UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

DANIEL LEVY CANDEIAS

Augusto dos Anjos: um moderno entre os “ismos”

São Paulo

2015

DANIEL LEVY CANDEIAS

Augusto dos Anjos: um moderno entre os “ismos”

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de doutor em Letras.

Área de concentração: Literatura Brasileira do início do Século XX

Orientadora: Prof.^a D.^{ra} Iumna Maria Simon

São Paulo

2015

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Nome: CANDEIAS, Daniel Levy

Título: Augusto dos Anjos: um moderno entre os “ismos”

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de doutor em Letras.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

A Augusto dos Anjos,
companheiro de uma vida.

AGRADECIMENTOS

A Iumna Maria Simon, pelo apoio, pela paciência, pelo diálogo, pelos ensinamentos e pelas fundamentais orientações. Agradeço também pela abertura e pelo incentivo ao estudo de um poeta tão ausente de nossa faculdade.

A José Antonio Pasta Júnior, pela atenção, pelos ensinamentos e pelo apoio.

A Antonio Vicente Seraphim Pietroforte, pelos ensinamentos que me passou no grupo de estudos, na iniciação científica e no mestrado. Eles tiveram grande importância para a elaboração deste trabalho.

A Ricardo de Souza Carvalho, pelo diálogo, pelo apoio, pelas observações e indicações.

A Ivone Dare Rabello, pelas observações e indicações.

À CAPES, pela concessão da bolsa e o apoio financeiro para a realização desta pesquisa.

A Carlos Eduardo Freire, pelo diálogo, pelo apoio, pelos ensinamentos, pelos conselhos e pelas sessões.

A Paulo Ruiz, pelo diálogo, pelo apoio, pela ajuda com o inglês e pela companhia.

À minha mãe, que me contava as histórias das peças de Sófocles para eu dormir quando criança.

A Juliana Yokoo, pelo amor, pelo carinho, pela companhia, pelo diálogo, pelo apoio, pela força e pelos conselhos.

A Manoel Candeias, pelo diálogo e pelo apoio.

A Marcos Döllerer, pelo diálogo e pela força.

A Enrique Menezes, pelo diálogo e pelo apoio.

À minha família e aos meus amigos, pela força e pela companhia. Sem os momentos de brincadeira para espairecer, sou incapaz de fazer qualquer coisa séria.

Alguns domingos são para limpar
e rearranjar néveas, ruivas virgens,
os mistérios da noite, a ira do mar,
o vento e seu rebento de vertigens,

o estilhaçar de sonhos de cristais,
a solidão invadindo a nossa casa,
Recife, Rio, Paris, Minas Gerais,
flores, velas, amores, gelo em brasa,

o silêncio, um sussuro de sereia,
o diabo, o sangue das orgias,
o azul do céu que à tarde se incendeia
até o arrebol e mais quinquilharias

que eu guardo com a foto do meu pai.
Depois: dormir. O dia já se vai.

A IDEIA

De onde ela vem?! De que matéria bruta
Vem essa luz que sobre as nebulosas
Cai de incógnitas criptas misteriosas
Como as estalactites numa gruta?!

Vem da psicogenética e alta luta
Do feixe de moléculas nervosas,
Que, em desintegrações maravilhosas,
Delibera, e depois, quer e executa!

Vem do encéfalo absconso que a constringe,
Chega em seguida às cordas do laringe,
Tísica, tênue, mínima, raquítica...

Quebra a força centrípeta que a amarra,
Mas, de repente, e quase morta, esbarra
No mulambo da língua parálitica!

Augusto dos Anjos

RESUMO

CANDEIAS, Daniel Levy. **Augusto dos Anjos**: um moderno entre os “ismos”. 2015. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

É quase uma unanimidade entre os leitores e a crítica que a obra de Augusto dos Anjos possui características tão próprias que lhe conferem uma posição de isolamento na tradição literária brasileira. A proposta deste trabalho é investigar as particularidades dessa obra, de modo a depreender alguns de seus principais fios condutores e significados.

Ao nosso ver, os excêntricos encaminhamentos escolhidos pelo poeta paraibano foram uma resposta ao momento de estagnação pelo qual passava nossa poesia do final do Século XIX ao início do XX. A fim de se dissociar do beletrismo e da diluição do Romantismo que predominavam nessa época, Augusto dos Anjos estabeleceu, em seus poemas, um diálogo extenso e profundo com a literatura romântica e o cientificismo numa conformação negativa, contrapondo-se aos fundamentos de ambas as fontes de inspiração. As formas de constituição desse processo, que denominamos “assimilação negativa”, e suas consequências estéticas são nosso foco principal no estudo do livro *Eu* e da coletânea “Outras Poesias”.

Palavras-chave: Augusto dos Anjos, poesia brasileira do início do Século XX, Romantismo, Cientificismo, Parnasianismo, desumanização, antropomorfização.

ABSTRACT

CANDEIAS, Daniel Levy. **Augusto dos Anjos: a modern among the "isms"**. 2015. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

It is almost unanimous among readers and critics that the work of Augusto dos Anjos has such peculiar characteristics that impart him an isolated position in the Brazilian literary tradition. The aim of this dissertation is to investigate the particularities of his work to make it possible to apprehend its main concepts and meanings.

In our view, the eccentric ways chosen by the Brazilian poet were an answer to the period of stagnation in which the Brazilian poetry was situated in the end of the XIX century and the beginning of the XX. To dissociate himself from the love of belles-lettres and the dilution of Romanticism that predominated in the scenery of that period Augusto dos Anjos established, in his poems, an intense and profound dialogue with Scientificism and the romantic literature in a negative configuration, opposing himself to the main foundations of both sources of inspiration. The ways this process was constituted, that we denominate "negative assimilation", and its esthetical consequences are our main focus in the study of the book entitled "Eu" and the collected poems "Outras Poesias".

Key-words: Augusto dos Anjos, Brazilian Poetry in the beginning of the XX century, Romanticism, Scientificism, Parnasianism, dehumanization, anthropomorphization.

SUMÁRIO

Introdução.....	11
I. A crise filosófica.....	25
II. Desumanização.....	67
III. Antropomorfização e paródia.....	103
IV. Momentos de superação.....	136
Considerações finais.....	151
Bibliografia consultada.....	156

INTRODUÇÃO

Augusto dos Anjos nasceu na Paraíba, em 20 de abril, de 1884 e morreu em 12 de novembro de 1914. Viveu, portanto, trinta anos marcados pelas consequências da Abolição da Escravatura, da Proclamação da República e da mudança do centro econômico brasileiro, que passou a ser o Sudeste, em lugar do Nordeste. Ele sentiu certamente essas transformações na pele, pois veio de uma família tradicional, que detinha posse de dois engenhos, cuja prosperidade foi solapada pela modernização desencadeada no Brasil do Século XX.

O que o poeta pensava a respeito dessa nova realidade? É uma resposta impossível de responder, porque, além de sua poesia, Augusto dos Anjos deixou apenas alguns escritos esparsos: algumas cartas, artigos e crônicas breves, nos quais revela muito pouco do que seria sua visão sobre o Brasil. Na sua obra mais completa¹, esses escritos estão divididos em duas partes: “Prosa Dispersa” e “Correspondência”. A primeira delas contém em sua maioria crônicas que somam um total de 32 textos, dos quais grande parte detém-se bastante em acontecimentos ou personalidades de relevo apenas para a época e para as pessoas a quem são dirigidas, quando não enveredam para a verborragia beletrista tão típica dos primórdios de 1900. No conjunto das cartas, pouco encontramos além de assuntos pessoais e amenidades.

De qualquer forma, apesar das poucas pistas que temos para conjecturar sobre o que pensava o autor a respeito de sua época, podemos afirmar, com toda certeza, que ela o influenciou, não apenas porque a visão de mundo dos indivíduos é indissociável de seu contexto sociocultural, mas também porque há na obra de Augusto dos Anjos um diálogo muito marcado com a intelectualidade do final do XIX e do início do XX. Pensemos brevemente, então, sobre esse momento.

Discorrendo sobre o período que vai de 1848 a 1875, Eric Hobsbawn faz a seguinte observação:

¹ ANJOS, Augusto dos. **Obra completa**. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994. Todas as referências e citações de poemas desta tese são baseadas nessa versão.

A sociedade burguesa de nosso período estava confiante e orgulhosa de seus sucessos. Em nenhum outro campo da vida humana isso era mais evidente que no avanço do conhecimento e da “ciência”. Homens cultos do período não estavam apenas orgulhosos de suas ciências, mas preparados para subordinar todas as outras formas de atividade intelectual a elas. (HOBSBAWN, 2007: p. 349)

Aqui esse sucesso científico sobre o qual fala Hobsbawn só passou a ganhar repercussão a partir da década de 1870; repercussão esta motivada e transfigurada pelos complexos da elite da jovem e atrasada nação:

Grandes leitoras da literatura produzida na Europa e nos Estados Unidos, as elites brasileiras não passariam incólumes aos ditames que vinham do estrangeiro. Por outro lado, recém-saídas da desastrosa Guerra do Paraguai e vivendo, nos últimos anos do Império, um período de relativa estabilidade econômica motivada pela produção cafeeira, a monarquia brasileira tencionava diferenciar-se das demais repúblicas latino-americanas aproximando-se dos modelos europeus de conhecimento e civilidade. Nos institutos, nos jornais, nos romances, era como uma sociedade científica e moderna que o Brasil de finais de século pretendia se autorrepresentar. (SCHWARCZ, 1993: p. 30)

Nessa época, ao lado dos institutos históricos, dois grandes centros de disseminação das ideias científicas aqui no Brasil foram as faculdades de Direito de Recife e de São Paulo, que se diferenciavam da seguinte maneira: “enquanto em São Paulo majoritariamente adotavam-se modelos liberais de análise, no Recife predominava o social-darwinismo de Haeckel e Spencer”. (Ibidem, p. 25) Assim como seu pai, Augusto dos Anjos estudou e foi influenciado pelas ideias defendidas pelos alunos e professores da Faculdade de Direito do Recife². Tal

² É preciso salientar que, apesar da predominância do social-darwinismo indicada por Lilia Schwarcz, a Faculdade de Direito do Recife era um ambiente propício sobretudo à entrada de

influência evidencia-se em suas crônicas, nas quais aparecem com frequência conceitos ligados ao evolucionismo, naturalismo e monismo de Haeckel e Spencer, e em seus poemas, nos quais são utilizados em profusão termos ligados à ciência e ao cientificismo de origem inglesa e alemã.

Nesse contexto brasileiro, a literatura não ficou incólume aos pontos de vista sociológico e biológico sobre a realidade que então imperavam entre os intelectuais. Na poesia mais voltada para o eu e no romance de costumes ou de estilo folhetinesco que caracterizaram parte da segunda fase do nosso Romantismo, o nacionalismo indianista e oficializante passou a ser menos presente e o espaço para as preocupações relativas ao indivíduo aumentou. Da década de 1860 em diante, a literatura da terceira geração, imbuída de humanitarismo e espírito democrático, retomou o compromisso de refletir sobre a realidade nacional, mas, dessa vez, em oposição ao *status quo*, erigindo um ponto de vista crítico, e não mitológico, sobre a nossa história. Afinal nem mesmo alguns integrantes da elite estavam satisfeitos com o sistema político vigente e começaram a defender um governo mais igualitário, o que culminou no Republicanismo e no Abolicionismo³. Em meio a essa atmosfera de preocupações políticas e sociológicas, a necessidade de fidelidade aos fatos nacionais, em oposição ao imaginoso Romantismo, aparece na década de 1880 quando Franklin Távora e visconde de Taunay elaboraram romances com forte intenção documental. Aliada às novas correntes científicas recentemente divulgadas, essa necessidade gerou nosso Realismo (para alguns “Naturalismo”), de base renovadora e contestatória, porém acadêmica.

novas ideias e tornou-se referência intelectual desde a década de 1870, com um movimento renovador, encabeçado por Tobias Barreto, cuja contribuição, ao que tudo indica, não foi resultado do desenvolvimento de uma forma de pensar efetivamente autêntica. Ele era, na verdade, um leitor fervoroso e foi grande divulgador e defensor daquilo que lia - inclusive, em alemão, idioma muito pouco conhecido pela população naquele período. Dessa maneira, propagou teorias e conceitos de pensadores como Haeckel, Spencer, Darwin, Kant, Comte, e ensinou, com isso, o surgimento de um grupo de intelectuais, conhecido como “Escola do Recife”, que defendia a autonomia de pensamento em relação ao conservadorismo vigente na Faculdade e na intelectualidade em geral, com ideias fundadas no determinismo, no naturalismo e no racionalismo.

³ Podemos afirmar que essa tendência combativa foi precursora do espírito renovador que surgiu na Faculdade de Direito do Recife. Diga-se de passagem que Castro Alves e Tobias Barreto, ambos poetas da geração “condoreira”, estudaram juntos nessa faculdade, a partir de 1865.

Ao contrário do que ocorreu com os escritores românticos, os realistas não tinham apoio do Estado, o qual criticavam, exigindo uma urgente modernização, revelando, sob esse e outros aspectos, que nosso Realismo foi muito mais radical e combativo do que nosso Romantismo. Nesse caso, o amparo oficial do novo movimento eram simplesmente as teorias científicas em voga, que funcionavam como uma espécie de poética. Afinal, a crítica literária respeitada, desenvolvida a partir dos mesmos fundamentos que a produção, cumpria o papel de avaliar a fidelidade entre o que fora escrito e a realidade, também segundo os preceitos do cientificismo recém-importado.

Num ambiente cultural como esse, o romance era a forma ideal, pois, com o narrador em terceira pessoa, podiam-se organizar “objetivamente” todos os dados coletados, reinventados ou criados pelo autor num enredo que seguisse a lógica de postulados teóricos. A poesia, ao contrário, por ser intrinsecamente subjetiva, não parecia tão adequada para dar forma à visão de mundo de uma intelectualidade cujo pensamento era regido pela ciência e pela razão. Com relação a esse aspecto é curioso notar que escritores como Machado de Assis e Euclides da Cunha, tão críticos e atentos à ordem do dia na prosa, versejaram em obras, no geral, amenas e até mesmo ausentes de conteúdo⁴.

O tipo de poesia que melhor se moldou aos ideais da geração que viveu o momento sobre o qual estamos falando foi a parnasiana, da qual, de fato, podemos depreender um leve parentesco com o Realismo ou Naturalismo:

[...] Realismo, Parnasianismo e Naturalismo, como revoltas contra o subjetivismo romântico, participam do mesmo espírito de precisão e

⁴ Diante desse desentrosamento entre lírica e pensamento, intelectuais vinculados à Escola do Recife intentaram criar uma poesia científica, que não vigorou apesar de adeptos como Tobias Barreto, Sílvio Romero, Martins Júnior e Matias Carvalho. O próprio Tobias Barreto chegou a se autodeclarar fundador do “Cientificismo”, mas seu ambicionado movimento não obteve a aceitação necessária dos leitores. Do mesmo modo como também fracassaram as tentativas de fundar as poesias realista e socialista. Sobre a Poesia Científica, José Veríssimo afirma: “Poesia científica é incongruência manifesta. [...] Limitando-se os nossos poetas científicos a versejar noções, princípios, conhecimentos científicos, e mais nomes do que coisas, resvalavam à poesia didática, de ridícula memória”. (VERÍSSIMO, 1954: p. 306-307)

objetividade científica, de exatidão na descrição, de apelo à minúcia, de culto do fato, de rigor e economia de linguagem, de amor à forma [...] (COUTINHO: 2004, p. 8)

No entanto, esse parentesco refletia-se mais nos procedimentos de composição do que no conteúdo ou na forma dos poemas, pois decorriam quase unicamente dos princípios de que o artista era um artífice e de que a criação poética consistia em lapidar o verso e as imagens para se obter um resultado belo e harmonioso. No que diz respeito ao conteúdo, porém, os temas parnasianos tendiam para o sentimentalismo, mesmo que reprimido, e o tratamento supostamente objetivo que o movimento dava à realidade revelava muitas vezes uma subjetividade sensível, retomando de maneira sutil seu oponente e antecessor: o Romantismo.

Na realidade, o que sustentou a oficialidade e a hegemonia da poesia parnasiana foram muito menos suas fictícias correspondências com o cientificismo ou o racionalismo do que suas correspondências efetivas com o *status quo* do final do XIX e início do XX:

A busca da perfeição pela correção gramatical, a volta aos clássicos e o rebuscamento marcam uma atitude de tipo aristocrático e constituem um traço saliente da fase que vai dos anos de 1880 até a altura de 1920, correspondendo a um desejo de elegância ligado à modernização do país, sobretudo sua capital, Rio de Janeiro. (CANDIDO, 2004a: p. 78-79)

Curiosamente, a poesia parnasiana funcionou como um contraponto à prosa crítica, ácida e às vezes até mesmo obscena do Realismo brasileiro. Enquanto os romances de escritores como Aluísio Azevedo ou Adolfo Caminha iam frequentemente contra o gosto burguês e colocavam o leitor diante de graves problemas da sociedade brasileira, os poemas de um Bilac ou de um Raimundo Correia proporcionavam aos seus leitores a sensação de participar do

seleto mundo do refinamento letrado. Já que os poetas não encontraram uma forma literária que refletisse a visão de mundo que havia acabado de ser importada da Europa, vingou, no meio intelectual, a poesia vazia de sentido que alimentava o gosto médio da burguesia.

Um pouco posteriormente ao Parnasianismo, houve escritores que praticaram uma poesia que poderia ser e foi classificada como simbolista. Inspirada em autores franceses, novamente operando a transposição de um movimento europeu para o Brasil, essa nova vertente permitia versificação mais livre e encarnava as emoções do eu lírico, de maneira a dar espaço para o indefinido, a sugestão, o mistério e a religião. Sob esse ângulo, o movimento poderia ser visto como uma contraposição à estética parnasiana, pois nele havia maior ênfase nos sentimentos e sensações (mais subjetividade do que objetividade), menor rigidez formal, apelo à intuição. No entanto, seu princípio de “arte pela arte” aliado a um imaginário evasivo ensejou na maioria das vezes apenas um estilo particular de vazio ornamental.⁵

A partir dessas considerações, podemos afirmar que a literatura brasileira do final do Século XIX foi animada por dois elementos principais: a tendência antirrômantica e o academicismo, que se manifestou na determinante presença das teorias científicas na prosa e no formalismo aristocrático da poesia. No que diz respeito aos vinte anos subsequentes, esse estado de coisas não se alterou significativamente, ensejando uma literatura, nas palavras do crítico Antonio Candido, “de permanência”:

Comparada com a da fase seguinte (1922-1945) a literatura aparece aí essencialmente como literatura de **permanência**. Conserva e elabora os traços desenvolvidos depois do Romantismo, sem dar origem a desenvolvimentos novos; e, o que é mais, parece acomodar-se com prazer nesta conservação. Como a fase 1880-1900 tinha sido, em contraposição ao Romantismo, mais de busca de

⁵ É importante notar que, apesar da tendência para o ornamentalismo, o Simbolismo e os simbolistas brasileiros não assumiram a mesma postura que o Parnasianismo manteve em relação ao *establishment*. Houve, inclusive, poetas que manifestaram certa combatividade. Para compreender melhor o caso de Cruz e Souza, por exemplo, conferir: *Um canto à margem: uma leitura poética de Cruz e Souza* (Rabello, 2006).

equilíbrio que de ruptura, esta, que a acompanha sem ter o seu vigor, dá quase impressão de estagnar-se. Uma literatura satisfeita, sem angústia formal, sem rebelião nem abismos. Sua única mágoa é não parecer de todo europeia; seu esforço mais tenaz é conseguir pela cópia o equilíbrio e a harmonia, ou seja, o academismo. (CANDIDO, 1976: p. 113)

Conforme a leitura do trecho acima, é possível inferir que, se o tempo que vai de 1880 a 1900 é um período mais de “equilíbrio” do que de originalidade, o que vai de 1900 a 1922 é ainda mais carente de renovação ou inovação. Trata-se de um contexto cultural em que a literatura, no que concerne a sua capacidade de expressar verdades, vai pouco a pouco perdendo espaço para as ciências, o que provoca um inevitável rebaixamento. Contudo, até mesmo no redundante intervalo de 22 anos, há alguns escritores que se afastam sensivelmente da norma beletrista e repetitiva de seus contemporâneos. Com relação a esse aspecto, o mesmo crítico que aponta a “permanência” reconhece a ruptura:

Em Alphonsus de Guimaraens e Augusto dos Anjos, em Euclides da Cunha e Lima Barreto, poderiam os escritores dessa fase encontrar discordâncias estimulantes para a sua atividade literária. No entanto, ou os deixaram de lado, ou foram buscar neles o que tinham de comum com as limitações de que padeciam: a tenuidade afetiva do primeiro, o desequilibrado verbalismo dos outros dois, a ironia superficial do último. (Ibidem, p. 115)

Dentre aqueles escritores que fogem à norma, ainda o mesmo crítico, em *Iniciação à literatura brasileira*, assinala a especificidade de um em particular:

Augusto dos Anjos foi também um marginal [falava-se de Lima Barreto], não pela conduta, mas pela **singularidade** do seu único livro, *Eu* (1912). São poemas, na maioria sonetos, quase **únicos** na literatura brasileira. A sua escrita aproveita a divulgação científica que dominou o fim do século XIX e que ele elaborou num verdadeiro sistema poético, marcado pela influência de Baudelaire e do português

Antero de Quental, além da de Cruz e Sousa. [...] As suas imagens são tomadas à ciência e à técnica, cravando-se na sonoridade agressiva de um verso que incorpora a ênfase retórica e o mau gosto com tamanho destemor, que a aparente vulgaridade torna-se grandiosa e a oratória **sai da banalidade** para gerar uma espécie de mensagem apocalíptica. (CANDIDO, 2004a: p. 84) **[grifo nosso]**

A “singularidade” (termo que remete aos primeiros versos de “Budismo Moderno”: “Tome, Dr., esta tesoura, e corte.../ Minha singularíssima pessoa.”) de Augusto dos Anjos, apontada por Antonio Candido, é uma característica sua que não passou despercebida pela maioria dos críticos. Podemos dizer, inclusive, que, mesmo entre as opiniões reducionistas e discordantes, o conceito de originalidade do escritor paraibano é unânime. Para se ter um ideia da força de suas particularidades, lembremos que ele foi considerado “o grande caso singular da poesia brasileira”, por Drummond, “o mais original, o mais independente de todos os poetas mortos do Brasil”, por Carpeaux, e “a expressão mais original da poesia brasileira”, por José Lins do Rego.

Segundo acreditamos, a originalidade, beirando às vezes a bizarrice, que tantos leitores identificam na obra de Augusto dos Anjos não é nada fortuita, mas sim fruto da consciência de que num tempo no qual as soluções literárias tinham se estagnado era preciso criar algo, acima de tudo, novo. Os poucos escritos do poeta não esclarecem muito sobre seus ideais estéticos, mas há algumas passagens que evidenciam bastante essa consciência sobre a qual estamos falando.

Na “Crônica Paudarquense”⁶ publicada no jornal “O Comércio”, em 1905, Augusto dos Anjos critica abertamente o beletrismo que norteava a arte brasileira de seu tempo: “Cultura de espírito, fetichismo de Arte, nevrose de perfeição – tudo isto encerra uma gigantesca mole para a nossa pequenez liliputiana.” (ANJOS, 1996: p. 585) Numa outra “Crônica Paudarquense”, publicada aproximadamente um mês depois, no mesmo jornal, ele diz o seguinte:

⁶ A palavra “paudarquense” refere-se ao Pau d’Arco, engenho onde o poeta nasceu e viveu até os vinte e seis anos de idade, quando se mudou para o Rio de Janeiro. Nesse mesmo ano, a propriedade foi vendida por causa dos problemas financeiros de sua família.

É óbvio que atravessamos uma fase intercalar de esgotamento resultante do próprio romantismo, que, - fulgurando longo tempo no ciclo vitorioso dos seus prógonos, - não teve, entretanto, desde as hipérboles imitativas do gongorismo hugoano, a força incrementadora de assumir o mesmo realce em nossos dias, corrompendo-se desastradamente numa argamassa abstrusa a que a resignação do século confere, por exagero eufêmico, o nome bonito de escolas modernas. (Ibidem, p. 598)

Mais adiante, na crônica já referida, ele expressa a opinião de que era preciso superar essa realidade: “O que nós queremos é evoluir, galgar pináculos mais elevados, aperfeiçoar-nos em suma, e não transmitir fluidos ineficazes de vitalidade momentânea a arcabouços obsoletos”. (Idem)

Se a originalidade foi, portanto, um norte para a obra de Augusto dos Anjos, no que ela consistiria? Quais teriam sido os recursos utilizados pelo poeta para criar um estilo tão novo, uma dicção tão própria, um imaginário tão inigualável, que possibilitam até mesmo ao leitor diletante reconhecer a autoria de seus versos com razoável facilidade? Qual seria o alcance das soluções inovadoras encontradas pelo autor, no que diz respeito a sua visão de mundo, ao ponto de vista crítico que elas pressupõem e que se dirige à realidade sociocultural do final do Século XIX e do início do XX?

Esta tese se propõe a responder a essas questões, mesmo que parcialmente. Trata-se de uma tarefa extremamente árdua, não só porque o trabalho de leitura de poesia é sempre tortuoso e, em certa medida, provisório, mas também porque um estudo do poeta em questão precisa enfrentar algumas dificuldades especiais.

A primeira delas é que Augusto dos Anjos morreu muito jovem, aos trinta anos, tendo publicado apenas um livro em vida: *Eu*. Por conta disso, não é possível saber exatamente de que maneira ele entendia a totalidade de sua própria obra. Como ele considerava os mais de duzentos poemas que redigiu além dos que se encontravam editados? Que valor esses poemas esparsos teriam

para ele? Eram versões definitivas ou apenas esboços? Seriam divulgados para o público posteriormente (ou novamente, no caso daqueles que foram escritos para periódicos)? Teriam algum interesse particular para o escritor? Possuiriam alguma validade ou estariam guardados por acaso?

Felizmente, no que diz respeito a esse problema de valoração, há um fator importante que pode ajudar no estabelecimento de critérios: alguns desses poemas dispersos foram reunidos por Órris Soares, amigo de Augusto dos Anjos, que os agrupou, sob o nome de “Outras Poesias”, com o *Eu*, originando uma coletânea. Órris não deixou claro qual foi o critério de seleção que utilizou, mas, além de ele certamente conhecer alguns dos princípios estéticos do poeta, seu ponto de vista sobre a escrita augustiana parece coincidir com o nosso no que tange a sua característica originalidade:

A que escola se filiou? – A nenhuma. Se o homem vale por seus sentimentos, com dobradas razões o poeta, dada sua maior riqueza de sensações. Isso de escolas é esquadrear para medíocres. Só existe uma regra de escrita – a do escritor apoderar-se de sua língua e manejá-la de acordo com seu individualíssimo sentir. (SOARES, 1994: p. 64)

Em outras palavras, nos parece, assim como a Órris Soares deve ter parecido, que os poemas das “Outras Poesias” são, na sua grande maioria, exemplos típicos da poética augustiana, enquanto aqueles que permaneceram “engavetados”, com raríssimas exceções, correspondem muito pouco ou quase nada ao estilo predominante de Augusto dos Anjos. Utilizando o argumento da maioria, Alexei Bueno, organizador da obra completa, também vai ao encontro desse ponto de vista:

Sua obra completa, a esteticamente plenamente realizada, se resumiria aos poemas do *Eu* e a uma parte importante das “Outras Poesias” reunidas por Órris Soares – sua quase totalidade, ao que tudo indica – pois na maior parte foram claramente

compostas depois dos poemas do livro, e portanto em plena fase de maioridade literária. (BUENO, 1994: p. 13)

Por conta de todos esses fatores, nos sentimos autorizados a focar o livro *Eu* e as “Outras Poesias” para estudar Augusto dos Anjos – naturalmente sem ignorar os outros poemas de sua autoria, que muitas vezes podem servir de apoio sem que sejam mencionados diretamente na tese. Utilizando o critério do que é mais tipicamente augustiano para selecionar o *corpus* de trabalho, nos desviamos da insolúvel e delicada problemática da valoração.

Outro aspecto que dificulta este estudo é o modo como se configurou a crítica produzida sobre a obra augustiana até os nossos dias, tornando muito inseguro o caminho para aqueles que desejam se aventurar a entendê-la melhor. Sendo composta por um grande número de artigos e ensaios e de uma quantidade considerável de dissertações e teses, a fortuna crítica sobre Augusto dos Anjos aparenta ser rica e consistente. No entanto, boa parte desses artigos e ensaios, geralmente por conta da finalidade para a qual foram publicados, detém-se muito em apresentações da vida e da obra do poeta, o que impossibilita o desenvolvimento de uma leitura mais aprofundada. Trata-se de estudos que costumam focar questões muito pontuais, com algumas poucas exceções, como, por exemplo, quatro ensaios de José Paulo Paes – “Augusto dos Anjos ou o evolucionismo às avessas” (ANJOS, 2003), “As quatro vidas de Augusto dos Anjos” (PAES, 1957), “Augusto dos Anjos e o *art nouveau*” (PAES, 1985) e “Do particular ao univesal” (Idem) – e um de Anatol Rosenfeld – “A costela de prata de Augusto dos Anjos” (ANJOS, 1994) –, os quais poderíamos afirmar que são sem dúvida alguma abrangentes e decisivos. Infelizmente parece que os trabalhos acadêmicos tiveram um destino semelhante ao das apreciações esparsas, pois quase não dialogam entre si e, quando retomam a fortuna crítica, fazem-no de modo pontual, sem estabelecer algo que possamos chamar propriamente de continuidade, nem mesmo por meio de contraposições.

Como se vê, não é uma tarefa fácil a que nos propomos, no entanto nossa leitura parte de uma ideia bastante sólida e que já foi expressa nesta introdução:

Augusto dos Anjos acreditava que a literatura de seu tempo tinha entrado numa fase de esgotamento e pretendia, por isso, criar uma poesia nova. No trecho que citamos de sua “Crônica Paudarquense”, ele afirma: “É óbvio que atravessamos uma fase intercalar de esgotamento resultante do próprio romantismo”. Como se vê, seu diagnóstico é que a poesia, e talvez a prosa, tenha estancado desde o final do Romantismo; retomando a mesma citação: “não teve, entretanto, desde as hipérboles imitativas do gongorismo hugoano, a força incrementadora de assumir o mesmo realce em nossos dias”.

Tendo em vista essa perspectiva sobre a literatura brasileira do início do Século XX e a forma como Augusto dos Anjos compôs sua obra, nossa hipótese de leitura é que o projeto de sua poesia tenha sido justamente elaborar uma estética antirromântica, colocando em prática o objetivo que estava apenas no plano teórico dos parnasianos e adeptos da Poesia Científica.

Empregando ideias e termos paradigmáticos do pensamento desenvolvido na Escola do Recife, o escritor paraibano não exaltava as teorias que estavam em voga nem ilustrava sua aplicabilidade, mas ressaltava a experiência trágica de tomar consciência de sua ilusão ou de seu determinismo mortificador. Com isso, ele utilizava o mesmo recurso alusivo da poesia científica, para manifestar, contudo, uma experiência diametralmente oposta: o mal-estar, a sujeição e a decrepitude, em lugar da exaltação racional do progresso da humanidade.

Tal apropriação também se deu com o Romantismo. Em Augusto dos Anjos recorrem temas, imagens e recursos tipicamente românticos, mas essa influência é sempre atenuada ou anulada pelas referências à ciência ou à filosofia. Assim, as cismas e a genialidade do poeta se tornam distúrbios psíquicos, a constante presença da morte se faz por meio da figura do verme ou de expressões abstratas como “noumenalidade do não ser”, a incomunicabilidade das sensações e pensamentos íntimos se manifesta sob a forma de um impeditivo neurofisiológico etc.

Acreditamos que Augusto dos Anjos trabalha com elementos característicos do Romantismo e do que seria a Poesia Científica, retomando

figuras, temas, imagens, cenas e palavras recorrentes em cada um desses movimentos, sem permitir que falemos propriamente em filiação, pois, segundo entendemos, tal retomada opera sempre a negação de fundamentos de ambos, por exemplo: do misticismo romântico ou do racionalismo científico. Como se trata de uma apropriação que se concretiza como negação basilar das fontes das quais os elementos foram apropriados, denominamo-la assimilação negativa. O conceito desse processo será assunto do primeiro capítulo deste trabalho, que terá como base a análise de dois poemas: “Agonia de um Filósofo”, que dialoga com a Poesia Científica, e “Monólogo de uma Sombra”, que dialoga com o Romantismo. O conceito desse processo será assunto do primeiro capítulo deste trabalho, que terá como base a análise de dois poemas: “Agonia de um Filósofo”, que dialoga com a Poesia Científica, e “Monólogo de uma Sombra”, que dialoga com o Romantismo.

No segundo trataremos de um modo particular por meio do qual a assimilação negativa se manifesta: a desumanização. Como se sabe, diferentemente do que ocorria na obra de arte e no pensamento clássicos, no movimento romântico valorizou-se o individualismo, o gênio do artista como um indivíduo, o que desencadeou o sentimentalismo e o espiritualismo tão característicos da poesia dessa vertente. Na obra de Augusto dos Anjos, há uma tendência diametralmente oposta a essa, cuja consequência é o esvaziamento dos indivíduos, inclusive do eu lírico, retirando-lhes sua humanidade ou subjetividade. Tal tendência, de desumanização, é responsável pelas constantes referências aos mundos infra e supra-humano da poesia augustiana, bem como pela animalização e pela coisificação que submetem os seres humanos aos quais essa poesia dá forma. Para compreendê-la partiremos da leitura de “Psicologia de um Vencido”, “O Poeta do Hediondo”, “O Martírio do Artista” e “Vandalismo”.

No terceiro capítulo, baseado numa interpretação de “Numa Forja”, analisaremos um outro processo decorrente da assimilação negativa e que é oposto e complementar ao de desumanização: a antropomorfização. Se por um lado, na poesia de Augusto dos Anjos, os seres humanos são destituídos de sua humanidade, por outro, aqueles que fazem parte dos Reinos Animal, Vegetal e Mineral (incluindo vermes, organismos unicelulares e até mesmo os átomos) são

humanizados numa infinita sociedade biologicamente hierarquizada. Essa ordem hierárquica motiva a piedade e a revolta do eu lírico, constituindo uma espécie de condoreirismo irônico, que também será estudada nessa etapa do trabalho.

O quarto e último capítulo investigará os momentos da obra de Augusto dos Anjos em que há uma superação do processo de assimilação, porque, neles, os ecos do movimento romântico ou da Poesia Científica são pontuais, na mesma medida em que as soluções formais que eles apresentam implicam princípios totalmente independentes de composição, e não mais dependentes do compromisso de se opor a estilos tradicionais. Para ilustrar como seriam esses momentos, escolhemos dois poemas (“Budismo Moderno” e “Versos Íntimos”) que nos parecem paradigmáticos com relação à noção de superação e que serão analisados em suas interessantíssimas particularidades.

I. A CRISE FILOSÓFICA

Na obra de Augusto dos Anjos, o pensamento, como fenômeno fisiológico, como faculdade que distingue os homens dos outros seres da natureza, como patrimônio cultural e como instrumento para perscrutar a verdade, é um tema fundamental e recorrente. Dessa forma, o conceito de razão e a tradição dos pensadores, cientistas e filósofos têm particular importância, servindo, muitas vezes, como base quando se apresentam considerações sobre o mundo ou a vida em geral. Por esse motivo, dentre outros, ao ler o poeta paraibano, deparamos frequentemente com momentos de reflexão sobre questões filosóficas, alusões ao exercício da leitura e referências a autores, teorias e conceitos, elementos que dão concretude ao papel crucial que a faculdade de pensar cumpre nesse caso.

Ao discutir poeticamente sobre os limites e as finalidades do pensamento, Augusto dos Anjos recorre muitas vezes à alegoria e no centro dela coloca uma figura: o filósofo. Podemos considerar, inclusive, o próprio eu lírico uma espécie de filósofo, pois, além de demonstrar um grande repertório, ao fazer uma quantidade enorme de referências teóricas e literárias, ele apresenta-se como um erudito e revela muito interesse sobre problemas existenciais, epistemológicos, ontológicos etc. Tais interesses não se manifestam de maneira convencional, na medida em que um determinado eu reflete espontaneamente sobre a essência do mundo ou a finitude da vida. A reflexão é, antes, inspirada em estudos e se desenvolve a partir de ideias científicas e filosóficas que estavam em voga no final do XIX e no início do XX.

Adiantamos ao leitor que essas ideias, que moldam a visão de mundo do eu lírico, podem ser divididas em dois grupos principais: as de vertente científicista, com base no monismo de Haeckel, e as influenciadas pela filosofia niilista de Schopenhauer e Nietzsche. Na parte mais substancial da poesia augustiana, encontramos não só a presença de ambos os grupos, mas também, e principalmente, uma coexistência paradoxal e às vezes antitética entre eles; dela resulta uma concepção radicalmente negativa do pensamento e da natureza, pendendo mais para a inspiração de fundo filosófico do que a de viés científico.

Escolhemos dois poemas para ilustrar o processo que nomeamos assimilação negativa e algumas características principais relativas a essa crítica do pensamento e da natureza que acabamos de apresentar brevemente, porque nos parece que aquela depende destas, em outras palavras: a assimilação negativa é provocada e pressupõe a crítica do pensamento. Em todo caso, os dois textos são bem distintos em muitos pontos e manifestam de forma bastante diversa os aspectos que pretendemos estudar.

