como o que extrai beleza do horror, aquele que "sistematiza o Inferno":

[12]BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres complètes*. Paris: Seuil, 1968. p.552-553: Le peintre de la vie moderne. O grifo é do autor.

*Turbilhão teleológico incoercível,
Que força alguma inibitória acalma,
Levou-me o crânio e pôs-lhe dentro a palma
Dos que amam aprender o Inapreensível!*

*Predestinação imprescritível
Oriunda da infra-astral Substância calma
Plasmou, aparelhou, talhou minha alma
Para cantar de preferência o horrível!*

*Na canonização emocionante,
Da dor humana, sou maior que Dante,
- A águia dos latifúndios florentinos!*

*Sistematizo, soluçando, o Inferno...
E trago em mim, num sincronismo eterno
A fórmula de todos os destinos!*

(v. 2, p.51)

Como se pode perceber, o poeta imiscui-se naquilo que é sua matéria de trabalho; sua alma foi talhada para sistematizar o Inferno, ou, como explicita com maior evidência em "Noli me tangere":

*Eu sou, por conseqüência, um ser monstruoso!
Em minha arca encefálica indefesa
Choram as forças más da Natureza
Sem possibilidades de repouso!*

(...)

*Ai! Não toqueis em minhas faces verdes,
Sob pena, homens felizes, de sofrerdes
A sensação de todas as misérias!*

(v. 2, p.55)

A identificação do poeta com o crime inerente ao que é

natural, bem como a sua deformação grotesca - "as faces verdes" - constituem uma espécie de ironia provocativa aos "homens felizes", provavelmente acostumados aos poemas que cantam sentimentos e paisagens amenas e conhecidas. O mesmo estranhamento e deboche aparecem na antropofagia de "À mesa":

*Cedo à sofreguidão do estômago. É a hora
De comer. Coisa hedionda! Corro. E agora,
Antegozando a ensangüentada presa,
Rodeado pelas moscas repugnantes,
Para comer meus próprios semelhantes
Eis-me sentado à mesa!*

*Como porções de carne morta ... Ai! Como
Os que, como eu, têm carne, com este assomo
Que a espécie humana em comer carne tem!...
Como! E pois que a Razão não me reprime,
Possa a terra vingar-se do meu crime
Comendo-me também.*

(v. 2, p.59)

Este poema, que soa como de extremo mau gosto, pode chocar as almas mais puras, mas sua alegoria antropofágica remete ao seu contrário: a cruel e inquestionável série de crimes e violências do cotidiano que tantas vezes relevamos porque são justos, ou porque são cometidos contra párias sociais, ou ainda por tantos outros argumentos desse teor. Pior, à célebre confraternização familiar à mesa opõe-se o sardônico deboche do homem que, comendo carne humana, quebra ancestral tabu, e é tão criminoso quanto a terra que o deglutirá em mais um ritual proscrito, desta vez o da morte. Semelhante simbiose, mais uma vez transgredindo a hierarquia dos reinos naturais, ocorre em "Vox victimae":

*Morto! Consciência quieta haja o assassino
Que me acabou, dando-me ao corpo vão*

*Esta volúpia de ficar no chão
Fruindo na tabidez sabor divino!*

*Espiando o meu cadáver ressupino,
No mar da humana proliferação,
Outras cabeças aparecerão
Para compartilhar do meu destino!*

*Na festa genettíaca do Nada,
Abraço-me com a terra atormentada
Em contubérnio convulsionador...*

*E ai! Como é boa esta volúpia obscura
Que une os ossos cansados da criatura
Ao corpo ubiqüitário do Criador!*

(v. 2, p.71)

A referência ao binômio criador-criatura remete de imediato ao célebre texto de horror *Frankenstein*, da inglesa Mary Shelley (1797-1851). Inspirada nas histórias fantásticas e arrepiantes ouvidas no castelo de um poeta romântico maldito, Lord Byron, Shelley corporifica em *Frankenstein* uma polêmica de sua época, a primeira metade do século XIX: razão versus desrazão, sob a égide da valorização burguesa da vida privada e do individualismo. A criatura, ao descobrir o artifício de sua criação, se acha abominável e passa a questionar a virtude, que até então louvara, aderindo ao mal e à morte, como Lúcifer, o anjo decaído. Pela solidão e incompreensão que encontra, exige vingança contra o criador, até sua destruição. Chama atenção a epígrafe da obra, um trecho do *Paraíso perdido*, de Milton:

*Pedi eu, ó Criador, que do barro
Me fizesses homem? Pedi para que
Me arrancasses das trevas?*

No caso do poema de Augusto dos Anjos, ao contrário, o encontro com o Criador onipresente, metaforizado na terra, leva à volúpia e

se dá através da morte criminosa da criatura. O dilema do solitário romântico e o lamento pela perda da inocência em *Frankenstein* opõem-se à atração altamente transgressora entre o poeta e as coisas. "O pântano" mais uma vez traz tal desumanização da criatura:

*Podem vê-lo, sem dor, meus semelhantes!...
Mas, para mim que a Natureza escuto,
Este pântano é o túmulo absoluto,
De todas as grandezas começantes!*

*Larvas desconhecidas de gigantes
Sobre o seu leito de peçonhá e luto
Dormem tranqüilamente o sono bruto
Dos superorganismos ainda infantis!*

*Em sua estagnação arde uma raça,
Tragicamente, à espera de quem passa
Para abrir-lhe, às escâncaras, a porta...*

*E eu sinto a angústia dessa raça ardente
Condenada a esperar perpetuamente
No universo da água morta!*

(v. 2, p.39)

Mais uma vez o grotesco irrompe da deformação dos organismos que, larvas ainda, apontam para desmesuradas formas, as quais, como crianças, dormem um sono "bruto", associado à não-corrupção, uma espécie de pureza do inorgânico, oposta aos mecanismos da putrefação dos organismos vivos. O poeta aparece como o único capaz de sintonizar-se com este mundo decadente, à espera de expressão. Como ocorre com Brás Cubas, que finaliza seu relato negando uma possível descendência pelo conseqüente legado de miséria, aqui a decomposição, "herança horrenda", também é irreduzível, como vemos em "Apóstrofe à carne":

Carne, feixe de mônadas bastardas.

*Conquanto em flâmeo fogo efêmero ardas,
A dardejar relampejantes brilhos.*

*Dói-me ver, muito embora a alma te acenda,
Em tua podridão a herança horrenda,
Que eu tenho de deixar para os meus filhos!*

(v. 2, p.38)

Em "Viagem de um vencido", aparece outro elemento flagrante na manifestação da autoconsciência do poeta, a sua precariedade orgânica - a exagerada "magreza" de seu "esqueleto"-, que se espelha na idêntica fragilidade da natureza - "as árvores magríssimas":

*O céu estava horrivelmente preto
E as árvores magríssimas lembravam
Pontos de admiração que se admiravam
De ver passar ali meu esqueleto!*

*Sozinho, uivando hoffmânnicos dizeres,
Aprazia-me assim, na escuridão,
Mergulhar minha exótica visão
Na intimidade noumenal dos seres.*

(v. 2, p.66)

Açula a percepção a surreal imagem das árvores como pontos de admiração à passagem do poeta, conferindo uma estranha animização aos elementos. Aparece na seqüência a já mencionada deformação através da identificação com os mecanismos do mundo mais ínfimo, cuja vida está prestes a explodir,

*Sentia estar pisando com a planta ávida
Um povo de radículas e embriões
Prestes a rebentar como vulcões,
Do ventre equatorial da terra grávida!*

*Dentro de mim, como num chão profundo,
Choravam, com soluços quase humanos,
Convulsionando Céus, almas e oceanos
As formas microscópicas do mundo!*

(v. 2, p.66)

ou até com elementos do macrocosmos,

*No Céu, de onde se vê o Homem de rastros,
Brilhava, vingadora, a esclarecer
As manchas subjetivas do meu ser
A espionagem fatídica dos astros!*

(v. 2, p.67)

Como ocorre em outros poemas, à angústia do poeta "vencido" responde uma voz, " que parecia vir da alma das cousas", a ironizar seu destino:

*Por isto, oh! filho dos terráqueos limos,
Nós, arvoredos desterrados, rimos
Das vãs diatribes com que aturdes o ar..
Rimos, isto é, choramos, porque, em suma,
Rir da desgraça que de ti ressuma
É quase a mesma coisa que chorar!*

(v. 2, p.69)

Observa-se que, com a inserção do interlocutor, a voz, também a forma do poema muda dos originais quatro versos para seis. Como resultado desse confronto, o poeta reduz-se à sua condição precária, "astro decrepito":

*Agora, astro decrepito, em destroços,
Eu, desgraçadamente magro, a erguer-me,
Tinha necessidade de esconder-me*

Longe da espécie humana, com os meus ossos!

(v. 2, p.69)

A ironia presente na descrição do poeta como "desgraçadamente magro" coincide não só com a própria constituição física de Augusto dos Anjos como com o curioso pseudônimo com que assinou algumas das suas crônicas publicadas em periódicos: o poeta raquítico. Tal imagem é ampliada com o tom de alguns textos, nos quais pretensamente alude à sua condição insignificante, como na "Carta aberta", de 20-8-1901, onde inicia uma polêmica ao responder a uma crítica sobre seu soneto "Pecadora". No início do texto já refere que

Nunca me deixei fascinar pelas lantejoulas ephemeras que brilham nas culminancias da Gloria, e, a minha obscuridade bem o constata; esta mesma obscuridade que herdei dos meus antepassados, e que tem sido a fanal da minha modesta existencia, porque n' ella fulge a luz do dever, hoje tão infelizmente offuscada pelos falsos reflexos das convenções transitorias.^[13]

Em "Crônica Paudarquense", de 07-11-1905, mais uma vez faz réplica a uma crítica, agora de um "ilustre Sr. Mendes Freire" - por ele referido como possuidor de "dispositivos draconianos" -, que desagradou-se com a crítica de Augusto sobre os versos de Sebastião de Campos, onde o qualifica como "mercador". Usando da galhofa, conclui a crônica reafirmando sua posição, apesar da aparente submissão:

A nossa audácia de neophyto affronta o tumulto damnado das procellas e responde cathegoricamente por um adverbio negativo.