Os poemas que escolhemos para analisar neste capítulo são “Monólogo de uma Sombra”, que abre o livro *Eu*, e “Agonia de um Filósofo”, que o sucede imediatamente. Eles serão analisados, entretanto, em ordem inversa, porque deste depreendemos a assimilação negativa de características que seriam definidoras da Poesia Científica, fenômeno constante, mas algo pontual na obra de Augusto dos Anjos; enquanto naquele encontramos o mesmo processo aplicado à tradição romântica, cuja presença é tão constante quanto basilar no poeta paraibano.

O estudo empreendido nesta etapa pretende, portanto, apresentar o conceito geral de assimilação negativa em suas duas facetas augustianas, seguindo um princípio de abrangência. De maneira que, inteirado do conceito e encaminhado para sua vertente mais abrangente, o leitor possa compreender melhor alguns dos recursos principais que o poeta utiliza para colocar em prática seu diálogo com o Romantismo, assunto que será abordado no segundo e no terceiro capítulos. A partir das duas análises que acabamos de propor, será realizada uma discussão acerca do que chamamos de crítica do pensamento (decorrente da crise filosófica figurada nos dois poemas), sobre cujas implicações de cunho existencial e sociológico iremos refletir.

“Agonia de um filósofo”

Uma das características marcantes da poesia de Augusto dos Anjos é o contraponto entre a estrutura e as escolhas lexicais e imagéticas. Se por um lado

nos seus poemas abundam os termos científicos ou simplesmente inusuais no campo da lírica e no campo da fala, por outro, percebemos neles um gosto pelas formas tradicionais, sobretudo a preferência pelo soneto e pelos versos decassílabos (quase sempre heroicos), algo que talvez possamos entender como uma tendência classicizante. No que diz respeito a essas características, o exemplo a seguir não foge à regra:

AGONIA DE UM FILÓSOFO

Consulto o Pthah-Hotep. Leio o obsoleto
Rig-Veda. E, ante obras tais, me não consolo...
O Inconsciente me assombra e eu 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 polo a polo
O ideal de Anaximandro de Mileto!

No hierático areopago heterogêneo
Das ideias, percorro, como um gênio,
Desde a alma de Haeckel à alma cenobial!...

Rasgo dos mundos o velário espesso;

E em tudo, igual a Goethe, reconheço

O império da *substância universal*!

Como se vê, trata-se de um soneto no qual predominam os versos heroicos e sobressaem as imagens fortes e as palavras e expressões insólitas, como “cenobial” e “heterogêneo”, incluindo títulos de duas obras em língua estrangeira. Sua sequência abruptamente entrecortada de imagens, que provoca certo desnorreamento da leitura, apresenta algo evidente e linear: uma situação narrativa protagonizada pelo eu lírico. Num primeiro momento ele estuda livros de sabedoria egípcia e indiana, mas não se satisfaz com o que encontra. Em seguida, um fenômeno específico, a morte de um inseto, leva-o a acreditar na veracidade da filosofia de Anaximandro de Mileto. Por último, realizando um trabalho de reflexão “digno de um gênio”, desvencilhando-se das impressões falsas que se pode ter da realidade, constata que todos os mundos – a totalidade das coisas – são formados pela substância universal.

O lugar onde esse episódio se passa não é explicitamente indicado, mas alguns elementos do poema sugerem um quarto de estudos ou biblioteca. Os livros mencionados, por seu conteúdo e por serem muito antigos, pressupõem um ambiente onde poderiam ser lidos com concentração e conforto e onde não seriam facilmente danificados. A observação da morte do inseto, evento tão corriqueiro e discreto, e as elocubrações que dela decorrem denotam o isolamento em que se encontra o observador, totalmente entregue à leitura e ao fluxo de seus pensamentos, a não ser por esse acontecimento ordinário que transforma discretamente o ambiente paralisado que o circunda.

A cena lembra poemas românticos que exploram a solidão do eu lírico num espaço fechado, às voltas com seu próprio eu (o exemplo brasileiro mais cristalino e mais conhecido desse tipo de poesia talvez seja “Ideias Íntimas”, de Álvares de Azevedo). Contudo, não é preciso muito esforço para perceber que tal parentesco se dilui nas gritantes particularidades do soneto de Augusto dos Anjos, principalmente ao considerarmos que, neste caso, o estímulo para a imersão interior não é o amor, não é diretamente a morte (referida brevemente

no poema), não é saudade e também não é a desolação de viver. É a busca da verdade; verdade essa que não é espiritual nem individual, mas racional e científica.

Além desses aspectos há ainda outros que fazem o poema se afastar do espiritualismo, do subjetivismo e do sentimentalismo românticos. Um deles é que, apesar de o eu lírico demonstrar limitações no começo de sua empreitada, quando esta termina, ele está cheio de certezas. Em lugar do indivíduo cuja alma transcende a matéria e as palavras, temos diante de nós um sujeito com um objetivo concreto, que se realiza após serem tomadas as devidas providências. O embate entre eu e mundo aparece no início apenas para se desenvolver até sua solução completa, que marca o final da pequena narrativa, assinala a vitória do realismo sobre o romantismo e compõe a chave de ouro do soneto, a expressão “o império da substância universal” - o universo em sua totalidade e essência, a verdade absoluta. Diante disso somos levados a afirmar até mesmo que o poema defende valores diametralmente opostos aos do Romantismo. Porque, enquanto os românticos valorizavam o sentimento em face da razão, trabalhavam com a ideia de que a alma é superior à matéria e acreditavam na inapreensibilidade da realidade por meio das palavras, “Agonia de um filósofo” é uma ode a um conceito (ou seja, uma síntese de um dado real por meio da razão e da palavra) cujo princípio é: tudo que existe é composto por uma e mesma substância⁷.

A postura racionalista do eu lírico diante da realidade, o método intelectual que ele utiliza para responder aos seus anseios de verdade e a trajetória bem-sucedida que ele percorre para, no fundo, constatar a aplicabilidade de um conceito denotam uma visão idealista do trabalho de pesquisa, atribuindo-lhe a função de panaceia. Essa visão acompanhada, se não embasada, das referências a conceitos do Naturalismo e do Monismo (com

⁷ Trata-se do Monismo, um dos alicerces das teorias naturalistas, incluindo a de Haeckel: “As diversas direções da filosofia, encaradas sob o ponto de vista atual das ciências naturais, separam-se em dois grupos opostos: duma parte, a concepção *dualista* onde reina a cisão, doutra parte a concepção *monista* onde reina a unidade. À primeira ligam-se geralmente os dogmas teológicos e idealistas; à segunda, os princípios realistas e mecânicos. [...] O Monismo, em contraposição [ao Dualismo] (igualmente tomado no sentido mais lato da palavra!) não reconhece no Universo senão uma substância única, a um tempo ‘Deus e Natureza’; para ele, o corpo e o espírito (ou a matéria e a energia) são estritamente unidos.” (HAECKEL, 1919: p. 22-23)

menção direta a Haeckel) aproximam o soneto do que se poderia chamar de Poesia Científica.

Para compreender melhor essa proximidade, tomemos como exemplo este trecho de *Visões de hoje*, do poeta científico Martins Júnior:

Mas só Comte

Pôde, estoico, escalar o alevantado monte

No píncaro do qual via-se a neve branca

Da nova concepção do mundo reta e franca!

Deixando embaixo Kant, Simon, Burdin, Turgot,

Newton e Condorcet e Leibniz – voou

Ele para as alturas mágicas da glória,

Após ter arracando ao pélago da História

A vasta concha azul da ciência Social!

Nos dois casos, temos o louvor ao pensamento científico-filosófico, a expressão do anseio de atingir a verdade e a eleição de um teórico que foi capaz de atingi-la, suplantando outros que tentaram alcançar esse mesmo fim. No poema de Augusto dos Anjos, o teórico eleito é Haeckel, que teria ultrapassado as tentativas dos textos religiosos e da filosofia de Anaximandro para chegar ao real por meio do conceito de substância universal. No trecho de Martins Júnior, Augusto Comte teria superado Kant, Simon, Burdin, Turgot, Newton, Condorcet e Leibniz, ao criar a “ciência Social”. Ressalta-se que, em se tratando do elogio aos teóricos, é preciso acrescentar que Haeckel estaria num patamar superior ao de Comte, pois, enquanto este teria apenas um ponto de vista mais avançado do que

os dos pensadores anteriores, aquele teria realizado a finalidade última do trabalho de reflexão.

Além das referências diretas e laudatórias a teorias e teóricos que estavam nas bases do pensamento da Escola do Recife, outro ponto em comum entre os poemas é o tom grandiloquente, que dá a devida força ao ato de bravura que seus protagonistas realizam. Em ambos, a busca pelo conhecimento aparece como uma espécie de trabalho sobre-humano: aquele que atinge a verdade pratica um ato de heroísmo. Depois de ter retirado das profundezas da história a “concha da ciência Social”, o abnegado Comte de Martins Júnior escala um enorme monte e chega à glória de vencer os grandes competidores que participam da jornada pela verdade. O destemido filósofo de Augusto dos Anjos supera a desconsolação, enfrenta o vendaval do inconsciente, percorre toda a vastidão do mundo das ideias, rasga o véu “espesso” da mentira e encontra a verdade absoluta. Compostas assim, essas breves narrativas visitam o imaginário da tradição das lendas e dos mitos, refletindo o papel heroico que foi atribuído, de fato, ao intelectual brasileiro do início do Século XIX.⁸

Todos esses aspectos que levantamos indicam as afinidades entre os poemas. Seu ponto de encontro mais significativo é a filiação que possuem com o cientificismo e a representação indireta do modo como essa e outras correntes de pensamento foram assimiladas no Brasil, como se elas fossem uma tábua de salvação. No entanto, apesar das afinidades, podemos afirmar, com toda a certeza, que há uma grande diferença entre os textos. O trecho de *Visões de hoje*, mesmo com todas as suas nuances, pode ser considerado um simples elogio a Comte, enquanto o louvor a Haeckel não é o traço principal de “Agonia de um filósofo”.

⁸ “Arrojados num processo de transformação social de grandes proporções, do qual eles próprios eram fruto na maior parte das vezes, os intelectuais brasileiros voltaram-se para o fluxo cultural europeu como a verdadeira, única e definitiva tábua de salvação, capaz de selar de uma vez a sorte de um passado obscuro e vazio de possibilidades, e de abrir um mundo novo, liberal, democrático, progressista, abundante e de perspectivas ilimitadas, como ele se prometia. A palavra de ordem da ‘geração modernista de 1870’ era condenar a sociedade ‘fossilizada’ do Império e pregar as grandes reformas redentoras: ‘a abolição’, ‘a república’, ‘a democracia’. O engajamento se torna a condição ética do homem de letras. Não por acaso, o principal núcleo de escritores cariocas de vangloriava fazendo-se conhecer por ‘mosqueteiros intelectuais’.” (SEVCENKO, 2003: p. 96-97)

Pensemos primeiramente na perspectiva que os textos criam em relação ao conhecimento. Martins Júnior enfoca os próprios pensadores, dando ênfase a um certo heroísmo condoreiro protagonizado por Comte. Augusto dos Anjos enfoca a recepção das obras e o modo como elas repercutem na experiência do indivíduo com o mundo. O que vemos em “Agonia de um filósofo” é uma espécie de herói de si mesmo, que derrota o inconsciente, cria um primeiro ponto de vista sobre o real (o ideal de Anaximandro de Mileto), depois supera essa primeira concepção, por meio de uma extensa reflexão que analisa o universo desde as recentes e complexas teorias filosóficas até os seres biológicos mais simples, para reconhecer, enfim, que tudo é formado pela mesma substância.

Como se vê, enquanto no trecho de Martins Júnior temos uma jornada em que disputam grandes pensadores para ver quem chega ao conceito mais acertado acerca da realidade, no caso de “Agonia de um filósofo” a superação é individual – apesar do percurso de viés universalizante que ela implica. Comte é puro símbolo, o filósofo de Augusto dos Anjos tem sentimentos e corpo. Essa diferença reflete-se nos cenários que compõem ambos os textos. No primeiro, delineia-se muito claramente uma paisagem, predomina o ambiente externo: um grande monte do qual se vê a neve. No segundo, o quarto de leitura serve apenas como ponto de partida para uma sequência de episódios mentais”: no início predomina o ambiente externo e fechado, depois surge a interioridade, que prevalece totalmente ao final.

Nesse caso, trata-se, portanto, da exaltação do estudo por meio da glorificação do estudioso por excelência: aquele que chega ao fim último da busca pela verdade. Lembremos que o título do poema refere-se a “um filósofo”, figura-chave da poesia augustiana à qual nos reportamos no início deste capítulo, permitindo que interpretemos esse herói de si mesmo como um representante dos filósofos em geral, ou de um tipo de filósofo, ainda que manifeste também as características do eu lírico. Tal leitura é ainda mais legítima, se considerarmos que a breve narrativa apresentada pelo soneto pode ser relacionada com uma concepção naturalista e, portanto, evolucionista, acerca da história do pensamento ocidental.

Segundo o senso comum das teorias científicas do Século XIX, no decorrer da história mundial, a humanidade teria passado por um processo evolutivo, que, no campo intelectual, poderia ser sintetizado pela passagem do pensamento religioso para o científico. No que diz respeito aos modos de pensar que teriam existido entre esses dois pontos, de partida e de chegada, os critérios de classificação são diversos; no que concerne ao que conduz essa evolução, também não há consenso. De qualquer modo, o importante é justamente a transição entre os dois extremos, pois ela pode ser encontrada no poema de Augusto dos Anjos, configurando uma concepção particular do que seria uma evolução da razão na história da humanidade.

Partindo desse princípio, podemos considerar que a divisão das estrofes demarca a transição do que seriam os períodos correspondentes a cada momento da linha evolutiva. O primeiro quarteto, por exemplo, manifestaria o pensamento religioso ou metafísico. O segundo, a observação de um fenômeno natural e a filosofia empirista dela decorrente. No primeiro terceto, que representaria uma superação das etapas anteriores, o uso da razão, sem se limitar à metafísica ou ao empirismo, permitiria avaliar a matéria e o que está além dela (ressalte-se que ambas, matéria e filosofia, estão ligadas pelo conceito naturalista de alma). Na última estrofe o *telos* da evolução teria se realizado: dotado da capacidade de refletir conforme essa modalidade superadora e final, que, segundo o poema, nada mais é que pensar à maneira de Haeckel, o eu lírico não se engana mais com as impressões imediatas e percebe a correspondência perfeita entre realidade e teoria.

Paralelamente a esse processo evolutivo, há, no poema de Augusto dos Anjos, um jogo de forças entre o mundo das ideias e o mundo exterior, que mimetiza em alguma medida o trabalho de reflexão filosófica, na medida em que este depende de imanência e transcendência, e experiência e pensamento. Tal jogo de forças é marcado pelo ritmo, pelo tom e pelo teor das ações. Isso porque as atividades realizadas no quarto de leitura são lentas e monótonas, enquanto aquelas que ocorrem na mente do eu lírico são fluidas e grandiosas. Pensemos nessa hipótese.

Com a perspectiva que estamos propondo, podemos dividir o primeiro quarteto do poema em três movimentos. No primeiro teríamos a predominância da exterioridade: “Consulto o Ptah-Hotep. Leio o obsoleto/ Rig-Veda”. No terceiro, a prevalência da interioridade: “O Inconsciente me assombra e eu nele rolo/ Com a éolica fúria do harmatã inquieto!” O segundo poderia ser interpretado como uma transição entre os outros: “E, ante obras tais, me não consolo...”

O trecho do primeiro movimento, que expressa as ações exteriores do eu lírico, é formado por dois curtos períodos, ambos concluídos por meio de ponto final. Assim, quando iniciamos a leitura do poema, somos levados a fazer uma pausa a cada breve acontecimento. A constância das consoantes oclusivas, a presença de encontros consonantais e consoantes mudas e a raridade das vogais abertas acentuam o ritmo ralentado e a sonoridade truncada dessas frases iniciais cuja conformação se aproxima da prosa.

O movimento seguinte (“E, ante obras tais, me não consolo...”) expõe o resultado interno da experiência com a exterioridade: o eu lírico não encontrou remédio para sua situação de desconsolo na leitura dos livros antigos. Por isso o consideramos um trecho de transição. Ele também é composto por apenas uma frase, porém, diferentemente do que ocorre no movimento anterior, esta é mais longa, tanto no que diz respeito ao número de sílabas (poéticas ou gramaticais) quanto no que diz respeito à quantidade de palavras. Outra diferença fundamental é que nesse caso o verbo não inicia o período. A ação é “atrasada” pela anteposição da conjunção “e”, seguida do adjunto adverbial “ante obras tais”, entre vírgulas. De modo que a sequência de atos breves separados por um curto intervalo da primeira parte dá lugar aqui a uma ação (no sentido verbal) mais prolongada, que não é propriamente uma ação: não se consolar. Tal prolongamento se revela também nas reticências que demarcam o final indefinido do estado de coisas que a frase expressa.

Além dessa transformação no andamento das atividades que se realizam na estrofe inicial do soneto, podemos dizer que há também uma mudança na maneira como os acontecimentos narrados são expostos à medida que ele

avança. A primeira frase é composta por um verbo, um artigo e um objeto sem qualificativos. A segunda tem a mesma estrutura econômica, com o acréscimo do adjunto adnominal “obsoleto”. Na terceira, além do verbo na forma relexiva, que indica a ação central da oração, há dois adjuntos adverbiais e uma conjunção, quebrando a crueza com que a narração dos fatos vai se estabelecendo. A monotonia da leitura, caracterizada como um atividade externa, terminativa, um trabalho exclusiva e mecanicamente visual, é substituída pelo contínuo exercício interno de reflexão.

Daí em diante, a reviravolta é tremenda. A frase seguinte (“O Inconsciente me assombra e eu nele rolo/ Com a eólica fúria do harmatã inquieto!”) ocupa dois versos. Em lugar do discurso objetivo e do tom neutro que conduzia o movimento anterior da estrofe, encontramos uma imagem repleta de detalhes e um estilo grandiloquente, marcado pelo ponto de exclamação, que reaparece seguidamente no resto do poema. Não se trata nem da monotonia repetitiva da exterioridade nem da relativamente duradoura e decepcionante transição para o interior, mas da assombrosa e longa experiência do eu com sua pura interioridade.

Quando deixa de interagir com a realidade exterior, para investigar a si mesmo, o eu lírico reencontra seu desconsolo e descobre que a origem de seu mal-estar, o desconhecido, domina-o completamente. Sob a forma de “Inconsciente”, aquilo que não pode ser apreendido por meio da razão arrebatado e de tal maneira o assombra, que ele sente como se fosse derrubado por uma ventania.

O segundo quarteto pode ser dividido em dois movimentos, um correspondente à exterioridade e outro, à reflexão resultante da observação do ambiente externo. O primeiro é composto pelo verso inicial, e o outro compreende os versos restantes. Nesse caso, não há um trecho que demarca transição entre os dois polos, porque nos são apresentados apenas um fenômeno exterior e as elocubrações que dele decorrem, de maneira que o leitor deve inferir a relação entre fato inspirador e pensamento. O fato inspirador é a morte

de um inseto e o pensamento, como está evidenciado, é que todos os fenômenos realizam o ideal de Anaximandro de Mileto.

Ao que parece, a alusão feita ao filósofo pré-socrático não se deve a uma real filiação teórica, seja do eu lírico ou do próprio autor. A filosofia de Anaximandro de Mileto sustenta que a realidade estaria submetida a um princípio universal: “ápeiron” (termo que no grego significa “infinito”, “ilimitado”). Ou seja, o universo, desde sua origem e em todas as suas particularidades, seria regulado por esse princípio. Considerando esse aspecto e a obra de Augusto dos Anjos em geral, acreditamos que a observação da cena do inseto levaria o eu lírico a se remeter a Anaximandro, pois ela comprovaria que a morte seria uma espécie de ápeiron; afinal, todos os elementos existentes estariam destinados a viver, para depois morrer.⁹

Vista assim, a morte do inseto torna mais compreensível e concreto o pensamento de Anaximandro de Mileto, que é provavelmente um dos abstratos assuntos abarcados pelos livros que se encontram no quarto de estudos do poema. Por apresentar um dado real que legitima e esclarece concepções do eu lírico, podemos dizer que esse episódio, apesar de patentemente exterior, é, ao mesmo tempo, fundamentalmente interior. O acontecimento externo só ganha visibilidade por causa das ressonâncias que ele provoca na mente do estudioso. De modo que o primeiro verso da segunda estrofe se aproxima da frase “E, ante obras tais, me não consolo...”, que está no segundo verso da primeira estrofe, pois marca a transição da exterioridade para a interioridade. Assim como a frase, também possui maior fluidez do que os períodos iniciais do poema e termina com reticências, que sugerem continuidade. No entanto, há aqui um ponto de exclamação, assinalando o estado de espírito exaltado do eu lírico em vias de identificar o *insight* que a morte do inseto provocou.

⁹ Chegamos a essa interpretação porque o tema da indefectibilidade da morte, inclusive como lei geral da natureza, aparece constantemente em *Eu* e “Outras Poesias”, muitas vezes quebrando a coesão do discurso do eu lírico. Como, para o ele, a existência de todos os seres é regulada pela sua potencial finitude, qualquer elemento do mundo pode ser selecionado arbitrariamente para demonstrar a essência destrutiva do universo. Essa questão será mais aprofundada adiante, ainda neste capítulo.

A frase que revela esse *insight* ocupa três versos, prenunciando a estrutura dos tercetos subsequentes. Como vimos, nela, trata-se da compreensão e da aplicabilidade da filosofia de Anaximandro de Mileto. Ou seja, o eu lírico pondera sobre a realidade que o cerca e seu repertório de leituras, para chegar ao conceito de um princípio geral e identificá-lo na natureza, uma operação que, apesar de seus motivadores externos, é estritamente intelectual. Esse trabalho é intenso e duradouro, o que harmoniza com a extensão da frase e seu tom grandiloquente. Note-se que, enquanto o ambiente material em que se encontra o eu lírico se resume a um pequeno cômodo, a experiência intelectual abarca o mundo inteiro: “todos os fenômenos do solo”.

Considerando acertada a interpretação de que o poema apresenta uma perspectiva evolucionista da história do pensamento, que se reflete na individualidade do eu lírico, podemos afirmar que, nos tercetos, a concepção a respeito do princípio que rege o universo se aprimora, pois ápeiron cede lugar a substância universal. Para concretizar essa evolução intelectual, o eu lírico realiza uma verdadeira jornada interna. Ele percorre o sagrado tribunal das ideias, travando contato com todos os conceitos ou seres, desde os mais simples aos mais complexos. E, só depois de cumprida essa tarefa, ele adquire a capacidade de reconhecer e dizimar todas as falsas verdades. Se a prática de consultar os livros é de curto alcance e sujeita o leitor ao confinamento, a teoria proporciona uma “viagem” por todo o universo desde o seus primórdios.

O ato de realizar a jornada e o de se devencilhar da falsidade ocupam, cada um, uma estrofe e uma frase, o que reflete a amplitude maior e a repercussão psicológica mais forte dos fatos mentais em comparação à realidade material. Os verbos “percorrer”, “rasgar” e até mesmo “reconhecer”, que correspondem à atividade mental do eu lírico, denotam uma atitude muito mais ativa do que “consultar”, “ler” e “assistir”, que demarcam as ações físico-intelectuais nos quartetos.

O espaço da matéria e das ações concretas apresenta-se monótono, apassivador, restrito a episódios repetitivos e corriqueiros, enquanto o mundo das ideias dá margem para as mais variadas provas de superação e bravura.

Tudo indica que o ambiente externo, apenas sugerido pelo manuseio dos livros, é um espaço fechado no qual o eu lírico mantém-se praticamente estático. A interioridade composta pelos pensamentos e sentimentos, em contrapartida, oferece mais de um cenário (o do vendaval, o “areopago das ideias”, “o império da substância universal”), o qual – para utilizar um termo-chave presente no próprio poema – o eu lírico *percorre*. Ou seja, o espaço interno, delimitado pelas frases mais longas, é o lugar do movimento e o espaço externo, referido nos curtos períodos, o da imobilidade.

Não há como não depreender um critério de valoração nesse jogo de forças entre espaço mental e exterioridade, do qual, aparentemente, o primeiro sai ganhando. Diante da cena apresentada pelo poema, somos impelidos a interpretar que só a atividade intelectual tem relevância, pois o monótono e falso mundo concreto serve apenas como meio para se atingir a complexidade e a diversidade da verdade, que reside, em última instância, em apenas um conceito.

Visto sob esse ângulo, o poema pode ser entendido como uma exaltação do trabalho intelectual. Nesse sentido, não haveria figura mais indicada para protagonizá-lo do que o filósofo, pois é do senso comum que a filosofia trata especificamente do pensamento em geral. Dessa forma ele representaria o triunfo da reflexão sobre a realidade imediata, da ideia sobre a matéria, por consequência, do homem sobre a natureza.

No entanto, as implicações do conceito de substância universal recalcam a vitalidade triunfante do final do poema. Se ela realmente existe, tal como é postulado pelo monismo de Haeckel, a ideia não pode triunfar sobre a matéria e o homem não pode triunfar sobre a natureza, pois todos esses elementos são formados e determinados por um mesmo princípio natural, superior à humanidade. Se, por um lado, as teorias naturalistas, como as de Haeckel, superestimam a capacidade humana de conhecer e alterar o mundo, por outro, suas premissas anulam a autonomia dos seres humanos. Afinal, segundo elas, nós, assim como os outros entes, estamos completamente sujeitos às incoercíveis leis naturais. Ao tratar do dualismo presente em Augusto dos Anjos, Elbio Spencer refere-se a essa contradição:

Era o combate ininterrupto entre o idealismo metafísico e o materialismo científico. O idealismo procura esclarecer a vida em seus múltiplos aspectos como manifestação de uma inteligência superior, limitando as especulações do homem, estabelecendo um ponto crítico denominado por Herbert Spencer de: “incognoscível”. O materialismo, pelo contrário, apontando fatos, afirma que as questões do ser, da vida, do homem e da finalidade objetiva das coisas devem ser encaradas estritamente do ponto de vista do transformismo molecular – a *natura naturans* e *ultima ratio*. (SPENCER, 1994: p. 182)

Esse paradoxo, porém, não foi focado por grande parte dos naturalistas. Em *Enigmas do universo*, por exemplo, apenas o lado positivo dessa ambivalência prevalece. De modo que as leis da natureza parecem conduzir a humanidade e sua crescente capacidade de conhecimento, num processo evolutivo, até a fase em que teríamos contato com a verdade absoluta¹⁰. Haeckel não questiona, contudo, o que faríamos com essa verdade e de que maneira nossa vida seria afetada por ela. Quais seriam as implicações culturais e psicológicas, se descobríssemos que toda a complexidade humana não passa do resultado de uma combinação específica de leis naturais?

Como já foi observado, essa visão deslumbrada diante dos avanços científicos disseminou-se no Brasil, no final do Século XIX e no início do XX, e ela era reproduzida pela poesia científica, como podemos perceber no trecho de Martins Júnior que selecionamos. O poema de Augusto dos Anjos parece

¹⁰ O famoso Humanitismo, desenvolvido por Quincas Borba no romance homônimo de Machado de Assis, é uma paródia desse tipo de pensamento absolutizante que contagiava estudiosos e diletantes brasileiros do Século XIX. Como se pode notar no trecho abaixo, seu fundamento é, à sua maneira, esclarecidamente monista:

“Humanitas é o princípio. Há nas cousas todas certa substância recôndita e idêntica, um princípio único, universal, eterno, comum indivisível e indestrutível, - ou, para usar a linguagem do grande Camões:

Uma verdade que nas cousas anda,
Que mora no visível e invisível.

Pois essa substância ou verdade, esse princípio indestrutível é que é Humanitas. Assim lhe chamo, porque resume o universo, e o universo é o homem. Vais entendendo?” (ASSIS, 2006: p. 648)

compartilhar do mesmo espírito evolucionista, contudo, a maneira com a qual ele foi construído e o título que lhe foi escolhido invalidam tal possibilidade de interpretação.

Apesar de o protagonista do poema ter, supostamente, realizado seu intento com todo sucesso, a breve narrativa que expõe o caminho da ignorância à verdade não é qualificada como “vitória”, “triunfo” ou “façanha”, mas “agonia”. Como vimos, a jornada empreendida pelo filósofo depende apenas de uma sutil experiência com a realidade externa, pois sua essência é totalmente mental. Conhecendo o conceito de substância universal, só podemos concluir que esse encontro intelectual com a verdade é também a descoberta de que matéria e pensamento não se diferenciam e de que a superioridade da vida mental, em contraste com a monotonia externa, é ilusória. Isso porque, levando o conceito a suas últimas consequências, seríamos obrigados a considerar que a atividade do pensamento seria apenas uma das faculdades animais da espécie humana, e que, assim como as outras, ela seria completamente dependente das funções fisiológicas. Portanto, o pensamento do eu lírico seria tão mecânico quanto o desinteressante exercício de leitura, e sua vida, por mais que tenha sido dedicada ao conhecimento da verdade, não valeria mais do que a do inseto morto por acaso.

O verso “O império da *substância universal*”, que encerra tão lapidarmente a jornada, demarca a finalidade e o fim do projeto de vida do “filósofo”. Muito precisa ser percorrido para que esse projeto seja logrado, mas quando alguém o atinge, não há nada mais a ser feito. O trajeto que leva até sua realização completa é grandioso, dinâmico, cheio de vitalidade, mas depois dela não há continuidade. O percurso delineado pela busca do “filósofo” pode ser sintetizado pelo verbo “conhecer” e sua atividade posterior ao conhecimento é designada no poema por “reconhecer”.

Uma situação monótona e limitante como essa só pode ser agônica para o filósofo desgostoso da entediante vida prática e sedento por aventuras no campo do conhecimento – por isso o título do poema. Depois da peripécia, resta ao herói a ação mecânica de conferir, por sua vida toda, a certa aplicabilidade da

fórmula “tudo = substância universal”. Desse modo, a ação heroica ganha um sentido trágico, a *hybris* manifesta-se na sede de saber, que transforma o sábio numa espécie de Ouroborus.

É possível identificar algumas relações entre essa experiência malfadada e a métrica e o ritmo do poema. Detenhamo-nos, portanto, em sua estrutura.

Trata-se de um soneto no qual predominam os decassílabos heroicos e cujo esquema rímico é ABBA, ABBA, CCD, CCD, no entanto, dos quatorze versos que ele possui, cinco têm conformação diferente: os dois últimos do primeiro quarteto e o último do segundo; e o primeiro e o último do primeiro terceto. Respectivamente: “O In/cons/ci/**en**/te/ me as/**som**/bra e eu/ **ne**/le/ **ro**/lo” (11 sílabas; 4^a, 7^a, 9^a e 11^a acentuadas), “Com/ a e/**ó**/li/ca/ **fú**/ria/ do har/ma/**tã in**/qui/**e**/to!” (12 sílabas; 3^a, 6^a, 10^a e 12^a acentuadas ou 11, com 3^a, 6^a, 10^a e 11^a acentuadas, se considerarmos um ditongo a sequência “quie” de “inquieto”), “O i/de/**al**/ de A/na/xi/**man**/dro/ de/ Mi/**le**/to!” (11 sílabas; 3^a, 7^a e 11^a acentuadas), “No hi/e/**rá**/ti/co a/re/o/**pa**/go he/te/ro/**gê**/neo” (12 sílabas; 3^a, 8^a e 12^a acentuadas), “Des/**de a al**/ma/ de/ **Hae**/ckel/ à **al**/ma ce/no/bi/**al**!...” (12 sílabas; 2^a, 5^a, 7^a e 12^a acentuadas). Podemos esquematizar a estrutura métrica e rítmica do soneto da seguinte maneira:

Heroico,

Heroico,

Endecassílabo com acento na 4^a, 7^a, 9^a e 11^a

Dodecassílabo/endecassílabo com acento na 3^a, 6^a, 10^a e 12^a/ 11^a

Heroico

Heroico

Endecassílabo com acento na 2^a, 7^a, 9^a e 10^a

Heroico

Dodecassílabo com acento na 3^a, 8^a e 12^a

Heroico

Dodecassílabo com acento na 2^a, 5^a, 7^a e 12^a

Sáfico

Heroico

Heroico

Como podemos perceber observando esse esquema, há em “Agonia de um Filósofo” uma tendência para a variedade métrica e rítmica que se apresenta na primeira estrofe e se acentua até desaparecer na última. Isso porque no primeiro quarteto temos dois versos irregulares do ponto de vista métrico e um deles também do ponto de vista rítmico (o quarto tem acentuação na sexta sílaba, seguindo o ritmo do verso heroico); no segundo, temos um verso irregular rítmica e metricamente; no primeiro terceto, temos também dois versos irregulares no ritmo e no metro (lembrando que, nesse caso, dois versos ocupam a maior parte da estrofe); e finalmente no último terceto temos três versos perfeitamente decassílabos, um sáfico e dois heroicos.

Se associarmos as ações repetidas e materiais do poema à regularidade e a aventura/tragédia mental do eu lírico à variedade, encontraremos um interessante paralelismo. Nos dois quartetos, que fazem a transição da prática para a teoria, do mundo exterior ao intelectual, há uma divisão quase simétrica entre versos regulares e irregulares, com variedade no final do último quarteto, pois este prepara a entrada definitiva no “areopago” das ideias. O primeiro terceto, que narra essa entrada e o percurso através do pensamento universal, é naturalmente o mais desarmônico do soneto, enquanto o último, que demarca o

retorno às ações repetidas e automáticas, por não terem significância, instaura, pela primeira e última vez, uma plenitude harmônica, que será cristalizada pela chave de ouro.

Cumpre notar que, pela posição que ocupa, essa plenitude harmônica no âmbito estrutural parece corresponder à plenitude intelectual tão almejada desde os primeiros versos do soneto, o que nos leva a considerar a menção ao nome de Goethe, depois de Anaximandro e Haeckel. Tomando como base o lado positivo da pequena narrativa que se desenrola de forma afortunada até o penúltimo verso, podemos entender que o eu lírico equipara-se ao poeta alemão, na medida em que manifesta sua própria genialidade. De modo que remete aos momentos de sua obra dos quais se depreende a harmonia entre homem, razão e natureza (incluindo os textos científicos). O desfecho, contudo, lembra os momentos de inquietação de um personagem do mesmo autor cujo destino foi sentir na pele a incompletude inconsolável pela sabedoria ilimitada:

Ai de mim! da filosofia,

Medicina, jurisprudência,

E, mísero eu! da teologia,

O estudo fiz, com máxima insistência.

Pobre simplório, aqui estou

E sábio como dantes sou!

...

Sei ter mais tino que esses massadores,

Mestres, frades, escribas e doutores;

Com dúvidas e escrúpulos não me alouco,

Não temo o inferno e Satanás tampouco

Mas mate-me o prazer no peito;
Não julgo algo saber direito,
Que leve uma luz que seja
Edificante ou benfazeja.
Nem de ouro e bens sou possuidor,
Ou de terreal fama e esplendor;
Um cão assim não viveria!

(GOETHE, 2004: p. 63)

No discurso de Fausto, porém, há mais esperança, pois ele sabe indicar o mal que lhe aflige e apontar algumas de suas carências, que, portanto, futuramente, poderiam ser sanadas. Em “Agonia de um filósofo”, há a simples narração da busca pelo todo que resulta no nada. Não se sabe exatamente do que o indivíduo é carente, mas apenas que se viu reduzido a um dos componentes do “império da substância universal”. Nesse caso, o termo “império” cumpre papel determinante, na medida em que reforça a completa falta de autonomia do sujeito diante do mundo que ele descobriu por meio da razão.

Assim, podemos afirmar que, apesar de uma possível filiação à poesia científica no que diz respeito às referências a conceitos e autores e no que tange ao imaginário que sustenta uma espécie de heroísmo intelectual, o poema de Augusto dos Anjos tem um sentido diametralmente divergente da ideologia científicista que imperava desde a década de 1870 na Escola do Recife. Isso porque não exalta ou defende o poder da ciência, mas apresenta a situação existencialmente dilacerante em que se encontra o intelectual que levava a ferro e fogo as ideias que surgiram e se desenvolveram no Século XIX.¹¹

¹¹ Sobre Augusto dos Anjos, José Paulo Paes afirma: “Na sua obra não deparemos, como na de Martins Júnior, louvações da ciência *in abstracto* enquanto fatora do avanço social e moral da

Se quisermos identificar no poema uma filiação teórica, ela não poderia ser encontrada na esfera da ciência, mas sim nas correntes filosóficas antirracionaisistas que apareceram como resposta ao racionalismo exacerbado do cientificismo oitocentista. No trecho abaixo, baseando-se nas ideias de Schopenhauer, Nietzsche faz observações sobre a existência humana e a cultura de seu tempo que confluem com a experiência pela qual passa o filósofo do poema de Augusto dos Anjos:

É um fenômeno eterno: a vontade ávida sempre encontra um meio, através de uma ilusão distendida sobre as coisas, de prender à vida as suas criaturas, e de obrigá-las a prosseguir vivendo. A um algea-o o prazer socrático do conhecer e a ilusão de poder curar por seu intermédio a ferida eterna da existência, a outro enreda-o, agitando-se sedutoramente diante de seus olhos, o véu da beleza da arte, àquele outro, por sua vez, o consolo metafísico de que, sob o turbilhão dos fenômenos, continua fluindo a vida eterna [...] Desses estimulantes compõem-se tudo o que chamamos cultura: conforme a proporção das mesclas, teremos uma cultura preferencialmente socrática ou artística ou trágica; ou se se deseja permitir exemplificações históricas: há ou uma cultura alexandrina, ou então helênica, ou budista.

Todo o nosso mundo moderno está preso na rede da cultura alexandrina e reconhece como ideal o homem teórico, equipado com as mais altas forças cognitivas, que trabalha a serviço da ciência, cujo protótipo e tronco ancestral é Sócrates. (NIETZSCHE, 1998: p. 108)

À luz das observações do pensador a quem Augusto dos Anjos dedicou um soneto, podemos considerar o eu lírico do poema que analisamos um representante da cultura de seu tempo. Encarnando o “ideal do homem teórico”, o “filósofo” agonizante é impelido pelo “prazer socrático do conhecer e a ilusão de poder curar por seu intermédio a ferida eterna da existência”, e quando chega à suposta verdade absoluta descobre que a razão não dá conta, mas limita a vida,

humanidade, a espancar com as luzes da razão as trevas da superstição e do obscurantismo religioso, tanto quanto do conservadorismo político. Isso porque o âmbito dela não é o épico e o cívico hugoanos herdados pela poesia científica da poesia condoreira, mas antes o lírico e o subjetivo.” (PAES, 2003: p. 13-14)

que também é feita de desejos ou – para utilizar o conceito de Schopenhauer – Vontade. Atrás do “velário espesso”, o das impressões imediatas, ele encontra outro, o da plenitude, nesse caso, a ilusória plenitude alcançada por meio da razão. Quando o velário da plenitude é rasgado, o que sobra são o nada e a agonia.

Até que ponto o poeta paraibano foi influenciado pelas ideias de Nietzsche e Schopenhauer, não é possível precisar. O importante é ressaltar que sua obra apresenta, de diversas formas, uma questão existencial decorrente da cultura cientificista e racionalista do Século XIX e por isso ela e esses pensadores, vez por outra, se aproximam. Portanto, talvez não por influência direta, mas por coincidências nas perspectivas, o filósofo ou teórico são figuras centrais no pensamento nietzscheano e na poesia augustiana. Porque essas figuras podem realizar, conforme a vontade do escritor que as manipula, a tarefa de levar a razão até o limite, demonstrando que por meio dela o ser humano não é capaz de atingir a completude ou de se realizar completamente, segundo pretendiam naturalistas como Haeckel.

“Monólogo de um sombra”

Antes protagonizar o soneto que acabamos de analisar, o filósofo aparece logo no primeiro poema do livro *Eu*: “Monólogo de uma Sombra”. Trata-se de uma espécie de prólogo à obra, cujos princípios são expostos por um ser fantasmagórico, delirante e retórico (a Sombra), que se dirige ao eu lírico, operando uma epifania niilista. Nas seis primeiras das 31 estrofes a Sombra se apresenta como um híbrido: infra e supra-humano, primitivo e atemporal, biológico e transcendente, grandioso e miserável. A partir da sétima, fala sobre os filósofos modernos:

Aí vem sujo, a coçar chagas plebeias,
Trazendo no deserto das ideias

O desespero endêmico do inferno,
Com a cara hirta, tatuada de fuligens
Esse mineiro doido das origens,
Que se chama o Filósofo Moderno!

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

E não de achá-lo, amanhã, bestas agrestes,
Sobre a esteira sarcófaga das pestes
A mostrar, já nos últimos momentos,
Como quem se submete a uma charqueada,
Ao clarão tropical da luz danada,
O espólio dos seus dedos peçonhentos.

Tal a finalidade dos estames!
Mas ele viverá, rotos os liames
Dessa estranguladora lei que aperta
Todos os agregados perecíveis,
Nas eterizações indefiníveis
Da energia intra-atômica liberta!

Será calor, causa úbiqua de gozo,
Raio X, magnetismo misterioso,
Quimiotaxia, ondulação aérea,
Fonte de repulsões e de prazeres,
Sonoridade potencial dos seres,
Estrangulada dentro da matéria!

E o que ele foi: clavículas, abdômen,
O coração, a boca, em síntese, o Homem,
- Engrenagem de vísceras vulgares -
Os dedos carregados de peçonha,
Tudo coube na lógica medonha
Dos apodrecimentos musculares.

A desarrumação dos intestinos
Assombra! Vede-a! Os vermes assassinos
Dentro daquela massa que o húmus come,
Numa glutoneria hedionda, brincam,
Como as cadelas que as dentuças trincam
No espasmo fisiológico da fome.

É uma trágica festa emocionante!
A bacteriologia inventariante

Toma conta do corpo que apodrece...
E até os membros da família engulham,
Vendo as larvas malignas que se embrulham
No cadáver malsão, fazendo um s.

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!

Apresentado pela Sombra, o filósofo está em situação ainda mais trágica. Enquanto, no poema “Agonia de um filósofo”, acompanhamos seu percurso triunfante e ao mesmo tempo decepcionante em direção à verdade, aqui parece que ele se encontra num momento posterior, no qual chegou ao desespero e à loucura. Ferido, com a mente deserta, surrado como um mineiro, assim ele é hiperbolizado pelo discurso grotesco e violento proferido pelo alterego do eu lírico.

Nesse discurso não sobressaem as tensões e a sutil tragicidade do filosofar, mas sim a total inutilidade da razão e a completa insignificância da humanidade frente ao “império da substância univesal”. O niilismo acentua-se na ênfase dada à indefectibilidade da morte e ao modo estritamente material e dilacerante com que ela ocorre, configurando uma espécie de *memento mori* sádico. Aqui o filósofo não observa a morte de um inseto, mas ele próprio é submetido à morte, comprovando a ideia de que “todos os fenômenos do solo parecem realizar de polo a polo” “o horror dessa mecânica nefasta a que todas as cousas se reduzem”.

Depois de si mesmo e do “Filósofo Moderno”, a Sombra apresenta o “Sátiro peralta”, “que o sensualismo sodomista exalta,/ Nutrindo sua infâmia a leite e a trigo...” São dez estrofes que descrevem a personalidade doentia e a vida decrépita dessa figura. Para ressaltar a insignificância do filósofo, a Sombra se reporta às transformações físicas a que ele estaria sujeito depois da morte. O

sátiro, porém, está sujeito às leis da matéria no próprio momento em que vive, pois, como se deixa levar pelos instintos, não tem autonomia.

Segundo a ontologia da Sombra, tudo é matéria e o homem, por mais que deseje, não pode escapar dessa triste condição. Mesmo se entregando completamente à razão ou ao prazer - como fazem o filósofo e o sátiro, respectivamente -, o ser humano sempre experimenta a dolorosa sensação de perceber o limite de sua própria materialidade, pois, apesar de sermos como os outros entes naturais, somos dotados de consciência.

De modo semelhante ao trecho de Nietzsche que citamos, o discurso da Sombra propõe uma tipologia que identifica as maneiras de o homem aferrar-se à vida, iludindo-se. Um dos tipos discriminados pela categorização desenvolvida no poema coincide com um dos tipos estabelecidos pelo pensador alemão: o Filósofo Moderno, que pode ser interpretado como aquele que manifesta “o prazer socrático do conhecer e a ilusão de poder curar por seu intermédio a ferida eterna da existência”. O outro, o Sátiro Peralta, representa os indivíduos que se entregam aos prazeres imediatos, principalmente os prazeres sexuais, que, segundo a perspectiva da Sombra, são também uma ilusão, pois se submeter aos desejos carnavais é abandonar-se à materialidade, o que repercute fatalmente na alma humana na forma do vício ou da culpa (estrofes 21 e 24):

No horror de sua anômala nevrose,
Toda a sensualidade da simbiose,
Uivando, à noite, em lúbricos arroubos,
Como no babilônico *sansara*,
Lembra a fome incoercível que escancara
A mucosa carnívora dos lobos.

...

Cresce-lhe a intracefálica tortura,
E de su'alma na caverna escura,
Fazendo ultra-epiléticos esforços,
Acorda, com os candeeiros apagados,
Numa coreografia de danados,

A família alarmada dos remorsos.

Como vimos, há, nesse discurso, uma teoria da condição dos homens no mundo, uma filosofia existencial que se aproxima dos pensamentos de Nietzsche e Schopenhauer. Quando a Sombra trata daqueles que se entregam à razão ou aos prazeres imediatos, essa teoria está apenas sugerida. É preciso depreendê-la, pois ela não está exposta explicitamente. Em seguida, porém, ao final da fala, o teor filosofante chega ao seu grau máximo, porque se apresentam a razão que leva o ser humano a necessitar de ilusões e a solução mais indicada para nossa triste condição existencial (ou seja, os fundamentos da teoria e suas implicações práticas):

Ah! Dentro de toda a alma existe a prova
De que a dor como um dardo se renova,
Quando o prazer barbaramente a ataca...
Assim também, observa a ciência crua,
Dentro da elipse ignívoma da lua
A realidade de uma esfera opaca.

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.

Segundo esse ponto de vista, a ilusão carnal ou a filosófica são, portanto, meios de se desvencilhar da dor de viver; dor que se renova sempre que se tem prazer. Trata-se de mais um parentesco com as filosofias irracionalistas do

Século XIX, segundo as quais, a condição do homem é essencialmente dolorosa, por conta do conflito eterno entre os anseios humanos e a pura materialidade da realidade. Conclui-se, a partir das palavras da Sombra, que nem o uso da razão nem o suprimimento dos desejos podem acabar com a dor de viver, mas apenas a arte, a fruição estética.

Se, por um lado, a forma desse discurso condiz com seu conteúdo, na medida em que as imagens grotescas e o tom exaltado reforçam o caráter dilacerante da existência humana; por outro, o contexto em que o discurso aparece, a figura por quem ele é proferido e o modo como ele é desenvolvido destoam de seu teor filosofante e de sua função quase didática. Caso o poema fosse a simples exposição de um ponto de vista a respeito da existência humana e da arte, teria uma estrutura que, de alguma maneira, acompanhasse a lógica da argumentação e as ideias seriam desenvolvidas de forma objetiva e linear. Não é isso o que ocorre.

Lembremos que o “autor” desse rompante existencialista nada mais é do que um ser sobrenatural. O nome “Sombra”, inclusive, está muito próximo do termo popular “assombração”. E a abertura do “monólogo” condiz com essa imagem, pois, no momento de se autoapresentar, o ente sombrio utiliza linguagem cifrada, para definir sua essência híbrida como a união de todos os opostos e para declarar que não há, não houve nem haverá nada no mundo que ela não conheça. Contudo, como já se pôde notar, o discurso da Sombra, que no início é metafísico e misterioso, vai tornando-se pouco a pouco filosófico e materialista.

Pensemos no início do poema, que abre com a autoapresentação:

“Sou uma Sombra! Venho de outras eras,
Do cosmopolitismo das moneras...
Polipo de recônditas reentrâncias,
Larva de caos telúrico, procedo
Da escuridão do cósmico segredo,
Da substância de todas as substâncias!

O primeiro verso sugere que o enunciador é um ser fantasmagórico, vindo do passado. No verso seguinte, esse passado é qualificado em termos científicos, criando uma tensão de significado. A Sombra seria um ente sobrenatural vindo de tempos muito distantes, metaforizados pela moneras, ou ela representaria os seres biológicos dos primórdios da Terra, que estão metaforizados pela Sombra? Em outras palavras, o enunciador é uma figura metafísica de roupagem biológica ou uma figura biológica de roupagem metafísica? As primeiras indicações que temos a respeito da Sombra revelam que ela vem do passado, mas apresentam um grande enigma. Isso porque elas são feitas por meio de referências a universos opostos, do mito e da ciência.

Nos versos seguintes, o revezamento de referências a esses universos distintos prossegue: as expressões “Polipo de recônditas reentrâncias”, “larva” e “substância” contêm termos que fazem parte do jargão científico, enquanto “caos telúrico” e “escuridão do cósmico segredo” criam uma atmosfera misteriosa e sobrenatural. Em última instância, podemos afirmar que a Sombra é, de fato, um ser misterioso e sobrenatural e sua essência mística manifesta-se, acima de tudo, na confluência de características transcendentais e materiais. Além disso, é bom lembrar que a definição que abre a apresentação e sintetiza a essência dessa figura, “sou uma Sombra”, equivale à afirmação “sou uma assombração”.

Ao final do poema, quando somos informados sobre as reações do eu lírico no momento em que ouve o “monólogo”, acentua-se o caráter fantasmagórico da Sombra. Não sabemos como ela surgiu, com que finalidade profere seu “monólogo” e o que ocorre com ela depois de terminar sua fala, pois sua função parece ser apenas apresentar-se e expor suas ideias. Depois das aspas que encerram essa exposição, o leitor tem acesso somente à realidade do eu lírico, que entra num estado de total perturbação.

Visto desse modo, o poema, como um todo, pode ser considerado uma versão bastante particular da típica cena da poesia romântica em que o eu lírico é tomado de assalto por uma visão sombria, um ser sobrenatural, que provoca arrebatamento e encarna o inexplicável. Na estrofe 32, imediatamente posterior à fala da Sombra, há alguns elementos que reforçam a ligação entre a cena

apresentada e a tradição romântica. A aparição da assombração se dá à noite, à luz da lua, e o seu enunciado lembra “... monótonas corujas, executando,/ entre caveiras sujas,/ a orquestra arrepiadora do sarcasmo”¹².

Como o “Rei dos Elfos”, de Goethe, aqui o ente sobrenatural manifesta forças desconhecidas da natureza. Conforme a Sombra mesmo afirma, sua existência é anterior à dos homens, o espaço que ela habita é o recôndito do universo. Por ser constituído de uma essência estranha aos seres humanos, o ser fantasmagórico se revela, aparentemente, de forma ilógica ou irracional. É o que diz uma das estrofes que contêm as reações e impressões do eu lírico ao entrar em contato com a aparição:

Era a elégia panteísta do Universo,
Na podridão do sangue humano imerso,
Prostituído talvez, em suas bases...
Era a canção da Natureza exausta,
Chorando e rindo da ironia infausta
Da incoerência infernal daquelas frases.

No imaginário de tradição ocidental, o encontro entre o ser humano e o ente sobrenatural, que incorpora o inapreensível, evidenciam-se os limites da razão e do homem. Em grande parte dos poemas, histórias ou até mesmo lendas populares em que ocorre esse encontro, o ente limita-se a realizar uma ou mais ações ou profere algumas palavras, agindo quase autonomamente, sem interagir de fato com o indivíduo para o qual ele aparece. O eu lírico, no caso da poesia, não compreende completamente o sentido das atitudes que testemunha ou das frases que ouve e pode até indagar o ser misterioso, como ocorre no famoso

¹² “[...] lembremos que um dos traços mais típicos do Romantismo é o seu lado noturno. Na atitude predominante do clássico há certa afinidade com a luz clara do dia, como se ela fosse a da razão que esquadrinha, revela e penetra em todas as dobras. Inversamente, a noite parece mais ajustada a uma corrente que valoriza o mistério, respeita o inexplicável e aprecia os sentimentos indefiníveis. Daí o gosto pela noite como hora, quando a escuridão reina e se associa na imaginação a acontecimentos anormais ou sobrenaturais, pontilhados de fantasmas, crimes e perversões [...]” (CANDIDO, 2009: p. 44)

“Meu sonho”, de Álvares de Azevedo, mas, em geral, não consegue desenvolver um diálogo real. A figura sombria, que pode manifestar tanto as forças da natureza quanto os recônditos da alma, normalmente, comunica ou exorta, mas não responde aos apelos humanos.

Essa unilateralidade denota, muitas vezes, uma cisão entre natureza e homem, ou entre sensibilidade e razão, de modo a expressar a hegemonia dos primeiros elementos de cada um dos dois pares. Ou seja, a hegemonia da natureza em relação ao homem e da sensibilidade em relação à razão. O corvo de Poe, por exemplo, não dialoga propriamente, mas repete uma palavra que remete à indefectibilidade do efêmero, à morte, que não pode ser contornada pelo indivíduo que padece da perda. O Rei dos Elfos de Goethe convida uma criança para se deleitar com a natureza e os encantos de sua filha. A criança não responde, pede ajuda ao pai, que ignora a intuição de seu filho. Com isso, o Rei toma-a à força: tira sua vida, o que corresponde a retirá-la do reino dos homens.

O termo “monólogo”, presente no título do poema de Augusto dos Anjos, explicita a relação unilateral entre o eu lírico e a Sombra, aproximando-o das narrativas tradicionais. E, de fato, trata-se de uma espécie de monólogo, pois a assombração pronuncia-se e o eu lírico apenas ouve ou assiste, como se cumprisse o papel de plateia comportada. Assim como ocorre em “O Corvo” e em “O Rei dos Elfos”, a experiência com a aparição do ser sobrenatural demonstra os limites do ser humano. Nesse caso, porém, de maneira bastante particular.

Enquanto, tradicionalmente, o comportamento e os enunciados dos seres sobrenaturais ou a própria experiência como um todo *sugerem* esse limite, a assombração do poema de Augusto dos Anjos verbaliza uma mensagem precisa e coerente. Além disso, o conteúdo da mensagem não é só evidente e articulado, mas corresponde a uma concepção filosófica que, aproximando-se do pensamento de Nietzsche e Schopenhauer, reproduz certa visão de mundo compartilhada pela intelectualidade do final do Século XIX e do início do XX. Assim, atribui-se a uma figura, que se presume estar ligada à natureza, ao inumado e ao irracional, a qualidade estritamente humana, nesse caso, fundamental, de expor um ponto de vista erigido a partir da leitura de escritores consagrados.

Sob esse aspecto, o “Monólogo de uma Sombra” é, portanto, uma paródia do tradicional poema romântico no qual ocorre a aparição de um ser fantasmagórico. O ente sombrio aparece, profere um discurso aparentemente desconexo e o eu lírico fica completamente atordoadado depois que a visão se cala. Contudo, dois recursos básicos deixam entrever que os elementos tradicionais não foram assimilados, mas utilizados de forma distanciada. O primeiro deles é o uso de termos científicos, que nos levou à conclusão de que o caráter sobrenatural da Sombra se afirma, sobretudo, pela confluência de características místicas e cientificamente materiais. O segundo é o sentido objetivo e de inspiração letrada que se esconde atrás da linguagem rebuscada do discurso que a Sombra profere. Quando depreendemos esse sentido, nos damos conta de que o evento da aparição não representa uma crise espiritual (como seríamos levados a crer, considerando que houvesse uma assimilação pura e simples da tradição romântica), e sim uma crise intelectual.

As aparições fantasmagóricas do Romantismo são, em geral, encarnações do inefável, daquilo que faz parte da natureza e do espírito e não pode ser expresso por meio das palavras, porque é inapreensível pela razão. As ideias da Sombra também apontam para os limites da razão, porém, partindo de bases diferentes. Na poesia romântica, a verdade (o “eu”) transcende a matéria; segundo o discurso do “Monólogo”, a verdade é *somente* a matéria e a transcendência não passa de uma ilusão. De modo que o desespero do eu lírico, demonstrado nas últimas estrofes do poema, não resulta de crises de “alma” ou de “espírito”, resulta da compreensão de que, por ter consciência de ser tão estritamente material quanto os outros elementos da natureza, o homem está fadado ao sofrimento eterno. Podemos afirmar que, na poesia romântica, a crença no indivíduo, na sua verdade e na sua superioridade, provoca, muitas vezes, uma crise existencial de ordem espiritual. No caso do poema de Augusto dos Anjos, o cruzamento de certos fundamentos teóricos – no limite, contraditórios – leva a uma crise de ordem filosófica.

Com essa perspectiva, a aparição e o discurso cifrado perdem o sentido original de enformar o inefável e o inapreensível. Esses elementos dão concretude a uma visão de mundo extremamente cética, sobretudo no que diz

respeito às potencialidades humanas, o que se opõe aos ideais românticos. Trata-se de uma assimilação irônica. Assim o encontro com o sobrenatural ganha ares de encenação, expressamente assinalada pelo termo “monólogo”. O próprio discurso da Sombra lembra representações de tipo jogral. Para expor suas ideias, ela apresenta a si mesma, ao Filósofo Moderno e ao Sátiro Peralta, como se os três fossem personagens alegóricos do pequeno drama a ser representado. E, de fato, os dois últimos representam o drama da existência, enquanto ela cumpre o papel de corifeu.

O conflito desse drama, como vimos, é a impossibilidade de transcender ou, no caso do Sátiro Peralta, de se reduzir completamente (por meio da entrega total aos instintos) à matéria, que seria a essência de tudo. A crise dos dois indivíduos decorre da consciência de sua materialidade essencial. É, portanto, exatamente a mesma crise pela qual passa o protagonista de “Agonia de um filósofo”, que procura consolo nos livros para sua vida limitada a mundanidades tediosas e encontra “o império da substância universal”, o reino da matéria, o maior e mais mundado dos limites.

A pulverização filosófica

É claro, no entanto, que, apesar de darem corpo à crise que denominamos “filosófica”, os dois poemas são muito diferentes com relação à forma. Somos tentados a dizer que um é o oposto do outro. Seguindo as normas do soneto, “Agonia de um filósofo” é relativamente curto, com momentos de grandiloquência e exaltação, mas do todo sobressai ainda assim a inquietude discreta dos atos de ler e de pensar. Como vimos, numa leitura superficial, pode-se acreditar que o poema narra pura e simplesmente a trajetória de estudos que o eu lírico percorre para atingir a verdade absoluta. Só a análise mais detida de elementos formais, à luz de conceitos gerais do monismo, demonstra que a narrativa de sucesso intelectual é acompanhada por uma crise e que esta é o fio condutor da dinâmica do poema. O longo “Monólogo de uma Sombra” é, em sua maior parte, a reprodução do exaltadíssimo discurso da Sombra, que tem o

objetivo de destacar o inexorável fracasso do projeto humano de felicidade e progresso. Trata-se do encontro com um ser fantasmagórico, cujo objetivo, além de informar, é aterrorizar, de modo a tornar clara a insignificância da humanidade.

No primeiro caso, o eu lírico passa por uma *experiência* que o leva à crise filosófica, enquanto, no segundo, seu eu desobra-se na figura de um ser sobrenatural que *expõe* verbalmente essa crise. No poema que dá forma à experiência, “Agonia de um filósofo”, predominam os elementos da poesia e do pensamento científicos, sem que haja simples exaltação da ciência e da razão, como seria esperado numa literatura de filiação cientificista. Essa exaltação, de fato, aparece, mas acompanhada da frustração agônica decorrente do cientificismo e do racionalismo exarcebados. No poema em que se faz a exposição, “Monólogo de uma Sombra”, a cena sombria e misteriosa conduz um conflito existencial, porém esse conflito não é de ordem espiritual, e sim intelectual, quebrando a expectativa criada pela inspiração romântica da composição.

Na época de Augusto dos Anjos, Romantismo e Poesia Científica eram movimentos diametralmente opostos. Na realidade, a Poesia Científica foi uma reação malfadada à hegemonia romântica que se instaurou no Brasil desde a Independência até o final do Século XIX. Baseando-se nas concepções naturalistas recentemente importadas da Europa, intelectuais, principalmente aqueles ligados à Escola do Recife, criaram um conceito de poesia objetiva e racionalista, que deveria se contrapor ao subjetivismo e ao sentimentalismo românticos. O projeto, no entanto, não avançou muito, pois não houve um número considerável de adeptos e não foram publicadas obras que se enquadrassem nele e tivessem o devido reconhecimento. De qualquer forma, em Pernambuco, havia um embate evidente naquele momento. A estética romântica era considerada ultrapassada pelos intelectuais. Para eles, era necessária uma nova poesia que proporcionasse, no campo da literatura, o mesmo avanço que o naturalismo ensejou nas grandes áreas do saber. A Poesia Científica não conseguiu realizar esse projeto. Apesar disso, ela teve importância fundamental, pois seus defensores fervorosos eram parte integrante e atuante da crítica e da

produção literárias. De modo que, mesmo não correspondendo ao que foi idealizado, a Poesia Científica estava muito presente nos artigos e livros sobre literatura, como se ela tivesse, de fato, correspondido ao que almejavam seus idealizadores.

Como já afirmamos, os dois poemas que acabamos de analisar, “Monólogo de uma Sombra” e “Agonia de um filósofo”, os dois primeiros do livro *Eu*, dialogam com esses movimentos que se contrapunham na virada do Século XIX e no início do XX, sendo que no primeiro predominam elementos românticos e, no segundo, aqueles ligados ao cientificismo. Não poderíamos, porém, considerar que tal diálogo resulta em uma filiação. Ou seja, não podemos dizer que “Monólogo de uma Sombra” é romântico, assim como não se pode classificar “Agonia de um filósofo” como poesia científica. Acreditamos que também não se possa falar em uma simples atualização, como se os textos que analisamos pudessem ser considerados, num caso, poesia neorromântica, e, no outro, neocientífica, como se, apesar de sua forma inovadora, eles ainda tivessem mantido os traços essenciais de ambas as tendências. Isso porque o intelectualismo do “Monólogo” deixa entrever uma base estritamente racional para o conflito existencial aparentemente romântico do poema, enquanto a experiência agônica do filósofo ressalta o lado subjetivo do trabalho intelectual, apontando para as consequências psíquicas negativas de uma realidade absolutamente racionalizada.

“Monólogo de uma Sombra” e “Agonia de um filósofo” assimilam elementos do Romantismo e da Poesia Científica, mas o que se depreende do resultado final contraria preceitos fundamentais desses movimentos. De um lado, o encontro com o sobrenatural, que no Romantismo encarna o irracional, encena a recepção crítica de ideias da filosofia e da ciência. Do outro, uma aparente ode a Haeckel apresenta o conflito psicológico causado pelo enquadramento total do mundo nas concepções naturalistas. Podemos dizer que há, no primeiro caso, uma racionalização do Romantismo e, no segundo, uma subjetivação da Poesia Científica. A esse processo, assimilar elementos de um dado movimento para contrariar princípios que lhe são inerentes, damos o nome

de “assimilação negativa”, realizá-la é um dos procedimentos básicos do livro *Eu* e da coletânea “Outras poesias”.

Acreditamos que uma das principais propostas dessas duas obras era não se filiar a correntes literárias. Como o Romantismo e a Poesia Científica eram os principais movimentos que estavam no horizonte cultural pernambucano da virada do Século XIX ao início do XX, são eles que aparecem na obra de Augusto dos Anjos assimilados de forma negativa. Na realidade, na grande maioria das vezes, elementos de ambos coexistem no mesmo poema. Ocorre que, nesses casos, costuma haver predominância de um movimento sobre o outro. Assim, apesar da cena de reclusão no quarto de estudos, acreditamos que em “Agonia de um filósofo” predominam os elementos da poesia científica e, apesar da enxurrada de termos científicos e alusões à filosofia que o “Monólogo de uma Sombra” contém, entendemos que nele predomina o Romantismo.

Realizamos a leitura comparada dos dois poemas, porque por meio dela pudemos identificar o processo de assimilação negativa. No entanto, é preciso ressaltar que, na produção de Augusto dos Anjos como um todo, prevalece a assimilação de elementos românticos, pois o diálogo com a Poesia Científica ocorre apenas de forma marginal. O segundo poema de *Eu* é, na verdade, uma exceção, mas a posição que ele ocupa no livro e a relação de complementaridade que estabelece com o poema de abertura demonstram sua importância no que diz respeito à proposta de negar qualquer tipo de filiação literária. Vale lembrar que a Poesia Científica foi mais um projeto idealizado do que uma estética consolidada. De modo que não temos muitos exemplos do que seria a realização dos seus princípios, a não ser alguns poucos poemas de autores como Sílvio Romero e Martins Júnior. Assim é difícil precisar se os conceitos filosóficos ou científicos presentes na obra de Augusto dos Anjos remetem à poesia ou ao próprio cientificismo. No caso de “Agonia de um filósofo”, o diálogo com a poesia é evidente, mas, como já foi dito, trata-se de uma exceção. No restante da obra, é necessário considerar que o diálogo se dá ou com o projeto da Poesia Científica ou com o próprio cientificismo, que, como visão de mundo, independentemente da literatura por ele inspirada, também se opunha ao Romantismo, na medida em que postulava o racionalismo e o materialismo.

Apresentada de formas diferentes pelos dois poemas, a crise filosófica (que decorre da confluência do naturalismo e das filosofias niilistas de Schopenhauer e Nietzsche ou da consciência dos seres humanos de sua completa sujeição às leis da natureza) subjaz a grande parte dos poemas de *Eu* e das “Outras poesias”. É ela que proporciona os conflitos interiores do eu lírico, de modo a ensinar uma poesia extremamente subjetivista, contudo, a partir de um conceito muito particular de subjetividade, pois, diferentemente da individualidade transcendente do Romantismo, o eu da poesia de Augusto dos Anjos é regulado e limitado pela materialidade.

Essa crise, no entanto, tem um alcance ainda maior, já que, para além do âmbito individual, toca no cerne de questões históricas e pressupõe uma ontologia da humanidade. Com os grandes avanços científicos do Século XIX, no campo da teoria e da tecnologia, a crença nas potencialidades humanas e no poder da razão chegou a limites extremos, criando um ideal de homem capaz de apreender a verdade absoluta e transformar totalmente a realidade à sua volta. No mesmo século, contudo, a filosofia demonstrou a fragilidade dessa concepção idealista, salientando um aspecto não destacado, mas presente também nas teorias científicas: se a natureza tem seu próprio *modos operandi* e o homem faz parte dela, ele não a sujeita, mas lhe está sujeito. Com isso, a fé na autonomia dos seres humanos se vê abalada e, com ela, a credibilidade da razão, já que a faculdade de pensar é um rele atributo de uma dentre as várias espécies de seres que compõem o mundo natural. A crise filosófica da qual falamos neste capítulo é inspirada nesse estado de coisas. Baseada nela, portanto, a obra de Augusto dos Anjos coloca em jogo problemas que estavam na ordem do dia.

Diante desses problemas, a resposta dada pelo eu lírico não é positiva como seria, por exemplo, a encarnação da vontade de potência nietzschiana. Para ele, no jogo de forças entre homem e natureza, é esta última que sai vitoriosa e a maior prova de sua vitória é a morte, a qual sinaliza de forma cabal a fugacidade e a nulidade da existência humana. Reflitamos sobre um dos poemas de *Eu*, no qual essa nulidade e o valor simbólico da morte são representados pelo acender e apagar de um fósforo (“Mistérios de um fósforo”):

Pego de um fósforo. Olho-o. Olho-o ainda. Risco-o

Depois. E o que depois fica e depois

Resta é um ou, por outra, é mais de um, são dois

Túmulos dentro de um carvão promíscuo.

Dois são, porque um, certo, é do sonho assíduo

Que a individual psiquê humana tece e

O outro é o do sonho altruístico da espécie

Que é o *subtractum* dos sonhos do indivíduo!

Na literatura brasileira até o momento do Modernismo, os objetos que inspiravam poesia possuíam tradicionalmente certa grandiosidade ou valor sentimental que os tornavam superiores às coisas comuns. Em muitos poemas do Romantismo, por exemplo, o eu lírico se inspira em objetos pessoais de mulheres amadas ou de entes queridos que estão distantes ou faleceram. No Parnasianismo, encontramos com abundância objetos decorativos, dos quais os vasos são os mais significativos, cuja suposta beleza reflete o ideal ornamentalista do movimento.¹³

De forma diferente, no poema do qual estamos tratando agora, o objeto que inspira as elucubrações do eu lírico não representa a beleza e a harmonia nem possui a particularidade de despertar a memória de alguém a quem ele pertenceu, mas faz parte dos elementos mais ordinários do cotidiano. Em outras palavras, é desprovido da aura benjaminiana. Sua condição é de mercadoria, e,

¹³ Exceção seja feita a Álvares de Azevedo: “Foi o primeiro, quase o único antes do Modernismo, a dar categoria poética ao prosaísmo cotidiano, à roupa suja, ao cachimbo sarrento; não só por exigência da personalidade contraditória, mas como execução de um programa conscientemente traçado. (CANDIDO, 2012: p. 495)

dentre as mercadorias, está entre as mais reproduzidas e descartadas. No entanto, deslocado de sua função utilitária para alimentar as reflexões do eu lírico, o fósforo adquire um sentido simbólico repleto de sentidos. Sua serventia remete à descoberta do fogo pelo homem, momento tão importante da pré-história e sem o qual talvez não tivéssemos nos tornado nômades e, por consequência, não tivéssemos desenvolvido as sociedades. O fogo e a luz, que o fósforo produz, são símbolos tradicionais da razão, e a capacidade de gerá-los, na cultura ocidental, indica muitas vezes a superioridade dos seres humanos sobre os outros animais – assim como ocorre no mito de Prometeu. O fósforo é também um objeto que dá àquele que o manuseia o poder de, com um gesto simples e rápido, realizar uma ação que era complexa e demorada antes de sua invenção, sinalizando os avanços proporcionados pela modernização da técnica.¹⁴

O acender e apagar da chama que o eu lírico realiza e observa, quase como numa experiência científica, nas primeiras estrofes de “Mistérios de um fósforo”, simboliza, como ele mesmo explica, o fenecimento dos sonhos do indivíduo e da sociedade. Considerando essa explicação e todos os aspectos que levantamos a respeito dos sentidos do fósforo, do fogo e da luz, podemos afirmar que o acender da chama pode ser interpretado como uma espécie de comprovação da eficácia que o homem teve ao exercer controle sobre seu próprio destino ao longo da história, incluído a habilidade de se auto-organizar em grupos diferentes com culturas diversas. O bom funcionamento da invenção pode comprovar também a força da razão e da técnica, que se reinventa constantemente para transformar a natureza. Quando a chama se apaga, porém, o tempo demonstra a finitude dos seres e, conseqüentemente, o caráter ilusório da crença na onipotência da humanidade – onipotência que se realizaria por meio do domínio racional das forças materiais. As cinzas que restam do experimento alegórico do eu lírico aludem evidentemente à indefectibilidade da morte. Nas três estrofes que seguem as duas que estamos analisando, o eu lírico desenvolve sua interpretação de que as cinzas representam a morte e ressalta a inutilidade ou, para ser mais preciso, a nocividade da razão:

¹⁴ “Com a invenção do fósforo, em meados do século passado, surge uma série de inovações que têm uma coisa em comum: disparar uma série de processos complexos com um simples gesto.” (BENJAMIN, 2000: p. 124)

E exclamo, ébrio, a esvaziar báquicos odres;

- “Cinza, síntese má da podridão,

- “Miniatura alegórica do chão,

- “Onde os ventres maternos ficam podres;

“Na tua clandestina e erma alma vasta,

“Onde nenhuma lâmpada se acende,

“Meu raciocínio sôfrego surpreende

“Todas as formas da matéria gasta!”

Raciocinar! Aziaga contingência!

Ser quadrúpede! Andar de quatro pés

É mais do que ser Cristo e ser Moisés

Porque é ser animal sem ter consciência!

Trata-se de um ataque aberto à condição humana, abordando principalmente os infortúnios causados pela razão, a principal característica que nos difere dos outros animais. O que dá sinal negativo a esse atributo e confere tragicidade à existência dos homens é o poder incoercível da morte. Em “Mistérios de um fósforo”, assim como na obra de Augusto dos Anjos como um todo, há um eco do famoso trecho de Antígona (SÓFOCLES, 1996: p. 210-211) no qual o coro diz:

Há muitas maravilhas, mas nenhuma

É tão maravilhosa quanto o homem.

...

Soube aprender sozinho a usar a fala

e o pensamento mais veloz que o vento

e as leis que disciplinam as cidades,

e a proteger-se das nevascas gélidas,

duras de suportar a céu aberto,

e das adversas chuvas fustigantes;

ocorrem-lhe recursos para tudo

e nada o surpreende sem amparo;

somente contra a morte clamará

em vão por um socorro, embora saiba

fugir de males intratáveis.

Contudo, na poesia do escritor paraibano, o homem não aparece como a mais “maravilhosa” das “maravilhas”, mas sim como o mais horrendo dos horrores. Por ser incapaz de amar (“Versos de amor” e “Idealismo”) e de solidarizar-se (“Verso íntimos” e “Solitário”), as únicas qualidades especificamente humanas que lhe restam são a razão e a técnica, que, como vimos, nada valem diante das forças da natureza e sob o peso da existência. Se, do ponto de vista ontológico, o homem não tem valor superior ao dos outros seres do universo, o que vai de encontro a sua visão antropocêntrica, do ponto de vista moral, ele deve ser condenado, pois não realiza seus próprios ideais de humanidade. Tal condenação pode ser depreendida dos frequentes laivos de ressentimento e sadismo de *Eu* e “Outras poesias”. Em “Mistérios de um fósforo”,

por exemplo, a referência aos “ventres maternos” “podres” e a alusão blasfematória a Jesus e Moisés, ou seja, a afronta ao gosto burguês e a ofensa à mentalidade católica, denotam um ímpeto de revolta contra os valores consagrados pela sociedade da época de Augusto dos Anjos.

A esse ponto de vista extremamente negativo acerca do caráter moral da humanidade e o inconformismo que o acompanha é quase impossível não associar a biografia do autor, que sofreu muitas dificuldades para se estabelecer profissionalmente, além de ter testemunhado a descensão social vertiginosa de sua família e o declínio econômico do Nordeste. A revolta e a agressividade do poeta paraibano não são apenas uma resposta à condição existencial dolorosa do ser humano. Elas são também uma reação a uma experiência dolorosamente frustrante com os homens.