(...)

[13]REIS, Zenir Campos. *Augusto dos Anjos; poesia e prosa*. São Paulo: Ática, 1977. p.289.

As citações provenientes deste volume mantêm a grafia original da época em que foram publicados os textos do poeta.

*Não temos a honra de conhecer o auctor do "Nuvens Errantes",
nem o seu paraninpho Mendes Freire.*

(...)

*Somos tambem um specimen de bastardia litteraria, ou para
melhormente nos exprimirmos, de superfetação poetica.*

Esta convicção, entretanto, não nos desanima.

*Resta-nos agradecer ao distincto Sr. Mendes Freire as aureolas de
prestigio, com que nos envolve o demérito.*

*Em verdade, os qualificativos illustre, talentoso e poeta amestrado
são condecorações nobilissimas que não podem reluzir dignamente
no panno grosseiro de nossa farda plebéa.^[14]*

A ironia de tais colocações é evidente. Mas uma série de cartas, em resposta a um crítico que viu numa crônica sua alusão a determinada figura da sociedade, merece atenção pelo aumento da virulência do discurso, aproximando-o daquele da poesia. Inicia a "Crônica paudarquense" de 14-11-1905 já referindo o caso como de "patogenia", seguindo por essa linha:

*(...) esse indivíduo que, alugando camaradas de botequim para
distribuir o producto de sua própria insensatez, attrahiu a si o direito
inconcusso de entrada franca nos hospicios alienigenas e a gloria
excelsa de archetypos da vesania universal.*

(...)

*Na carta aberta desse professor amarello, anemico, impossivel,
qualquer creança estudiosa depararia logo empregos errados de
collocação de pronomes, cacophatons, echos, superabundancia
abusiva do vocabulo que em certos periodos, reticencias
pornographicas, faltando apenas para o remate da obra os*

[14]REIS, Zenir Campos. Op. cit. p.306.

solecismos e as perissologias peculiares á dialectação plebéa ...!^[15]

Seguem-se a esta três crônicas intituladas "Punhaladas" e uma "Canivetes", as únicas assinadas pelo "Poeta Raquítico", onde a polêmica é dissecada. Na primeira "punhalada" (17-11-1905), inicia a refutação da referida "carta aberta pornográfica", onde esbanja conhecimentos sobre o vernáculo, citando, entre outros, o *Dicionário Gramatical* de João Ribeiro. Ironiza sua condição de neófito novamente ao lembrar o "professor amarelo" a respeito de regras elementares do idioma. Acumulam-se uma série de expressões depreciativas na referência ao tal professor: **fraquíssima bagagem intelectual desse professor amarelo, crítico das tavernas, caduco, espírito envenenado pelo báfio dos botequins, porcalhão incorrigível, governador da república das letras, esfinge, nihilidade chata, escrevinhador de botequins.**

Na segunda "punhalada" (20-11-1905), segue a correção das observações do crítico, aqui referido também como **pobre diabo, assombro da filologia moderna**. A crônica termina com mais uma referência à suposta inferioridade do poeta:

Possam as palavras de ironia inoffensiva, muita vez distribuidas a granel no decorrer destas "Punhaladas", transformar-se em instrumentos de sincera reconciliação, com quem nos offendeu gratuitamente, escarpellando de maneira barbara o corpo sombrio de nossa obscuridade.^[16]

A última "punhalada" (23-11-1905) repete o padrão das anteriores, acrescentando a expressão **mestre-escola neurastênico** ao rol das qualificações do crítico. Por fim, a crônica "Canivetes" (17-12-1905), um tanto posterior, responde a uma carta de um "Outro Professor", que Augusto

[15]Id. Ibid. p. 307-309.

[16]Id. Ibid. p.316.

identifica como tendo o mesmo remetente, a qual também corrige, finalizando com o seguinte:

Em breve iniciaremos nesta secção "Canivetes" a refutação dos erros que o "Outro Professor" achou em a nossa resposta às suas "apreciações despretenciosas".

O templo está cheio de vendilhões.

O "Poeta Rachitico", encarregar-se-á de expulsal-os.

A tarefa é pezada, mas esperamos em Deus leval-a a effeito.

Até a vista, professor aleijado!^[17]

Como se pode observar, a virulência dos argumentos e a jocosidade na caracterização do suposto professor apresentam elementos do grotesco, tal o estranhamento das imagens. Surpreende que, em plena vigência da retórica bacharelesca e aristocrática, bem como da literatura "sorriso da sociedade", tais textos circulassem em periódicos, não ficando a dever a qualquer um dos mais polêmicos articulistas da crônica brasileira contemporânea. Fica evidente, nesses textos, a insatisfação do poeta frente à hipocrisia e à ignorância dos homens de letras e dos poderosos da sociedade brasileira de então. Por esse motivo, a sua insistência na auto-comiseração a fim de explicitar que, em tal contexto, só lhe restava a irônica insignificância marginal, regada de provocação, metaforizada na imagem do "poeta raquítico".

Em textos posteriores, persiste a sarcástica auto-comiseração. Em "Crônica" (16-11-1906), ao criticar a má utilização pela elite dirigente dos ideais republicanos, refere-se ao "atraso polissecular" de suas idéias e à sua "lastimosa figura de Ezequiel solitário" frente aos modernos pensadores.

[17]Id. Ibid. p.322.

Critica a corrupção na Paraíba em "Cartas de Pau D'Arco" (28-10-1906), referindo seus "óculos de necrologista", a "retina de neurótico", o "raquitismo liliputiano" e, por fim, a "hediondez animal", índices da particular estética de sua obra.

Curiosas descrições aparecem em "Cartas de Pau D'Arco" (06-11-1906), dirigidas a um padre, Epiphanio Cosme, de quem o poeta se diz amigo, escrachando seu parasitismo político ao propor a redação de um periódico exclusivamente em idioma Tupi.

Eu penso que V., submettendo os seus conhecimentos idiomáticos a essa atrelagem servil de cheirar o calcanhar dos poderes públicos, acaba por se oferecer, como um ubre encarquilhado de vacca esteril, aos cochichos obscenos de todos os habitantes dos suburbios.

(...)

Por esse tempo, na sua casa valetudinaria, alugada a 10 mil réis mensais, já [não] entrará o cesto alegre das vitualhas gostosas que V. outr'ora lambia devagarinho, cheio de proficiência, movendo o hypoglosso satisfeito com os estalos rhytmicos, no penduricalho da lingua.

A bilha d'agua, coberta de pastas verdes, rolará vasia e magra, na promiscuidade anonyma dos cacos avulsos, como um craneo esbandalhado de herói budhista que se deixou sacrificar um dia, á hora ingrata em que não pode servir mais a sua religião.

E virão bichos minusculos da terra agglomerar-se debaixo de sua porta, pozando o monturo proximo, e o seu unico par de meias apodrecerá, ao sol, na porcaria molhada das lixivias, por cima das pernas tísicas da lavadeira mal paga.

Assim terá acabado para sempre a luz do seu prestigio!

Depois, quando vierem os tecelões gratuitos de mortalha, tomar a medida de sua carcassa prostituta para os defloradores do cemiterio, V. estará de bandulho têzo, exposto ás moscas, com a sua hydropisia

nojenta, deformando-lhe os membros e entopindo-lhe as células com enormes montanhas líquidas de serosidade.^[18]

Chama atenção a violência do ataque a um padre por ter ferido um princípio que, no Brasil, desde sua colonização, vem sendo desprezado: a ética. Até mesmo a ironia do poeta na auto-referência, ressaltando a própria pequenez, ilustra bem o seu desprezo pelo brilho enganador da glória entre os homens, razão pela qual o poeta reiteradamente prefere a irmandade das coisas grosseiras e ínfimas. Também fica evidente na crônica a crítica ao oportunismo do padre, que utiliza conhecimentos de outra cultura em proveito particular, desprezando os diretamente interessados, os índios. No mesmo sentido encontra-se a denúncia da desigualdade social através de sua estética particular na grandiosidade da casa e nas delícias desfrutadas pelo padre frente à decrepitude da lavadeira, tísica e mal paga. Tal enfrentamento não pode ser desconsiderado levando-se em conta a época em que a crônica veio a público. Beirando o familiar grotesco da sua poética, a descrição do corpo decadente e nojento, prestes a ser engolido pelas criaturas da morte que parecem invadir a casa e o organismo do padre, constitui o elemento mais violento na demolidora crítica ao padre e, por extensão, à elite dirigente no clero e na política.

[18]Id. Ibid. p.327-329.

A NATUREZA COMO ARTIFÍCIO: O RISO SARCÁSTICO

Na exploração dos organismos, o poeta metaforiza a condição de precariedade inerente aos mecanismos naturais. Através do desnivelamento dos reinos, contribui para o efeito de desumanização do grotesco. Essa deformação estética aproxima-se à virulenta exposição da decomposição das relações sociais e dos padrões éticos da sociedade brasileira da virada do século. A "desnaturalização" da natureza procede da inversão em relação aos seus estereótipos de plenitude e equilíbrio. "L'éloge du maquillage", parte do ensaio "Le peintre de la vie moderne", de Baudelaire, expõe algumas de suas principais idéias sobre a arte moderna e alude à natureza como criminosa, condição que só o artifício lhe permite esconder.

Tout ce qui est beau et noble est le résultat de la raison et du calcul. Le crime, dont l'animal humain a puisé le goût dans le ventre de sa mère, est originellement naturel. La vertu, au contraire, est artificielle, surnaturelle, puisqu'il a fallu, dans tous les temps et chez toutes les nations, des dieux et des prophètes pour l'enseigner à l'humanité animalisée, et que l'homme, seul, eût été impuissant à la découvrir. Le mal se fait sans effort, naturellement, par fatalité; le bien est toujours le produit d'un art. Tout ce que je dis de la nature comme mauvaise conseillère en matière de morale, et de la raison comme véritable rédemptrice et réformatrice, peut être transporté dans l'ordre du beau. Je suis ainsi conduit à regarder la parure comme un des signes de la noblesse primitive de l'âme humaine. Les races que notre civilisation, confuse et pervertie, traite volontiers de sauvages, avec un orgueil et une fatuité tout à fait risibles, comprennent, aussi bien que l'enfant, la haute spiritualité de la toilette. Le sauvage et le baby témoignent, par leur aspiration naïve vers le brillant, vers les plumages bariolés, les étoffes chatoyantes, vers la majesté superlative des formes artificielles, de leur dégoût pour le ciel, et prouvent ainsi, à leur insu, l'immatérialité de leur âme. Malheur à celui qui, comme Louis XV (qui fut non le produit d'une vraie civilisation, mais d'une récurrence de barbarie), pousse

la dépravation jusqu'à ne plus goûter que la simple nature.^[19]

Ressalta nessas colocações de Baudelaire a figura do pensador ousado. Discute estética, negando a idéia da arte como mera imitação da realidade, e antecipa questões da antropologia, relativizando os conceitos do que seja de fato selvagem ou civilizado. Postula, enfim, outra poética da natureza, distante dos bucólicos ideais, do "bom selvagem" do século XVIII. A maquilagem deve, nesse sentido, chamar atenção sobre seu próprio caráter artificial, que encobre a natural perversão humana. Mais do que isso, a "espiritualidade das vestimentas", percebida apenas pelos "puros", revela o desejo de elevação em relação à natureza maligna.

O prazer no disfarce encontra analogia na sempre misteriosa figura do bobo da corte. Este se fantasia e usa de metáforas e alegorias (alguns dos disfarces na linguagem) no cínico desvelamento da natureza hipócrita e idiotizada daqueles a quem normalmente serve. Da mesma forma, o véu envolvente sobre a realidade permite que alguns crimes tornem-se aceitáveis: linchamentos, chacinas, faxinas étnicas, guerras civis. Por outro lado, há certas espécies de crime que, ao expressarem o inerente primitivismo humano, causam surpresa, como se também não fizessem parte da sua nefasta natureza. Bastaria lembrar os escândalos suscitados hoje por traições e adultérios, principalmente de figuras da alta sociedade ou da política, ou grotescos casos de orgias e abusos sexuais e de *serial killers*. Aliás, crimes de alcova, na esfera do privado, estimulam muito mais a percepção do bestializado homem do que crimes em massa, corrupção política no estilo "colarinho branco", genocídios ou guerras. O mesmo sentimento de banalização da vida aparece no poema "O riso", que Augusto dedica a Cruz e Sousa, citando-o na epígrafe: "Ri, coração, tristíssimo palhaço".

[19]BAUDELAIRE, Charles. Op. cit. p.562: Le peintre de la vie moderne. Os grifos são do autor.

*O Riso - o voltairesco clown - quem mede-o?!
- Ele, que ao frio alvor da Mágoa Humana,
Na Via-Láctea fria do Nirvana,
Alenta a Vida que tombou no Tédio!*

*Que à Dor se prende, e a todo seu assédio,
E ergue à sombra da dor a que se irmana
Lauréis de sangue de volúpia insana,
Clarões de sonho em nimbos de epicédio!*

*Bendito sejas, Riso, clown da Sorte
- Fogo sagrado nos festins da Morte
- Eterno fogo, saturnal do Inferno!*

*Eu te bendigo! No mundano cúmulo
És a ironia que tombou no túmulo
Nas sombras mortas de um desgosto eterno!*

(v. 1, p.127)

O riso saturnal, por excelência melancólico, aparece associado à experiência da morte como espetáculo. O tratamento estético dado a essa questão, em Augusto dos Anjos, por vezes recorre ao recurso da ironia. Também sob esse aspecto, pode ser aproximado de Machado de Assis. Em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, essa aparece já na epígrafe da obra, onde o "defunto autor" dedica seus escritos "Ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver". O fato de serem memórias póstumas, escritas após a morte, portanto, altera profundamente as noções convencionais de tempo e de espaço. O fato de subverter a noção de morte, por exemplo, influi diretamente na concepção de natureza subjacente à obra, o que pode ser observado no comentário do narrador a respeito da personagem Eugênia:

*O pior é que era coxa. Uns olhos tão lúcidos, uma boca tão fresca,
uma compostura tão senhoril; e coxa! Este contraste faria suspeitar*

que a natureza é às vezes um imenso escárnio.^[20]

De certa forma, poderíamos estabelecer uma analogia entre o deboche do narrador e o deboche da natureza, ambos explicitando, através de suas criações, a imperfeição como regra. A morte seria o recurso privilegiado para abordar tal imperfeição, de tal forma que o ponto de partida do relato de Cubas é justamente a morte, que, como outras contingências da vida alienada, podem levar ao riso. Outro aspecto que descaracteriza a visão convencional sobre a morte é sua vinculação com o conhecimento através, principalmente, da figura de Pandora, a Natureza. Na mitologia, o bem e o mal saem da caixa de Pandora como uma punição à desobediência de Prometeu por ter roubado para os homens o fogo - que representa o conhecimento, as "luzes" - dos deuses. Em Machado, é justamente Pandora quem promete devolver a Cubas "a voluptuosidade do nada", chamando-o de "grande lascivo" em sua imiscuição nos territórios da morte.

Cubas diverte-se com sua condição de morto, que lhe confere um conhecimento distinto sobre os homens e sobre as coisas, a ponto de estetizar a morte, tirando-a da esfera do sobrenatural para abordá-la com a prosaica face do riso. Esse parece ser o ponto de contato mais evidente nas abordagens de Machado de Assis e Augusto dos Anjos sobre a natureza. Para realizar essa aproximação, tome-se um texto de Charles Baudelaire a respeito do cômico nas artes plásticas.

No ensaio "De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques", Baudelaire abala o senso comum de que a caricatura e o riso são manifestações menores.^[21] Usa como exemplo da

[20] ASSIS, Machado de. Op. cit. p.39.

[21] Lembrar a esse respeito que já na *Poética* de Aristóteles aparece a distinção entre tragédia e comédia, sendo que a primeira mostraria os homens melhores do que são, e a segunda os mostraria piores do que realmente são, daí ser muito mais difícil atingir o verdadeiro cômico.

relação entre cômico e satânico o viajante Melmoth, para ele o personagem do romantismo inglês que mais teria influenciado a corrente "satânica" do romantismo francês, o qual teria sido condenado a rir enquanto não se livrasse do pacto infernal que realizara, semelhante ao goetheano pacto de Fausto. Esperando poder trocar seu poder quase divino pela consciência pura de um ignorante, Melmoth é colocado como a essência do próprio riso:

Le rire est satanique, il est donc profondément humain. Il est dans l'homme la conséquence de l'idée de sa propre supériorité; et, en effet, comme le rire est essentiellement humain, il est essentiellement contradictoire, c'est-à-dire qu'il est à la fois signe d'une grandeur infinie et d'une misère infinie, misère infinie relativement à l'Être absolu dont il possède la conception, grandeur infinie relativement aux animaux. C'est du choc perpétuel de ces deux infinis que se dégage le rire.^[22]

Nesse sentido, o riso é contraditório, pois manifesta a ignorância sobre a própria natureza, ora elevada, ora decadente, ou ainda, como viu-se anteriormente, essencialmente criminosa e precária, motivo pelo qual o disfarce - a maquiagem - torna-se componente fundamental.

A respeito do riso, Baudelaire aponta ainda uma diferenciação: se causado pelo cômico, do ponto de vista artístico seria uma imitação; causado pelo grotesco, uma criação.

Le comique est une imitation mêlée d'une certaine faculté créatrice, c'est-à-dire d'une idéalité artistique. Or, l'orgueil humain qui prend toujours le dessus, et qui est la cause naturelle du rire dans le cas du comique, devient aussi cause naturelle du rire dans le cas du grotesque, qui est une création mêlée d'une certaine faculté imitatrice d'éléments préexistants dans la nature.^[23]

[22]BAUDELAIRE, Charles. Op. cit. p.373: De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques.

[23]Id. Ibid. p.374.

Porém, o riso do grotesco (ou "cômico absoluto"), segundo Baudelaire, ultrapassa os sinais de fraqueza ou de infelicidade em relação aos semelhantes, como é o caso do riso do cômico (ou "cômico de costumes"), atingindo as contradições existentes na natureza:

(...)le rire causé par le grotesque a en soi quelque chose de profond, d'axiomatique et de primitif qui se rapproche beaucoup plus de la vie innocente et de la joie absolue que le rire causé par le comique de moeurs. (...)

J'ai dit: comique absolu; il faut toutefois prendre garde. Au point de vue de l'absolu définitif, il n'y a plus que la joie. Le comique ne peut être absolu que relativement à l'humanité déçue, et c'est ainsi que je l'entends.^[24]

Se, no que se refere à concepção de história, Machado de Assis e Augusto dos Anjos aproximam-se no sentido da descrença na continuidade do progresso, o recorte de cada um sobre a natureza apresenta algumas sutilezas. É justamente nesse sentido que as definições referidas de Baudelaire colaboram. Ambos concebem a natureza em sua ambigüidade, substituindo os estereótipos de equilíbrio e plenitude pelos do mal, da decrepitude. Por aludir à decadência, o riso desautoriza a ótica do progresso esfuziante.

A ironia machadiana utiliza, entre outros recursos, inclusive do plano ficcional - que não constituem objeto desta investigação - a analogia entre a condição do narrador e a imagem da natureza. O riso em Machado oscila da percepção da superioridade paradoxal de Cubas sobre os outros homens, na medida em que este tem o privilégio do ponto de vista da morte, e a constatação de que, como a natureza (Pandora), o homem limita-se à repetição do binômio "egoísmo/conservação". Assim como a natureza lhe é madrasta, e não mãe, o riso parece ser a ligação mais evidente do

[24]Id. Ibid. p.375.

narrador com o que é relatado, no caso, sua experiência da vida e da morte, em suma, das relações naturais. Tanto é assim que o relato dos relacionamentos interpessoais e sociais exhibe primordialmente a falsidade e a corrupção envolvidas nos mesmos, como o amor de Marcela vinculado aos contos de réis, ou os desencontros de Virgília e Cubas pelos fins interesseiros predominantes.