O balanço dessa experiência se encontra em “Versos Íntimos”: “Acostuma-te à lama que te espera!/ O Homem, que, nesta terra miserável,/ Mora entre feras, sente inevitável/ Necessidade de também ser fera”. E, em “As cismas do destino”, o eu lírico externa o compromisso que tem consigo mesmo de expressar sua revolta com relação à conduta dos seres humanos na forma da agressividade:

Escarrar de um abismo noutro abismo,

Mandando ao Céu o fumo de um cigarro,

Há mais filosofia neste escarro

Do que em toda a moral do Cristianismo!

Porque, se no orbe oval que os meus pés tocam

Eu não deixasse o meu cuspo carrasco,

Jamais exprimiria o acérrimo asco

Que os canalhas do mundo me provocam!

É preciso frisar, no entanto, que a experiência individual permitiu ao poeta ver de perto as consequências das contradições do processo de modernização brasileira. Tendo estudado na Faculdade de Direito de Recife, ele entrou em contato com as teorias que, da maneira como foram assimiladas no país, serviram, em geral, de apoio teórico para a defesa de um futuro promissor para o Brasil, à medida que este entrasse no processo evolutivo do qual estariam participando as potências europeias. Ao morar no Rio de Janeiro, pôde testemunhar o resultado das transformações urbanas, operadas sobretudo por Pereira Passos, além de ter frequentado os espaços públicos onde predominava o clima inspirado na Belle Époque. Contudo, a degradação do Nordeste que ele experienciou e a vida nos cortiços cariocas que ele foi obrigado a levar eram indícios concretos e irrefutáveis da artificialidade dos ambientes refinados da capital, da gentrificação que estava por trás do projeto urbanístico implementado no Rio e do caráter ideológico do otimismo cientificista que predominava entre os intelectuais brasileiros.

Ao lado das questões existenciais que aparecem frequentemente em Augusto dos Anjos, há também, de modo um pouco mais indireto, uma crítica social. Do conjunto de seus poemas é possível depreender o seguinte ponto de vista: se a humanidade é ferina (o homem sente necessidade de ser fera), a razão e a técnica, instrumentos potenciais para o desenvolvimento das sociedades e que trariam o bem-estar aos indivíduos, só podem servir ao egoísmo e aos interesses particulares. Sem a devida constituição moral, a humanidade não seria capaz de realizar a tão prometida e inculcada “evolução”, o que abala o próprio projeto moderno de civilização. Na condição de único ente do universo a ser movido por um projeto, projeto este fadado ao fracasso, o homem é encarado como a mais vil e desgraçada das criaturas.

II. DESUMANIZAÇÃO

Ao tratar da negatividade no Romantismo, Antonio Candido afirma:

Entendo aqui este termo [negatividade] em sentido amplo, abrangendo tanto os temas quanto as formas de expressão que manifestam de certo modo aquilo que é o oposto, o avesso do que se espera. “Sou o espírito que nega” é como o demônio se define no Fausto, de Goethe. No meu conceito há um pouco disso, mas sem qualquer conotação moral. Penso apenas no gosto romântico pelo que está do outro lado, pelo modo ou a coisa que contrariam, pelo sentimento que se opõe, pelo ato que parece ir contra a corrente. Exemplos: o tumulto que se opõe à casa; a ruína que se opõe à construção; a decadência que se opõe ao apogeu; a noite que se opõe ao dia; o sono que se opõe à vigília; a anormalidade que se opõe à normalidade; o mal que se opõe ao bem; o texto fragmentário que se opõe ao texto completo; o poema sem sentido que se opõe ao poema com sentido. No final, a morte que se opõe à vida. Estes são tipos de negatividade cultivados pelos românticos como opções preferenciais. (CANDIDO, 2010: p. 64)

Podemos dizer que na obra de Augusto dos Anjos há uma profusão tão grande dos aspectos determinados pelos primeiros termos das oposições mencionadas pelo crítico, que são pouquíssimos os poemas nos quais nenhum deles está presente. São inúmeros – e podem ser considerados os mais significativos – os casos em que o tumulto, a ruína, a decadência, a noite, o sono, a anormalidade, o mal, o fragmento e a falta de sentido incorporam a negatividade dessa poesia desesperançosa, cujo *leitmotiv* é a morte. Para analisarmos um pouco melhor essa questão, estudemos um poema fundamental na obra do poeta paraibano: “Psicologia de um Vencido”. Trata-se de uma espécie de autorretrato do eu lírico, que dá, por isso, algumas pistas de como se constitui a subjetividade que se expressa por meio da poesia:

“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 –
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!

Pensando nas categorias levantadas por Antonio Candido, o que se depreende da primeira estrofe remete especialmente a anormalidade e a noite, evidenciadas com as palavras “monstro” e “escuridão”. Nesse caso, no entanto, o elemento “noturno” está acompanhado do seu contrário, a rutilância, cuja função

complementar indica que o eu lírico encarna uma espécie de síntese da oposição luz x sombra.

A primeira parte da autodefinição (“Eu, filho do carbono e do amoníaco,”), abertura do poema, recorre evidentemente ao cientificismo e indica que o eu lírico se originou do carbono e do amoníaco, duas substâncias básicas que teriam constituído os seres primordiais, conforme postulavam teorias naturalistas. Ela sugere a erudição do indivíduo que se define a partir de determinado embasamento teórico. Por influência dessa erudição sobrecarregada das concepções materialistas que vigoravam no final do século, a autoconsciência do indivíduo destaca sua própria corporeidade e sua longa genealogia bioquímica. Esse verso, cuja importância não pode ser ignorada, faz um recorte estritamente orgânico ou material do passado e do presente do sujeito (se podemos chamá-lo assim) que realiza o processo de autorreflexão.

No campo das artes plásticas, a definição dos objetos por meio da combinação do contraste entre luz e sombra (“chiaroscuro”) não utiliza linhas de contorno, de maneira que a delimitação entre esses objetos e o fundo torna-se difusa. A mesma difusão pictórica está presente no segundo verso do poema de Augusto dos Anjos e reflete uma indeterminação de sentido. A expressão “monstro de escuridão e rutilância” tem um lado absolutizante (que compreende a claridade e a escuridão) e outro indeterminador, pois o que se constitui por meio da fusão de claro e escuro é indefinido. Ressalta-se que o termo “monstro”, ao qual “escuridão” e “rutilância” estão subordinados, faz prevalecer a essência negativa do eu lírico, na medida em que coloca em relevo seus caracteres anômalos ou anormais.

Note-se, portanto, que, considerando os dois primeiros versos do poema, que dão definições a respeito da constituição ontológica do eu lírico, temos um binômio composto por uma parte científica e outra que poderia ser definida como romântica. Por um lado, esse eu é pura materialidade, mera decorrência das leis bioquímicas da natureza, por outro, é uma anomalia (psíquica ou espiritual) híbrida da claridade e da escuridão – retomando os conceitos de Antonio Candido: do positivo e do negativo.

Como se sabe, essas definições são apostos do pronome “eu” e este, por sua vez, é sujeito da frase que recobre a estrofe inteira, apresentando sua ideia principal: “Eu” “sofro, desde a epigênese da infância, a influência má dos signos do zodíaco”. Em outras palavras, entende-se que, desde sua infância, o eu lírico, síntese do binômio *pura materialidade* x *chiaroscuro monstruoso* (frutos de pontos de vista científico e romântico, respectivamente), enfrenta um mau destino, determinado pelas leis da astrologia, fazendo referência a um tema muito recorrente na obra de Augusto dos Anjos: a má sorte que acompanha o eu lírico (esse tema foi cristalizado pelo famoso verso “Ah! Um urubu pousou na minha sorte!” de “Budismo Moderno”).

Na segunda estrofe, encontramos, nos dois primeiros versos, a designação da causa da repugnância e da ânsia que assolam o hipocondríaco eu lírico. A aliteração revezada e extremamente marcada entre oclusivas, fricativas e nasais (incluindo a nasalização de vogais) do seu terceiro e do seu quarto versos remete à obstrução na garganta causada por essa ânsia: **“Sobe-me uma ânsia análoga à ânsia/ Que se escapa da boca de um cardíaco”**. No que diz respeito a esse efeito, ressalta-se também a grande e crescente quantidade de sílabas tônicas do terceiro verso (muitas delas elididas), o que aumenta a sensação de obstrução: **“Sobe-me à boca uma ânsia análoga à ânsia”**. No quarto, o número de tônicas se reduz, da mesma maneira que a nasalização, diminuindo a constrição da dicção. Assim, essa constrição chega ao seu auge na palavra “ânsia” para se rarefazer no verso seguinte, como se a intensificação constritiva reproduzisse sonoramente a ascensão da ânsia, enquanto sua atenuação mimetizasse o escape (“Que se escapa da boca de um cardíaco”).

Dentre os elementos levantados por Antonio Candido no trecho que citamos anteriormente, é evidente que essa descrição realista deve ser relacionada com anormalidade. A doença, aliás, poderia ser considerada uma subcategoria dela, já que recorre frequentemente nas obras românticas, o que é facilmente verificável nos conhecidos casos de tuberculose tão ostentados pelos escritores brasileiros da chamada “segunda fase”. No entanto, diferentemente dos exemplos românticos nos quais o eu lírico é assolado por enfermidades, no

poema de Augusto dos Anjos que estamos analisando, a ênfase é dada quase somente às consequências físicas.

Como se viu, cada um dos quartetos do soneto introduz e conclui uma ideia. O primeiro trata do destino do eu lírico no mundo, enquanto o segundo aborda a sua constituição física. Os tercetos, em conjunto, formados por um só período, apresentam a figura do verme e assinalam seu objetivo, que é decompor o corpo daquele que se autorretratou. Dessa parte do poema, podem-se depreender, naturalmente, túmulo, ruína (o próprio termo aparece), decadência e até mesmo o mal, se levarmos em conta que, segundo se lê, o verme declara guerra à vida em geral.

Todos esses aspectos, no fundo, representam a finitude e, em última instância, a morte, tema tão caro aos românticos e que também está entre os componentes tradicionais da negatividade, como tão cristalinamente formulou Antonio Candido. No entanto, aqui a morte não assume a forma de escapismo, libertando o indivíduo das amarguras e limites que a vida lhe impõe. A rigor a finitude à qual se reporta o poema que estamos analisando é posterior, e muito, ao cessar das faculdades físico-mentais. Podemos falar talvez em uma “pós-morte”, porque o receio que se manifesta nas duas últimas estrofes decorre diretamente da decomposição, sugerindo, portanto, no que diz respeito aos sentimentos do eu lírico, um apego à constituição física, ao corpo, e não necessariamente aos atributos espirituais ou de personalidade.

No fundo, o retrato que o eu lírico faz de si mesmo é quase totalmente isento de humanidade. Sua origem, restrita à matéria inorgânica, não é em nada diferente da dos outros seres que se encontram no universo, tanto os animais e vegetais, quanto os minerais - o que anula a significância da razão e da vida, as características mais próprias do homem. Seu destino ou sua história independem de suas vontades, pois são regulados pelas leis da astrologia. Sua psicologia corresponde à hipocondria, que, sob a perspectiva cientificista, é, certamente e acima de tudo, um problema fisiológico. Caracterizado dessa maneira, marionete de leis que são alheias a sua interioridade, esvaziado de subjetividade e autonomia, esse eu só pode lamentar-se da morte, na medida em que ela assume

apenas a forma do processo que colocará fim à única substância de que é constituído: o corpo.

Voltemos a um fato importante que foi apresentado anteriormente, porém sem o devido aprofundamento. Em meio à autocaracterização desenvolvida nos quartetos e à alusão ao trabalho de decomposição que será futuramente realizado pelo verme (presente nos tercetos), há o aposto “monstro de escuridão e rutilância”, que destoa do quadro negativo-materialista que se desenha no poema como um todo. Primeiro, porque tal expressão não alude a nenhuma concepção cientificista nem restringe seu referente à pura materialidade, e, segundo, porque, se a escuridão, como vimos, é um elemento de negatividade, a rutilância só pode ser seu oposto positivo, único lastro de positividade no soneto. Poderíamos, assim, afirmar que esse toque claro, positivo e cheio de vitalidade, contraponto sutil de todo o quadro escuro, negativo e lúgubre que o texto desenha, corresponde a uma frágil resistência às forças naturais e estranhas que submetem a subjetividade retratada: um lastro de humanidade.

No poema todo, o eu lírico é paciente, e não agente, das ações que se realizam. Como “filho”, ele é gerado. Seu destino é *sofrer* a influência dos signos zodiacos. Quando seus problemas de saúde se manifestam, o ambiente *causa-lhe* repugnância e *sobe-lhe* uma ânsia. O verdadeiro agente desse panorama de uma vida é o verme; e a contraposição entre este e o eu lírico está demarcada de forma patente pela palavra “já”, cumprindo função de conectivo. Trata-se de uma breve história sobre um anti-herói e seu antagonista e a derrota do primeiro é certa, porque predeterminada.

“Psicologia de um vencido” é justamente o lamento dessa batalha na qual o eu lírico se viu obrigado a entrar para perder: a vida. O lamento, apesar de não ser explícito, é evidente se atentarmos para o percurso discursivo do poema. Não poderíamos depreender da sequência de realidades infelizes que sintetizam a vida do eu lírico o raciocínio de que, diante de uma existência totalmente indesejável, só resta a morte? Não poderíamos depreender desse raciocínio algo

próximo ao escapismo fatalista e tétrico que permeou a segunda fase de nosso Romantismo?

Assim como em muitos poemas de Augusto dos Anjos, nesse que estamos estudando, há muitos aspectos que podem ser considerados pontos de encontro com a tradição romântica. No entanto, na grande maioria dos casos em que os flagramos, é possível perceber que o autor utiliza certos recursos para não se filiar, ou seja, para não realizar uma obra neorromântica. Em “Psicologia de um Vencido”, pode-se dizer que o recurso principal colocado em prática é a materialização total da realidade, sobretudo humana.

Os padecimentos do eu lírico se devem exclusivamente às leis da natureza e o reflexo desse estado de coisas é que ele mesmo não manifesta explicitamente a sua interioridade. O soneto reúne três dados fundamentais sobre a vida do indivíduo que se autorretrata (sua essência, sua história e seu futuro), mas não se evidencia em nenhum momento a finalidade dessa reunião ou até mesmo o que ela suscita no sujeito paciente. Inferimos que se trata de um lamento apenas porque os fatos elencados seriam indesejados para um homem comum e porque termos como “sofrer” e “repugnância”, que aparecem no poema, possuem conotação negativa.

Se no Romantismo há uma exacerbação do eu ou da individualidade, aqui o que ocorre é muito diferente. O eu, nesse caso, é quase completamente esvaziado. Ele experimenta uma realidade hiperopressora e, no entanto, só é capaz de “senti-la” de forma descritiva ou, para ser mais preciso, sua reação interna é muito desproporcional em relação a essa realidade ou ainda: sua reação interna é quase exclusivamente física. Somos tentados a concluir que a perspectiva apresentada, apesar de ultrapessimista, é extremamente objetiva, como se o eu lírico estivesse apenas *constatando* sua terrível condição existencial. Contudo, a constatação só tem sentido, se estiver na forma de reação e é essa pequena reação subliminar (sutil como a rutilância da primeira estrofe) que sugere – mais do que revela ou traduz – a presença de uma tênue subjetividade.

Enquanto em grande parte da obra de poetas como Álvares de Azevedo, Fagundes Varela e Casimiro de Abreu, o eu lírico expressa seu sofrimento diante de antagonistas, como a realidade, a materialidade, e o tempo, em Augusto dos Anjos a materialidade, por meio da corporeidade, conduz os sentimentos que, muitas vezes, são apenas indicados ou sugeridos pela simples apresentação das verdades penosas. Poderíamos, desse modo, falar em Romantismo e subjetividade arruinados, sinais de um tempo e de um lugar em que o indivíduo e a individualidade teriam um espaço ínfimo, oprimidos por uma configuração social bastante particular.

No que diz respeito ao indivíduo em finais do Século XIX brasileiro, Lilia Schwarcz faz as seguintes observações:

Restava o lamento do mestre paulista – Braz de Souza Arruda – que, em aula inaugural intitulada “A questão social”, de forma isolada se queixava de que “no Brasil o indivíduo sempre foi letra morta”. De fato, em Recife o indivíduo foi sempre entendido como “uma amostra de seu grupo”. Em São Paulo, com a adoção de um liberalismo conservador e cada vez mais antidemocrático, a questão da cidadania como que desaparecia e com ela a vontade do indivíduo. (SCHWARCZ: 1993, p. 187-188)

À luz desse breve comentário, é possível interpretar o eu retratado no poema que estamos analisando como uma “amostra de seu grupo”, conforme os preceitos da intelectualidade de Recife. O título “Psicologia de um Vencido”, assim como “Agonia de um Filósofo”, estudado anteriormente, dá a entender que esse “Vencido” do qual se fala é apenas um elemento particular do grupo dos vencidos, sobretudo se lembrarmos que os termos “vencido”, “vencedor” e “vitória” tiveram especial importância no contexto das teorias científicas.

Sob a influência do cientificismo e confluindo com o darwinismo, ou mais especificamente, o darwinismo social, havia na ideologia burguesa a concepção de que, de maneira semelhante aos animais que lutam pela sobrevivência, os indivíduos fortes teriam condições e direito de uma boa posição na sociedade, na

mesma medida em que os fracos estariam fadados ao fracasso.¹⁵ Seguindo essa lógica, os fortes seriam, portanto, os vencedores, e os fracos, os vencidos. Tal ponto de vista teve grande repercussão no Brasil do final do Século XIX ao início do XX, não só por conta da entrada das recentes teorias europeias, mas também porque aqui eram muito nítidas a divisão entre classes e a que separava os homens próximos daqueles que estavam distantes do poder. Esse fenômeno, inclusive, podia ser facilmente identificado no campo da literatura:

[...] surge a camada dos “vencedores”, o filão letrado que se solda aos grupos arrivistas da sociedade e da política, desfrutando a partir de então de enorme sucesso e prestígio social, elevados a posições de proeminência no regime e de guias incondicionais do público urbano. [...] Autores da moda porque assumem o estilo impessoal e anódino da Belle Époque. São os triunfadores do momento, e a sua concepção de cultura pode ser figurada pela fórmula com que Afrânio Peixoto, outro representante ilustre dessa casta especial, definiu a literatura: “sorriso da sociedade”. (SEVCENKO, 2003: p. 131)

O segundo grupo, o dos “derrotados” ou *ratés*, por oposição aos primeiros, apresenta, por sua vez, uma modesta clivagem interior. Trata-se menos de uma nova divisão que de uma definição de áreas e modos preferenciais de atuação. Marginalizados, esses escritores optariam por duas formas incompatíveis de reação. De um lado se postaram os que acatavam o seu opróbio com resignação diante do mal consumado, inexorável, experimentando-o com estoicismo, muito embora inquietando os inimigos pela exibição dura e continuada de sua própria dor. De outro, estavam os inconformados com a nova ordem das coisas e que reagiam pela combatividade permanente, buscando na pregação reformista obstinada um desagravo contra seu abandono. (Ibidem, p. 133)

¹⁵ É importante ressaltar que imagens e termos relativos a guerra ou combate, remetendo muitas vezes ao conceito naturalista de que, no processo evolutivo, há uma batalha dos seres pela sobrevivência, aparecem com alguma frequência na obra de Augusto dos Anjos. A título de exemplo, veja-se o modo como eu lírico prevê sua própria morte em “Apóstrofe à carne”: “Quando eu pego nas carnes de meu rosto,/ Pressinto o fim da orgânica **batalha**:/ - Olhos que o húmus **estraçalha**,/ Diafragmas, descompondo-se a sol posto...” (grifo nosso) Especificamente sobre a guerra há um poema bastante curioso (intitulado “Guerra”) que faz dela uma apologia irônica.

E que papel desempenhava o poeta paraibano nessa conjuntura? Pelo que consta, ao ser publicado pela primeira vez, em 1912, o livro *Eu* não foi aclamado, mas também não se pode dizer que foi ignorado pela crítica, pois rendeu comentários entre literatos e até mesmo apreciações da imprensa. Apesar disso, somos impelidos a colocar Augusto dos Anjos do lado dos vencidos, ou “derrotados”, ao considerarmos o modo como Sevcenko descreve o jogo de poder que se realizava entre os escritores. A bem da verdade, o poeta paraibano jamais conseguiu se colocar como intelectual ou escritor no ambiente cultural brasileiro. Ainda quando vivia no Nordeste, possuía um pequeno espaço na esfera pública, com poemas e crônicas que saíam em alguns jornais, graças aos contatos políticos que sua família mantinha. Em 1910, ao abdicar de seu cargo do Liceu Paraibano, criando uma desavença com o governador, ele mudou-se para o Rio de Janeiro e abandonou o que poderia ser o início de uma carreira. Na capital, permaneceu menos de cinco anos e abandonou-a para se instalar no interior de Minas, justamente por falta de alternativas. Muito pouco tempo depois ele faleceu.

Tomando as palavras do historiador e considerando essa breve biografia, não podemos dizer que Augusto dos Anjos acatou “o seu opróbrio com resignação diante do mal consumado, inexorável, experimentando-o com estoicismo”? O conflito com o governador, a abdicação do cargo e a própria estética completamente inadequada para o gosto burguês são sinais de um espírito combativo, avesso à politicagem, às trocas de favor e ao estilo vendável, os grandes artifícios utilizados pelos “vencedores” para alcançar e manter suas posições.

Nesse sentido, ele estaria entre os “marginalizados”, segundo Sevcenko, um dos dois subgrupos que teriam composto o grande grupo dos “derrotados”. Sob outra perspectiva, entendemos que o poeta também poderia ser classificado como “inconformado”, o outro componente desse mesmo conjunto. Afinal, retomando a citação do historiador: apesar de sua poesia não enveredar pela

“pregação reformista”, ela “reagia pela combatividade permanente”, “buscando”, talvez na revolta, “um desagravo” contra o ideal do “sorriso da sociedade”¹⁶.

Lembremos também que, para além da literatura, Augusto dos Anjos veio de uma família que descendeu socialmente, vivendo a ruína de um passado de opulência, fato que aparece vez por outra em alguns poemas. Como se sabe, essa decadência deveu-se, sobretudo, à mudança de eixo econômico no país, consequência do desgaste do comércio da cana. Nascido no momento desse declínio, ou seja, oriundo de uma família cuja posição social desmoronou por motivos socioeconômicos, o poeta, de certa maneira, estava fadado a uma posição inferior à que ocuparam seus antepassados e teria, certamente, dificuldades para se enquadrar numa nova ordem social, na qual seu lugar original, como filho de proprietários de engenho, não garantia sobrevivência, muito menos posição de relevo.

Do mesmo modo como se dá na vida do eu lírico de “Psicologia de um Vencido”, seu destino foi determinado por forças externas e que, por isso, ele não seria capaz de controlar. No primeiro caso as forças que determinam os acontecimentos são do âmbito da astrologia, no segundo, foram da esfera socioeconômica. Contudo essas diferenças não nos impedem de inferir um elemento biográfico forte no poema, que sugere uma analogia interessante entre os modos de o capitalismo se desenvolver e a lógica obscura estudada pelo ocultismo. No que diz respeito ainda a esse elemento, ressalta mais uma coincidência entre os males que assolam o eu lírico e os que assolavam o próprio poeta: Augusto dos Anjos também tinha saúde frágil e foi, inclusive, ela que o fez morrer tão precocemente¹⁷.

¹⁶ Não só a imagem da derrota pode ser encontrada diversas vezes em *Eu* e “Outras poesias”, mas também o próprio termo “vencido”. Em se tratando de título, além de “Psicologia de um Vencido”, há ainda “Vencido” e “Viagem de um Vencido” (o poema “História de um Vencido” segue a mesma regra, porém não integra os dois livros que estamos estudando). Dentre os inúmeros momentos em que essa palavra é utilizada pelo poeta paraibano, existem duas passagens bastante significativas. Numa delas, o eu lírico se coloca na categoria dos vencidos, junto com o tamarindo do engenho da família de Augusto dos Anjos (“Vozes da Morte”), e em outra identifica uma força vencida no mundo (“A Floresta”).

¹⁷ É importante lembrar que a questão da saúde também tem importância fundamental no contexto das teorias científicas, pois, para os naturalistas, a anomalia e a doença eram sinais evidentes de degeneração, que deveria ser combatida. No Brasil, no período do qual tratamos

Com base nos dados apresentados, podemos afirmar que a monstruosidade e a doença, que associamos, páginas atrás, à negatividade romântica, colocam em discurso um aspecto autobiográfico, e, além disso, possuem fundamento cientificista. No que diz respeito a esse último aspecto, o termo “psicologia”, presente no título, reforça a ligação que o poema tem com as correntes, literárias ou não, do cientificismo. “Psicologia de um vencido” é, ao mesmo tempo: um autorretrato negativista e antirromântico do eu lírico; um construto imaginário que alude à biografia repleta de reveses sociais de Augusto dos Anjos; e um retrato objetivo naturalista, análogo aos romances realistas, que apresenta um indivíduo-tipo a partir de sua constituição física e de sua psicologia.

Como já vimos anteriormente, segundo a perspectiva evolucionista, o indivíduo-tipo apresentado seria aquele que se inclui no grupo dos vencidos. Sua má constituição é explicitada na segunda estrofe do poema pela descrição detida dos sintomas que afligem o eu lírico – descrição esta que se aproxima do relato feito por um paciente no momento de uma consulta. Trata-se de um exemplo, em poesia, da espetacularização da doença sobre a qual fala Lilia Schwarcz. Muitos outros podem ser encontrados em Augusto dos Anjos; os mais significativos de todos talvez estejam no longo poema “Os Doentes”. O título “Psicologia de um Vencido”, portanto, cristaliza a faceta naturalista do poema, que se propõe a retratar os mecanismos psíquicos dos vencidos em geral, a partir de um caso paradigmático.¹⁸

nesta tese, momento dos primeiros trabalhos brasileiros de Medicina, muitos estudos centraram-se em casos graves de patologia, frequente e forçosamente encontrados entre pobres e mestiços, a fim de alertar as pessoas instruídas para um possível futuro degenerado e a consequente necessidade de se tomarem as medidas adequadas (baseadas em princípios naturalistas, eugenistas etc.) para que ele fosse evitado:

É esse o momento da “exposição da doença”, da demonstração das “monstruosidades” que cumpriam um duplo papel: tanto serviam como amostras vivas de um trabalho, provas da tese defendida, quanto apareciam como alerta contra o perigo iminente da degeneração, testemunhavam destinos futuros que podiam e deviam ser evitados. (SCHWARCZ, *idem*, p. 200)

¹⁸ Os retratos de indivíduos-tipo são encontrados mais comumente na prosa realista do que na poesia, e é evidente em romances do final do Século XIX, principalmente nos de Aluísio Azevedo.

Desse modo, podemos perceber que, repetindo um procedimento básico realizado nos dois primeiros poemas do *Eu* (já analisados aqui: “Monólogo de uma Sombra” e “Agonia de um Filósofo”), Augusto dos Anjos coloca em discurso elementos do Romantismo e do cientificismo, que travam um jogo de forças. Por um lado, o soneto é a queixa, irônica e autodestrutiva, de um indivíduo predestinado ao fracasso, à doença e à morte, por outro, o mesmo soneto reproduz, com base em conceitos científicos, a constituição psíquica dos pouco evoluídos, os vencidos e degenerados, que representam parte da população mundial, principalmente de países como o Brasil, se levarmos em conta o modo como, na época, os eugenistas e afins encaravam os índios, os negros e a miscigenação.

Poderíamos afirmar que essa combinação resulta numa espécie de neorromantismo, já que, apesar da ambiguidade entre subjetivismo e objetivismo, o que prevalece é o lamento, ácido e agressivo, do eu lírico, indivíduo isolado que sofre as agruras da vida e só tem a morte em perspectiva. No entanto, há um dado fundamental e sobre o qual já discutimos que inviabiliza a interpretação de que ele seja a simples manifestação de um romantismo atualizado: o processo de desumanização. Conforme apontamos anteriormente, não apenas o mundo de “Psicologia de um vencido” é desumanizado, mas também o próprio eu lírico, cujas ações são controladas pelos astros, cujos sentimentos e sensações são produzidos por operações fisiológicas e, finalmente, cuja finitude é demarcada pelo processo de decomposição, momento posterior à morte, pois esta última não alteraria a essência da subjetividade esvaziada e, portanto, sem vida.

Essa característica é predominante na poesia de Augusto dos Anjos e um dos sinais mais evidentes dela são os cenários augustianos, que costumam ser inóspitos, desabitados, com ausência total ou parcial de seres humanos. Quando estes aparecem, são coisificados, animalizados ou já perderam a vida e estão

Mas o “retratismo” voltado ao espaço, de inspiração racionalista, é muito frequente na poesia parnasiana, e o de inspiração científica também pode ser identificado em casos como o livro de poesia realista intitulado *Cromos* (1881), de Bernardino da Costa Lopes, cuja proposta é apresentar cenas e ambientes próprios do agreste brasileiro.

entregues aos vermes. É o que ocorre com os indivíduos-tipo que causam piedade e rancor no eu lírico, dentre os quais os mais recorrentes são a prostituta e os doentes (principalmente tuberculosos e leprosos). Pensemos sobre o seguinte poema, a fim de nos aprofundarmos nessa questão:

Depois da Orgia

O prazer que na orgia a hetaíra goza
Produce no meu *sensorium* de bacante
O efeito de uma túnica brilhante
Cobrindo ampla apostema escrofulosa!

Troveja! E anelo ter, sôfrega e ansiosa,
O sistema nervoso de um gigante
Para sofrer na minha carne estuante
A dor da força cósmica furiosa.

Apraz-me, enfim, despindo a última alfaia
Que ao comércio dos homens me traz presa,
Livre deste cadeado de peçonha,

Semelhante a um cachorro de atalaia
Às decomposições da Natureza,
Ficar latindo minha dor medonha!

Como se vê, o soneto acima reproduz o momento em que uma prostituta, depois de ter realizado os desejos de seus clientes, sofre as consequências psicológicas de ter se submetido ao “comércio dos homens”. Nos quartetos, ela explicita os sentimentos prevalecentes das duas fases que compõem a sequência, provavelmente cotidiana, de atividade e descanso: primeiro, prazer; depois,

sofrimento. No poema, porém, ela não afirma que *sente* prazer e sofrimento; o prazer produz certo efeito em seu *sensorium* e o sofrimento atua no seu sistema nervoso. Quando se livra dos adornos que remetem à prostituição, ela mesma compara sua própria revolta contra a situação degradante em que se encontra a latidos de um cão de guarda. Ou seja, nas duas primeiras estrofes, a prostituta é coisificada por meio de conceitos fisiológicos, enquanto nas duas últimas, submete-se a uma animalização.

Há outro fator que se destaca em Augusto dos Anjos e que pode ser relacionado com o processo de desumanização. Na sua obra existem poucos poemas que exploram a personalidade de pessoas ou os sentimentos provocados em e por alguém, contrariando em muito a tradição da poesia até a sua época. Como se vê em “Depois da Orgia”, os indivíduos que mormente despertam interesse no eu lírico são tipos, não têm um caráter individual. Além disso, são raros os momentos de rememoração, de saudades despertadas pela falta de convivência com pessoas de proximidade.

Ressalta-se que o eu lírico de Augusto dos Anjos não tem musa ou musas, mulheres que lhe inspirem a escrever e a dar forma à poesia; ele não fala de amor, a não ser para dizer que é completamente reprovável a maneira como esse sentimento se manifesta no mundo. Os exemplos mais marcantes de casos esparsos nos quais se prestam homenagens a indivíduos (e não tipos) são os três sonetos que o poeta escreveu sobre o adoecimento e o falecimento de seu pai, e ainda outro, dedicado ao seu filho natimorto.¹⁹

¹⁹ O poema dedicado ao filho morto (“Soneto”) é extremamente sarcástico. Seus versos são dirigidos a um punhado de matéria (“agregado infeliz de sangue e cal”, “fruto rubro de carne agonizante”, “porção de minha plásmica substância”), em referência ao feto mal desenvolvido, e, portanto, puramente material; parodiando o luto cristão, eles vislumbram uma espécie de além-morte negativo, no qual o ente querido pudesse descansar: a “*noumenalidade* do NÃO SER”. No último da sequência de três sonetos dedicados ao pai (“Sonetos”), também há certa ironia, causada pela ênfase dada ao organismo do defunto e à putrefação. Esses exemplos corroboram com a nossa tese de que há um processo constante de desumanização na obra de Augusto dos Anjos. Ressaltamos, porém, que há algumas exceções, ou seja, poemas sentimentais e, portanto, “humanizados”, dedicados a figuras humanas. Geralmente eles destoam bastante do estilo do poeta, como, por exemplo, os dois primeiros poemas da sequência dedicada a seu pai e “*Ricordanza della mia Gioventù*”, uma declaração de compaixão à escrava que havia sido sua ama de leite.

Pode-se dizer que o eu lírico dá a si próprio o mesmo tratamento que dispensa aos outros seres humanos. Assim como os indivíduos com os quais ele interage ou que o sensibilizam de alguma maneira, ele está numa condição muito próxima à dos animais e dos objetos. No que diz respeito a suas características próprias, o que sobressai é a corporeidade; seus sentimentos, sensações e pensamentos, quando explicitados, aparecem, na maioria das vezes, como forças externas, excetuando os exemplos a que nos referimos na nota anterior. Em outras palavras, ele também é decantado de suas qualidades humanas por meio do processo predominante que estamos estudando, cuja síntese foi formulada por Anatol Rosenfeld, quando se referia especificamente ao uso de termos especializados em Augusto dos Anjos:

À exogamia linguística 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 ideia – enfim pelo infra e transumano. (ROSENFELD, 1994: p. 190)

Já depreendemos anteriormente alguns artifícios que operam o processo de desumanização quando analisamos o autorretrato “Psicologia de um Vencido”. Na coletânea “Outras Poesias”, há um poema, em muitos aspectos, muito semelhante e com a mesma importância. Trata-se de um soneto que apresenta uma poética, e que explicita, dessa maneira, um dos traços fundamentais da obra de Augusto dos Anjos:

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!

Há algumas semelhanças bastante evidentes entre esse poema e “Psicologia de um Vencido”. Ambos são sonetos compostos por decassílabos, em sua maioria heroicos, com esquema rímico ABBA ABBA CCD EED. Também em ambos o eu lírico indica que padece de problemas físicos e psíquicos, e ocorrem manifestações da doença e da anormalidade, o que ressalta sua negatividade de inspiração romântica.

Nos dois primeiros versos da primeira estrofe de “O Poeta do Hediondo”, relembrando a segunda de “Psicologia de um Vencido”, a onomatopeica frase inicial faz referência à taquicardia que aflige o eu lírico: comparado aos outros termos do poema e considerando o tamanho das palavras da língua portuguesa em geral, o superlativo “aceleradíssimas” diminui a pausa entre as sílabas, mimetizando a dificuldade de respirar do indivíduo que sofre do coração; as oclusivas de “**pancadas**” imitam o som das batidas cardíacas. A frase que vem a seguir e que se estende por quase toda a estrofe trata de questões existenciais, desviando-se consideravelmente do teor fisiológico-realista do trecho inicial.

Podemos considerar a segunda estrofe como um relato psico-fisiológico das aflições mentais que assolam o eu lírico. Enquanto a excitação neuronal faz

parte do âmbito da fisiologia, consciência, clarividência e alucinação estão ligadas à psicologia. Lidando com os universos dessas duas áreas do conhecimento (que ainda não eram independentes no início do Século XX), esse trecho cria uma imagem muito interessante para o contexto: a da cavalgada; imagem bastante recorrente no Romantismo em geral e que remete ao famoso “Meu Sonho”, de Álvares de Azevedo. Cumpre notar que, enquanto no poema do autor da *Lira dos Vinte Anos* o ser que cavalga e perturba representa o desconhecido e o inconsciente, no soneto de Augusto dos Anjos que estamos estudando perturbadores são o conhecido e o consciente, pois as próprias neuronas cavalgam e aterrorizam (os termos “consciência”, “ultra-inquisitorial”, “clarividência” e “acordadas” reforçam esse dado de lucidez da situação persecutória). Podemos afirmar que esse contraponto revela uma inversão de valores, afinal, na cultura ocidental, a razão e a consciência sempre foram associadas à sensação de segurança, já que, sobretudo no período que estamos estudando, elas foram e são consideradas atributos que possibilitam ao homem o controle da natureza²⁰.

O primeiro verso da estrofe seguinte funciona como síntese das anteriores, na medida em que retoma os aspectos fisiológicos da primeira (“quanto me dói no cérebro”) e a imagem da segunda (“esta sonda”, a das neuronas, naturalmente). Os versos subsequentes da mesma estrofe são um lamento hiperbólico da condição de ser afetado pela consciência e pela reunião de todas as desgraças humanas.

O terceto que desfecha o poema é aparentemente a estrofe mais simples e clara: nele o eu lírico apenas afirma ter sido o único que se dedicou a cantar “a poesia de tudo quanto é morto”. Do que se pode depreender com facilidade a inclinação da estética de Augusto dos Anjos para o imaginário e os temas mórbidos (como diz o título, “O Poeta do Hediondo”), em oposição à poesia

²⁰ Augusto dos Anjos utiliza o mesmo recurso no soneto “O Morcego”, uma espécie de paródia de “O Corvo” de Poe que narra um episódio no qual o eu lírico tenta afugentar em vão um morcego que invadiu seu quarto. Eis o último terceto que fecha o poema com chave de ouro: “A Consciência Humana é este morcego! / Por mais que a gente faça, à noite, ele entra / Imperceptivelmente em nosso quarto”.

harmônica e ornamental que fazia sucesso nos salões brasileiros do início do Século XX.

A simplicidade é justamente um dos aspectos fundamentais desse terceto, fazendo-o destoar do poema como um todo. Por exemplo, em comparação com as outras estrofes, nesta ressaltam a ausência de termos científicos e rebuscados e a presença de rimas corriqueiras. Há ainda dois fatores importantes nesse terceto que contribuem para que ele se destaque (talvez até se desarticule) em relação às estrofes anteriores. Levando em conta a seleção lexical, a sonoridade e a cena do eu lírico num caminho coberto de ossos cantando uma poesia dedicada a tudo que fenece, podemos afirmar que ele é ortodoxamente romântico.

Também dá destaque a ele, a posição que ocupa no poema, sucedendo a listagem dos problemas psíquicos, físicos e existenciais do eu lírico e sua síntese. Afinal, nele se expõe a poética da morte, sem deixar clara a relação lógica que ela estabelece com as agruras mencionadas, ensejando três interpretações que não se excluem: os distúrbios e o sofrimento do eu lírico impelem-no à condição de poeta da morte; ou, inversamente, essa condição provoca os distúrbios e o sofrimento; ou, a primeira afirmação é tão correta, que o próprio poema encena a passagem do momento em que o eu lírico manifesta os sintomas doentes (nos dois quartetos e no primeiro terceto) para o momento do cantar poético da morte (no último terceto)²¹.

Retomando cada etapa dessa passagem, com atenção especial à última hipótese de interpretação, é possível vislumbrar uma espécie de processo de transe: o eu lírico sente seu coração bater mais forte, é atacado por todas as desgraças humanas reunidas, entra num estado de alucinação provocado pela excitação das neuronas, assume a forma geral do desconforto e, por fim, canta a

²¹ Como já foi indicado algumas vezes neste trabalho, as alusões ao caráter passageiro dos entes e à mortalidade do eu lírico aparecem constantemente na obra de Augusto dos Anjos, cumprindo a função de um *memento mori* baseado na concepção de que o próprio fenecimento é o regulador da vida e da existência em geral. A exemplo de “O Poeta do Hediondo” e de “Psicologia de um Vencido”, essas alusões ocorrem muitas vezes de maneira repentina, quebrando a coesão dos poemas, que nunca são radicalmente fragmentários como os de Trakl ou Mallarmé, por exemplo. Por um lado, esse recurso é um artifício utilizado para indicar que a angústia exacerbada transforma a morte em ideia fixa, que não exige conexão lógica direta para se apresentar à mente; por outro, sua facilidade pode suscitar dúvidas sobre até que ponto ele não funciona como mera solução pronta.

poesia dos entes que partiram. Talvez não seja demais associar esse processo àqueles que levam ao estado de hipnose ou ao de possessão religiosa, à maneira dos ritos de origem afro-brasileira. Esse aspecto, por assim dizer, epifânico-alucinatório será visto de modo mais detido no próximo capítulo, com a análise de “Numa Forja”.

De qualquer maneira, o fundamental é inferir de “O Poeta do Hediondo” seus dois aspectos principais: a narração-encenação do momento de inspiração e o estabelecimento de uma poética. Note-se que o fenômeno da inspiração realiza-se na forma de uma alucinação, acompanhada por sintomas de problemas físicos e psíquicos, recorrentes nos indivíduos que têm a saúde comprometida. Assim, reduzida a um fato psicofísico, a inspiração perde sua aura espiritual legada pela tradição da lírica, para assumir uma essência estritamente material. Nesse sentido, podemos comparar esse poema a “Psicologia de um Vencido” e afirmar que nele também ocorre o processo de desumanização. Contudo, acreditamos que neste caso o processo não possui a mesma abrangência, pois no soneto que acabamos de analisar, a despeito dos recursos que negam preceitos do Romantismo, ainda prevalecem as características românticas.

Para sustentar essa afirmação, analisemos, em primeiro lugar, os termos de “O Poeta do Hediondo” que se ligam ao universo da ciência ou destoam do estilo da lírica convencional e, segundo nos parece, são utilizados para desvincular o imaginário poético de Augusto dos Anjos do transcendentalismo e do sentimentalismo: “aceleradíssimas”, “coalescência”, “congregadas”, “alucinatórias”, “sondando”, “ultra-inquisitorial”, “neuronas”, “sonda”, “generalização” e “desconforto”. Todas essas palavras podem provocar no leitor certo distanciamento em relação ao lamento do eu lírico, mas, com exceção de “neuronas”, elas não se restringem ao jargão científico, o que talvez dê impressão de rebuscamento e não diminui substancialmente a carga emotiva ou humana do poema. Para avaliar melhor a diferença entre o uso desse recurso em “O Poeta do Hediondo” e a sua utilização em “Psicologia de um Vencido”, comparem-se os termos que acabamos de mencionar com “carbono”, “amoníaco”, “epigênese”, “hipocondríaco”, “cardíaco” e “inorgânica”.

Conforme já apontamos algumas páginas atrás, a doença, podendo ser considerada uma variante da anormalidade, corresponde ao “gosto romântico pelo que está do outro lado” (expressão retirada da citação de Antonio Candido que dá início a este capítulo). Há inúmeros poemas românticos em que o eu lírico manifesta não apenas sua faceta fisicamente doentia, mas também sua propensão ao delírio e à insanidade, aspecto que provoca e decorre da associação entre o poeta e o louco. Como os termos e o imaginário que aparecem no soneto que estamos analisando não têm ligação estrita com as ciências, ao nosso ver, prevalece nele a imagem idealizada e romântica do bardo (mesmo que no seu lado negativo).

No que diz respeito ao que acabamos de afirmar, são muito significativas as seguintes frases da primeira e da terceira estrofes do poema, respectivamente: “[...] Ataca-me a existência/ A mortificadora coalescência/ Das desgraças humanas congregadas!”; “Ah! Certamente, eu sou a mais hedionda/ Generalização do Desconforto...” Na primeira delas, apesar do distanciamento provocado pelas palavras “existência”, “coalescência” e “congregadas”, predomina o sentido de que a sensibilidade do eu lírico é invadida pelas desgraças de toda a humanidade; na segunda, apesar da prosaica “Generalização” e do eufêmico “Desconforto”, ressalta a ideia de que o eu lírico encarna a tristeza universal – esse caráter universalizante está indicado pelas maiúsculas. Assim, da combinação desses versos que, num primeiro momento, podem provocar estranhamento, depreende-se a cristalizada noção de poeta hipersensível, receptáculo individual das dores do mundo. O ponto de chegada do soneto, a lamentosa assunção da poesia necrológica, consiste no reforço final e irredutível de sua filiação ultrarromântica. É interessante notar que a intenção de desvinculamento menos bem realizada neste caso do que em outros pode ser identificada no próprio título do poema, pois a palavra “hediondo”, aplicável a grande parte dos versos provocativos de *Eu* e de “Outras Poesias”, aqueles que tratam do cruel, do repulsivo e do bárbaro, não define bem a poética voltada apenas às ruínas e aos mortos que defende o soneto em questão.

Acreditamos que há no livro do poeta paraibano e na antologia organizada por Órris Soares muitos poemas semelhantes a esse, ou seja, que retomam temas ou o imaginário tradicionais, principalmente do Romantismo, e

possuem alguns elementos que destoam explicitamente da lírica convencional (em geral termos ou imagens inusitadas), porém sem que se provoque um distanciamento radical de suas fontes inspiradoras. Pensemos, por exemplo, em “Debaixo do Tamarindo”, no qual o poeta relembra do tamarindeiro que ficava no engenho onde passou sua infância, ou em “Solitário”, relato de um episódio no qual o eu lírico é ignorado por alguém a quem pede consolo, ou “Asa de Corvo”, que trata dos infortúnios.

Escolhemos “Psicologia de um Vencido” e “O Poeta do Hediondo” para análise e comparação, primeiramente porque eles cumprem um papel muito importante na obra de Augusto dos Anjos, já que num caso encontramos um autorretrato do eu lírico e no outro, o estabelecimento de uma poética, indicando, respectivamente, aspectos fundamentais do modo de ser da subjetividade que subjaz aos poemas e alguns dos princípios estéticos que os orientam²². Outro fator que motivou nossa escolha foi que ambos manifestam o antirromântico processo de desumanização em diferentes graus de alcance: no primeiro exemplo, ele se dá de modo mais radical, dissociando o texto dos princípios estéticos e espirituais do Romantismo; no segundo, apenas provoca uma desestabilização parcial do estilo romântico com a psicofisiologização materialista da inspiração. Assim podemos identificar um dos procedimentos basilares da assimilação negativa e avaliar seu desempenho a partir das soluções formais encontradas por Augusto dos Anjos.

Feitas essas observações, indicaremos um pouco mais sucintamente esse mesmo processo, a desumanização, a partir de um aspecto que lhe dá abrangência e importância em *Eu* e “Outras Poesias”. Trata-se da impossibilidade de expressão por meio das palavras, que algumas vezes aparece como tema;

²² Há, ao menos, mais três poemas de Augusto dos Anjos que cumprem papéis semelhante aos dos dois sonetos que selecionamos: “*Caput Immortale*”, que apresenta o poeta como receptáculo da dor universal; “Minha Finalidade”, autorretrato que heroiciza o trabalho poético do eu lírico, revelando seu amor pelo inapreensível e seu poder de clarividência; e “Apocalipse”, espécie de oposto positivo de “Poeta do Hediondo”, cujo tema é o caráter eterno da poesia, que não se abala diante da efemeridade dos seres. Da leitura dos três, além da ideia de que o sofrimento e o infortúnio são inerentes ao fazer poético, depreende-se a concepção de que a literatura é uma espécie de missão redentora que transcende o efêmero, o supérfluo e o doloroso da mundanidade. Lembremos de uma das estrofes de “Monólogo de uma Sombra” que fala sobre a arte: “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!”.

podendo, porém, ser encontrada mais frequentemente sugerida na conformação dos poemas.

Para nos aprofundarmos nesse ponto, leiamos o seguinte soneto:

O MARTÍRIO DO ARTISTA

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

Tarda-lhe a Ideia! 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 míngua
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!

Como afirma Sérgio Alcides (ALCIDES, 2005b: p. 121), esse “soneto trata de um tópico ou lugar-comum, isto é, de um tema tradicional presente na poesia desde tempos imemoriais”. Para sustentar sua afirmação, o poeta e crítico cita versos de “O Lutador”, de Drummond, (“Lutar com as palavras/ é a luta mais vã./ Entanto lutamos/ mal rompe a manhã [...] Tamanha paixão/ e nenhum pecúlio.”), “A um Poeta”, de Bilac, (“Trabalha e teima e lima, e sofre e sua!/ [...] “Mas que na forma se disfarce o emprego/ Do esforço”) e “Inania Verba”, também de Bilac, (“O pensamento ferve, e é um turbilhão de lava:/ A forma fria e espessa é um sepulcro de neve...”).

Considerando os poemas mencionados, podemos dizer, inclusive, que não apenas o tema do soneto é recorrente, mas também que há semelhanças na maneira como ele é tratado em cada um deles e em “O Martírio do Artista”, principalmente no que diz respeito às imagens. Por exemplo, a luta que aparece no poema de Drummond pode ser associada à batalha subentendida pela associação entre soldado e escritor; os versos de “A um Poeta” ressaltam o aspecto dolorosamente físico do labor poético, também reforçado por Augusto dos Anjos; neste último, assim como em “Inania Verba”, o processo de criação aparece como trabalho intelectual que depende da habilidade de lidar com a dificuldade de transformar pensamento em palavras.

No entanto, a despeito dessas proximidades e da abordagem de um tema tradicional, sobressaem as gritantes particularidades de “O Martírio do Artista”. À primeira vista, uma das características que mais chamam atenção nesse poema é o contraste entre a idealização heroicizante do poeta/artista e os termos e imagens ligados à fisiologia. Se atentarmos para seu modo de construção, podemos perceber que esse contraste resulta num revezamento entre os registros romântico e realista por meio da ambiguidade e da ambivalência, funcionando como um dos fios condutores do soneto.

Na primeira estrofe, temos um comentário introdutório do eu lírico (“Arte ingrata!”) e a cena do escritor, com os olhos ardendo, tentando exteriorizar seu pensamento. Não fossem as expressões “órbita elipsoidal” e “fronetais células”, a figura apresentada pelo trecho não se distanciaria muito da imagem convencional do artista, retratado como um indivíduo que leva o trabalho intelectual até as últimas consequências. Contudo, a primeira dessas duas expressões, funcionando como uma metonímia cientificista, quebra o convencionalismo na forma de uma dissonância lexical, enquanto a segunda coloca o processo de criação no âmbito da fisiologia, pois, do ponto de vista biológico da época de Augusto dos Anjos, o pensamento poderia estar literalmente nas “células fronetais”.

A segunda estrofe, que trata de um momento posterior ao relatado na primeira (a ideia que não apareceu num primeiro momento, agora, “tarda”:

“Tarda-lhe a ideia! A inspiração lhe tarda!”), apresenta uma cena grandiloquente e heroica do escritor rasgando o papel no qual provavelmente escreveria, comparando-o a um soldado que rasga sua farda à beira da morte ou da derrota. Nela não persiste a ambiguidade criada no início do poema, prevalece apenas a visão idealizada do trabalho de escrita.

Nos dois tercetos, não ocorre nem ambiguidade nem unilateralismo, mas uma ambivalência entre registros, que está demarcada pela segmentação de períodos, que são apenas dois. Do primeiro deles (“Tenta chorar e os olhos sente enxutos!...”) podemos depreender o subjetivismo e o sofrimento, que estão ligados a uma perspectiva romantizada do labor poético, enquanto o segundo retoma o elemento fisiológico por meio de uma comparação. No que diz respeito a esta última parte, é interessante notar o realismo mimético que acompanha a narração da cena do paralítico. O longo trecho “à míngua/ Da própria voz e na que ardente o lavra/ Febre de em vão falar, com os dedos brutos,/ Para falar” separa o sujeito “o paralítico” (subentendido pelo pronome relativo “que”) dos verbos “puxa” e “repuxa”, mimetizando a ação atrasada, a parilisia, que antinge o agente da ação. A sintaxe truncada desse período, principalmente do hipérbato “e na que ardente o lavra febre de em vão falar”, reproduz a dificuldade de expressão. Seguindo a lógica da elisão na leitura da simples sequência “puxa e repuxa”, percebemos que o prefixo “re” cria a forma espelhada “erre” (“puxa**erre**repuxa”), aludindo à repetida ação de puxar entremeada de sons guturais. Assim, o leitor sente “na própria pele”, mesmo que de forma sutil, as vicissitudes pelas quais passaria o paralítico no ato da fala; no âmbito intelectual, devido às dificuldades de decifração da sintaxe, e, no que diz respeito à produção sonora do significante, por conta do repuxamento fonético.

Considerando o sentido do soneto e os aspectos composicionais que acabamos de analisar, cumpre notar que o verso final pode ser interpretado como anticlímax. O esforço despendido pelo paralítico e apresentado onomatopaicamente pelas estrofes finais criam a expectativa angustiada e esperançosa de que algo será proferido. Além de essa expectativa ser contrariada pela decepcionante chave de ouro, esta última vem numa forma puramente narrativa, sem recursos onomatopaicos ou sintáticos. Como o silêncio conclusivo

não pode ser representado por meio de palavras, a voz do eu lírico se separa completamente da do parálítico para fazer um balanço final: “E não lhe vem à boca uma palavra!”. Talvez possamos dizer que os **dois tercetos** do soneto funcionam como um longo anticlímax, cujo ápice é o verso final, pois, no embate entre o registro romântico e o realista (de base científica), ganha o segundo, contrariando a visão idealizada do artista que predominou no Romantismo, no Simbolismo e no Parnasianismo.

Visto como conjunto, o poema apresenta o escritor em três situações, que correspondem a etapas do processo de criação. A primeira delas, a da busca pela expressão ideal, cujo aspecto sacrificial está representado pelos olhos ardentes, poderia ser considerada totalmente clichê, se fossem ignoradas as expressões que foram analisadas anteriormente (“órbita elipsoidal” e “fronetais células”). A segunda também não passaria de um lugar-comum, não fossem o inusitado e o bom acabamento da imagem do soldado, com ecos de Baudelaire, Antero de Quental e Cesário Verde. O primeiro verso do primeiro terceto (“Tenta chorar e os olhos sente enxutos!...”), que serve de passagem da segunda para a terceira etapa, corresponderia plenamente às exigências de um lirismo piegas (a não ser talvez pelo termo “enxutos”, cujo significado ainda assim não quebraria o tom sentimental da frase), dando continuidade ao estilo convencional subjacente ao poema. Inserida depois dessa sequência, a extensa e grotesca comparação da afasia poética do escritor com a do parálítico causa enorme impacto, dando a impressão de que todo o arranjo formal anterior foi elaborado para ser sobreposto pela chocante cena final, da qual se depreende o caráter doentio, fisiológico e malfadado da criação literária.

Tal impressão adquire maior fundamento, se tomarmos como parâmetro a parte mais característica da obra de Augusto dos Anjos, pois além de nela sobressair a estética do feio e do choque, afinada com os tercetos de “O Martírio do Artista”, o *ethos* de poeta que esses mesmos tercetos sugerem corresponde em muito ao do eu lírico augustiano - para fundamentar essa concepção, basta lembrarmos de “Psicologia de um Vencido” e “O Poeta do Hediondo”, que foram analisados neste capítulo. Tal *ethos*, bastante peculiar, e a concepção excêntrica

do fazer poético que o acompanha podem ganhar maior amplitude e interesse se contrapostos a paradigmas tradicionais.

Seria impossível redigir uma lista com todos os exemplos da tradição lírica nos quais recorre o lugar-comum do qual trata “O Martírio do Artista”, no entanto podemos fazer uma breve reflexão que, se não dá conta de esgotar suas recorrências, nos permite vislumbrar algumas imagens do labor poético, contribuindo para a compreensão aquela criada por Augusto dos Anjos. Limitando-nos aos grandes movimentos literários desenvolvidos no Brasil até o final do Século XIX e considerando estritamente a produção de poesia, podemos depreender duas imagens arquetípicas do processo de criação: uma típica do Romantismo e outra, do Arcadismo. No primeiro caso se encaixa o *ethos* do escritor imbuído de inspiração, que redige seus poemas no momento em que, por exemplo, uma paisagem exuberante, uma bela mulher ou seu próprio estado de espírito lhe traz sentimentos motivadores que o animam e por vezes conduzem sua escrita. No segundo, temos o poeta que trabalha a partir de princípios estéticos, e não seguindo as volubilidades da “alma”.

É claro que tais “modos de escrever” ou de “criar” são menos biográficos do que imaginários, mais sugeridos do que explicitados nos textos, pois não correspondem necessariamente aos diferentes processos de criação pelos quais os escritores realmente passam. Sua importância e sua realidade decorrem do papel que cumprem na concretização, mesmo quando apenas literária, dos preceitos que embasam as obras nas quais eles aparecem; preceitos estes cujo fundamento é, num caso, romântico, como já foi dito, e no outro, clássico:

De acordo com Croce, em sua *Iniciação à Estética*, o Classicismo se distingue fundamentalmente por elementos como o equilíbrio e a ordem, a harmonia, a objetividade, a ponderação, a proporção, a serenidade, a disciplina, o desenho sapiente, o caráter apolíneo, secular, lúcido e luminoso. [...] E com tudo isso se exprime, evidentemente, uma fé profunda na harmonia universal. A natureza é concebida essencialmente em termos de razão, regida por leis, e a obra de arte reflete tal harmonia. A obra de arte é imitação da natureza e, imitando-a, imita seu concerto harmônico, sua racionalidade profunda, as leis do universo.

[...]

Outro aspecto relevante é o disciplinamento dos impulsos subjetivos. O escritor clássico domina os ímpetos da interioridade e não lhes dá pleno curso expressivo.

[...]

Transladando-se o acento da obra para o autor, salta para o primeiro plano, naturalmente, tudo quanto se relaciona com o sujeito criador e sua vida. Daí o relevo que a “espécie biográfica” – como o disse Nietzsche – adquire no Romantismo. A história pessoal, as paixões e traços de personalidade do artista passam a responder pela natureza e caráter da criação de arte.

[...]

A esta altura, é possível assinalar, em oposição ao estilo clássico, alguns componentes fundamentais da criação romântica. Se num prevalecia a serenidade, a ordem, o equilíbrio, a harmonia, a objetividade, a ponderação, a disciplina, agora predomina, segundo Croce, a efusão violenta de efeitos e paixões, as dissonâncias, a desarmonia em vez da harmonia. O subjetivismo radical derrama-se incontido, como se já viu na autoexpressão do artista. O ímpeto irracional, o gênio original e a exaltação dionisíaca sobrepõem-se à contenção, à disciplina apolínea da época anterior. (GUINSBURG; ROSENFELD, 2011: p. 262-268.)

Ainda tratando do Romantismo:

Musset diz que as palavras com as quais pretende exprimir-se o incomodam. Melhor seria fazê-lo simplesmente através de lágrimas, que traduzem de maneira mais imediata e sincera os sentimentos, enquanto os signos verbais sempre encerram algo de artificioso, um lastro de estrutura adicional. (Ibidem, p. 268)

Aqui no Brasil, no que diz respeito aos aspectos levantados por Anatol Rosenfeld, o Romantismo não contrariou o exemplo europeu e o Arcadismo defendeu explícita e programaticamente os ideais clássicos. Apesar de seu resultado ter sido muito diferente do arcadista, o Parnasianismo também seguia princípios classicistas, assim como nossa “versão” do Simbolismo bebeu muito na fonte romântica, fazendo prevalecer, respectivamente, em cada um dos dois

casos, a imagem da criação como trabalho intelectual e como inspiração.

A cena apresentada logo no início de “O Martírio do Artista” está mais próxima do que chamaríamos de imagem clássica do fazer poético, já que o poema enfatiza o caráter mental da elaboração artística (“busca exteriorizar o pensamento”, “tarda-lhe a ideia”). Da imagem do poeta desesperado e do símile com o soldado, ao contrário, depreendemos “a efusão violenta de efeitos e paixões, as dissonâncias, a desarmonia em vez da harmonia”, o subjetivismo de fundo romântico.

Em “O Martírio do Artista” a cena de teor clássico é substituída pelas imagens de desespero romântico, reproduzindo a evolução da luta do poeta com as palavras (a passagem entre essas duas etapas do processo de criação é sintetizada pela sequência das duas frases que compõem o primeiro verso da segunda estrofe: “Tarda-lhe a **Ideia!** A **inspiração** lhe tarda!”). As estratégias utilizadas pelo poeta para elaborar uma obra, tanto a clássica ou intelectual, quanto a romântica ou sentimental, não se concretizam. Seu descontrole emocional demarca a impossibilidade de compor por meio da razão (nesse momento, “tísica, tênue, mínima, raquítica”, para utilizar os termos de “A Ideia”), enquanto seus sentimentos também não se exteriorizam, por mais que ele faça esforço para isso: “Tenta chorar e os olhos sente enxutos!...” De maneira que, nesse caso, recuperando as colocações de Anatol Rosenfeld, o escritor não obedece ao “disciplinamento dos impulsos subjetivos”, não consegue dominar “os ímpetos da interioridade”, mas também não produz as “lágrimas, que traduzem de maneira mais imediata e sincera os sentimentos”.

Diante desses fatores, somos impelidos a fazer ao menos duas perguntas: Se o poeta não é capaz de utilizar nenhuma das estratégias apresentadas no poema, estratégias estas que retomam a escrita clássica e a romântica (em última instância, também a arcadista, a simbolista e a parnasiana; em suma, todas as vertentes de poesia que se consagraram no Brasil até o início do Século XX), qual seria, então, o seu *modus operandi*? Se esse mesmo poeta não pode trabalhar com as ideias, ou seja, não pode transmitir por meio de palavras os pensamentos aos quais deseja dar forma num poema, e, além disso, também lhe faltam

sentimentos para representar, mesmo que de maneira fragmentária e hermética, numa composição, com que material ele trabalha? Ou ainda: qual é o resultado final de seu trabalho?

Caso o leitor de “O Martírio do Artista” esteja de fato imbuído dessas perguntas, as últimas estrofes do poema tornam-se ainda mais frustrantes do que numa leitura menos atenta, revelando uma fina ironia sob a sarcástica e apelativa imagem do paralítico que “puxa e repuxa a língua”. Como já demonstramos, nossa hipótese é a de que os quartetos do soneto apresentam a inviabilidade da criação à maneira clássica e romântica, sugerindo um possível novo modo de escritura, que, segundo depreende-se das últimas estrofes, não é nada mais, nada menos do que o silêncio.

Tal silêncio, portanto, representa uma negação sem superação, uma síntese negativa da dialética entre clássico e romântico. O artista, que protagoniza a narrativa do poema em busca da criação, recorre à ideia, aos sentimentos e, sem obter sucesso na sua empreitada, acaba silenciado por seu próprio corpo. Tendo em vista esse conjunto de fatores, podemos dizer que o martírio sofrido pelo artista do soneto decorre da assimilação negativa no âmbito do fazer poético; afinal o processo de criação pelo qual ele passa é a encarnação do *ethos* do escritor romântico e do clássico, para seu posterior abandono e a emergência da impossibilidade de um novo caminho composicional. Em certa medida, o estado de coisas revelado pelo último terceto indica um impasse central da obra de Augusto dos Anjos: como criar sem se filiar à tradição literária?

Como se vê, o principal recurso utilizado para a completa negação das vertentes literárias visitadas pelo poeta em “O Martírio do Artista” é a corporificação reiterada e reforçada da figura do escritor. Na conjuntura martirizante não há palavras que mimetizam a natureza, nem a lágrima (emprestada da citação que fizemos de Anatol Rosenfeld) que na sua concretude inefável transmite os sentimentos com fidedignidade, mas um homem assaltado pela sua materialidade corpórea, quando está às voltas com o ideal de superação pela arte.

Podemos dizer que essa tônica na materialidade se contrapõe mais diretamente ao Romantismo do que ao Classicismo, pois ela vai totalmente de encontro à noção de alma e espírito, dando a entender que o sofrimento da criação poética decorre tão-somente do embate entre um indivíduo e suas limitações psicofísicas²³ (trata-se, portanto, de uma vertente do processo de desumanização). De maneira que o silêncio explicitado pelo último verso do poema não sugere mistério, continuidade ou o inapreensível, mas o silêncio efetivo, ou seja, aquele que demarca a suspensão da fala e o bloqueio da expressão das ideias, resultado de uma perspectiva que mundaniza o ato de escrita e coloca em jogo as motivações e o sentido da arte no contexto das teorias naturalistas.

Cria-se, assim, um novo *ethos* do poeta: o de um indivíduo que não pode recorrer aos sentimentos, às ideias ou aos métodos convencionais de composição. Como ocorre com todos aqueles que se dedicam ao verso, seu ofício é expressar, e sobretudo, expressar-se, mas, se sua poesia não reproduz a verdade natural ou divina e também não transmite a verdade humana da interioridade, qual seria a função do ato da escrita – o que a motivaria?

Nos poucos momentos da obra de Augusto dos Anjos dos quais podemos inferir respostas a tais indagações encontramos uma visão idealizada do escritor, à qual já nos referimos brevemente e que se contrapõe não apenas a “O Martírio do Artista”, mas a quase todos os poemas vistos em conjunto. Trata-se das passagens em que aparecem as ideias de escrita como ato de fé, da aptidão para a poesia como vocação espiritual-biológica e do exercício constante do ofício artístico como vida de abnegação e sacrifício. Inspirada aparentemente na filosofia de Schopenhauer e Nietzsche, a perspectiva que sustenta essas concepções tem fundo romântico – neste caso, assimilação *positiva* –

²³ Esse antissubjetivismo radical que toca em alguma medida toda a tradição lírica, mas acaba atingindo mais diretamente a poesia romântica, manifesta-se também na ausência deliberada e patente do amor e das relações amorosas como tema na obra de Augusto dos Anjos. Dentre suas poucas ocorrências, o amor surge, por exemplo, em poemas que tratam da sua insignificância e defendem a necessidade de omiti-lo da poesia (“Idealismo”, “Queixas Noturnas” e “Versos de Amor”); aparece algumas vezes num registro irônico, principalmente quando o eu lírico declara amar algo: “Amo o esterco, os resíduos ruins dos quiosques” (“Monólogo de um Sombra”), “Amo o coveiro – este ladrão comum/ Que arrasta a gente para o cemitério! (“Último Credo”), “Amo meu pai na atômica desordem/ Entre as bocas necrófagas que o mordem/ E a terra infecta que lhe cobre os rins.” (parte III de “Sonetos”).

recuperando a imagem do poeta “escolhido” e da arte redentora, cujos maiores símbolos são as associações do eu lírico com Hércules e Jesus Cristo.²⁴

Parece-nos que essa solução encontrada para o problema do sentido do fazer poético, problema este decorrente do *ethos* e da estética augustianos, é um pouco simplista e conservadora, se considerarmos o radicalismo negativo e a complexidade do poeta paraibano. Outra fragilidade reside no fato de ela ser mais formal do que conceitual, já que se apresenta mais frequentemente por meio da exposição de princípios estético-filosóficos do que implicada no poema. Por outro lado, paralelamente às questões voltadas à motivação ou ao sentido do trabalho artístico, há uma problema de outra ordem, cujos resultados são muito mais prolíficos e que pode ser sintetizado pela seguinte pergunta: qual seria o conteúdo ou o material do expressar-se do poeta se a interioridade do homem limita-se à fisiologia, ou seja, às sensações emitidas pelos órgãos e às informações transmitidas pelas neuronas?

Pode-se dizer que, em grande medida, a obra de Augusto dos Anjos é uma resposta a essa pergunta, mas uma resposta negativa, pois sua poesia é fruto da eterna tentativa de um eu lírico que procura seu interior (no fundo, pura materialidade) sem nunca o encontrar, recuperando as referências da tradição lírica, principalmente a romântica, para depois dispensá-las, negando-as. Essa obra tem, portanto, o grande projeto de enformar a falência da subjetividade por meio da desconstrução do modo convencional de composição baseado na assimilação de soluções e princípios estéticos consagrados.

Leiamos o famoso poema “Vandalismo” a partir de tal perspectiva:

Meu coração tem catedrais imensas,
Templos de priscas e longínquas datas,
Onde um nume de amor, em serenatas,
Canta a aleluia virginal das crenças.

²⁴ Além da parte final do discurso proferido em “Monólogo de uma Sombra” já estudada aqui, passagens como essas às quais estamos nos referindo podem ser encontradas em “Budismo Moderno”, “Os Doentes” (parte V), “O Mar, a Escada e o Homem”, “Gemidos de Arte”, “Vencedor”, “Queixas Noturnas”, “Insônia”, “Barcarola”, dentre outros.

Na ogiva fúlgida e nas colunatas
Vertem lustrais irradiações intensas
Cintilações de lâmpadas suspensas
E as ametistas e os florões e as pratas.

Como os velhos Templários medievais
Entrei um dia nessas catedrais
E nesses templos claros e risonhos...

E erguendo os gládios e brandindo as hastas,
No desespero dos iconoclastas
Quebrei a imagem dos meus próprios sonhos!

Como se vê, os sonoros e reluzentes quartetos do soneto fazem uma descrição detalhista e exultante dos belos e oníricos templos que possui o coração do eu lírico, para que, no último terceto, sejam surpreendentemente vandalizados. De maneira que é difícil não interpretar as duas primeiras estrofes como uma revisitação do Simbolismo, seguida, no desfecho, por sua negação cristalizada com a destruição dos sonhos, imagem arquetípica desse movimento de inspiração francesa.

Considerando esses aspectos, percebemos que a figura do parálítico, presente em alguns poemas de Augusto dos Anjos, é mais emblemática na sua obra do que pode parecer à primeira vista. Afinal, vista da maneira que estamos propondo, a poética augustiana consiste numa espécie de paralisia, na medida em que nela, a todo tempo, dois motores fundamentais da lírica, o eu e o processo de composição, giram em falso. Esses dois eixos configuram um movimento generalizado de “realização irrealizada” (um esboço de vir-a-ser que é aniquilado, assim como a intenção de escrever no poema “O Martírio do Artista”) que se reflete nos inúmeros seres estacionários, atrofiados,

malformados, natimortos e incompletos cuja presença é constante em *Eu* e nas “Outras Poesias”.

Estudaremos mais detidamente o significado e a forma desses seres no próximo capítulo. Neste momento do trabalho cumpre frisar que o *ethos* do “escritor paralítico” criado por Augusto dos Anjos é corroborado por quatro características principais correlatas do método composicional desconstrutivista e da falência do eu: no caso do método composicional desconstrutivista, temos a afasia e o fragmento; no da falência do eu, o desequilíbrio mental e a degeneração física. Como já discorreremos acerca da afasia, do desequilíbrio mental da degeneração física, resta nos determos no fragmento.

Dentre os aspectos mais marcantes e recorrentes de *Eu e Outras Poesias* está a não-linearidade lógica, o estabelecimento de relações ao menos aparentemente desconexas de significado, o que se distancia da clareza, da coerência e da harmonia do Arcadismo e do Parnasianismo. Conforme já vimos em poemas analisados neste trabalho, dos quais um dos mais paradigmáticos é “O Monólogo de uma Sombra”, essa obra é repleta de lacunas e de momentos em que se opera a desarticulação de sentido, seja por meio da sobreposição de imagens ou temas dissonantes, seja por meio da rarefação do referente, atingindo muitas vezes o hermetismo.

À primeira vista, tal tendência poderia ser associada ao Romantismo e interpretada como uma representação poética das limitações da linguagem em relação à incomensurável subjetividade ou espiritualidade²⁵. No entanto, levando em conta as discussões que fizemos sobre a condição mundana e quase estritamente corporal do poeta em Augusto dos Anjos, somos obrigados a descartar essa possibilidade e aventar a hipótese de que a lacuna e a desarticulação de sentido são de fato índices da falibilidade da língua, porém, sem o pressuposto de uma realidade superior, como seria o caso da interioridade humana.

²⁵ Essa associação foi feita por Agripino Grieco, ao revelar um ponto de vista bastante questionável e parcial: “Os poematos do *Eu* são em geral desconexos, a pretexto de serem ditados por vozes de espectros, que repetem a boca de sombra do Victor Hugo das zonas de mistério”. (GRIECO, 1994: p. 86)

O fragmento e a lacuna, portanto, seriam decorrentes não só dos limites da linguagem, mas também e principalmente do próprio ser humano, única “espécie” dotada da inútil e dolorosa capacidade de atribuir sentido ao mundo, inclusive a sua própria existência, mesmo quando há a consciência de que esse sentido não é verdadeiro e de que a realidade, em sua pura materialidade, é totalmente estranha à espiritualidade e à razão humanas. De modo que a arte, em especial a poesia, instrumento primordial do homem para dar significado à vida, só pode ser verdadeira na medida em que negar a si mesma, revelando o nada que lhe é intrínseco, projetando seu fim último de significação e comunicação ao mesmo tempo em que o destrói. Por isso, os lapsos de sentido mais contundentes dos poemas de Augustos dos Anjos não servem como formas de ocultamento, pois sob eles há apenas o nada, o silêncio efetivo, que manifesta o expressar-se negativo, e no extremo, afásico, de um eu lírico descrente na significância do homem e no poder da linguagem.

Na condição de arauto do nada, que realiza por ofício um projeto autodestrutivo de obra de arte, o poeta figura como um desequilibrado mental, um indivíduo fisicamente degenerado. Em certa medida, a presença dessas características na imagem do eu lírico augustiano retoma a loucura e a doença românticas, tão caras à nossa segunda geração, pois são sintomas de um eu que encarna as dores do mundo, um visionário, um escolhido. Por outro lado, é notável a ênfase psicofisiológica dada a elas na obra de Augusto dos Anjos, de modo a restringir os desvios da normalidade ao âmbito corporal e, portanto, à matéria. No contexto do cientificismo, no qual o homem foi destituído de suas ilusões transcendentais e passou a ser encarado como todos os outros entes da natureza, a imagem do poeta pôde ser concebida como a do indivíduo que, mesmo convicto da invalidade do projeto da poesia, se entrega totalmente a ele por uma necessidade biológica, como o cão de “Versos a um Cão”, que late repetidas vezes para se consolar.

Como esse cão, por um mistério fisiológico, o poeta, em sua solidão, é capaz de externalizar uma “força” interior, que retoma a tradição lírica e expressa as dores do mundo (respectivamente: “a esquisitíssima prosódia” e “a angústia hereditária” “de seus pais”). Trata-se de uma imagem ultracientificista

do poeta, muito menos verossímil do que as que foram criadas pelas estéticas romântica e clássica, por seu teor caricato e até mesmo absurdo; e a relação da poesia de Augusto dos Anjos com o cientificismo é bastante ambígua, hesitante entre crítica e louvação, o que torna difícil definir o quanto esse novo *ethos* tem de ironia ou proposta. De qualquer modo, o importante no que diz respeito a esse aspecto é o que já ressaltamos aqui: essa imagem desumanizada do escritor pressupõe um esgotamento das formas tradicionais de poesia e problematiza a função e os motivadores da literatura no contexto das teorias científicas de maneira bastante complexa e inovadora.

III. ANTROPOMORFIZAÇÃO E PARÓDIA

Podemos dizer que a “‘desumana’ paixão exogâmica por tudo que não faça parte da corrupta tribo humana” à qual se refere o crítico Anatol Rosenfeld e que estudamos no capítulo anterior resulta num processo inverso e tão predominante quanto o de desumanização: a antropomorfização. Na mesma medida em que os indivíduos são animalizados ou coisificados em *Eu* e nas “Outras poesias”, os objetos e os animais recebem atributos humanos, despertando no eu lírico, mais sentimentos, como compaixão, inveja e empatia, do que os próprios homens.