A deformação do universo, porém, aparece na obra machadiana de forma decisiva através, principalmente, do aforismo ao vencedor, as batatas em *Quincas Borba*. Com a defesa da guerra como indispensável à sobrevivência da humanidade, o filósofo Quincas Borba estabelece uma metáfora grotesca da própria situação do amigo Rubião, que mais tarde será eliminado pelos espertos e fortes Sofia e Palha.

-Não há morte. O encontro de duas expansões, ou a expansão de duas formas, pode determinar a supressão de uma delas; mas, rigorosamente, não há morte, há vida, porque a supressão de uma é a condição de sobrevivência da outra, e a destruição não atinge o princípio universal e comum. Daí o caráter conservador e benéfico da guerra. Supõe tu um campo de batatas e duas tribos famintas. As batatas apenas chegam para alimentar uma das tribos, que assim adquire forças para transpor a montanha e ir à outra vertente, onde há batatas em abundância; mas, se as duas tribos dividirem em paz as batatas do campo, não chegam a nutrir-se suficientemente e morrem de inanição. A paz, nesse caso, é a destruição; a guerra é a conservação. Uma das tribos extermina a outra e recolhe os despojos. Daí a alegria da vitória, os hinos, aclamações, recompensas públicas e todos os demais efeitos das ações bélicas. Se a guerra não fosse isso, tais demonstrações não chegariam a dar-se, pelo motivo real de que o homem só comemora e ama o que lhe é agradável ou vantajoso, e pelo motivo racional de que nenhuma pessoa canoniza uma ação que virtualmente a destrói. Ao vencido, ódio ou compaixão; ao vencedor, as batatas.^[25]

A defesa da guerra na manutenção dos sistemas, por Quincas

[25] ASSIS, Machado de. *Quincas Borba*. 11. ed. São Paulo: Ática, 1992. p.19.

Borba, expõe o riso debochado que, considerando a íntima natureza humana, reduz a pó os humanismos sentimentalistas. Talvez por isso a própria teoria de Quincas Borba seja ironicamente denominada de "Humanitismo". Por mais que os instintos humanos freqüentemente mostrem a preponderância da máxima de que os fortes sobrevivem, explicitar a sordidez e a mesquinharia humanas, ainda mais com o riso infernal, é de extrema ousadia ética. Ao situar o prazer e o desejo de supremacia como justificativas para a celebração festiva da vitória numa guerra, Machado não deixa dúvidas sobre a mola propulsora de uma humanidade que desconsidera o sangue derramado. Tudo isso em prol da continuidade de uma vida precária, desumanizada. A ousadia estética encontra-se na deformadora visão do riso, metaforizada na absurda lógica do raciocínio que banaliza as mazelas da guerra, colocada como indispensável à sobrevivência.

Já em Augusto dos Anjos o riso advém da dissecação dos elementos primordiais da natureza, o que, em última análise, corresponde à dissecação do próprio homem, organismo e intelecto. Segundo o conceito de Baudelaire, o cômico absoluto - ou o grotesco - é uma criação que se assemelha a elementos preexistentes na natureza e, sendo assim, recupera a imagem de caos, de desordem, mostrando a humanidade decaída. A esse respeito a obra de Augusto é prodigiosa em descrições de corpos em decomposição, abundando expressões científicas e as mais variadas terminologias para abordar a morte. A insistência do discurso poético em abordar a morte, principalmente em função da putrefação e decomposição dos corpos, leva a uma idéia de decrepitude generalizada: da natureza, do homem, do cosmos. Esse é o aspecto mais evidente; porém, se ampliarmos a perspectiva, perceberemos, como já foi apontado no capítulo anterior, que tais imagens de corrosão aproximam-se da concepção de história como ruína. É nesse sentido que o poeta também expressa a eficácia da guerra na manutenção dos organismos biológicos e das instituições:

*Guerra é esforço, é inquietude, é ânsia, é transporte...
É a dramatização sangrenta e dura
Da avidez com que o Espírito procura
Ser perfeito, ser máximo, ser forte!*

*É a Subconsciência que se transfigura
Em volição conflagradora... É a coorte
Das raças todas, que se entrega à morte
Para a felicidade da Criatura!*

*É a obsessão de ver sangue, é o instinto horrendo
De subir, na ordem cósmica, descendo
À irracionalidade primitiva...*

*É a Natureza que, no seu arcano,
Precisa de encharcar-se em sangue humano
Para mostrar aos homens que está viva!*

("Guerra", v. 2, p.47)

Nem crítica exaltada nem louvação no estilo do Futurismo, vanguarda da arte moderna do início do século XX que estetizava e adorava a guerra: o que se percebe neste poema é a exposição visceral dos mecanismos não só humanos, mas naturais, que pressupõem a experiência da guerra como fundamental à sobrevivência. Aliada ao que há de mais primitivo - a irracionalidade dos instintos -, ao mesmo tempo a guerra manifesta a inclinação demolidora da Natureza, o que mais uma vez, assim como a putrefação e a decadência, subverte os estereótipos naturalistas. De certa forma poder-se-ia, então, aproximar essa concepção daquela de Benjamin, em que a guerra é associada à técnica, esta outra natureza igualmente degradante, no capitalismo fascista:

Em seus traços mais cruéis, a guerra imperialista é determinada pela discrepância entre os poderosos meios de produção e sua utilização insuficiente no processo produtivo, ou seja, pelo desemprego e pela falta de mercados. Essa guerra é uma revolta da técnica, que cobra

em "material humano" o que lhe foi negado pela sociedade. Em vez de usinas energéticas, ela mobiliza energias humanas, sob a forma dos exércitos. Em vez do tráfego aéreo, ela regulamenta o tráfego de fuzis, e na guerra dos gases encontrou uma forma nova de liquidar a aura. "Fiat ars, pereat mundus", diz o fascismo e espera que a guerra proporcione a satisfação artística de uma percepção sensível modificada pela técnica, como faz Marinetti. É a forma mais perfeita do art pour l'art. Na época de Homero, a humanidade oferecia-se em espetáculo aos deuses olímpicos; agora, ela se transforma em espetáculo para si mesma. Sua auto-alienação atingiu o ponto que lhe permite viver sua própria destruição como um prazer estético de primeira ordem.^[26]

A alteração profunda da subjetividade moderna, apontada por Benjamin como causa da banalização não só da arte mas da própria vida humana, provoca a estetização da guerra. O homem de vida alienada pela técnica assimila perfeitamente a necessidade da guerra como eliminação dos excedentes de produção - e aqui incluem-se as vidas excedentes que, não consumindo, tornam-se descartáveis. A técnica ocupa na visão benjaminiana o lugar da natureza madra na estética de Machado e de Augusto dos Anjos. Expor ao nojo ou à indiferença os viscerais e podres mecanismos da morte seria uma derradeira tentativa de aludir à decrepitude de uma natureza que assimilou sua própria destruição.

Enquanto o riso machadiano ironiza a necessidade de tragédia para o progresso da humanidade, Augusto dos Anjos busca na matéria microscópica a expressão do "desconcerto" generalizado, com o intuito de exibir outras formas de existência frente à brutalizada humanidade. Por essa razão é que a metamorfose do homem em planta, animal ou em matéria bruta expressa a sua desumanização. Nesse contexto cabe ao intelecto, às cismas da razão, o papel de sacralização da profana existência.

[26] BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. 4. ed. São Paulo: Brasillense, s. d. p.196: A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Os grifos são do autor.

A profanação da matéria apresenta algumas recorrências na poesia de Augusto. De início, salienta a complementaridade, ou seja, a junção dos contrários inerente aos seres e às coisas, como em "Vítima do dualismo":

*Ser miserável dentre os miseráveis
_ Carrego em minhas células sombrias
Antagonismos irreconciliáveis
E as mais opostas idiosincrasias!*

*Muito mais cedo do que o imagináveis
Ei-vos, minha alma, enfim dada às bravias
Cóleras dos dualismos implacáveis
E à gula negra das antinomias!*

*Psique biforme, o Céu e o Inferno absorvo...
Criação a um tempo escura e cor-de-rosa,
Feita dos mais variáveis elementos,*

*Ceva-se em minha carne, como um corvo,
A simultaneidade ultramonstruosa
De todos os contrastes famulentos!*

(v. 2, p.56)

A desagregação dos contrários não se limita ao corpo - "às células sombrias" -; ao contrário, avança até a alma, "dada às bravias cóleras dos dualismos implacáveis", e também até a psique "biforme", "criação a um tempo escura e cor-de-rosa". Porém, os contrastes que operam no microcosmo ampliam-se para o macro. É o caso de "Contrastes":

*A antítese do novo e do obsoleto,
O Amor e a Paz, o Ódio e a Carnificina,
O que o homem ama e o que o homem abomina,
Tudo convém para o homem ser completo!*

O ângulo obtuso, pois, e o ângulo reto,

*Uma feição humana e outra divina
São como a eximenina e a endimenina
Que servem ambas para o mesmo feto!*

*Eu sei tudo isto mais do que o Eclesiastes!
Por justaposição destes contrastes,
Junta-se um hemisfério a outro hemisfério,*

*Às alegrias juntam-se as tristezas,
E o carpinteiro que fabrica as mesas
Faz também os caixões do cemitério!...*

(v. 1, p.100)

Na geometria, na subjetividade, nas ações e nas substâncias humanas: seja onde for, os contrários instalam-se na conformação da ambivalente totalidade do universo e da própria unidade. O sardônico poeta abala os teoremas da religião ao pregar que céu e inferno, sagrado e profano, andam de mãos dadas na constituição do que existe, seja material ou imaterial. Por isso, a equação maior que sua poética promove diz respeito aos mecanismos da vida e da morte, que se misturam gerando um riso trágico, afim ao grotesco. Contudo, a imagem mais freqüente a expressar a origem primeva encontra-se nos átomos, mais precisamente nas tectônicas partículas de fogo, como aparece no poema "Numa forja":