Sabemos que a antropomorfização ou prosopopeia, invariavelmente presente nos manuais que listam tipos de figuras de linguagem, é um recurso tradicional não só da poesia, mas do uso da linguagem em geral, incluindo, é claro, a prosa. Na poesia, desde a Antiguidade, não faltam poemas em que a natureza aparece, dentre outras formas, como ponte entre o humano e o divino ou como meio de autorreconhecimento, representando um papel tão ou mais importante do que o dos homens. A célebre “Canção do exílio”, por exemplo, um dos textos mais representativos do nosso Romantismo, é quase integralmente dedicada à natureza, cuja exuberância está ligada ao sentimento de pertencimento do indivíduo exilado.

No entanto, em Augusto dos Anjos, a natureza é tratada de forma muito particular. Quase sempre que ela aparece, é mediada por conceitos científicos, destituída de suas qualidades intrínsecas por meio do ponto de vista onipotente e onisciente do evolucionismo. Enquanto em grande parte da tradição da poesia, ela é apresentada, por exemplo, como manifestação pura de Deus, da interioridade ou da verdade, na obra do poeta paraibano, sua essência se manifesta sob os conceitos da taxonomia e da psicologia naturalistas (lembrando que o objeto de estudo desta última não é exclusivamente o homem²⁶).

²⁶ “A concepção natural do psíquico que defendemos, vê pelo contrário na vida da alma uma soma de fenômenos vitais que estão ligados, como todos os outros, a um *substratum* material

Nos poemas de Augusto dos Anjos, essa taxonomia e essa psicologia compreendem todos os seres que não fazem parte da “corrupta tribo humana”, transformando o mundo dos objetos, dos animais, dos vegetais, dos minerais, das células, das moléculas etc. numa intrincada e secreta sociedade, regulada pelas rigorosas leis da biologia, da física e da química, e que só pode ser identificada pela sensível intuição do poeta. Para entendermos melhor esse aspecto, partamos da leitura do seguinte 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!

preciso. Designaremos provisoriamente esta base material de toda a atividade psíquica, sem a qual essa atividade não é concebível, - sob o nome de *psicoplasma* e isso porque a análise química no-la mostra por toda a parte como um corpo do grupo dos corpos protoplásmicos, isto é, um desses compostos do carbono, desses albuminoides que estão na base de todos os processos vitais.

Nos animais superiores, que possuem um sistema nervoso e órgãos dos sentidos, o *psicoplasma*, diferenciando-se, deu um *neuroplasma*: a substância nervosa.” (HAECKEL, 1919: p. 113-114)

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!

Era um cosmos inteiro sofredor,
Cujo negror profundo
Astro nenhum exorna
Gritando na bigorna
Asperamente a sua própria dor!
Era, erguido do pó,
Inopinadamente
Para que à vida quente
Da sinergia cósmica desperte,
A ansiedade de um mundo
Doente de ser inerte,
Cansado de estar só!

Era a revelação
De tudo que ainda dorme
No metal bruto ou na geleia informe
No parto primitivo da Criação!
Era o ruído-clarão,
- O ígneo jato vulcânico
Que, atravessando a absconsa cripta enorme
De minha cavernosa subconsciência,
Punha em clarividência
Intramoleculares sóis acesos
Perpetuamente às mesmas formas presos,
Agarrados à inércia do Inorgânico,
Escravos da Coesão!

Repuxavam-me a boca hórridos trismos
E eu sentia, afinal,
Essa angústia alarmante
Própria da alienação raciocinante,
Cheia de ânsias e medos
Com crispações nos dedos
Piores que os paroxismos
Da árvore que a atmosfera ultriz destronca.
A ouvir todo esse cosmos potencial,
Preso aos mineralógicos abismos
Angustiado e arquejante
A debater-se na estreiteza bronca
De um bloco de metal!

Como que a forja tétrica
Num estridor de estrago
Executava, em lúgubre *crescendo*,
A antífona assimétrica
E o incompreensível wagnerismo aziago

De seu destino horrendo!

Ao clangor de tais carmes de martírio
Em cismas negras eu recaio imerso
Buscando no delírio
De uma imaginação convulsionada
Mais revolta talvez do que a onda atlântica
Compreender a semântica
Dessa aleluia bárbara gritada
Às margens glacialíssimas do Nada
Pelas coisas mais brutas do Universo!

Visto em sua camada de sentido mais superficial, o poema narra um episódio banal do cotidiano do eu lírico: uma visita a uma forja, motivada por um estado de ansiedade, que só ganha relevância na medida em que são atribuídos diversos significados aos materiais forjados e ao ato de forjar. O ruído do ferro provoca uma sequência de interpretações imaginárias para o imenso impacto causado pela sua sonoridade: num primeiro momento o ferro é associado aos seres sem movimento e em seguida aos seres que não se realizam.

Na sexta estrofe, evidencia-se o paralelismo entre observador e objeto observado que vai se desenvolvendo ao longo do poema: a “subconsciência” do observador é fechada e recôndita como a forja, e o impacto sofrido pelo metal, assim como o impacto da dor e da observação da cena do trabalho de fundição, emite fulgurações (“intramoleculares sóis acesos”). O termo composto “ruído-clarão” sintetiza e reforça muito bem esse jogo de relações, pois alude tanto ao efeito audiovisual provocado pela colisão do ferro quanto à tomada de consciência (“clarividência”) do eu lírico e à poesia, o canto desesperado, que resultou da experiência da visita. As referências ao campo da música, presentes após a exposição desse paralelismo, acentuam o caráter poético do “lamento metálico”, já que de chiado, riso e grito ele passa a ser qualificado como “lúgubre *crescendo*”, “antífona assimétrica”, “carmes de martírio” etc.

Note-se que, no poema, o ferro é constantemente associado à escuridão: a desesperança de sua amargura provém “como de um **negro** cáspio de água impura”; seu destino é participar de uma integração completa, qualificada como “uma consciência eternamente **obscura**”; o cosmos que ele representa é de um “**negror** profundo que astro nenhum exorna”. No entanto, ele cospe “escórias de **fúlgida limalha**”; ele emite o “ruído-clarão” do qual já falamos, também indicado como “**ígneo** jato vulcânico” que põe “em **clarividência** intramoleculares **sóis acesos**”. Desse chiaroscuro, que lembra o “monstro de escuridão e rutilância” de “Psicologia de um vencido”, podemos depreender a ideia de que a arte dá vida e completude à lúgubre e inanimada existência dos seres do Universo, pois é o ruído-clarão, correlato da poesia, que provoca o contraste com o negrume predominante. Relembremos o que diz sobre a arte a Sombra do poema de abertura do *Eu*:

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!

Até o ponto que analisamos, “Numa forja” pode ser considerado apenas um exemplo típico de poesia na qual o eu lírico se impressiona com um objeto e lhe atribui sentido a partir de suas sensações e experiências pessoais. Ocorre que esse é um caso em que, retomando os conceitos de Anatol Rosenfeld, “a exogamia linguística de Augusto dos Anjos” tem papel fundamental, porque, aqui, ela corresponde a “sua ‘desumana’ paixão exogâmica por tudo que não faça parte da corrupta tribo humana”.

O primeiro termo que aparece no poema e pode ser considerado exogâmico é “espécie”. Presente no penúltimo verso da segunda estrofe, ele indica o grupo do qual o ferro faria parte: “espécie abjeta condenada a uma estática mesquinha”. Tendo em vista o contexto intelectual em que “Numa forja” foi redigido, é impossível não levar em conta a ligação que essa palavra possuía

com as ciências naturais, sobretudo no que diz respeito às ideias de Darwin. Considerando esse pano de fundo, devemos interpretar que a situação opressora da qual o eu lírico trata corresponde ao estágio pouco evoluído em que se encontra o ferro, diante dos outros diversos seres da natureza – ideia esta que já expusemos, mas retomamos para demonstrar que, sem o termo “espécie”, ao ler a segunda estrofe, o leitor não seria necessariamente conduzido às teorias evolucionistas.

Na terceira estrofe, a presença das palavras “matéria” e “substância”, que fazem parte do jargão da ciência, evidencia a influência das teorias do naturalismo. Além disso, o próprio conceito de natureza que essa mesma estrofe apresenta tem inspiração evolucionista. Na quarta, encontramos recorrências do mesmo jargão (“átomo”, “substância inorgânica”, “minério”), reforçando a ligação do poema com o pensamento científico e reiterando o dado evolucionista que subjaz ao ponto de vista criado em relação à condição existencial do ferro. Na quinta, não há termos que possamos atribuir propriamente ao jargão científico ou ao pensamento científicista, com exceção da palavra “sinergia”, que carrega um sentido fisiológico.

Como já observamos anteriormente, a sexta estrofe é um momento fulcral do poema, já que nela se explicita a autoidentificação do eu lírico com o ferro trabalhado na forja. Também no que diz respeito à exogamia ela cumpre papel fundamental, pois é a menção aos “intramoleculares sóis acesos” da “subconsciência” do eu lírico, ou seja, as neuronas²⁷, como seres presos à “inércia do inorgânico”, que nos leva a interpretar quase literalmente o conteúdo desses versos.

Segundo teorias como a de Haeckel, assim como os seres humanos, todos os outros entes da natureza teriam uma psicologia. A diferença entre o funcionamento da psique dos homens e a dos animais ou dos organismos minerais, por exemplo, resultaria apenas dos graus de desenvolvimento de cada um. Nessa medida, o visitante da forja poderia, **de fato**, se identificar com o

²⁷ Comparem-se os versos “Punha em clarividência/ Intramoleculares sóis acesos” de “Numa Forja” com os “Eu sinto, então, sondando-me a consciência/ A ultra-inquisitorial clarividência/ De todas as neuronas acordadas” de “O Poeta do Hediondo”.

metal que sofre os golpes do metalúrgico. Assim, impressionado com o som das colisões, ele encontra semelhanças entre o ruído, o riso e o grito, que aproximam do mundo dos homens o ser inorgânico que tem diante de si. Recorrendo às concepções da época a respeito do universo e da natureza, percebe que a situação de ambos é realmente próxima e, no auge da empatia, convulsiona, delira e perde a razão, o mais exclusivo dos atributos humanos.

Além das teorias científicas, há ainda outra referência constante na obra de Augusto dos Anjos que permite interpretar a identificação entre seres humanos e objetos inanimados de uma maneira quase literal. Trata-se do conceito de vontade, tal qual foi utilizado por Schopenhauer. A filosofia schopenhauriana parte do princípio de que as teorias e racionalizações utilizadas para compreender o mundo não passam de uma representação da realidade, e que, por isso, não a atingem, pois a verdade estaria restrita à esfera da experiência. Esta última, por sua vez, seria regulada pela vontade, princípio existencial que pode ser sintetizado como a passagem que vai do momento do surgimento dos seres para o de seu fenecimento. O homem, em alguma medida consciente dessa limitada condição existencial, capaz de manifestar e sentir os efeitos da vontade ao mesmo tempo, mero paciente das alternâncias entre o ser e o fenecer do mundo que o cerca e dos seus próprios sentimentos, está fadado a uma existência eternamente dilacerante e, portanto, sofrida.

Assim, podemos interpretar a cena de identificação do eu lírico com o ferro como uma espécie de dramatização da concepção schopenhauriana de sofrimento inerente à vida humana. Esse tipo de dramatização recorre diversas vezes em *Eu* e “Outras poesias”, e foi muito bem apresentado por José Paulo Paes:

Era na Arte, “onde somente o mundo da representação perdura, o mundo como vontade desapareceu”, que Schopenhauer encontrava o modelo da possibilidade de fuga à “torrente infinita do querer”, pois nela imperava o gênio, por ele considerado “a capacidade de se comportar apenas intuitivamente, se perder na intuição” através do “esquecimento completo da própria pessoa”; só o gênio artístico conseguia descobrir no objeto real a perfeição da ideia platônica de que ele é réplica

imperfeita, donde a tendência do gênio, assim como a do louco seu irmão, de ver “extremos em toda parte”.

O que é neutra abstração na filosofia de Schopenhauer vai transformar-se em dramática concretude na poesia de Augusto dos Anjos. O paradoxo do contemplador schopenhauriano que, ao anular-se como indivíduo para se dissolver por inteiro na intuição da natureza, está ao mesmo tempo exacerbando a sua individualidade até dar-lhe o tamanho do mundo, ecoa emblematicamente no título do livro, o *Eu* de rubras letras garrafais da primeira edição. (PAES, 2003: p. 30-31)

De fato, pode-se afirmar que o eu lírico de “Numa forja” é um contemplador que se dissolve “por inteiro na intuição da natureza”. A angústia que cresce dentro dele só ganha ressonância na medida em que aparece como eco da recôndita realidade do ferro; as “inexplicáveis ânsias” do verso inicial só se tornam explicáveis com a progressão desse processo de autorreconhecimento. Primeiramente, ele ouve o lamento de uma espécie determinada, em seguida o de toda “substância inorgânica” e depois o dos seres futuros (“De tudo que ainda dorme/ No metal bruto ou na geleia informe/ No parto primitivo da Criação!”), para, então, explicitar o sentimento de identificação. Podemos afirmar, portanto, que a sequência de elementos com os quais o eu lírico se identifica está regida por uma ordem crescente, de categorias menos a mais abrangentes, do que se pode depreender que, com a “anulação” de sua individualidade, ele ganha “o tamanho do mundo”.

Na penúltima estrofe de “Numa Forja” há, inclusive, menção a Wagner, que fazia parte do universo cultural de Schopenhauer e cuja ideologia correspondia em certa medida à deste último; em larga medida, também à de seu aluno, Nietzsche. Essa menção faz parte do momento em que o lamento do ferro vai sendo qualificado como música, um paralelismo com a própria composição poética, que também é grito de revolta: “Mais revolta do que a onda atlântica”. Curiosamente, conforme esse paralelismo vai se estabelecendo, o eu lírico é equiparado aos loucos. Retomando as palavras de José Paulo Paes acerca das concepções schopenhaurianas sobre a arte, vemos que a epifania ligada à loucura também corresponde aos ideais estético-filosóficos do pensamento alemão do

final do Século XIX: “só o gênio artístico conseguia descobrir no objeto real a perfeição da ideia platônica de que ele é réplica imperfeita, donde a tendência do gênio, **assim como a do louco seu irmão, de ver ‘extremos em toda parte’**” (PAES, 2003: p. 30-31) [grifo nosso].

Assim como em muitos poemas de Augusto dos Anjos, em “Numa Forja” temos o imbricamento de duas visões de mundo contraditórias entre si. De um lado o cientificismo, que postula uma realidade estritamente material, conforme os conceitos apreendidos e desenvolvidos pela razão. Do outro uma filosofia que encara a verdade como fruto de um princípio geral inapreensível para a racionalidade, e esta, neste caso, nada mais seria do que um constructo ilusório e, portanto, exterior ao mundo.

Apesar dessas divergências, sobretudo com relação ao poder da razão, esses dois pontos de vista têm em comum a valorização da experiência, em detrimento da especulação. Além disso, tanto a filosofia schopenhauriana quanto as teorias científicas fazem negação declarada da metafísica, da crença na autonomia do ser humano e dos conceitos dualistas de corpo x alma e espírito x matéria. Temos, portanto, duas perspectivas que coincidem na negação da espiritualidade e na afirmação da natureza como instância onipresente e onipotente, a qual determina de forma total a vida, os pensamentos e os sentimentos dos homens.

Diante dessa combinação tão particular de ideias da filosofia e da ciência do fim do século cujos fundamentos são adversos, torna-se evidente que não podemos filiar “Numa forja” a nenhuma dessas duas vertentes. A referência a elas ocorre apenas para apoiar o niilismo, *telos* do poema, que se acentua ainda mais com a negação daquilo que poderíamos chamar de seu “embasamento teórico” (a defesa da concepção de que a razão é nula, aniquilando, conseqüentemente, também o valor de todas as correntes de pensamento). A última estrofe marca claramente o ponto de chegada negativo do poema: quando os “carmes de martírio” perdem o sentido para a mente delirante do eu lírico, as “coisas mais brutas do Universo” estão “às margens glacialíssimas do Nada”.

Nesse sentido, ressalta-se o teor fortemente didático do poema para o leitor familiarizado com o cientificismo e as filosofias de Nietzsche e Schopenhauer, o que era certamente o caso de grande parte do público que Augusto dos Anjos pretendia alcançar. O reconhecimento dessas gritantes referências tem algo de desvelamento de coxia, que transforma a brutalidade material da forja e a psicologia exaltada do eu lírico em pura alegoria, provocando um distanciamento em relação à experiência apresentada. Acreditamos que esse tipo de distanciamento, decorrente da assimilação negativa, é constante na obra do poeta paraibano, operando, por um lado, a empatia com a subjetividade extremada que o texto apresenta, e, por outro, solapando-a com as repetidas indicações quase bibliográficas. Recursos como esse podem ser considerados uma espécie de *fármakon*, pois, apesar de possuírem uma clara função, recorrem como uma fórmula fácil, colocando em evidência a marcante ambivalência entre palpite e reflexão do experimentalismo augustiano.

Independentemente das inspirações teóricas ou estéticas, podemos afirmar que “Numa Forja” trata da relação entre homem e natureza, que, especificamente nesse caso, recai numa espécie de círculo vicioso. No início do poema, o eu lírico declara que está sendo assolado por ânsias, num meio-dia tão quente que fazia “trinta e seis graus à sombra”. Por ele ter entrado na forja nesse contexto, somos levados a inferir que procurava nela um abrigo para seus tomentos. Como bem sabemos, porém, ali se atormentou mais ainda.

Considerando a correlação entre luz, calor e sofrimento, que permeia o poema como um todo, podemos interpretar que o Sol apresenta uma dura realidade na primeira estrofe e que esta é repelida pelo eu lírico, quando se refugia na forja. Lá dentro, no entanto, ele reencontra tal realidade de maneira mais intensa e mais clara, incorporada pelo ferro. Em ambos os casos, os elementos responsáveis pela dor epifânica são representantes da natureza, perseguindo o eu lírico até que ele sofra uma espécie de possessão. Trata-se, portanto, de uma visão da natureza muito particular, pois ela é retratada como um ente estranho e agressivo.

Tal retrato negativo não é apenas uma particularidade de “Numa Forja”, mas sim da obra de Augusto dos Anjos em geral. Pensemos no poema “Natureza Íntima”, dedicado ao filósofo Farias Brito, que pode ser considerado o exemplo mais claro e paradigmático da obra no que diz respeito à imagem da natureza como realidade vazia e no que tange a seu caráter refratário ao processo de identificação. Ironica e didaticamente, nesse poema, a própria natureza realiza a malfadada tarefa humana de investigar a essência do mundo e de si mesmo:

Cansada de observar-se na corrente
Que os acontecimentos refletia,
Reconcentrando-se em si mesma, um dia,
A Natureza olhou-se interiormente!

Baldada introspecção! Noumenalmente
O que Ela, em realidade, ainda sentia
Era a mesma imortal monotonia
De sua face externa indiferente!

E a Natureza disse com desgosto:
“Terei somente, porventura, rosto?!”
“Serei apenas mera crusta espessa?!”

“Pois é possível que Eu, causa do Mundo,
“Quando mais em mim mesma me aprofundo
“Menos interiormente me conheça?!”

A natureza aparece acima como personificação do indivíduo que ao refletir sobre si mesmo se percebe cada vez mais superficial, ou seja, limitado a seus atributos físicos. Trata-se de uma dupla ironia, cujo alvo é a visão transcendental da própria natureza e do homem. Caracterizando o mundo natural como algo estranho e vazio de sentido, a poesia de Augusto dos Anjos se

afasta de grande parte da tradição lírica. E, com relação a esse aspecto, dentre vários outros, que foram levantados principalmente por Anatol Rosenfeld, ela se aproxima bastante da estética expressionista:

Avessos [os expressionistas] a tudo o que pudesse parecer “tradicional” e, portanto, “ultrapassado”, produziram incontáveis poemas antiidílicos, destruindo os requisitos herdados do “naturalismo descritivo”, do “impressionismo do momento” (a exemplo da “Chuva no Crepúsculo”, de Hugo v. Hoffmannsthal) e da “pompa sacerdotal”, considerada característica do mundo poético de Stefan Georg e seu círculo.

[...]

Assim, por exemplo, a lua pode assemelhar-se a um “olho inflamado” (Oskar Kanehl, “Herbstnächtlicher Gang”), as estrelas transformam-se em corpos chamejantes “sobre pescoços de serpentes” que “pendem sobre torres vacilantes” (Georg Heym, “Die Nacht”)²⁸. Essas violentas transposições metafóricas²⁹ demonstram que os expressionistas perderam algo que, em maior ou menor grau, possuíam os seus predecessores: a capacidade de identificar-se afetiva e emocionalmente com a natureza. (MARION, 2002: p. 73-74)

No início da citação, Marion Fleischer afirma que os expressionistas eram “avessos a tudo o que pudesse parecer ‘tradicional’ e, portanto, ‘ultrapassado’”.

²⁸ Já que estamos tratando do poema “Numa Forja”, vale lembrar as conotações negativas que a imagem do Sol recebeu no Expressionismo, reforçando o parentesco entre o poeta paraibano e o movimento europeu: “A atividade inquietante e hostil da natureza, vivenciada pelos expressionistas, verifica-se em todas as suas manifestações, vinculadas insistentemente a ameaças e cataclismos que assolarão o mundo. [...] O Sol, que desde a Antiguidade simboliza o calor benfazejo e a vida, ou, como no Art Nouveau, representa o reino da luz e da espiritualidade, passou no Expressionismo a ser não mais do que uma presença banal e sem sentido, um ‘inimigo terrível’, sob cuja ação cáustica o mundo se transforma num cenário mortificado [...] (Idem, p. 75)

²⁹ “Essas violentas transposições metafóricas”, nos termos de Marion Fleischer, podem ser encontradas em muitos poemas de Augusto dos Anjos e sua tendência a utilizá-las foi definida por Anatol Rosenfeld como “uma metáfora grotesca, ‘marinista’, que opera com o incoerente”. Para esclarecer tal tendência, o próprio crítico seleciona alguns exemplos: “No mundo de Augusto dos Anjos, mundo em que o verme é o operário das ruínas e em que o próprio ar se desagrega (“Os Doentes”, IX), o luar já não é dos namorados, visto ser “da cor de um doente de icterícia”, a lua, “paralelepípedo quebrado”, é cercada de astros que reduzem “os céus... a uma epiderme de sarampo”. Neste mundo reina a “matilha espantada dos instintos”, o calçamento copia “a polidez de um crânio calvo” e a sombra se transforma em “pele de rinoceronte”. (ROSENFELD, Ibidem, p. 187)

Acreditamos que Augusto dos Anjos estava imbuído de um semelhante espírito de ruptura, porém é necessário frisar que, no caso do Brasil, esse tratamento particular da natureza tem efeito um pouco distinto. É conhecido o papel fundamental que a imagem da fauna e da flora brasileiras cumpriu para a formação de nossa identidade e nossa autoestima culturais, não só na poesia, mas na arte e no pensamento em geral. Nos discursos de ideologia nacionalista, desde o Romantismo até os dias de hoje, a beleza e a diversidade naturais do Brasil conferem à nação sua superioridade e seus potenciais. A letra do Hino Nacional, que foi redigida em 1909 e cita trechos da “Canção do Exílio”, contém uma estrofe cujo conteúdo sintetiza muito bem esse imbricamento entre beleza, identidade, soberania e potencialidade: “Gigante pela própria natureza/ És belo, és forte, impávido colosso/ E o teu futuro espelha essa grandeza”.

Nesse aspecto, portanto, a poesia de Augusto dos Anjos se contrapõe diretamente à ideologia nacionalista e à poesia romântica que lhe serviu de suporte a partir dos anos que sucederam a Independência. Sobre tal característica, escreve Francisco Foot Hardman:

Foi Gilberto Freyre, em artigo de 1924, quem primeiro percebeu as identidades entre os estilos e temperamentos literários de Euclides da Cunha e Augusto dos Anjos. Poderíamos falar, aí, da presença de uma estética antitropicalista, fundada na consciência precoce da tragédia. A natureza tropical exuberante nunca inspirou os versos de *Eu e outras poesias*, que se afastam dela, até heroicamente.

[...]

Nesse sentido, vale remarcar uma característica bastante singular de sua literatura no contexto da época: Augusto dos Anjos, nesse seu antitropicalismo visceral, fugiu a todas as construções típicas do nacionalismo predominante em muitos dos círculos intelectuais do Brasil. (HARDMAN, “Augusto dos Anjos e o anti-tropicalismo”. Disponível em <http://www.thefreelibrary.com/Augusto+dos+anjos+e+o+anti-tropicalismo.-a0165576538>)

Mais adiante, tratando de um trecho do poema “Os Doentes” que faz referências muito claras ao indianismo romântico, o crítico ainda afirma:

Em oposição ao ideal romântico fundador da nacionalidade, nem natureza tropical, nem indianismo grandiloquente são capazes de restaurar o ideário da nação, que jaz mergulhado na noite de seus espectros. O impasse épico diz respeito à desconstrução do mito de origem da “alma brasileira”. (HARDMAN, Idem.)

Tomando como base as observações que acabamos de fazer, podemos interpretar que a própria cena criada por “Numa forja” concretiza a maneira singular com que a natureza é tratada em *Eu e Outras poesias*. Lembremos de que se trata de um poema em que o eu lírico tem uma espécie de epifania negativa ao penetrar a “verdade natural” que o cerca.

Ocorre também que, a rigor, ele não está cercado por um ambiente natural, em meio ao qual se relaciona com elementos como a fauna ou a flora, mas se encontra numa forja, erigida por mãos humanas, repleta de materiais (com predominância do ferro) que foram manipulados por homens – e ao que tudo indica também *estão sendo* manipulados no momento da cena. Em outras palavras, nada há de puramente natural nesse ambiente anti-idílico e antibucólico. Poderíamos definir, então, os sons do ferro na forja da mesma forma com que o eu lírico de “Monólogo de uma Sombra” define o discurso da assombração que o persegue: “Era a elégia panteísta do Universo,/ Na podridão do sangue humano imerso,/ Prostituído talvez, em suas bases...” Porque ela sempre estará conspurcada pelo humano, seja por conta de interferências materiais, seja por conta do pensamento, sem o qual não é possível acessá-la. Afinal o próprio conceito de natureza com uma essência pura não passa de mero idealismo, como vimos na alegoria da autorreflexão representada no soneto “Natureza Íntima”, que estudamos anteriormente.

Por veicular tal concepção de natureza, em se tratando da cena que ele apresenta, “Numa Forja” não poderia ser colocado entre aqueles poemas que, segundo este estudo, utilizam elementos do romantismo, de forma que muitos

leitores seriam tentados a classificá-lo como romântico, se não houvesse relações complexas cujo resultado é a própria negação desse movimento. Para refinarmos esse contraste, comparemos a cena da aparição da Sombra que apresenta seu monólogo no início de *Eu* com a da forja. Enquanto na primeira reconhecemos o típico encontro romântico entre um indivíduo e um ente metafísico que lhe faz revelações sobre o mundo e a vida em geral, não há na segunda elementos suficientes para associá-la a um tipo tradicional de ambientação.

Dentre as vertentes que haviam predominado anteriormente ou que ainda predominavam no período em que escreveu Augusto dos Anjos, aquela cujo imaginário mais se aproxima da cena da forja é o Parnasianismo. O ambiente do soneto, no qual prevalecem as matérias minerais e seu brilho, isolados dos homens e da natureza, tem bastante em comum com os cenários e alegorias parnasianos que concretizam os ideais de racionalismo e objetivismo.

É claro, porém, que esse parentesco só pode ser depreendido no que diz respeito ao cenário e a alguns elementos acessórios do soneto. Para medirmos a distância que separa os princípios estéticos de “Numa Forja” e os do Parnasianismo, pensemos nas seguintes estrofes do famoso poema-manifesto de Olavo Bilac intitulado “Profissão de Fé”:

Não quero o Zeus Capitolino,
Hercúleo e belo,
Talhar no mármore divino
Com o camartelo.

Que outro - não eu! - a pedra corte
Para, brutal,
Erguer de Atene o altivo porte
Descomunal.

Mais que esse vulto extraordinário,
Que assombra a vista,

Seduz-me um leve relicário
De fino artista.

Invejo o ourives quando escrevo:
Imito o amor
Com que ele, em ouro, o alto relevo
Faz de uma flor.

[...]

Deusa! A onda vil, que se avoluma
De um torvo mar,
Deixa-a crescer; e o lodo e a espuma
Deixa-a rolar!

Blasfemo, em grita surda e horrendo
Ímpeto, o bando
Venha dos bárbaros crescendo,
Vociferando...

Deixa-o: que venha e uivando passe
- Bando feroz!
Não se te mude a cor da face
E o tom da voz!

Olha-os somente, armada e pronta,
Radiante e bela:
E, ao braço o escudo, a raiva afronta
Dessa procela!

Este que à frente vem, e o todo
Possui minaz
De um vândalo ou de um visigodo,
Cruel e audaz;

Este, que, de entre os mais, o vulto
Ferrenho alteia,
E, em jato, expele o amargo insulto
Que te enlameia:

É em vão que as forças cansa, e à luta
Se atira; é em vão
Que brande no ar a maça bruta
A bruta mão.

Não morrerás, Deusa sublime!
Do trono egrégio
Assistirás intacta ao crime
Do sacrilégio.

Retiramos do poema acima muitos dos versos que tratam do ideal parnasiano, para nos concentrarmos nos aspectos aos quais ele se opõe. Logo nas primeiras quatro estrofes o eu lírico de Bilac repele o trabalho bruto e monumental, representado pela atividade do marmoreiro, para revelar sua preferência pela delicadeza e a sutileza, presentes nas obras dos ourives. Essa oposição pode ser utilizada para identificarmos as diferenças fundamentais que existem entre a obra de Bilac e a de Augusto dos Anjos, pois este assimila a brutalidade e o monumentalismo na mesma medida em que evita a delicadeza e a sutileza. Além disso, nos poemas do escritor paraibano estão presentes a estética do feio, a desarmonia e até a escatologia, que o afastam ainda mais dos preceitos bilacianos e o aproximam do bando “blasfemo” e “bárbaro” “em grita surda e horrendo ímpeto” duramente censurado em “Profissão de Fé”.

Ressalta-se que a forja, assim como o poema de Bilac, pressupõe uma atividade e um tipo de trabalhador – o ferreiro, que, curiosamente, realiza suas tarefas com um martelo muito mais bruto do que o do marmoreiro repellido por

“Profissão de Fé”. Contudo, no soneto de Augusto dos Anjos não aparecem nem o ferreiro nem o martelo, o que dá, por vezes, a impressão de que o eu lírico está numa forja onde não há ninguém ou de que a própria forja não existe de fato, pois é fruto de sua mente delirante. O som do ferro, e não o ferro trabalhado, representa o canto poético. Produzido pela própria matéria, isolada da presença do ferreiro, ou seja, do trabalho humano, conforme o recorte realizado pelo poema, ele mostra-se ainda mais bruto e distante do refinamento beletrista que estava em voga na literatura brasileira do começo do século XX³⁰.

Essa característica se reflete, inclusive, nos procedimentos de “Numa Forja”. Curiosamente suas nove estrofes repetem, em certa medida, o esquema métrico de “Profissão de Fé”, intercalando versos longos com curtos, no entanto, enquanto no trecho de Bilac o metro dos quartetos varia perfeitamente entre octossílabos e tetrassílabos (com exceção do quarto da primeira estrofe, o primeiro da terceira e o segundo da nona, talvez por se referirem à brutalidade das poéticas avessas à do Parnasianismo, respectivamente: “Com/ o/ ca/ mar/**te**/lo”, “**Mais/ que es/se/ vul**/to ex/tra/or/di/**ná**/rio”, “Pos/**su**/i/ mi/**naz**”), revezando-se um a um; no poema de Augusto dos Anjos as estrofes possuem um número variado de versos (nove, sete, sete, dez, doze, treze, treze, seis e nove), com tendência à alternância aleatória entre hexassílabos e decassílabos, que oscilam frequentemente, no primeiro caso, para sete sílabas, no segundo, para onze e doze (a única estrofe que não dá margem a uma leitura com quebras é a segunda). O esquema rímico de “Numa Forja” é ainda mais irregular – pensemos apenas nas três primeiras estrofes a título exemplo: ABBACDCDA EFGFHIG JJHGEIF (composta pela sequência LMNLMN, a estrofe mais harmônica, e, portanto, mais musical, do poema é a oitava, justamente aquela que faz referência a *crescendo*, antífona e Wagner). Além de essa irregularidade poder ser interpretada como um reflexo sonoro da brutalidade do

³⁰ Também é possível depreender do poema uma contraposição pontual, mas bem marcada, ao Simbolismo, particularmente ao imaginário etéreo e plácido de “Antífona”, escrito por Cruz e Souza. Essa contraposição se encontra na oitava estrofe, na qual o próprio termo “antífona” aparece: “Como que a forja tétrica/ Num estridor de estrago/ Executava, em lúgubre *crescendo*,/ A antífona assimétrica/ E o incompreensível wagnerismo aziago/ De seu destino horrendo!”

ferro e do canto poético augustiano, ainda pode ser considerada como um reflexo formal da empatia que o eu lírico tem pelos seres rudimentares, pois, com ela, é como se a forma estivesse em germe, mas não se realizasse completamente.

Visto assim, “Numa Forja” pode ser encarado como um poema antiparnasiano, o que se acentua ao atentarmos para seus aspectos subjetivistas. Em contraste com o cenário da forja, onde predominam a objetividade e os elementos materiais, a interioridade do eu lírico é tumultuada pelos mais variados sentimentos e imagens que vão sendo provocados pela angústia. Sobre a manifestação dessa interioridade, que culmina na irônica epifania da natureza, já dissemos o bastante, para afirmarmos que o poema se constrói a partir da oposição entre o cenário, que alude negativamente ao Parnasianismo, e os devaneios delirantes e antirromânticos do eu lírico. O antiparnasianismo se dá por meio da contraposição de ideais estéticos, enquanto o antirromantismo manifesta-se na assimilação negativa dos processos de autorreconhecimento na interioridade e na natureza, processos estes operados pela subjetividade lírica. Trata-se, portanto, de um caso em que, diferentemente do que ocorre com “Monólogo de uma Sombra”, a assimilação negativa tem papel fundamental, mas não regula diretamente o poema como um todo, e sim **uma** das duas partes cuja oposição é seu motor: a que denominamos antirromântica³¹.

Já tratamos aqui da presença espectral do ferreiro na forja visitada pelo eu lírico. Quando o poema se refere ao tinir do ferro, o mais natural é deduzirmos que o impacto está sendo provocado pelo trabalhador que mantém a forja ativa. E, por mais que ele não esteja presente, sua existência, sua condição de ferreiro, recobre todo o espaço que só pode ter sido organizado para o fim último de trabalhar o ferro. Entretanto, como vimos, não há nenhuma menção a

³¹ Ainda sobre a relação entre a poesia de Augusto dos Anjos e o Parnasianismo, vale a pena destacar um trecho de Medeiros e Albuquerque que se refere, inclusive, à imagem do ourives: “Metrificou sempre admiravelmente bem, teve muitas ideias belíssimas, mas tudo isso, graças às inomináveis extravagâncias da forma, que as revestia, teria passado despercebido, se ele não tivesse tido, a mais, a aureóla do martírio.

Lê-se no seu livro como se iria ver a obra de um ourives louco, que tivesse tomado ouro maciço e feito com ele um bloco estranho, áspero, anfratuoso, sem representar coisa alguma, tendo apenas, aqui e ali, recipientes, para dejetos imundos...” (ALBUQUERQUE, 1994: p. 96)

essa figura, ao qual o espaço do poema está em certa medida necessariamente submetido.

Há no poema um contraponto a tal estado de ausência de elementos humanos: as qualidades que a mente do eu lírico atribui ao ferro, ocupando o espaço com inúmeros seres imaginários animados. Conforme já analisamos, o som produzido pelo ferro é identificado com riso, chiado e grito, que, mais adiante, revelam-se como resultado da revolta do minério contra sua própria condição e contra a dos elementos naturais destituídos de vida ou de existência. De maneira que o ferro funciona como porta-voz das espécies menos favorecidas pelas leis da natureza e o poema manifesta a capacidade que o eu lírico tem de ouvir o seu lamento, o que nos permite fazer um paralelo.

Não podemos nos esquecer de que a figura do porta-voz de uma ou mais populações desfavorecidas é tradicional do nosso Romantismo condoreiro. No livro *Os Escravos*, de Castro Alves, o poeta, capaz de ouvir “As Vozes d’África”, cumpre exatamente essa função, ao defender a liberdade dos negros subjugados pelo sistema escravocrata. Considerando esses aspectos, é possível afirmar que o tinir do ferro de “Numa Forja”, como representação do lamento da “substância inorgânica”, remete ao som das correntes que prendem os escravos levados pelo paradigmático “Navio Negreiro”: “Tinir de ferros... Estalar do açoite.../ Legiões de homens negros como a noite”.

Lembremos que, como já foi exposto, ao ferro do poema de Augusto dos Anjos se associa a escuridão e, portanto, a negritude, o que enseja um paralelismo entre as espécies sofredoras torturadas pelo ferreiro e os negros que agonizam no navio. Além disso, no que diz respeito às aproximações que estamos fazendo, as alusões musicais da oitava estrofe de “Numa Forja” e o trecho “**ria**, num **sardosismo** doloroso”, que qualifica o lamento do ferro, ecoam a caracterização que Castro Alves faz, em “Navio Negreiro”, do pranto do povo africano: “E **ri-se** a **orquestra**, **irônica**, estridente...”

Reflitamos sobre a segunda e a terceira estrofes de “O Século”, poema que abre *Os Escravos*, para aprofundarmos nossa discussão:

Às vezes quebra o silêncio
Ronco estrídulo, feroz.
Será o rugir das matas,
Ou da plebe a imensa voz?...
Treme a terra hirta e sombria...
São as vascas da agonia
Da liberdade no chão?...
Ou do povo ousado
Que, sob montes calcado,
Abala-os como um Titão?...

Ante esse escuro problema
Há muito irônico rir.
Pr'a nós o vento da esp'rança
Traz o pólen do porvir.
E enquanto o cepticismo
Mergulha os olhos no abismo,
Que a seus pés raivando tem,
Rasga o moço os nevoeiros,
Pr'a dos morros altaneiros
Ver o sol que irrompe além.

Diferentemente de “Numa Forja”, no poema acima temos um ambiente aberto; tão aberto que é indefinido, pois os elementos que ele apresenta são antes materiais literários com os quais poeta lida para criar sua alegoria histórica do que referências ao mundo exterior à literatura. O céu mencionado na primeira estrofe e as matas mencionadas na terceira servem apenas para dar escopo poético para a defesa do discurso abolicionista, que vai se delineando como se tivesse o universo inteiro (na forma de alegoria) à disposição de seus fins retóricos, afinal o cenário real no qual o eu lírico concentra sua indignação e sua esperança não é nada mais, nada menos do que “O Século”.

A primeira estrofe do trecho que selecionamos parte da associação entre o repentino “ronco estrídulo” e “feroz” provocado pelas matas (supõe-se que a agitação das folhas causada pelo vento ou pela passagem de animais de grande porte) e a voz do povo. Em seguida, introduz a imagem de um tremor de terra (“Treme a terra hirta e sombria...”) que aparece como “vasca” agônica, primeiro, da liberdade e, depois, do povo humilhado. Essa sequência que indica duas alternativas diferentes para o agente causador do tremor vem em forma de pergunta que poderia ser formulada da seguinte maneira: o abalo seria símbolo do esvanecimento da liberdade ou da grande movimentação do povo revoltado com a sua sujeição? A segunda estrofe responde a ela em favor da última opção, criticando o ponto de vista cético acerca da superação da escravidão e criando a visão de um futuro libertário.

Como se vê, apesar do cenário aberto, o procedimento utilizado por Castro Alves, ou seja, representar a clarividência do poeta e sua empatia com os oprimidos por meio de uma experiência epifânica com a natureza, é bastante semelhante ao que encontramos em “Numa Forja”. Sobressaem, no entanto, a diferença de postura do eu lírico com relação às expectativas voltadas para o futuro dos seres subjugados e, principalmente, as categorias existenciais distintas às quais eles pertencem. No caso do poeta romântico, temos um manifesto esperançoso que defende a necessidade da libertação dos **escravos**, enquanto, em Augustos dos Anjos, encontramos um niilista, desesperançoso e desesperado lamento (lembrando o “irônico rir” e “o cepticismo” que “mergulha os olhos no abismo”, alvos de crítica em “O Século”) voltado para os **seres**

biológicos que não possuem consciência nem autonomia, sendo, portanto, eternamente fadados à sua condição submissa.

“Numa Forja” concentra-se num aspecto constante, porém, marginal, de *Eu* e “Outras Poesias”: um condoreirismo biológico – paródia do seu antecessor romântico e que depende da antropomorfização dos seres inferiores na escala evolutiva para ser colocado em prática. Ao lado dos poemas de Augusto dos Anjos dedicados aos indivíduos que perderam suas características humanas (como as prostitutas, os doentes e os mortos), há algumas passagens que expressam um humanitarismo bastante singular, pois são votadas aos seres orgânicos e inorgânicos, a rigor, ainda menos humanos, que recebem um tratamento cujo teor lhes confere *status* semelhante ao dos escravos de Castro Alves.

Pensemos nestas estrofes que estão na segunda parte de “As Cismas do Destino”, poema do *Eu*:

Em tudo, então, meus olhos distinguiram
Da miniatura singular de uma aspa,
À anatomia mínima da caspa,
Embriões de mundos que não progrediram!

Pois quem não vê aí, em qualquer rua,
Com a fina nitidez de um claro jorro,
Na paciência budista do cachorro
A alma embrionária que não continua?!

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!

A alma dos animais! Pego-a, distingo-a,
Acho-a nesse interior duelo secreto
Entre a ânsia de um vocábulo completo
E uma expressão que não chegou à língua!

Surpreendo-a em quatrilhões de corpos vivos,
Nos antiperistálticos abalos
Que produzem nos bois e nos cavalos
A contração dos gritos instintivos!

Tempo viria, em que, daquele horrendo
Caos de corpos orgânicos disformes,
Rebentariam cérebros enormes,
Como bolhas febris de água, fervendo!

Nessa época que os sábios não ensinam,
A pedra dura, os montes argilosos
Criariam feixes de cordões nervosos
E o neuroplasma dos que raciocinam!

Almas pigmeias! Deus subjuga-as, cinge-as
À imperfeição! Mas vem o Tempo, e vence-O,
E o meu sonho crescia no silêncio,
Maior que as epopeias carolíngias!

Era a revolta trágica dos tipos
Ontogênicos mais elementares,
Desde os foraminíferos dos mares
À grei liliputiana dos polipos.

Todos os personagens da tragédia,
Cansados de viver na paz de Buda,
Pareciam pedir com a boca muda
A ganglionária célula intermédia.

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!

Esse longo poema consiste quase completamente na reprodução do fluxo dos pensamentos do eu lírico, à medida em que ele vai caminhando a partir da ponte Buarque de Macedo em direção à casa funerária Agra, em Recife. São cento e cinco quadras, divididas em quatro partes, que acompanham os devaneios desse caminhante solitário, revelando seus pensamentos íntimos e seus sentimentos recônditos, em grande medida, à maneira da tradicional poesia romântica que retrata o cismar – o livre desenrolar dos estados de alma, conscientes ou inconscientes, com seus frequentes momentos de incoerência e fragmentação. Nesse caso, porém, a incoerência e a fragmentação são levadas a tal grau de intensidade, que o devaneio se aproxima do delírio e do bestialógico, reunindo referências que vão desde as teorias científicas ao ocultismo.

No trecho que selecionamos, cujo início é a sétima estrofe das trinta e quatro que compõem a segunda parte, o eu lírico passa por uma experiência epifânico-delirante muito semelhante àquela que encontramos em “Numa Forja”. Na primeira quadra da sequência que citamos, ele tem uma espécie de visão por

meio da qual identifica os “embriões de mundos que não progrediram”; ou seja, segundo uma perspectiva cientificista, os seres em estados primários do processo de evolução, e, sob um viés existencial, os entes (sejam eles materiais ou imaterias, como os sentimentos ou as ideias) que estão estagnados na condição do devir.

A partir da segunda estrofe, surge a figura do cachorro como representante dessa classe de coisas irrealizadas, figura esta com a qual o eu lírico se identifica de maneira muito emotiva, já que as frases nas quais predomina o infinitivo definem indignadamente a má situação em que se encontram os cães e os outros seres que se encaixam na mesma categoria, como se ele sentisse o padecimento que eles sofrem em sua própria pele. As imagens da estrofe seguinte podem ser interpretadas como resultado da intensificação de tal indignação, pois, nessa passagem, o estágio de irrealização é identificado com o de dissolução, de forma acentuar imaginariamente o caráter dilacerante da posição dos seres que não se realizam – o teor apelativo da expressão “o apetite necrófago da mosca” colabora com tal intensificação.

Nas duas quadras seguintes, trata-se de dois temas recorrentes na obra de Augusto dos Anjos e que já foram estudados neste trabalho: a ausência da fala entre as faculdades dos animais e o som que estes produzem como forma de expressar a angústia provocada pela afasia. Nesse dístico, exaltado por conta das descobertas do eu lírico e das verdades que ele profere, desaparece o sentimento de piedade e se dilui quase totalmente o recurso da antropomorfização, que é patente nas duas quadras anteriores.

Pensemos, agora, na curiosa narrativa que se desenvolve da sétima quadra até o final do trecho selecionado. Ela consiste numa espécie de vislumbre esperançoso do futuro reservado aos seres rudimentares, desenvolvido num tom de profecia, de modo a remeter ao “Apocalipse”, sobretudo pela revolução do estado de coisas operada pela natureza e pelo triunfo final dos sofredores (seres rudimentares) que alçariam a posição dos entes dotados da capacidade de pensar.

No âmbito da cosmologia, os agentes que protagonizam essa transformação radical são Deus, caracterizado como um déspota, e o Tempo. Ao entrarem numa batalha, o último é o vencedor: “Almas Pigmeias! Deus subjuga-as, cinge-as/ À imperfeição! Mas vem o Tempo, e vence-O”. No âmbito, por assim dizer, mais terreno, as espécies menos desenvolvidas é que são agentes, pois participam de uma revolta para alcançar imediatamente o topo da escala evolutiva, onde se encontraria o homem: “Era a revolta trágica dos tipos/ Ontogênicos mais elementares”.

Nesse paralelismo pagão entre ações cosmológicas e terrenas, cuja matriz talvez seja a epopeia, sobressaem os atos vitoriosos dos “foraminíferos”, dos “pólipos”³², da “planta”, dos “protistas”, dos “espongiários”, dos “infosórios” etc., e a aclamação do eu lírico diante de suas ações vitoriosas. Trata-se de um discurso esperançoso e revanchista que se aproxima muito do condoreirismo, com a seguinte diferença: no caso do Romantismo, a atenção do poeta se volta para os povos subjugados, com referência direta ao mundo real, expondo claramente um ponto de vista crítico sobre a ordenação social brasileira, enquanto, no caso de Augusto dos Anjos, a batalha surreal entre os seres rudimentares e o processo de evolução diluem a referencialidade. Por um lado, essa batalha pode ser uma alegoria biologizante da luta dos indivíduos das classes inferiores (os vencidos) para adquirir uma posição na sociedade; por outro, pode ser apenas um delírio da mente perturbada do eu lírico, expressando seu descontentamento doentio com a lógica (conforme os preceitos cientificistas) opressora da natureza.

Pensemos na primeira possibilidade, que constitui uma relação interessante com o processo de desumanização: a de que os seres rudimentares são uma metáfora dos indivíduos marginalizados pela sociedade brasileira do início do Século XX. Como vimos anteriormente, em *Eu* e “Outras Poesias”, figuras marginalizadas que são uma referência evidente ao mundo real, como as

³² É importante notar que as expressões “foraminíferos dos mares” e “grei liliputiana dos polipos” acentuam o dado humano dessa batalha biológica, pois os termos “dos mares” e “grei” dão a impressão de que os foraminíferos e os pólipos fazem parte de povos diferentes que se associam para guerrear em nome de um bem comum.

prostitutas, os doentes e os ébrios, aparecem sempre sob uma forma desumanizada. Assim, é curioso pensar que, na alegoria da revolta e do triunfo desses indivíduos, eles não sejam representados por seres humanos desumanizados, mas sim por seres inumanos humanizados.

Esses dois processos estão numa relação de oposição complementar, porque, apesar da contrariedade destacada acima, os efeitos de sentido causados por eles são confluentes. A falta de atributos humanos nas prostitutas, nos doentes, nos ébrios ou outros indivíduos marginalizados pode ser considerada uma referência hiperbólica à sujeição e à reificação a que estão submetidos, e o mesmo pode ser dito sobre seus representantes biológicos que protagonizam a revolta de “As Cimas do Destino”. Desumanização e antropomorfização são dois processos literários diferentes com o mesmo pano de fundo: o sistema econômico-social brasileiro do início do século passado, que resultou da recente abolição da escravidão. Nesse contexto, como se sabe, o trabalho livre entrou para a oficialidade sem que fossem realizadas medidas a fim de tornar praticável sua disseminação generalizada. De modo que muitos escravos continuaram atrelados aos seus “antigos” senhores, enquanto a maioria dos homens livres tinha poucas oportunidades de inserção no incipiente mercado de trabalho, vivendo muitas vezes da política do favor. Tratava-se, portanto, de um sistema liberal no papel, mas quase totalmente estamental na prática, o que compelia os indivíduos marginalizados à dependência, contrastante com a autonomia relativa que predominava na sociedade burguesa dos países desenvolvidos da Europa.³³

Assim como a desumanização, a antropomorfização permeia a obra de Augusto dos Anjos como um todo, servindo como sustentáculo para a criação de um mundo paralelo, aos moldes do nosso, habitado, porém, por populações imaginárias, sob a forma de organismos das mais variadas formas. O trecho que

³³ No que diz respeito à constituição da individualidade desses homens livres marginalizados, Maria Sylvia de Carvalho afirma: “Nestas existências inteiramente pobres, incipientes no domínio da natureza e rudimentares nos ajustamentos humanos, pouco se propõe ao entendimento do homem senão sua própria pessoa. [...] Desde que, nas realizações objetivas de seu espírito, quase nulas, dificilmente lograria reconhecer-se, é aquilo que pode fazer de si próprio e de seu semelhante que abre a possibilidade de autoconsciência: sua dimensão de homem chega-lhe, assim, estritamente como subjetividade” (FRANCO: 1997, p. 62).

acabamos de analisar foi apenas um exemplo de um fenômeno bastante recorrente na obra augustiana. Ou seja, em muitas de suas passagens essas populações de polipos, átomos, algas, seres biológicos pouco desenvolvidos etc. despertam a piedade do eu lírico, motivando-o a criar laços humanos que ele parece incapaz de sustentar com os indivíduos da mesma espécie que a sua. Em meio a esses arroubos emotivos e até mesmo afetados – que, não fossem os objetos causadores da piedade, poderiam ser facilmente associados ao sentimentalismo romântico – aparece (também como já se viu em “As Cismas do Destino”) a imagem de um futuro utópico, promessa de uma superação ideal, algo como um Juízo Final em que os últimos da hierarquia evolutiva serão os primeiros ou únicos a receber as graças ou exercer sua autonomia.

Configuradas assim, a piedade e a utopia podem ser consideradas uma remissão paródica ao humanitarismo esperançoso do Romantismo brasileiro, exemplificado pelo trecho que selecionamos de “O Século”, de Castro Alves, (com um pouco mais de acento no tom de ressentimento, evidentemente). Ambas decorrem da antropomorfização, e, em última instância, da assimilação negativa, pois afirmam esses sentimentos para negar seu fundamento: dão vazão a um humanitarismo voltado ao inumano. Substituindo os escravos e outros povos oprimidos por organismos designados conforme a nomenclatura científica, os versos, que são no fundo um clamor pela justiça e pela compaixão, não provocam empatia no leitor, mas sim uma sensação de estranhamento.³⁴

Tais aspectos assinalam o projeto augustiano de não se filiar a nenhum movimento literário, principalmente o romântico. Contudo, podemos depreender outras consequências significativas da referência paródica ao

³⁴ Assim como Linda Hutcheon, partimos do pressuposto de que “não existem quaisquer definições trans-históricas da paródia” (HUTCHEON, 1985: p. 22), porém, acreditamos que a poesia augustiana apresenta os seguintes aspectos levantados pela autora: “A paródia é, pois, uma forma de imitação caracterizada por uma inversão irônica, nem sempre às custas do texto parodiado. A *Pietà*, de Max Ernst, é uma inversão edipiana da escultura de Miguel Ângelo: um pai petrificado ampara um filho vivo nos braços, substituindo a mãe viva e o seu filho morto, Cristo. A paródia é, noutra formulação, repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança.” (Ibidem, p. 17) Na obra de Augusto dos Anjos, de maneira semelhante à utilizada por Max Ernst, é uma operação de troca que ativa a “inversão irônica” e provoca “a distância crítica”: a dos seres humanos pelos inumanos e vice-versa. Contudo, nesse caso, não podemos falar em apenas um texto parodiado, mas sim num conjunto (a poesia influenciada pelo humanitarismo de Victor Hugo).

condoreirismo. A principal delas é a desilusão que subjaz a esse recurso, pois a paródia do discurso social e politicamente engajado pode ser entendida como um sinal da impossibilidade de atualização da poesia dedicada a essas questões; por causa de um esgotamento de formas e por causa da descrença numa futura transformação radical do sistema socioeconômico brasileiro.

Na obra de Augusto dos Anjos, em contraposição a seu desejo de que os seres rudimentares tornem-se organismos mais desenvolvidos, detentores da faculdade de pensar, o eu lírico expressa também o de retroceder a estágios menos avançados da linha evolutiva. Ele exprime, em suma, um anseio de reversão ou, sob outra perspectiva, de identificação, porque, para que sua utopia seja concretizada, tanto os organismos sem consciência podem se tornar conscientes, quanto ele, inconsciente. A consequência psicológica de sua aversão pelo mundo dos seres humanos é o vislumbre de uma realidade em que o inumano tenha tomado o lugar dos humanos ou de que ele mesmo tenha se transportado para a realidade dos seres com os quais realmente se identifica, aqueles que não fazem parte da humanidade. Nas palavras de José Paulo Paes:

Ao anelar, portanto, pelo regresso à indiferenciação, o poeta do *Eu* voluntariamente renegava a evolução, num outro dos paradoxos de sua arte: o de um evolucionista confesso que apostava da sua fé em favor de um evolucionismo às avessas. O desejo de reversão à plastídula – ou seja, no vocabulário haeckeliano, a cada uma das “moléculas individuais do plasma ativo” às quais compete veicular hereditariamente a memória celular inconsciente – configurava um itinerário regressivo que o poeta explicava assim [...]:

Era (nem sei em síntese o que diga)

Um velhíssimo instinto atávico, era

A saudade inconsciente da monera

Que havia sido minha mãe antiga!

(PAES, 2003: p. 26)

Tal anseio regressivo se apresenta muitas vezes acompanhado de sofrimento, a dor causada pela distância de um tempo de plenitude ou pelo afastamento de um lugar que ativa o sentimento de pertencimento. Essa dor, a nosso ver, parodia a saudade romântica (o próprio termo está mencionado no trecho de “Os Doentes” citado pelo crítico), na medida em que os primórdios da evolução representam, a um só tempo, uma infância perdida e a terra natal que foi deixada para trás.

Ainda segundo José Paulo Paes, comentando a mesma estrofe:

Um rankiano desde logo discerniria nesta “saudade inconsciente” da “mãe antiga” um avatar do trauma primordial do nascimento, de que se origina a nostalgia do paraíso perdido, da segurança e aconchego do ventre materno. Mas um freudiano ortodoxo não se deteria aí, mas veria antes, na regressividade do “velhíssimo instinto atávico”, a manifestação por excelência daquele instinto de morte cujo “objetivo final é levar o que está vivo a um estado inorgânico”. (Ibidem, p. 26)

Sem a intenção de seguir as teorias rankiana ou freudiana, concordamos que é possível discernir, não apenas no trecho citado, mas na obra de Augusto dos Anjos em geral, a “nostalgia do paraíso perdido”; a nosso ver, porém, como forma de escapismo de uma existência dilacerante, como uma expressão do desejo de plenitude, desestabilizada por seu caráter paródico. Concordamos que há também (e não “antes”, como veria um freudiano ortodoxo, segundo José Paulo Paes) no anseio regressivo a manifestação do instinto de morte; nesse caso, sem paródia ou atenuação, reforçando e sendo reforçado pela negatividade que norteia a poética do escritor paraibano.

Ainda no mesmo ensaio, afirma José Paulo Paes sobre o poeta:

Mas aquilo que a perscrutação filosófica não conseguiu, conseguirá a intuição artística. Pois a arte, ao esculpir a “humana mágoa” (“Monólogo de uma Sombra”), redime-a da morte (“Contra a Arte, oh! Morte, em vão teu ódio exerces”, em “Os Doentes”) e faz do verso as “perpétuas grades” nas quais ficarão para sempre se debatendo as saudades da “singularíssima pessoa” do poeta escalpelado em “Budismo Moderno”. Mesmo *post mortem*, quando ele já estiver misturado às violetas de que falam “Os Doentes”, a sua lira “reviverá, dando emoção à pedra, na acústica de todos os planetas”. Então, à semelhança do que acontece com o paradoxal contemplador schopenhauriano, a abdicação panteísta da individualidade levará o poeta do *Eu* não à anulação de si mesmo mas, contrariamente, a uma “hiperculminação definitiva” do seu “supremo e extraordinário Ser”, facultando-lhe, “por antecipação divinatória”, projetar-se “muito além da História” para sentir “dos fenômenos o fim”. (Idem, p. 33)

À luz do preciso recorte feito pelo crítico, reafirmamos algo que já foi destacado neste trabalho: os poucos momentos dessa poesia em que há espaço para um idealismo contundente e sem desestabilizações – em última instância, os momentos de positividade – são dedicados à arte e ao artista.

IV. MOMENTOS DE SUPERAÇÃO

Até aqui, este trabalho concentrou-se na assimilação negativa, processo por meio do qual Augusto dos Anjos criou uma poética cujo motor principal é a tendência ao desvinculamento dos movimentos literários canônicos no Brasil até o início do Século XX. É evidente que, por terem realizado esse projeto inovador de maneira consistente e extensa, *Eu* e “Outras Poesias” criaram um estilo próprio, cuja singularidade foi destacada por grande parte da crítica.

Agora é preciso reconhecer que há alguns momentos dessas duas obras em que ocorre uma superação do projeto estudado nos capítulos anteriores. Trata-se de passagens que nos apresentam o estilo augustiano, porém, sem a presença de elementos suficientes que nos permitam identificar um processo de filiação ou de assimilação. Naturalmente, muitas vezes, é difícil definir de modo categórico quais trechos da obra do poeta paraibano manifestam essa superação. No entanto, acreditamos que há alguns casos em que ela se mostra ostensiva. Para esclarecer esse fenômeno escolhemos dois poemas: um que nos parece realizar essa superação parcialmente, e outro, que a concretiza até suas últimas consequências.

Vamos ao primeiro deles:

BUDISMO MODERNO

Tome, Dr., esta tesoura, e... corte
Minha singularíssima pessoa.
Que importa a mim que a bicharia roa
Todo o meu coração, depois da morte?!

Ah! Um urubu pousou na minha sorte!
Também, das diatomáceas da lagoa
A criptógama cápsula se esbroa

Ao contato de bronca destra forte!

Dissolva-se, portanto, minha vida
Igualmente a uma célula caída
Na aberração de um óvulo infecundo;

Mas o agregado abstrato das saudades
Fique batendo nas perpétuas grades
Do último verso que eu fizer no mundo!

É impossível ler esse soneto, em que se revezam decassílabos heroicos e sáficos, sem que os dois versos iniciais causem estranhamento. Do ponto de vista gráfico, chamam a atenção o termo “Dr.”, tão prosaicamente abreviado, e as reticências que marcam a hesitação antes de se utilizar o verbo “cortar” no imperativo. Do ponto de vista do significado, destaca-se a excêntrica e talvez indefinível situação em que se encontra o eu lírico. Ao que tudo indica, ele está com um médico, a quem, depois de hesitar, pede que corte provavelmente seu corpo, designado por “minha singularíssima pessoa”.

Diante dessas coordenadas, o leitor atento inevitavelmente se pergunta: Por que e em que situação o eu lírico poderia fazer esse tipo de solicitação a um médico? Os dois versos sugerem uma cena pré-cirúrgica e a “tesoura” é uma metáfora dos instrumentos utilizados para se fazer intervenções desse tipo? Ou eles se referem a um momento em que um paciente, provavelmente cansado de sua saúde debilitada, solicita uma espécie de suicídio assistido? Mantendo o sentido metafórico para tesoura, também podemos imaginar uma autópsia na qual o morto-vivo, ao ser dissecado, resolve acelerar o processo de dissecação. A indecisão sinalizada pelas reticências nos leva a crer que o eu lírico, num primeiro momento, talvez não deseje ser mutilado, mas que, depois de um instante de reflexão, resignado, submete-se ou à cirurgia, que lhe retirará, por algumas horas, do estado de consciência (e, portanto, de humanidade, reforçada pela referência a “pessoa”, no lugar de corpo ou uma parte do corpo) e segurança

(por conta da perda de autonomia e do risco de morte), ou à autópsia, que marcará, no pós-morte, definitivamente a passagem do corpo do mundo humano para o dos objetos.

No entanto, há um elemento que fragiliza essas possibilidades de interpretação: o termo “tome”, cuja importância é assinalada pela posição que ocupa no poema. Esse “tome”, bem mais decidido do que o “corte”, porque é o ponto de partida de tudo, pressupõe que a “tesoura” está em posse do eu lírico, e não do médico. Seja na sala de cirurgia ou na sala de autópsia, teria o eu lírico tomado a iniciativa de escolher um dentre os instrumentos cortantes ali presentes para acelerar o procedimento médico, e, portanto, se entregar como objeto de inspeção? Ou, simplesmente, teria apresentado uma arma branca, até mesmo uma tesoura, ao médico, para que este lhe ajudasse a retirar sua própria vida? Caso esta última possibilidade seja a correta, por que a escolha de um médico? Porque o médico tem mais prática com as dissecações e com a ideia da morte? Porque o médico deu ao eu lírico uma notícia tão desoladora, que mais valeria a pena morrer?

Trata-se de um conjunto de fatores, fragmentos de um contexto, que mais provocam perguntas do que trazem respostas. O trecho não chega a ser um anfiguri, mas beira o absurdo, por apresentar uma fragmentariedade que dilui o sentido da cena construída (no que diz respeito a espaço, tempo e ação), de tal maneira que não conseguimos compô-la mentalmente em seus elementos essenciais – não se sabe nem mesmo a quem se refere ou o que representa exatamente o “Dr.” com o qual o eu lírico aparentemente interage com tanta familiaridade.

Os dois primeiros versos ganham significado mais certo, quando complementados pela dupla que compõe a segunda parte da estrofe: “Que importa a mim que a bicharia roa/ Todo o meu coração, depois da morte?!” Ao lê-la, percebemos que, independentemente dos detalhes contextuais da cena de abertura do poema, o oferecimento da tesoura e o imperativo “corte” representam, de fato, a renúncia à vida ou ao coração, este último podendo ser

interpretado como o tradicional símbolo dos sentimentos e da sensibilidade.³⁵

Podemos afirmar que, para realizar esse pequeno percurso que acabamos de descrever, “Budismo Moderno” opera uma série de incisões, como se obedecesse à sugestão dada pelo eu lírico ao médico, tendo como objeto, porém, o corpo do poema. Uma delas decorre de uma segmentação entre os planos visual e sonoro do soneto; isso porque a abreviatura “Dr.”, com suas duas letras, deve ser lida por extenso, ou seja, com a pronúncia das duas sílabas “dou” e “tor” que não estão grafadas e compõem o decassílabo. Há outra incisão marcada pelas reticências que aparecem no primeiro verso, pois elas atrasam a leitura de “corte”, suspendendo a enunciação da sílaba tônica final do verso: um corte antes da palavra “corte” que recorta o final do verso. Para continuar no âmbito das incisões, também podemos considerar que as duas partes da primeira estrofe (cada uma delas compostas por dois versos) são entrecortadas por uma mudança de foco: do pedido que evidencia um interlocutor ao comentário/reflexão que o eu lírico faz sobre a sua vida e a situação em que se encontra. Esse desenvolvimento retalhado permeia todo o soneto, intensificando-se na passagem de uma estrofe a outra, fato que nos permite chamá-lo de “poema de quatro faces”.

Lembremos que o primeiro quarteto compõe-se de imagens anatômicas, ligando-se à medicina e à morte, incluindo a “bicharia” que contribui para o processo de decomposição do corpo. O segundo inicia dando-lhe certa continuidade, por conta do primeiro verso, no qual se encontram a figura do urubu e a ideia de predestinação ao infortúnio. Por outro lado, há nele uma nítida quebra no campo sonoro, pois, diferentemente do resto do poema, esse mesmo verso contém onze sílabas – talvez criando a tendência de se ler a palavra “ah!” seguida e antecédida de uma longa pausa, como se ela compusesse uma breve estrofe interjetiva.

Dáí em diante o contraste se intensifica, pois saímos do imaginário mórbido e anatômico da primeira estrofe para adentrar o mundo invisível e

³⁵ É curioso como a cena de consultório, aliada aos termos biológicos da terceira estrofe e ao derrotismo mórbido, faz o poema lembrar “Pneumotórax”, de Manuel Bandeira.

infra-humano dos micro-organismos que vivem nas lagoas. À anatomia diletante (porque não recorre a conceitos científicos) anterior se contrapõe a microbiologia especializada, das quais podemos depreender um paralelismo entre eu lírico e diatomácea; e tesoura, e bronca mão direita. Analisando-o, podemos afimar que o primeiro quarteto salienta a brutalidade da atitude que tira a vida ou desumaniza, enquanto o segundo ressalta a fragilidade do ser que se desintegra.

É justamente o tema da desintegração que une o segundo quarteto ao primeiro terceto, e este opera um corte microscópico que pode ser considerado como uma síntese das secções anteriores (a anatômica e a microbiológica), pois a célula caída num óvulo infecundo faz parte dos seres infra-humanos que habitam o interior do ser humano.

O que une o segundo terceto ao anterior e, por extensão, ao resto do poema, é a conjunção adversativa “mas”, enfatizando o caráter de contraposição e surpresa do desfecho do soneto. As imagens de morte e destruição que foram relacionadas nas outras estrofes dão lugar ao “agregado abstrato das saudades” aprisionado no último verso a ser composto pelo eu lírico – a ser composto, portanto, pouco antes de ele morrer.

Percebemos, então, que o discurso fragmentário e, no início quase absurdo, de “Budismo Moderno” esconde uma estrutura argumentativa bastante coesa e linear: como tudo no mundo é efêmero, dos seres mais complexos aos micro-organismos unicelulares, ao eu lírico não importa a perda das faculdades humanas, da vida ou de sua constituição física, desde que ele eternize o “agregado abstrato das saudades” em seu último verso. O que nos leva à pergunta: em que consiste esse agregado?

Ora, consiste no conjunto de sentimentos e pensamentos provocados pela sensação de abandono imediato da existência, a que se pode abstratamente chamar de saudade. Trata-se de um ideal de literatura, expresso como uma profissão de muito mais fé e sacrifício do que aquela propagada por Bilac, e que é possível ser sintetizada por uma adaptação de um famoso dito popular: “o poeta perde a vida, mas não perde o poema”. Isto porque, diante da fugacidade dos

seres em geral, interessa a ele, sobretudo, a composição artística, que concretiza, em sua visão idealizada, seu humano desejo de eternidade.

Como vimos anteriormente, o soneto que estamos analisando é entrecortado de diversas maneiras, aludindo à operação a ser realizada pela tesoura oferecida pelo eu lírico na primeira estrofe, o que nos permite associar o próprio poema ao eu lírico, do mesmo modo que podemos afirmar que este último se desdobra ou se recorta na figura do poeta, a qual se associa à do doutor. O poeta, assim como o médico, disseca; mas, no seu caso, ele disseca a sua própria vida e a vida à sua volta, para lhe dar corpo no poema e para lhe dar também uma nova vida – o verbo “bater”, presente no segundo verso do último terceto, indica um paralelismo entre o coração a ser retirado (primeiro quarteto) e o “agregado abstrato das saudades”, que dá forma a um de nossos desejos mais humanos: o de imortalidade.

Dessa maneira, não podemos entender a expressão “budismo moderno” senão como designação do ideal de que tudo deve ser sacrificado pela poesia, pois só esta daria à existência, a partir da reelaboração cirúrgica da realidade, uma vital e eterna concretude. Tal concepção corresponde em muito às ideias das filosofias de Nietzsche e Schopenhauer, reafirmando uma visão idealizada da arte que se propagou, sobretudo, no final do Século XIX, no entanto ela ganha sabor diferente formalizada num poema tão inusitado e cheio de nuances. O mesmo ocorre com os ecos de romantismo e cientificismo, que não participam da condução geral do poema, pois seu princípio formal de base não é a assimilação negativa, mas sim o conceito de corte, implicado em todos os versos, atribuindo-lhes, com isso, uma especificidade que os afasta do restante da obra augustiana.

Leiamos, agora, o segundo poema que nos propusemos a analisar neste capítulo:

VERSOS ÍNTIMOS

Vês?! Ninguém assistiu ao formidável

Enterro de tua última quimera.
Somente a Ingratidão – esta pantera –
Foi tua companheira inseparável!

Acostuma-te à lama que te espera!
O Homem, que, nesta terra miserável,
Mora, entre feras, sente inevitável
Necessidade de também ser fera.

Toma um fósforo. Acende teu cigarro!
O beijo, amigo, é a véspera do esgarro,
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!

Formado por decassílabos, em sua maioria heroicos, o soneto acima retrata o estado de espírito do eu lírico, numa situação limite, quando ele, cansado da ingratidão humana, abandona a tristeza causada pelas decepções da vida (cujo símbolo é a imagem do enterro), para assumir uma postura agressiva, em resposta ao descaso de seus semelhantes. Podemos afirmar que uma das grandes forças desse poema é o modo como ele reproduz a transformação do pesar em ira, operação psíquica extremada e complexa, conhecida de todos, que só é acionada quando a reviravolta parece ser a única solução para a desolação.

No primeiro quarteto, a frase inicial sugere a existência de dois interlocutores, que dispensamos à medida que o texto avança, evidenciando o total isolamento do eu lírico. Trata-se de um diálogo interno (próximo a um monólogo, pois há nele a particularidade de que uma das partes não se pronuncia), motivado certamente pela sensação de solidão que assola indivíduos constantemente negligenciados. Nesse caso, a simples pergunta “Vês?!” carrega

um sentindo muito forte, repleto de implicações. Ela pressupõe não apenas que a ausência de consolo para as dores do eu lírico foi insuportavelmente reiterada, mas também que ele precisa melhorar sua compreensão sobre o estado de coisas em que se encontra e que, possivelmente, ele também deve mudar de atitude diante de sua eterna frustração – como já indicamos, esta mudança se completa ao final do poema.

O caráter apelativo dessa pergunta é acentuado pelo cinismo que se ressalta nas frases subsequentes da primeira estrofe, cujo material imagético é o enterro da última quimera. O termo “formidável”, qualificando esse enterro, e a expressão “companheira inseparável”, designando a Ingratidão, são os pontos mais agudos desses versos sarcásticos, que são uma exortação para o eu lírico atentar melhor à extensão do desprezo cruel que o vitima.

Na segunda estrofe, com exceção da sonoridade, do ritmo e do metro, encontramos um estilo diferente do da primeira. Enquanto nesta, como vimos, sobressai o cinismo alimentado pelas paixões da alma, naquela, prevalece um discurso de tendência racionalista e de base hobbesiana (“o homem é o lobo do homem”) que justifica, sociologicamente, o estado de desamparo em que se vê o eu lírico: o indivíduo, por viver numa sociedade na qual impera a atitude ferina, é levado pela necessidade a também ser ferino. É interessante notar que o tom da primeira estrofe prevalece apenas no primeiro verso, ainda apaixonado, da segunda e ecoa no adjetivo “miserável”, que caracteriza “nesta terra”, ou seja, o meio social do qual fazem parte o eu lírico e os homens em geral. Há aí, portanto, uma variação entre os registros de impetuosidade passional (exortação) e de racionalismo filosofante (explicação) que pode ser encarada como uma reprodução da volubilidade mental que atinge aqueles que se encontram num estado de provação psicológica.

Entre a segunda estrofe e a terceira, há um ligeira mudança de percurso no discurso, pois nesta última a única parte que se pronuncia no diálogo interno abandona as observações sociológicas para exigir uma tomada de atitude, que, no fundo, pode ser interpretada como uma forma de desviar a atenção das questões que são base do poema. É possível inferir que esse desvio é

preunciado pelo ritmo do último verso do quarteto anterior, cuja sexta sílaba não é tônica, contrariando a regra que se aplica aos outros versos da mesma estrofe: “Ne/ces/si/**da**/de/ de/ tam/**bém**/ ser/ **fe**/ra”.

Apesar das diferenças marcantes entre suas respectivas estrofes, o verso “Toma um fósforo. Acende teu cigarro!” recupera o “Acostuma-te à lama que te espera!”, não só porque ambos se encontram na primeira posição, mas também porque estão no imperativo, que permeia o poema todo, mesmo quando não está presente; trata-se apenas da forma verbal que explicita seu caráter exortativo. Na realidade, podemos afirmar que o verso em questão retoma o primeiro quarteto como um todo (conforme já foi dito, o primeiro verso do segundo também dá continuidade a ele), justamente por seu impulso imperativo. Apesar de o verbo “ver” que abre o soneto estar no presente do indicativo e instaurar uma pergunta, é inegável seu elemento performativo-imperativo, pois a frase interrogativa cumpre a função de exigir ao eu lírico que atente melhor para o que virá a seguir: a descrição da situação em que ele se encontra e a interpretação de seu significado. A primeira estrofe é, acima de tudo, um apelo para uma tomada de consciência e a breve expressão “Vês?!” condensa tal intenção. Poderíamos dizer que, nesse caso, “vês?!” teria quase o mesmo sentido de “vê!”, não fosse o conflito psicológico que a pergunta pressupõe, ou seja, o embate interno entre duas partes: uma que acredita silenciosamente na filantropia, pois não se coloca discursivamente, mas é constantemente frustrada por conta de suas expectativas com relação à gratidão, e outra que, destacando as decepções repetidas, tenta provar racionalmente que o homem é, por essência, um ser destrutivo.