*De inexplicáveis ânsias prisioneiro
Hoje entrei numa forja, ao meio-dia.
Trinta e seis graus à sombra. O éter possuía
A térmica violência de um braseiro.
Dentro, a cuspir escórias
De fúlgida limalha
Dardejando centelhas transitórias,
No horror da metalúrgica batalha
O ferro chiava e ria!*

*Ria, num sardonismo doloroso
De ingênita amargura,
Da qual, bruta, provinha*

*Como de um negro cáspio de água impura
A multissecular desesperança
De sua espécie abjeta
Condenada a uma estática mesquinha!*

*Ria com essa metálica tristeza
De ser na Natureza,
Onde a Matéria avança
E a Substância caminha
Aceleradamente para o gozo
Da integração completa.
Uma consciência eternamente obscura!*

*O ferro continuava a chiar e a rir.
E eu nervoso, irritado,
Quase com febre, a ouvir
Cada átomo de ferro
Contra a incude esmagado
Sofrer, berrar, tinir.*

*Compreendia por fim que aquele berro
À substância inorgânica arrancado
Era a dor do minério castigado
Na impossibilidade de reagir!*

(v. 2, p.52-53)

No trecho referido observa-se a dor da matéria bruta em processo de expansão, sendo obrigada a abandonar a coesão e a estática de suas partes. Ao atingir a desagregação, o ferro assemelha-se à condição de ser na natureza, "onde a Matéria avança e a Substância caminha". O poeta apresenta intimidade profunda com a matéria, visto que se encontra "nervoso, irritado, quase com febre", como se acompanhasse o seu riso sardônico. Tal violação da matéria provoca um sentimento contraditório: esta sofre mas sorri ao abandonar a estática anterior para ser integrada a uma outra unidade. Eis uma espécie de metáfora do pensamento do poeta, que parece aderir ao cientificismo, incorporando a noção de evolução, porém anula esta impressão ao identificar-se com a rebeldia da matéria "na

impossibilidade de reagir". Algo semelhante aparece em "Louvor à unidade":

*"Escafandros, arpões, sondas e agulhas
"Debalde aplicas aos heterogêneos
"Fenômenos, e, há inúmeros milênios,
"Num pluralismo hediondo o olhar mergulhas!*

*"Une, pois, a irmanar diamantes e hulhas,
"Com essa intuição monística dos gênios,
"A hirta forma falaz do aere perennius
"A transitoriedade das fagulhas!"*

*- Era a estrangulação, sem retumbância,
Da multimilenária dissonância
Que as harmonias siderais invade...*

*Era, numa alta aclamação, sem gritos,
O regresso dos átomos aflitos
Ao descanso perpétuo da Unidade!*

(v. 2, p.39)

Nesse poema, parece ficar mais claro que o destino do poeta é sondar a diversidade e a dissonância, enquanto os átomos da matéria, pela ação das transitórias fagulhas, regressam "ao descanso perpétuo da unidade". Isso, contudo, não parece ser positivo se considerarmos que a exposição dos transitórios mecanismos da morte serve para o exame da própria natureza, do homem e do cosmos. A forja pode ser compreendida como uma espécie de metáfora do próprio universo, onde o fogo faz a matéria rearranjar-se, aludindo à energia atômica, potencial emergente da matéria desagregada. Também associada à imagem da forja, aparece a figura de Vulcano em "A luva", onde o poeta compara seu trabalho ao deste:

*Entendi, depois disso, que devia,
Como Vulcano, sobre a forja ardente*

*Da Ilha de Lemnos, trabalhar contente,
Durante as vinte e quatro horas do dia!*

(v. 2, p.101)

Vulcano, na mitologia clássica, representa um dos mais industriais dos deuses, com a particularidade de ser coxo. A partir do fogo, confecciona objetos não só para os deuses como para os mortais. Os próprios rituais em sua homenagem consistiam frequentemente de homens sacrificados na fogueira. Esse artesão pode também conferir vida a suas criações, uma delas Pandora, a primeira mulher, que deveria levar a Prometeu a caixa de onde saem os males e misérias como castigo aos homens. Prometeu foi punido por ter entregue aos homens o fogo dos deuses - na verdade, o conhecimento, que tornou os homens mais próximos desses.

Quanto à simbologia do fogo, esta oferece uma série de possibilidades de leitura. Segundo interpretações psicológicas, o fogo terrestre representa o intelecto, ou seja, a consciência, com toda sua ambivalência, bem como seu aspecto infernal, o subconsciente, quando o espírito escapa ao controle do intelecto. A propósito do intelecto, há uma outra interpretação oferecida pelos símbolos:

*O aspecto destruidor do fogo implica também, evidentemente, um lado negativo; e o domínio do fogo é igualmente uma função diabólica. A propósito da forja, deve-se observar que seu fogo é a um só tempo celeste e subterrâneo, instrumento de demiurgo e de demônio. A queda de nível é representada por *Lúcifer*, portador da luz celeste, no momento em que é precipitado nas chamas do inferno: fogo que queima sem consumir, embora exclua para sempre a possibilidade de regeneração.^[27]*

Assim como a complementaridade do fogo na água associa-se

[27]CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990. p.441.

à morte e ao renascimento, evidencia-se também a sua associação com o intelecto, cujo domínio pode ocasionar a aparição do demoníaco. Além de demoníaco, associado ao grotesco, o fogo em Augusto dos Anjos leva ao sentimento da melancolia saturnal pelo reconhecimento profundo dos mecanismos da matéria. Demiurgo da putrefação, é por essa perspectiva que as leis da matéria são expostas, colocando-se o poeta na forja, metafórico intervalo entre o divino e o diabólico.

*Anelava ficar um dia, em suma,
Menor que o anfíoxus e inferior à tênia,
Reduzido à plastídula homogênea,
Sem diferenciação de espécie alguma.*

*Era(nem sei em síntese o que diga)
Um velhíssimo instinto atávico, era
A saudade inconsciente da monera
Que havia sido minha mãe antiga!*

*Com o horror tradicional da raiva corsa
Minha vontade era, perante a cova,
Arrancar do meu próprio corpo a prova
Da persistência trágica da força.*

*A pragmática má de humanos usos
Não compreende que a Morte que não dorme
É a absorção do movimento enorme
Na dispersão dos átomos difusos.*

*Não me incomoda esse último abandono.
Se a carne individual hoje apodrece,
Amanhã, como Cristo, reaparece
Na universalidade do carbono!*

("Os doentes", III - v. 1, p.86-87)

A mesma imagem que aparece em "Uma forja" repete-se aqui na fusão da matéria humana com "a universalidade do carbono", expressando a luta dos átomos dispersados por uma força imaterial.

Igualmente a desagregação pode ser percebida na voz que se dirige ao sujeito que caminha por Recife em "As cismas do destino":

*"Homem! Por mais que a Idéia desintegres,
Nessas perquisições que não têm pausa,
Jamais, magro homem, saberás a causa
De todos os fenômenos alegres!*

*Em vão, com a bronca enxada árdega, sondas
A estéril terra, e a hialina lâmpada oca,
Trazes, por perscrutar(oh! ciência louca!)
O conteúdo das lágrimas hediondas.*

*Negro e sem fim é esse em que mergulhas
Lugar do Cosmos, onde a dor infrene
É feita como é feito o querosene
Nos recôncavos úmidos das hulhas!*

*Porque, para que a Dor perscrutes, fora
Mister que, não como és, em síntese, antes
Fosses, a refletir teus semelhantes,
A própria humanidade sofredora!*

*A universal complexidade é que Ela
Compreende. E se, por vezes, se divide,
Mesmo ainda assim, seu todo não reside
No quociente isolado da parcela!*

(...)

*Tudo isto que o terráqueo abismo encerra
Forma a complicação desse barulho
Travado entre o dragão do humano orgulho
E as forças inorgânicas da terra!*

*Por descobrir tudo isso, embalde cansas!
Ignoto é o gérmen dessa força ativa
Que engendra, em cada célula passiva,
A heterogeneidade das mudanças!*

(v. 1, p.67-70)

Da luta entre orgânico e inorgânico, resta o homem e o cosmos embrionariamente relacionados, passíveis dos mesmos fenômenos e irmanados em sua degradação e plenitude transitórias. De eterno resta a força da matéria, que parece conjugar os males da humanidade numa pulsão intracelular, fora de controle. Por mais que o homem pense dominar a ciência e sua própria consciência, é colocado a mercê de uma "força ativa", imaterial, que rege o destino do que seja orgânico ou inorgânico, de qualquer maneira precário, risível, "que se desmancha no ar". Como a bomba atômica, uma força oculta e inominável esconde-se latente na matéria, cuja degradação explicita a dupla precariedade: uma na esfera do intelecto, do espírito, da moral, da ética, e a outra no âmbito dos corpos dos seres animados e inanimados. A estética de Augusto dos Anjos encontra sua expressão na alegoria, visto que a degradação do mundo natural é análoga à deterioração da reserva moral da civilização.

UM CERTO NACIONALISMO

*o monumento é de papel crepom e prata
os olhos verdes da mulata
a cabeleira esconde atrás da verde mata o luar do sertão
o monumento não tem porta
a entrada é uma rua antiga estreita e torta
e no joelho uma criança sorridente feia e morta estende a mão*

(Caetano Veloso, Tropicália)

*Sol brasileiro! queima-me os destroços!
Quero assistir, aqui, sem pai que me ame,
De pé, à luz da consciência infame,
À carbonização dos próprios ossos!*

(Augusto dos Anjos - "Gemidos de arte")

*Viver - não é - é muito perigoso. Por que ainda não se sabe. Porque
aprender-a-viver é que é viver, mesmo. O sertão me produz, depois
me engoliu, depois me cuspiu no quente da boca ...
(João Guimarães Rosa - Grande sertão: veredas)*

*No pensamento desconexo e falho
Trago as cartas confusas de um baralho
E um pedaço de cera derretida.
(Augusto dos Anjos - "Poema negro")*

Mais brasileiro do que muitos nacionalistas de carteirinha, Augusto dos Anjos merece um outro olhar na tradição literária brasileira. Como foi colocado neste estudo, sua obra é marcada pela corrosão generalizada, desde a matéria mais ínfima até o cosmos. Porém, tal esforço em dissecar o horroroso procede de um projeto implícito de abordar o que deve restar de dignidade, ou mesmo de humanidade no homem. Algo como um alerta à decadência generalizada, utilizando para tal a derrocada dos cânones do que deveria ser poético, belo, nacional. Por penetrar profundamente nas falhas dos mais diversos sistemas - seja a linguagem, seja a história, seja a natureza -, resulta de sua obra um melancólico desconforto, um tortuoso reconhecimento daquilo que João Cabral expressou bem: a parte que cabe a cada um neste latifúndio, como aparece no antológico poema *Morte e vida severina*^[1].

Os múltiplos "eus" que deslizam nos poemas do *Eu* provocam uma freqüente desterritorialização da lírica. Sombra, verme, cadáver, planta, enzima, matéria bruta: não há reino que não seja incorporado ao poético visto que a morte, de uma forma ou outra, é generalizada e irrevogável. No entanto, como poucos poetas, Augusto dos Anjos sabe ser vital, exuberante, promíscuo em sua imiscuição nos mais diversos âmbitos. Daí o seu

[1]MELO NETO, João Cabral de. *Morte e vida severina e outros poemas em voz alta*. 4. ed. Rio de Janeiro: Sabiá, s. d. p. 90.

A citação literal do poema:

*-Esta cova em que estás,
com palmos medida,
é a conta menor
que tiraste em vida.
-É de bom tamanho,
nem largo nem fundo,
á a parte que te cabe
dêste latifúndio.*

paradoxo: mergulha no cadafalso da putrefação como uma extrema tentativa de resgatar no uno o todo, no precário o risível, no feio o belo, na morte a vida a acender o lampião sobre a consciência humana, tão amortecida pela vida mínima, reificada na sociedade industrializada.

Através da orgia orgânica o poeta traz à tona imagens do homem e do Brasil marginalizadas tanto nos alfarrábios da história oficial como na crônica de costumes. Apesar da sua universalidade, *a priori* de qualquer cultura, em determinados momentos Augusto dos Anjos se trai, revelando sua brasilidade justamente no desencanto órfico, distante do ufanismo e dos progressismos de sua época. Compõe desta forma um imaginário que mostra o doentio, não do autor, mas da sociedade, ultrapassando o Naturalismo na abordagem do corpo, considerado enquanto fisiologia e mente. Ressalta então uma outra natureza, nem determinada pela ciência nem mergulhada nos clichês de palmeiras, sabiás ou selvas tropicais. Em nome da saúde da cultura e da História é que lida com a morbidez, registrando o desencanto, imagem que Drummond de Andrade immortalizou no "anjo torto/desses que vivem na sombra", fadado a ser *gauche* [2]. Por essa razão, artistas como Augusto dos Anjos, compondo uma identidade às avessas com a vivência da experiência da morte, são supostamente mais brasileiros.

Pelas avessas, seria até possível pensar que um germe da audácia tropicalista já estaria na poesia de Augusto dos Anjos. Se as idéias reaparecem na evolução do pensamento humano, ainda que sob outras formas, cada época pode influenciar e ser influenciada por outras. Assim,

[2]ANDRADE, Carlos Drummond de. *Reunião*; 10 livros de poesia. 10. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980. p. 3.

Assim inicia o "Poema de sete faces":

*Quando nasci, um anjo torto
desses que vivem na sombra
disse: Vai, Carlos! ser gauche na vida.*

pelo viés da alegoria, também o Tropicalismo oferece a imagem

de que o Brasil é e não é o que se enuncia: este descentramento impede a formação de uma imagem definida, pois a alegoria não aspira a captar o todo no particular. O todo é expulso pelo brilho intermitente de "suas" imagens.^[3]

Assim como na poesia de Augusto dos Anjos, a história do Brasil que o tropicalismo conta oferece visões sobre o passado, recolocando-o numa outra ordem, sem a pretensão de organizar uma visão utópica e definitiva, mas de expor as contradições existentes, as ruínas da história. Outro recurso utilizado é a carnavalização

O carnaval caracteriza-se, sobretudo, pela inversão de hierarquias, através do grotesco de personagens, fatos e clichês. Abole a distância entre os homens, entre o sagrado e o profano, entre o sublime e o insignificante, entre o cômico e o sério, entre o alto e o baixo etc., relativizando todos os valores. (...) O carnaval faz voltar o reprimido: traz à tona o inconsciente, o sexo e a morte.^[4]

Numa poesia em que proliferam os índices negativos, relativos ao mundo de cemitérios, cadáveres, caixas cranianas e matéria em decomposição, a morte aparecer aliada ao riso, nas configurações alegóricas e do grotesco, expõe os limites e a soberba humanos, que na vida normalizada dificilmente são perceptíveis. Assim como Augusto utiliza do vocabulário científico como artifício para rir da própria ciência, transformada em objeto de paródia, o exagero na evisceração da morte corresponde a uma carnavalização. É o caso de alguns trechos de "Os doentes",

[3]FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. São Paulo: Kairós, 1979. p.87

A Tropicália, ou o Tropicalismo, foi um movimento de renovação não só na canção como na cultura e na arte do país, cuja inovação estética marcou profundamente a discussão da nacionalidade, da cafonice, dos mass media, mesclando o primitivo ao moderno como elementos do imaginário brasileiro.

[4]FAVARETTO, Celso. Op. cit. p.92-93.

*Quanta gente, roubada à humana coorte
Morre de fome, sobre a palha espessa
Sem ter, como Ugolino, uma cabeça
Que possa mastigar na hora da morte;*

*E nua, após baixar ao caos budista,
Vem para aqui, nos braços de um canalha,
Porque o mandapolão para a mortalha
Custa 1\$200 ao lojista!*

(v. 1, p.90-91)

em que se pode ler uma visão flagrante do Brasil, a da desigualdade social. Sem pendor a qualquer tipo de panfletarismo, sua denúncia é clara, mas a estética, elaborada: os que dormem sobre palha morrem de fome e depois não podem pagar a mortalha. A sugestão de antropofagia, recurso estético de carnavalização, marcado pelo exagero deformador, acompanha a referência ao preconceito racial:

*E hirto, a camisa suada, a alma aos arrancos,
Vendo passar com as túnicas obscuras,
As escaveiradíssimas figuras
Das negras desonradas pelos brancos;*

*Pisando, como quem salta, entre fardos,
Nos corpos nus das moças hotentotes
Entregues, ao clarão de alguns archotes,
À sodomia indigna dos moscardos;*

*Eu maldizia o deus de mãos nefandas
Que, transgredindo a igualitária regra
Da Natureza, atira a raça negra
Ao contubérnio diário das quitandas!*

(v. 1, p.91-92)

Na exposição da orgia dos vermes microscópicos, Augusto

desloca o olhar para a podridão das relações sociais e interpessoais na nascente República. As mulheres negras aparecem como concubinas, tipo social ocultado pela moral cristã. Na degradação moral e física tem-se a miséria social: a essas mulheres a "sodomia indigna dos moscardos" e o "contubérnio diário das quitandas". A concretude destas imagens opõe-se ao carnavalesco cenário criado com a descrição dos corpos nus iluminados por archotes, ao qual sobrepõe-se a imagem macabra das "escaveiradíssimas figuras" em "túnicas obscuras". Eis o rito carnavalesco em profusão: da dramatização da realidade surge o jogo; a obscena exposição dos corpos equivale à não menos obscena exploração sexual, racial e social.

As cotidianas cenas de "As cismas do destino", expressas pela voz que fala ao sujeito que caminha por Recife, constituem uma percepção carnavalesca da mutante realidade.

*As rebeladas cóleras que rugem
No homem civilizado, e a ele se prendem
Como às pulseiras que os mascates vendem
A aderência teimosa da ferrugem;*

*O orbe feraz que bastos tojos acres
Produz; a rebelião que na batalha,
Deixa os homens deitados, sem mortalha,
Na sangueira concreta dos massacres;*

*Os sanguinolentíssimos chicotes
Da hemorragia; as nódoas mais espessas,
O achatamento ignóbil das cabeças
Que ainda degrada os povos hotentotes;*

*O Amor e a Fome, a fera ultriz que o fojo
Entra, à espera que a mansa vítima o entre,
- Tudo que gera no materno ventre
A causa fisiológica do nojo;*

As pálpebras inchadas na vigília,

*As aves moças que perderam a asa,
O fogão apagado de uma casa,
Onde morreu o chefe da família;*

*O trem particular que um corpo arrasta
Sinistramente pela via férrea,
A cristalização da massa térrea,
O tecido da roupa que se gasta;*

*A água arbitrária que hiulcos caules grossos
Carrega e come; as negras formas feias
Dos aracnídeos e das centopéias,
O fogo fátuo que ilumina os ossos;*

*As projeções flamívoras que ofuscam,
Como uma pincelada rembrandtesca,
A sensação que uma coalhada fresca
Transmite às mãos nervosas dos que a buscam;*

*O anatagonismo de Tífon e Osíris,
O homem grande oprimindo o homem pequeno
a lua falsa de um parasselena,
A mentira meteórica do arco-íris;*

*Os terremotos que, abalando os solos,
Lembram paióis de pólvora explodindo,
A rotação dos fluidos produzindo
A depressão geológica dos pólos;*

*O instinto de procriar, a ânsia legítima
Da alma, afrontando ovante aziagos riscos,
O juramento dos guerreiros priscos
Metendo as mãos nas glândulas da vítima;*

*As diferenciações que o psicoplasma
Humano sofre da mania mística,
A pesada opressão característica
Dos 10 minutos de um acesso de asma;*

*E, (conquanto contra isto ódio regougues)
A utilidade fúnebre da corda
Que arrasta a rês, depois que a rês engorda,
À morte desgraçada dos açougues...*

(v. I, 68-70)

Através dos alegóricos fragmentos, que captam a história em suas ruínas, pedaços de um tempo próximo e ao mesmo tempo distante, nasce no poema um imaginário despudorado do Brasil. Nele habitam tanto manifestações vitais, benéficas, quanto letais, malignas. Ao mesmo tempo em que elementos da história cotidiana aparecem, deixando à mostra os vencidos, surgem imagens grotescas, insólitas, desgarradas de uma determinação temporal ou espacial precisa.

Por vezes esses contrários aparecem colados, como a referência a "O Amor e a Fome" desde antes do nascimento do ser, ou ao "instinto de procriar" irmanado ao instinto assassino "metendo as mãos nas glândulas da vítima". A complementaridade nem sempre é clara. A imagem da água comendo os caules grossos sugere a exuberância sumarenta da terra e de seus frutos, a qual é mesclada às "formas feias dos aracnídeos e das centopéias", relativizando o teor de plenitude. A coalhada fresca dilui-se no contato com as mãos nervosas, iluminadas por reflexos. Fatos corriqueiros expressam a evolução dos ritmos biológicos, como a roupa gasta, o trem correndo, as aves sem asa, o fogão apagado, a morte do chefe de família ou o acesso de asma, tensionados com a menção de catástrofes generalizadas, como os terremotos, os massacres, as guerras coléricas do "homem civilizado". Metáforas da constituição mais íntima dos seres e das coisas, tais elementos podem ser condensados na melancólica imagem da "utilidade fúnebre da corda, que arrasta a rês, depois que a rês engorda, à morte desgraçada dos açougues". Patética, risível, grotesca e, por fim, carnavalesca imagem da morte resignada, resultado da opulência de carnes. A resultante de tais combinações constitui-se como dissonância, oscilação entre plenitude e precariedade numa estética vibrante. O leitor não passa incólume por imagens como a do "homem grande oprimindo o homem pequeno, a lua

falsa de um parasseleno, a mentira meteórica do arco-íris", que marcam a perspectiva de Augusto dos Anjos voltada para questões concretas e emergentes de sua época - aliás, de qualquer época, porque profundamente naturais e humanas.

Algumas das referências mais amenas nos poemas do *Eu* provêm do Engenho Pau D'Arco, de propriedade da família de Augusto, localizado na agreste Paraíba. O sujeito que erra pelo engenho, em "Gemidos de arte", manifesta o desejo de fundir-se com as formas naturais, abrindo mão de sua identidade, "Augusto". Busca o caminho da "casa do finado Toca",

*Todas as tardes a este casa venho.
Aqui, outrora, sem aconchego nobre,
Viveu, sentiu e amou este homem pobre
Que carregava canas para o engenho!*

(v. 1, p.104)

e, através do tom afetivo, oriundo do resgate de uma referência do passado, associa a memória à inquietação cósmica do sujeito:

*Essa alegria imaterializada,
Que por vezes me absorve, é o óbolo obscuro,
É o pedaço já podre de pão duro
Que o miserável recebeu na estrada!*

*Não são os cinco milhões de francos
Que a Alemanha pediu a Jules Favre...
É o dinheiro coberto de azinhavre
Que o escravo ganha, trabalhando aos brancos!*

(...)

*Sol brasileiro! queima-me os destroços!
Quero assistir, aqui, sem pai que me ame,*

*De pé, à luz da consciência infame,
À carbonização dos próprios ossos!*

(v. 1, p.104-106)

Se, por um lado, a angústia é cósmica, o final do poema resgata a identidade do sujeito: é brasileiro, que manifesta no seu corpo a consciência do miserável na estrada e do escravo no engenho. Porém o seu próprio corpo padece de uma estranha alegria, idêntica à da matéria degradada (o pão podre e duro e o dinheiro coberto de azinhavre), que o conduz à auto-flagelação. O sujeito que se contempla enquanto cadáver obedece a um processo de carnavalização perversa, ainda que não ofereça um documento fiel da realidade.

Talvez o grande mérito de Augusto resida precisamente na criação de uma estética da putrefação para encarnar misérias e maravilhas, sejam elas carnavais ou éticas. Concentrando as doenças sociais e morais no corpo, a estética sai ganhando e a transfiguração da realidade adquire autonomia, ainda que ofereça visões estilhaçadas e degradadas do real que se tinha como íntegro. Estaria aí inaugurada uma outra tradição na literatura brasileira, onde poetas como Gregório de Matos e Augusto dos Anjos - marginais em seu tempo - fossem aliados a modernos como Oswald de Andrade, cuja Antropofagia tem muito a ver com a carnavalização, Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto, Mário Faustino e outros que souberam expor a beleza e a barbárie como índices da nacionalidade brasileira, somados a inúmeros ficcionistas como Machado de Assis, João Guimarães Rosa e Clarice Lispector.

Paira a secular melancolia sobre os que não escamoteiam a maravilha e o horror servidos à mesa verde amarela, que ainda preserva a vitalidade de um país maravilhoso, apesar da contramão na história. Demônios, rezas, carnavais, chacinas e opulência alternam-se na terra que é

sertão, mar, cidade, floresta tropical, serra e cerrado. Na funesta e orgiaca dicção de Augusto dos Anjos, o gozo de quem, consciente da precariedade e da fugacidade das manifestações vitais, ama a terra que, assim como sua poética, "faz da cloaca uma urna de perfume":

*Não! Jesus não morreu! Vive na serra
Da Borborema, no ar de minha terra,
Na molécula e no átomo... Resume
A espiritualidade da matéria
E ele é que embala o corpo da miséria
E faz da cloaca uma urna de perfume.*

("Poema negro", v. 1, p. 124)

BIBLIOGRAFIA

I. DO AUTOR

ANJOS, Augusto dos. *Eu & outras poesias*. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Civilização Brasileira/ Itatiaia, 1982. 2 v.

II. CRITICA

ALMEIDA, Horácio de. *Augusto dos Anjos razões de sua angústia*. Rio de Janeiro: Ouvidor, 1962.

_____. *Augusto dos Anjos um tema para debates*. Rio de Janeiro: Apex, 1970.

BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1946.

BARBOSA, Francisco de Assis. Contribuição para uma edição crítica das poesias de Augusto dos Anjos. *Revista do livro*, Rio de Janeiro, 34:25-53, jun. 1956.

_____. Notas biográficas, In: ANJOS, Augusto dos. *Eu outras poesias e poemas esquecidos*. 30. ed. Rio de Janeiro: São José, 1965.

BARROS, Eudes. *A poesia de Augusto dos Anjos; uma análise de psicologia e estilo*. Rio de Janeiro: Ouvidor, 1974.

BOSI, Alfredo. O pré-modernismo. In: *A literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1966.

_____. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1970.

CANDIDO, Antonio & CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da literatura brasileira*. 4. ed. rev. São Paulo: DIFEL, 1972. v. 2.

- CARPEAUX, Otto Maria. *Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira*. 3. ed. rev. aum. Rio de Janeiro: Letras e Artes, 1964.
- COUTINHO, Afranio & BRAYNER, Sonia, org. *Augusto dos Anjos; textos críticos*. Brasília: INL, 1973.
- GRIECO, Agrippino. *Evolução da poesia brasileira*. 3. ed. rev. São Paulo: José Olympio, 1947.
- GULLAR, Ferreira. Augusto dos Anjos ou vida e morte nordestina. In: ANJOS, Augusto dos. *Toda a poesia*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1976.
- HELENA, Lucia. *A cosmo-agonia de Augusto dos Anjos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977. (Tempo Universitário, 47)
- _____. *Uma literatura antropofágica*. 2. ed. Fortaleza: Edições UF do Ceará, 1983. p.45-67: Ruína e alegoria em Augusto dos Anjos
- HOUAISS, Antonio. *Augusto dos Anjos*. Rio de Janeiro: Agir, 1968. (Nossos Clássicos, 46)
- _____. *Seis poetas e um problema*. Rio de Janeiro: MEC, 1960. P.39-48: Sobre Augusto dos Anjos. (Os Cadernos de Cultura, 125)
- IVO, Lêdo. *Poesia observada*. Rio de Janeiro: Orfeu, 1967. p.63-71: As diatomáceas da lagoa.
- LINS, Álvaro. *Os mortos de sobrecasaca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963. p.74-88: Augusto dos Anjos: um poeta moderno e vivo.
- LITRENTO, Oliveiros. *Apresentação da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército/Forense Universitária, 1974. 2 v.
- MOISÉS, Massaud. O simbolismo. In: *A literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1967. v. 4.
- MURICY, Andrade. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1952. v. 3.

- NÓBREGA, Humberto. *Augusto dos Anjos e sua época*. João Pessoa: Universidade da Paraíba, 1962.
- NÓBREGA, Flóscolo da. *Sombra do eu*. Paraíba: Universidade da Paraíba, 1965.
- OLIVEIRA, Maria Ester Maciel de. *O cemitério de papel; sobre a atopia do Eu de Augusto dos Anjos*. Belo Horizonte, 1990. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Curso de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 1990.
- PAES, José Paulo. *As quatro vidas de Augusto dos Anjos*. São Paulo: Pégaso, 1957.
- _____. *Gregos e baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p.81-92: Augusto dos Anjos e o *art nouveau*.
- _____. *Gregos e baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p.93-98: Do particular ao universal
- PACHECO, João. *O mundo que José Lins do Rego fingiu*. Rio de Janeiro: São José, 1958. p.73-102: Augusto dos Anjos.
- PICCHIO, Luciana Stegagno. *La letteratura brasiliana*. Bologna, Sansoni/Academia, 1972.
- PROENÇA, Ivan Cavalcanti. *Imagens obsessivas em Augusto dos Anjos*. *Revista Cultura*, Rio de Janeiro, 7:111-7, jul./set. 1972.
- PROENÇA, Manuel Cavalcanti. *Augusto dos Anjos e outros ensaios*. 3. ed. Rio de Janeiro: Grifo, 1976. p.87-153: O artesanato em Augusto dos Anjos.
- RAMOS, Artur. *Augusto dos Anjos à luz da psicanálise*. *Anais Médico-sociais da Bahia*, Salvador, 1(2), jun. 1958.
- RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. *Poesia simbolista*. São Paulo: Melhoramentos, 1965.

REIS, Zenir Campos. *Augusto dos Anjos: poesia e prosa*. São Paulo: Ática, 1977. (Ensaaios, 32)

RIBEIRO, João Felipe de Sabóia. *Ensaio nosográfico de Augusto dos Anjos*. Salvador: Vera Cruz, 1926,

ROSENFELD, Anatol. *Texto/contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969. p.259-266: A costela de prata de A. dos Anjos. (Debates, 7)

SILVA, De Castro e. *Augusto dos Anjos o poeta e o homem*. Belo Horizonte: [s. ed.], 1954.

_____. *Augusto dos Anjos poeta da morte e da melancolia*. Curitiba: Guaíra, 1944.

SOARES, Orris. Elogio de Augusto dos Anjos. In: ANJOS, Augusto dos. *Eu e outras poesias*. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Civilização Brasileira/Itatiaia, 1982. v. 1.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira*. 7. ed. atual. São Paulo: DIFEL, 1982.

VIDAL, Ademar. *O outro eu de Augusto dos Anjos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

III. GERAL

ADORNO, Theodor W. *Minima moralia*. Tradução por Luiz Eduardo Bicca. São Paulo: Ática, 1992. (Estudos filosóficos, 30)

_____. Conferência sobre lírica e sociedade. In: BENJAMIN, W. et al. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Os Pensadores).

ANDRADE, Mário de. A escrava que não é Isaura; discurso sobre algumas tendências da poesia modernista, 1924. *Obra imatura*. São Paulo: Martins, 1960.

_____. Prefácio interessantíssimo. *Poesias completas*. 6. ed. São Paulo: Martins/Belo Horizonte: Itatiaia, 1980. v. 1.

_____. *Poesias completas*. 6. ed. São Paulo: Martins/Belo Horizonte: Itatiaia, 1980. 2 v.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Reunião*, 10 livros de poesia. 10. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.

_____. *Nova reunião*, 19 livros de poesia. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985. 2 v.

ASSIS, Joaquim M. Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Moderna, 1984.

_____. *Quincas Borba*. São Paulo: Ática, 1992.

AUBERT, H. *Diccionario de Mitología*. Buenos Aires: Victor Lerú, 1961.

BALAKIAN, Anna. *O Simbolismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985. (Stylus, 5)

BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1986. (Debates, 198)

_____. *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974. (Debates, 105)

BAUDELAIRE, Charles. Préface, présentation et notes de Marcel A. Ruff. *Oeuvres complètes*. Paris: Éditions du Seuil, 1968.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução por Sergio Paulo Rouanet. 4 ed. São Paulo: Brasiliense, s. d. (Obras escolhidas, 1)

_____. *Rua de mão única*. Tradução por Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras escolhidas, 2)

_____. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. 2. ed. Tradução por José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista.

- São Paulo: Brasiliense, 1991. (Obras escolhidas, 3)
- _____. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução por Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- BLOOM, Harold. *A angústia da influência; uma teoria da poesia*. Rio de Janeiro: Imago, 1991. (Biblioteca Pierre Menard, 1)
- BOMFIM, Manoel. *A América Latina; males de origem*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1993.
- BORGES, Jorge Luis. *Sete noites*. Tradução por João Silvério Trevisan. São Paulo: Max Limonad, 1983.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1977.
- BRADBURY, Malcom & McFARLANE, James. *O mundo moderno*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- _____. *Modernismo; guia geral*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil 1900*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.
- BRONOVSKI, J. *Magia, ciência e civilização*. Lisboa: Edições 70, 1986. (Perspectivas do Homem, 25)
- BURNS, Edward McNall. *História da civilização ocidental*. 2. ed. 5. impr. Porto Alegre: Globo, 1967. 2 v.
- CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Tradução por Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*; ensaios de teoria e crítica literária. 4. ed. rev. ampl. São Paulo: Perspectiva, 1992. (Debates, 247)

_____. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977. (Debates, 16)

CAMPOS, Maria do Carmo. *La mémoire insaisissable; poésie du Québec, poésie du Brésil*. In: PETERSON, Michel & BERND, Zilá. *Confluences littéraires; Brésil-Québec: les bases d'une comparaison*. Montréal: Les Éditions Balzac, 1992.

_____. *A cidade e o paradoxo lírico na poesia de Drummond*. São Paulo, 1989. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Curso de Pós-Graduação em Letras, Universidade de São Paulo, 1989.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*; estudos de teoria e história literária. 7. ed. São Paulo: Nacional, 1985.

CENTENO, Yvette K. *Literatura e alquimia*; ensaios. Lisboa: Presença, 1987.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

COHN, Gabriel (org.). *Theodor Adorno*. São Paulo: Ática, 1986. (Grandes Cientistas Sociais, 54)

COMTE, Auguste. *Curso de filosofia positiva; Discurso sobre o espírito positivo; Discurso preliminar sobre o conjunto do positivismo; Catecismo positivista*. Tradução por José Arthur Gianotti e Miguel Lemos. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Os Pensadores)

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*; a essência das religiões. Lisboa: Edição "Livros do Brasil", s. d. (1ª ed., 1956)

ELIOT, T. S. *Ensaio*. Tradução, introdução e notas por Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

- FAUSTINO, Mário. Introdução, organização e notas de Benedito Nunes. *Poesia completa, poesia traduzida*. São Paulo: Max Limonad, 1985.
- _____. *Poesia-experiência*. São Paulo: Perspectiva, 1977. (Debates, 136)
- FAVARETTO, Celso F. *Tropicália; alegoria, alegria*. São Paulo: Kairós, 1979.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas cidades, 1978. (Problemas atuais e suas fontes, 3)
- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, s. d.
- GOETHE, Johann W. *As afinidades eletivas*. Tradução por Erlon J. Paschoal. Prefácio e notas de Kathrin Holzermayr Rosenfield. São Paulo: Nova Alexandria, 1992.
- GOLDFARB, Ana Maria Alfonso. *Da alquimia à química; um estudo sobre a passagem do pensamento mágico-vitalista ao mecanicismo*. São Paulo: Nova Stella/EDUSP, 1987.
- GUERRA, Gregório de Matos. *Poemas escolhidos*. Seleção, introdução e notas de José Miguel Wisnik. São Paulo: Cultrix, s.d.
- GULLAR, Ferreira. *Argumentação contra a morte da arte*. 2. ed. Rio de Janeiro: Revan, 1993.
- HANSEN, João Adolfo. *Alegoria; construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Atual, 1986.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
- KAYSER, Wolfgang. *O grotesco; configuração na pintura e na literatura*. Tradução por J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986. (Stylus, 6)
- KOTHE, Flávio. *Benjamin e Adorno: confrontos*. São Paulo: Ática, 1985.
- _____. *A alegoria*. São Paulo: Ática, 1986.

- _____. *Para ler Benjamin*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.
- _____ (org.). *Walter Benjamin*. São Paulo: Ática, 1985. (Grandes Cientistas Sociais, 50)
- LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G. H.* 14. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.
- LUCRÉCIO. *Da natureza*. Prefácio, tradução e notas de Agostinho da Silva. Globo: Porto Alegre, 1962. Tradução de *De rerum natura*.
- MELO NETO, João Cabral de. *Antologia poética*. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- _____. *Morte e vida severina e outros poemas em voz alta*. 4. ed. Rio de Janeiro: Sabiá, s. d.
- NESTROVSKI, Arthur Rosenblat. *Debussy e Poe*. Porto Alegre: L&PM, 1986.
- NETO, Torquato. *Os últimos dias de paupéria*. 2. ed. São Paulo: Max Limonad, 1982.
- NOVALIS. *Fragmentos*. Tradução por Mário Cesariny. Lisboa: Assírio e Alvim, 1986. (Gato maltês, 15). Tradução de *Les disciples à Saïs et Les fragments de Novalis*.
- ORTEGA Y GASSET, José. *A desumanização da arte*. São Paulo: Cortez, 1991.
- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro; do romantismo à vanguarda*. Tradução por Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. *O arco e a lira*. Tradução por Olga Savary. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- _____. *O mono gramático*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

- _____. *Corriente alterna*. 16. ed. Mexico: Siglo Veintiuno, 1986.
- _____. *La búsqueda del comienzo; escritos sobre el surrealismo*. 3. ed. Madrid: Espiral/Fundamentos, 1983.
- PESSOA, Fernando. *O eu profundo e outros eus*. 13. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- PEYRE, Henry. *A literatura simbolista*. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1983.
- POE, Edgar Allan. *Poemas e ensaios*. Tradução por Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Globo, 1985.
- _____. *Nouvelles histoires extraordinaires*. Paris: Gallimard, 1984.
- _____. *Histoires grotesques et sérieuses*. Paris: Garnier/Flammarion, 1966.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- ROSENFELD, Kathrin H. *Os descaminhos do demo; tradição e ruptura em Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Imago/São Paulo: EDUSP, 1993.
- ROSSET, Clément. *A anti-natureza; elementos para uma filosofia trágica*. Tradução por Getulio Puell. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *Dores do mundo*. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.
- _____. *O mundo como vontade e representação*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s.d.
- SCHWARTZ, Roberto, (org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- SERRES, Michel. *O contrato natural*. Tradução por Beatriz Sidoux. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*. São Paulo: Brasiliense,

1985.

SHAKESPEARE, William. *Sonetos*. Tradução por Jerônimo de Aquino. São Paulo: Melhoramentos, s.d.

SONTAG, Susan. *Sob o signo de Saturno*. Porto Alegre: L&PM, 1986.

SOUSA, João da Cruz e. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

SUHAMY, Henry. *A poética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 1983.

WILSON, Edmund. *O castelo de Axel; sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930*. Tradução por José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, s. d.

WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.