Assim como o primeiro verso do primeiro terceto retoma a primeira estrofe do poema, podemos dizer que seus dois versos subsequentes retomam a segunda. Afinal, a bela sequência de contraposições metonímicas desses versos funciona como um argumento decorrente da tese de que “o homem é o lobo do homem”. Se todos os indivíduos são ferinos, no círculo vicioso da sociedade, “o beijo”, demonstração íntima de afeto, só pode ser “a véspera do escarro”, “a mão que afaga” só pode ser “a mesma que apedreja”; ou seja, o afeto, fenômeno isolado das relações humanas, apenas antecede a certa atitude agressiva, que manifesta o real modo de ser do homem. Desse modo, o terceto em questão

funciona como uma síntese dos quartetos anteriores, pois cada uma de suas duas partes retoma um deles, em ordem simétrica.

Nessa síntese, há dois aspectos que chamam bastante a atenção. Um deles é a presença do vocativo “amigo”, sugerindo uma mudança de tom na “conversa” entre os “interlocutores internos” do eu lírico. Se no início o defensor das ideias hobbesianas apelava para uma tomada de consciência num tom inflamado e cínico, aqui ele se demonstra mais afetuoso (como se o lado iludido estivesse se convencendo da dura realidade e precisasse de consolo), substituindo, assim, as pessoas piedosas que deveriam ter comparecido ao enterro da última quimera. Outro dado que se destaca nessa passagem, e ao qual já nos reportamos anteriormente, são as ações designadas pelos imperativos do primeiro verso. As frases “toma um fósforo” e “acende um cigarro” sugerem que o eu lírico, desiludido e desesperançado, desvie sua atenção do assunto que estava sendo abordado e fume, pois pequenos prazeres ou distrações como fumar parecem ser das poucas coisas válidas “nesta terra miserável” cheia de feras.

Diante de tal imagem, não podemos nos esquecer de que o fósforo, com seu brilho fugaz e a cinza na qual resulta depois de apagado, representa, na obra de Augusto dos Anjos, a efemeridade e a insignificância da vida³⁶ - sentido que, por conta de semelhanças nos processos químicos, podemos estender ao valor simbólico ao cigarro. Assim, o ato seguido de pegar um fósforo e acender um cigarro é, a um só tempo, uma tentativa de desviar os pensamentos do problema da desolação sem consolo e um singelo ritual para transformar o sujeito paciente em agente de um realidade destrutiva, antecipando, de modo sutil, o desfecho do poema³⁷. Trata-se de uma espécie de saudação à morte realizada por meio de um

³⁶ Relembremos nossa análise de “Mistérios de um Fósforo”, cujo seguinte trecho destacamos: “[...] Basta um fósforo só/ Para mostrar a incógnita de pó,/ Em que todos os seres se resolvem!”

³⁷ No ensaio “Além do princípio do prazer”, há uma passagem clássica em que Freud analisa as brincadeiras de um menino, para depois demonstrar a generalidade de um processo psíquico muito semelhante ao que depreendemos do poema. A criança analisada por ele tinha o costume de arremessar objetos, atitude que o psicólogo interpretou como uma encenação das dolorosas partidas de sua mãe: “No início, achava-se numa situação *passiva*, era dominada pela experiência; repetindo-a, porém, por mais desagradável que fosse, como jogo, assumia papel ativo. Esses esforços podem ser atribuídos a um instinto de dominação que atuava independentemente de a lembrança em si mesma ser agradável ou não. Mas uma outra interpretação ainda pode ser tentada. Jogar longe o objeto, de maneira a que fosse ‘embora’, poderia satisfazer um impulso da criança, suprimido na vida real, de vingar-se da mãe por afastar-se dela. Nesse caso, possuiria

objeto cujo papel se assemelha à byroniana taça feita de um crânio humano, que, na tradução de Castro Alves diz ao eu lírico, para convencê-lo a beber do seu interior: “E por que não? Se no correr da vida/ Tanto mal, tanta dor aí repousa?/ É bom fugindo à podridão do lodo/ Servir na morte enfim pr’a alguma coisa!...” (“A uma taça feita de um crânio humano”).

De qualquer modo, apesar dessa intrincada associação entre prazer e pulsão de morte, no primeiro terceto ressalta a amenização do tom, que manifesta um esfriamento de ânimos, iniciada com a proposição hobbesiana do segundo quarteto. Como as contraposições metonímicas do segundo e terceiro versos parecem apenas exemplos dessa proposição, elas indicam que o discurso tende a um racionalismo consolador, tendência esta reforçada pela conjunção “se” do terceto seguinte, pois ela introduz uma condição que depende do ponto de chegada de toda a argumentação anterior. Ou seja, além de sua função originalmente condicional, esse termo pressupõe uma conclusão transformada em uma premissa: “visto que o beijo é a véspera do escarro e a mão que afaga é a mesma que apedreja, se alguém causa pena a tua chaga, apedreja essa mão vil que te afaga, escarra nessa boca que te beija”.

Esse encadeamento lógico, que está presente no poema todo, mas se cristaliza na última estrofe, é um dos ingredientes mais importantes do estonteante efeito-surpresa provocado pelo desfecho. Como vimos, o soneto se inicia apaixonadamente inflamado e vai, aos poucos, dando lugar a um tom mais ameno, com inclinações para o gênero dissertativo, dando a entender que a voz interna mais racional e realista vai convencendo sua contraparte sentimental e sonhadora. No entanto, quando a argumentação da primeira se conclui, pregando a violência quase indiscriminada (dirigida a todos aqueles que demonstrarem afeto) e, portanto, injustificável, torna-se claro que o racionalismo argumentativo é movido por um velado ressentimento e que a vingança desenfreada (sem objeto definido, inclusive), apregoada nos últimos versos, consiste apenas numa compensação imaginária. Desse modo, as ideias da voz supostamente racional e realista mostram-se mais ilusórias do que as frustradas expectativas de sua

significado desafiador: ‘Pois bem, então: vá embora! Não preciso de você. Sou eu que estou mandando você embora.’” (FREUD, 1996: p. 26-27)

contraparte, pois esta assimila a realidade frustrante, enquanto aquela, a partir de uma teoria unilateral até o absurdo (lembrando os discursos dos personagens de Sade) que pretende retirar a pessoalidade da situação conflituosa, encontra uma solução radical, porém impraticável.

Ao final do poema, deparando com a proposição do último terceto, tão categórica, desproporcional e avessa às morais cristã e burguesa, o leitor talvez seja levado a se perguntar se o eu lírico levaria a sério e colocaria em prática a violenta regra de sobrevivência que parece defender. Somos tentados a afirmar que, se ele fosse um homem real – e em alguma medida o eu lírico precisa representar um homem real para se fazer literário –, toda a teorização hobbesiana não passaria de retórica; não apenas pela impraticabilidade de seu código ético no ambiente social, mas também porque o caráter radicalmente agressivo de suas implicações contrasta de modo gritante com a hipersensibilidade sugerida sobretudo pela primeira estrofe do poema, na qual o eu lírico lamenta a ausência de um gesto consolador nos infindáveis momentos de desilusão. Em outras palavras: a teorização e a promessa de mudança de atitude não convencem. Elas são tão quiméricas quanto as ilusões que vão sendo eternamente enterradas no funeral vazio onde a presença do eu lírico é imprescindível, pois a nenhum homem é dado se desiludir sem prestar contas consigo mesmo. Tudo isso nos leva a crer que esse diálogo interno, quase bipolar entre racionalismo e sentimentalismo, reproduz a confusão psíquica típica dos indivíduos desolados, que, quando acham que pensam, estão, na verdade, sentindo.

A palavra “última”, no contexto da primeira estrofe de “Versos Íntimos”, é destituída de sua natural ambiguidade e entendemos claramente que, nele, se fala sobre o enterro da quimera **mais recente** do eu lírico. No entanto, completa a leitura, o outro sentido da palavra ecoa na solução final que promete acabar de uma vez por todas com, ao menos, as desilusões no campo das relações humanas. Conforme já discutimos, essa solução também é ilusória, do que depreendemos que o processo de autoconvencimento que ambiciona transcender o estado de sofrimento pode ser tão repetido quanto a sensação de desamparo. Portanto, o percurso de transformação da tristeza em revolta indica não que o eu lírico está

passando por uma situação-limite, mas que **vive** no limite e se encontra num momento agudo. O diálogo interno é apenas a tentativa frustrada e repetitiva de tomar uma atitude para mudar sua condição.

Assim como tomar um fósforo e acender um cigarro, a vingança desenfreada é um recurso para se desvencilhar das mágoas e assumir um papel ativo numa situação de perda. Como se vê, ambas são compensações imaginárias que não atingem seu objetivo, dando a entender que o trabalho psicológico do eu lírico para lidar solitariamente, como todo homem moderno, com suas desilusões gira em falso; seu conflito interior não foi e nunca será resolvido. O encadeamento de metáforas e metonímias no poema reforçam o vazio existencial provocado por essa conjuntura. Primeiro, menciona-se o metafórico “enterro da última quimera”; em seguida a simbólica ou literalmente abstrata “Ingratidão” é qualificada pelas metáforas “pantera” e “companheira inseparável”; a segunda estrofe é revestida pela cadeia de metáforas com a “lama” e a reiterada “fera”; daí em diante prevalecem as metonímias “cigarro”, “beijo”, “escarro”, “mão” “que afaga” e “apedreja”, “apedrejar”, “escarrar” (há ainda as metáforas “véspera” e “chaga”). O soneto é composto por um mundo imagético, apresentado por várias perspectivas entrelaçadas e dissecadoras (talvez algo cubista), que dão ínfimo espaço para o real, do qual inferimos quase somente indicativos de uma subjetividade que se define por um eterno conflito que ela não é capaz de resolver. Ou seja, na relação lírica entre eu e mundo, há apenas esse conflito difusamente caracterizado pelo feixe de imagens do poema. O sofrimento atinge a totalidade da vida, enquanto esta última perde seu sentido e sua importância.

Em “Versos Íntimos”, é possível reconhecer algumas das particularidades da poética de Augusto dos Anjos: o dualismo entre razão e paixão, e entre seus correspondentes racionalismo e sentimentalismo; a visita ao imaginário romântico (principalmente na primeira estrofe)³⁸; o recurso do discurso

³⁸ No que diz respeito a esse aspecto, note-se a diferença de papéis que a morte cumpre em “Budismo Moderno” e “Versos Íntimos”. No primeiro caso, a referência é em sentido real, ela representa a total finitude do ser, que deve ser compensada pela eternidade da literatura, carregando consigo toda a força solene que lhe atribuímos ao menos desde o despontar da arte romântica. No segundo, na condição de tema secundário, ela é metafórica e sua força solene comparece apenas para acentuar o desprezo dos seres humanos, servindo, portanto, como

filosofante e a heterogeneidade discursiva que resulta no inusitado das imagens e da sonoridade. No entanto, nesse caso, é impossível falar em assimilação negativa, pois no poema não há predomínio suficiente de características de um movimento literário específico, para que se possa afirmar que ele opera uma apropriação extensa. Curiosamente, os versos que acabamos de analisar podem ser aproximados, na mesma medida, tanto da estética romântica, quanto da clássica. Já salientamos os conflitos internos e dolorosos do eu lírico, que podem ser associados ao espírito romântico, porém, considerando a métrica em decassílabos heroicos, as contraposições imagéticas e o percurso argumentativo que se desenvolve na segunda estrofe para concluir-se na última, como não lembrar do soneto camoniano?

Por conta dessas peculiaridades tão intrínsecas, cujas complexas nuances resultam num riquíssimo eterno retorno psicológico, emoldurado pela vazia solidão do homem moderno, “Versos Íntimos” parece ser um dos exemplos mais radicais do projeto augustiano de rejeição às filiações literárias. Se, na maioria dos poemas que analisamos, a negação aparecia sem superação (ou seja, sem a proposição de um estilo que não dependa do diálogo direto e extenso com o Romantismo ou a Poesia Científica), aqui o poeta coloca em discurso uma poética ainda mais singular, denotando um diálogo mais sofisticado e distanciado com a tradição.

Ressaltando essa sofisticação e esse distanciamento, não queremos sugerir necessariamente que os momentos ou os poemas em que há superação sejam superiores aos que se fundamentam na assimilação negativa; inclusive, porque é difícil estabelecer critérios suficientemente universais para respaldar uma comparação valorativa como essa. No entanto, é possível afirmar que os primeiros são menos datados e correspondem ainda melhor ao projeto de não-filiação de Augusto dos Anjos, pois estão menos atrelados às referências às quais se contrapõem, distanciando-se de tal maneira dos paradigmas do início do Século XX, que se tornam inclassificáveis, mesmo se recorrermos ao conceito de negatividade.

ferramenta do sarcasmo, que ataca ressentidamente a imagem romântico-simbolista do enterro da última quimera.

No que concerne a essas questões, cabem algumas observações. Quando utilizamos o termo “datado”, não nos reportamos ao seu sentido depreciativo, pois não compartilhamos do ponto de vista evolucionista de Haeckel, de Spencer ou de Sílvio Romero. Tal característica é o limite e a virtude da poesia augustiana, da qual podemos depreender o ensinamento de que em épocas críticas é possível voltar-se para seu próprio tempo, em lugar de tentar transcendê-lo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta etapa é inevitável pensar no início do trabalho, nos momentos em que as primeiras ideias se esboçaram, ideias que, em sua grande maioria, tiveram de ser abandonadas, mas foram fundamentais em sua provisoriedade. Em meio às recordações da experiência de desprendimento e risco que proporcionou o estudo da poesia de Augusto dos Anjos, também é inevitável lembrar do que dissemos, logo na introdução, a respeito da insegurança provocada pelo caráter disperso e descontínuo da bibliografia crítica.

Como se vê, encontramos apenas uma leitura da obra augustiana à qual pudemos dar uma razoável continuidade, o ensaio “A costela de prata de A. dos Anjos”, que serviu de base para o estudo da desumanização e da antropomorfização, enfocadas nos capítulos três e quatro. De maneira que, com exceção desse caso e de diálogos pontuais (dos quais os mais importantes se deram com José Paulo Paes e Francisco Foot Hardman), nosso percurso interpretativo se desenvolveu por meio de uma espécie de movimento interno. Uma situação como essa, antevista logo de início, exigiu uma providência: encontrar um norte seguro que pudesse conduzir nossa empreitada.

Assim criamos (a partir do próprio texto, é claro) o conceito de assimilação negativa, que parecia ser suficientemente específico, para destacar as peculiaridades augustianas, e abrangente, para proporcionar uma leitura que se detivesse em elementos constituintes e, portanto, recorrentes na obra estudada. Foi a formulação desse conceito que possibilitou a interpretação do significado do imbricamento entre cientificismo, filosofia e Romantismo tão patente em *Eu* e nas “Outras Poesias”. Além disso, a ideia de que um radicalismo existencial, inspirado em Nietzsche e Schopenhauer, tenha sido fundamento para o emprego e o solapamento do espiritualismo romântico e do racionalismo científico, a fim de erigir uma nova estética e uma nova visão de mundo correlatas, deu margem à compreensão de muitas nuances de Augusto dos Anjos, como as temáticas epistêmico-existenciais, o uso do efeito de estranhamento

(aparente nos campos lexical e imagético) e a coexistência dissonante entre objetividade e subjetividade extremadas.

As categorias opostas e complementares de desumanização e antropomorfização, subordinadas à assimilação negativa, também foram prolíficas para o aprofundamento de nossa análise. Ambas deram suporte ao entendimento da “paixão exogâmica” (expressão de Anatol Rosenfeld) augustiana que oblitera o elemento humano, para dar destaque antropomórfico aos outros seres vivos e à matéria inorgânica. Por meio delas foi possível interpretar melhor o diálogo marcado com o Romantismo e suas respectivas dissonâncias, que nos impedem de falar em filiação. Também por meio delas depreendeu-se sentido da psicologização do eu lírico, ou seja, da subjetividade materializada em sua configuração quase psiquiátrica que encontramos nos poemas de Augusto dos Anjos, além de seu reverso: o “marginalizado” mundo dos entes inumanos que tanto inflamam o discurso parodicamente condoreiro desse eu lírico.

Quando tratamos dos momentos de superação da assimilação negativa, quisemos ressaltar, a partir de exemplos, que a obra estudada não se restringe ao conceito definido por nós, pois devemos compreendê-lo apenas como um aspecto dominante e determinante. No que diz respeito a esse aspecto, surgem algumas questões que infelizmente nunca serão respondidas: Que papel cumpriria a assimilação negativa na obra de Augusto dos Anjos, se ela não tivesse sido interrompida precocemente pela morte, que tanto compareceu aos seus versos? O poeta daria continuidade ao projeto de não filiação? De que modo ele seria afetado pela estrondosa Semana de 22, que se realizaria apenas sete anos e alguns meses depois de seu falecimento? Infelizmente (pela segunda vez), somos obrigados a falar em “obra de maturidade” para designar um trabalho realizado pelo escritor paraibano dos vinte aos seus trinta anos.

Em princípio nos pareceu que o método de utilizar um conceito para elaborar a interpretação de dois livros pudesse ser excessivamente restritivo, principalmente porque haveria o risco de recairmos em formalismo ou reducionismo teórico. Neste momento, porém, acreditamos que nos desviamos

desse perigo, já que tal conceito, além das questões estritamente formais, possibilitou uma série de enveredamentos interpretativos dependentes da biografia do autor, do contexto histórico-social e das imagens literárias que se fazem do escritor e do trabalho de elaboração poética.

Quando analisamos “Monólogo de uma Sombra”, por exemplo, tratamos do entrecruzamento de referências da filosofia alemã do final do Século XIX e das teorias naturalistas, para demonstrar de que maneira suas divergências provocam uma espécie de anulação mútua, manifestando uma das facetas da negatividade augustiana. Para tanto, ressaltamos a importância dessas teorias no contexto cultural brasileiro da virada do Século XIX para o início XX, de modo a indicar o dado radical e contestatório do princípio de não-filiação. Quando nos detivemos nos conceitos de desumanização e atropomorfização e na análise dos poemas nos quais eles se revelam, pudemos verificar que a destituição do elemento humano na obra de Augusto dos Anjos pode ser relacionada com a reificação imposta pela conjuntura social pós-abolição, já que esta, na teoria, propunha a autonomia dos indivíduos, e, na prática, impunha sujeição a um sistema de base estamental.

No que diz respeito a aspectos socioeconômicos, não podemos nos esquecer dos ecos de darwinismo social que podem ser notados nas recorrentes imagens da vida como batalha e dos indivíduos como vencidos e vencedores nos poemas aqui estudados. São esses ecos que permitem a identificação do poeta engajado nas causas sociais e na busca por uma arte genuína com as figuras marginalizadas, trazendo à tona a força política e contestatória de Augusto dos Anjos.

É preciso relembrar também as discussões que desenvolvemos sobre o *ethos* do escritor, discussões estas decorrentes do estudo da desumanização. A partir delas, pudemos perceber de que maneira a poesia augustiana coloca em discurso e nega as imagens de trabalho de criação cristalizadas pelas tradições clássica e romântica. Verificamos, desse modo, que, além da estética romântica e do cientificismo, o radicalismo desconstrutivista de Augusto remete-se aos conceitos idealizados de método composicional consagrados pela

metalinguagem artística desde as manifestações do neoclassicismo até as vanguardas e o experimentalismo moderno.

Em linhas gerais, são esses fatores que nos parecem ser as principais contribuições deste trabalho, que, é claro, não está livre de lacunas. Um aspecto que consideramos lacunar é a ausência de discussões acerca do conceito de modernidade e acerca das relações entre a poesia de Augusto dos Anjos e o Modernismo. Curiosamente esse era o enfoque inicial desta tese, que o abandonou por motivos práticos e teóricos, deixando apenas sugerida a modernidade de um poeta que – em meio a um contexto cultural cuja literatura era, grosso modo, regulada pela importação e contraposição a movimentos erigidos pela oficialidade – criou uma estética própria, baseada na manipulação estratégica de paradigmas da tradição literária.

Um segundo aspecto lacunar diz respeito ao aproveitamento da bibliografia, mais especificamente no que tange à produção acadêmica. Afinal, parece que recaímos no mesmo problema de falta de diálogo que apontamos na introdução, um pouco por falta de afinidades, mas também um pouco porque talvez não tenhamos nos detido o suficiente nesse material por conta da urgência em encontrar um norte que nos orientasse.

É como se a imagem do eu lírico solitário e marginalizado sintetizada pelo terceto final de “O Poeta do Hediondo” contagiasse seus leitores (incluindo-nos): “Eu sou aquele que ficou sozinho/ Cantando sobre os ossos do caminho/A poesia de tudo quanto é morto!”. No entanto, o poeta mesmo não ficou sozinho: a terceira edição de *Eu* e “Outras poesias”, lançada em 1928, vendeu mais de três mil volumes em quinze dias; até 2005 essa coletânea foi editada em cinquenta edições diferentes; em 2011 a Martins Fontes e a Globus publicaram-na novamente enquanto a José Olympio organizou *Toda poesia*; em 2012 a Hedra editou *Eu* e há no mercado ao menos três livros digitais da obra augustiana. E nós leitores também não trabalhamos tão solitariamente, pois a crítica, acadêmica ou não, apesar de esparsa, é relativamente volumosa, podendo servir de base para o estabelecimento de uma ou mais linhas interpretativas, o que tentamos empreender neste trabalho, ao criar o conceito de assimilação

negativa, fundamentados na leitura proposta por Anatol Rosenfeld.

Assim como não está sozinho, o poeta não cantou exatamente “a poesia de tudo quanto é morto”, nem nós, seus leitores, estudamos uma literatura sobre o que expirou e está enterrado. Isso porque acreditamos que, dentre outros fatores, o descompasso entre cientificismo/racionalismo e romantismo/irracionalismo com o qual Augusto dos Anjos trabalha continua atual, pois nos parece ser constituinte do pensamento e da arte moderna; do mesmo modo que a contradição entre a proposta liberal de autonomia e a realidade cerceadora do capitalismo nos parece mais forte no Brasil do que em outros países, por conta sobretudo de laivos de nosso passado escravista.

Com tudo isso que dissemos nesta considerações, ficam abertas algumas questões: De que outras maneiras poderíamos encontrar refletidos na obra de Augusto dos Anjos esses e outros aspectos ligados à mentalidade brasileira do final do XIX e do início XX e ao contexto social da época; em que medida eles seriam atuais? Qual é a validade e a abrangência do conceito de assimilação negativa; ele se aplicaria a outros autores? Além dos momentos de exaltação do trabalho de criação poética como uma superação transcendental e do soneto “O Poeta do Hediondo” que já indicamos neste trabalho, quais seriam as passagens e poemas de Augusto nos quais se pode verificar uma assimilação pura e simples (positiva) de elementos do Romantismo e do Simbolismo; quais seriam suas peculiaridades e seus alcances?

Para essas questões ainda não temos respostas, mas elas asseguram algo mais importante: criamos uma linha interpretativa. Se essa linha é consistente ou não, esperamos que o tempo decida; esperamos que novas leituras lhe deem continuidade: positiva ou negativa.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

1. Obra do autor

ANJOS, Augusto dos. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____. *Coleção Nossos Clássicos: Augusto dos Anjos, poesia*, por

Antônio Houaiss. Rio de Janeiro: Agir, 1968.

_____. *Augusto dos Anjos: seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios* por Zenir Campos Reis. São Paulo: Abril, 1982.

_____. *Toda a poesia: Augusto dos Anjos; com um estudo crítico de Ferreira Gullar*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

_____. *Os melhores poemas de Augusto dos Anjos: seleção de José Paulo Paes*. São Paulo: Global, 2003.

_____. *Eu e outras poesias: apresentação, notas, e comentários de Sérgio Alcides*. São Paulo: Ática, 2005.

2. Livros, dissertações e teses sobre o autor

ALMEIDA, Rogério Caetano de. *O corpo grotesco como elemento de construção poética nas obras de Augusto dos Anjos, Mário Sá-Carneiro e Ramón López Velarde*. Dissertação de mestrado defendida no departamento de Literatura Comparada da FFLCH-USP, 2007.

ARAGÃO, Maria Socorro da Silva; SANTOS, Neide Medeiros; ANDRADE, Ana Isabel de Souza Leão (orgs.). *Memorial Augusto dos Anjos: uma visita guiada*. João Pessoa: Ideia, 2008.

- ARRUDA, Maria O. G. R. de. *O lamento dos oprimidos em Augusto dos Anjos*. Tese de doutorado defendida em 2009, no Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas.
- BARROS, Eudes. *A poesia de Augusto dos Anjos: uma análise de psicologia e estilo*. Rio de Janeiro: Ouvidor, 1974.
- COLLETI, Vagner. *As flores do mal e eu: um olhar pelo prisma do grotesco*. Tese de doutorado defendida em 2008 na Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista de Araquara.
- COUTINHO, Afrânio (comp.), BRAYNER Sônia. *Augusto dos Anjos: textos críticos*. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1973.
- FILHO, Antonio Martins. *Reflexões sobre Augusto dos Anjos*. Rio de Janeiro: Forense, 1989.
- FORTES, Fernando. *“Eu”-tu-ele-nós-vós-eles*. Rio de Janeiro: Mundo Livre, 2000.
- HELENA, Lúcia. *A cosmo-agonia de Augusto dos Anjos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro: 1977.
- MEDEIROS, Irani da Silva; ARAÚJO, Luiz Antônio de. *Augusto dos Anjos: uma pequena biografia*. João Pessoa: Manufatura, 2001.
- MELO, A. L. *Augusto dos Anjos e as origens de sua arte poética*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1942.
- MELO, Fernando. *Augusto dos Anjos: uma biografia*. João Pessoa: Ideia, 2001.
- OLIVEIRA, Rafael Soares de. *O poeta do hediondo: feísmo e cristianismo em Augusto dos Anjos*. Dissertação de mestrado apresentada em 2008 na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais.

- PAES, José Paulo. *As quatro vidas de Augusto dos Anjos*. São Paulo: Pégaso, 1957.
- QUEVEDO, Rafael Campos. *Poéticas da concretude: poesia e realidade em Augusto dos Anjos*, João Cabral de Melo Neto e Haroldo de Campos. Tese de doutorado defendida em 2011 na Faculdade de Letras da Universidade de Brasília.
- SABINO, Márcia Peters. *Augusto dos Anjos e a poesia científica*. Tese de mestrado defendida em 2006 na Faculdade de Letras da Universidade de Juiz de Fora.
- SILVA, Demócrito de Castro e. *Augusto dos Anjos: o poeta e o homem*. Campinas: Lisa; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1984.
- SOUZA, Benedito Silva de. *Augusto dos Anjos: o patrono*. São Paulo: América, 1997.
- VASCONCELOS, Montgomery José de. *A poética carnavalizada de Augusto dos Anjos*. São Paulo: Annablume, 1996.
- VIANA, Chico. *O evangelho da podridão: culpa e melancolia em Augusto dos Anjos*. Editora Universitária/UFPB, 1994.
- VIDAL, Ademar. *O outro eu de Augusto dos Anjos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

3. Artigos e ensaios sobre o autor

- ALBUQUERQUE, José Joaquim de Campos da Costa de. “O livro mais estupendo: o Eu”. In: ANJOS, Augusto dos. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- ALCIDES, Sérgio. “Augusto dos Anjos e o eu universal”. In: ANJOS, Augusto dos. *Eu e outras poesias*. São Paulo: Ática, 2005a.

_____. “Comentário crítico”. In: ANJOS, Augusto dos. *Eu e outras poesias*. São Paulo: Ática, 2005b.

BANDEIRA, Manuel. “Augusto dos Anjos”. In: ANJOS, Augusto dos. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

BARBOSA, Francisco de Assis. “Notas biográficas”. In: COUTINHO, Afrânio (comp.), BRAYNER Sônia. *Augusto dos Anjos, textos críticos*. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1973.

BARROS, Eudes. “Aproximações e antinomias entre Baudelaire e Augusto dos Anjos”. In: ANJOS, Augusto dos. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

BOSI, Alfredo. “Augusto dos Anjos”. _____. In: *Literatura Brasileira: o pré-modernismo*. São Paulo: Cultrix, 1969.

BRANCO, Wilson Castelo. “A poesia de Augusto dos Anjos”. In: ANJOS, Augusto dos. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

BUENO, Alexei. “Critérios da edição”. In: ANJOS, Augusto dos. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

CUNHA, Fausto. “Augusto dos Anjos salvo pelo povo”. In: ANJOS, Augusto dos. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

FARIA, José Escobar. “A poesia científica de Augusto dos Anjos”. In: ANJOS, Augusto dos. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

FONTES, Hermes. “Crônica literária”. In: ANJOS, Augusto dos. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

FREYRE, Gilberto. “Nota sobre Augusto dos Anjos”. In: ANJOS, Augusto dos. *Obra*

- completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- GRIECO, Agripino. “Um livro imortal”. In: ANJOS, Augusto dos. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- GULLAR, Ferreira. “Augusto dos Anjos ou vida e morte nordestina”. In: ANJOS, Augusto dos. *Toda a poesia*. São Paulo: Paz e Terra, 1995.
- HARDMAN, Francisco Foot. “Augusto dos Anjos e o anti-tropicalismo”. Disponível: http://findarticles.com/p/articles/mi_6748/is_1_23/ai_n28437193/?tag=content;coll. Acesso em: 10 de maio de 2010.
- HOAUISS, Antônio. “Apresentação”; “Estudo crítico”. In: ANJOS, Augusto dos. *Poesia*. Rio de Janeiro: Agir, 1968.
- _____. “Reportagem: cinquentenário da morte de Augusto dos Anjos”. In: ANJOS, Augusto dos. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- IVO, Lêdo. “As diatomáceas da lagoa”; “Arredores de um pronome”. In: COUTINHO, Afrânio (comp.), BRAYNER Sônia. *Augusto dos Anjos, textos críticos*. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1973.
- KOPKE, Carlos Burlamaqui. “Augusto dos Anjos: um poeta e sua identidade”. In: ANJOS, Augusto dos. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- LIMA, Luiz Costa. “A origem como extravio: Augusto dos Anjos”. In: *Pensando nos trópicos: (dispersa demanda II)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- LINS, Álvaro. “Augusto dos Anjos: poeta moderno”. In: ANJOS, Augusto dos. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- MACHADO, Raul. “Augusto dos Anjos”. In: ANJOS, Augusto dos. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MILANO, Dante. “Releitura do ‘Eu’”. In: COUTINHO, Afrânio (comp.), BRAYNER Sônia. *Augusto dos Anjos, textos críticos*. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1973.

MURICI, Andrade. “Augusto dos Anjos e o Simbolismo”. In: ANJOS, Augusto dos.

Obra completa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

NASCIMENTO, F. S. “Apologia de Augusto dos Anjos”; “Augusto dos Anjos: um modelo de inversão estética”. In: *Apologia de Augusto dos Anjos e outros estudos*.

Fortaleza: UFC/Casa José de Alencar, 1990.

OITICICA, José. “Augusto dos Anjos”. In: ANJOS, Augusto dos. *Obra completa*.

Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

PAES, José Paulo. “Augusto dos Anjos e o *art nouveau*”; “Do particular ao univesal”. In: *Gregos e baianos: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. “Augusto dos Anjos ou o evolucionismo às avessas”. In:

ANJOS, Augusto. *Os melhores poemas de Augusto dos Anjos*. São Paulo: Global, 2003.

PROENÇA, M. Cavalcanti. “O artesanato em Augusto dos Anjos”. In:

_____. *Augusto dos Anjos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Grifo, 1976.

REGO, José Lins do. “Augusto dos Anjos e o Engenho Pau d’Arco”. In: ANJOS,

Augusto dos. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

RIBEIRO, João. “O poeta do ‘Eu’”. In: ANJOS, Augusto dos. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

ROSENFELD, Anatol. “A costela de prata de A. dos Anjos”. In: ANJOS, Augusto dos. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

SILVEIRA, Tasso da. “Augusto dos Anjos”. In: COUTINHO, Afrânio (comp.), BRAYNER Sônia. *Augusto dos Anjos, textos críticos*. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1973.

SOARES, Órris. “Elogio de Augusto dos Anjos”. In: ANJOS, Augusto dos. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

SPENCER, Elbio. “Augusto dos Anjos num estudo incolor”. In: ANJOS, Augusto dos. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

TORRES, Antônio. “O poeta da morte”. In: ANJOS, Augusto dos. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

4. Obras literárias

ABREU, Casimiro de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: G. Ermakoff, 2010.

ALVES, Castro. *Espumas flutuantes; Os escravos*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ARANHA, Graça. *Canaã*. São Paulo: Ática, 2006.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Obra completa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2006.

AZEVEDO, Aluísio. *Ficção completa em dois volumes*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

AZEVEDO, Álvares. *Poesias completas*. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002.

BARRETO, Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo: Saraiva, 2011.

_____. *Diário do hospício; O cemitério dos vivos*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BARRENTO, João (org.). *Expressionismo alemão: antologia poética*. Lisboa: Ática, 1970.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

BILAC, Olavo. *Poesias*. São Paulo, Círculo do Livro, s/ data.

CAMINHA, Adolfo. *Bom crioulo*. São Paulo: Hedra, 2009.

CRUZ E SOUSA, João da. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. São Paulo: Saraiva, 2011.

_____. *Poesia reunida*. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

DIAS, Gonçalves. *Obra completa e prosa escolhida*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1959.

GUIMARAENS, Alphonsus de. *Melhores poemas de Alphonsus de Guimaraens*. São Paulo: Global, 2001.

GOETHE, Johann von. *Fausto: uma tragédia*. São Paulo: Editora 34, 2004.

MARTINS Jr., Izidoro. *Visões de hoje*. Pernambuco: Tipografia Apolo, 1886.

POMPEIA, Raul. *O Ateneu*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

QUENTAL, Antero de. *Melhores poemas de Antero de Quental*. São Paulo: Global, 2004.

RIBEIRO, Júlio. *A carne*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

SÓFOCLES. *A trilogia tebana: Édipo rei, Édipo em Colono, Antígona*. Rio de Janeiro, Zahar, 1996.

VARELA, Fagundes. *Obras completas*. São Paulo: Edições Cultura, 1943.

VERDE, Cesário. *Poemas reunidos*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.

5. Obras de filosofia, sociologia, história e outras áreas

- ADORNO, W. Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- ARANHA, Graça. *A estética da vida*. Rio de Janeiro: Garnier, s/ data.
- BLANC, Marcel. *Os herdeiros de Darwin*. São Paulo: Página Aberta, 1994.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo, Cosac Naify, 2012.
- CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores do Rio de Janeiro da belle époque*. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.
- CHARDIN, Pierre T. de. *O fenômeno humano*. Porto: Tavares Martins, 1970.
- CONDORCET, J. A. N. *Esboço de um quadro histórico dos progressos do espírito humano*. Campinas: Unicamp, 1993.
- DARWIN, Charles. *A origem das espécies e a seleção natural*. São Paulo: Hemus, 2013.
- DURANT, Will. *A Filosofia de Herbert Spencer*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
- FERNANDES, Florestan. *A revolução burguesa no Brasil: ensaio de interpretação sociológica*. São Paulo: Globo, 2006.
- FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. *Homens livres na ordem escravocrata*. São Paulo: Unesp, 1997.
- FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (vol. XVIII). Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.
- HAECKEL, Ernesto. *Os enigmas do universo*. Porto: Chardron, de belo & irmão, 1919.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Curso de estética* (v. 4). São Paulo: Edusp, 2004.
- HOBBSAWN, Eric J. *A era do capital: 1848-1875*. São Paulo: Paz e Terra, 2007.
- _____. *A era das revoluções*. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do Século XX*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.
- NABUCO, Joaquim. *O abolicionismo*. São Paulo, 2000.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O nascimento da tragédia, ou helenismo e pessimismo*. São Paulo, Cia. das Letras, 1998.
- _____. *A genealogia da moral*. São Paulo: Moraes, 1985.
- _____. *Humano, demasiado humano*. São Paulo: Cia das Letras, 2001.
- _____. *Crepúsculo dos ídolos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.
- _____. *Assim falou Zaratustra*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.
- PRADO, Antonio Arnoni. *Trincheira, palco e letras: crítica, literatura e utopia no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. São Paulo: Unesp, 2005.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930*. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na primeira república*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.
- SILVA, Maurício Pedro da. *O sorriso da sociedade: literatura e academicismo no Brasil da virada do século (1890-1920)*. São Paulo: Alameda, 2013.
- VENTURA, Roberto. *Estilo tropical: história cultural e polêmicas literárias no*

Brasil, 1870-1914. São Paulo: Cia. das Letras, 1991.

6. Bibliografia geral

ADORNO, W. Theodor. *Notas de literatura*. São Paulo: Duas Cidades; 34, 2008.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

ARRIGUCCI JR., Davi. *O cacto e as ruínas: a poesia entre outras artes*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BULHÕES, Marcelo. *Leituras do desejo: o erotismo no romance naturalista brasileiro*. São Paulo: Edusp, 2003.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880*. Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2012.

_____. *Iniciação à literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2004a.

_____. “Literatura e cultura de 1900 a 1945”. In: *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Editora Nacional, 1976.

- _____. “Dialética da malandragem”; “De cortiço a cortiço”; “A poesia pantagruélica”. In: *O discurso e a cidade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004b.
- _____. “Duas vezes ‘A passagem do dois ao três’”. In: *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades; 34, 2002.
- _____. *Na sala de aula: caderno de análise literária*. São Paulo, Ática, 2009.
- _____. *O albatroz e o chinês*. Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2010.
- CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. São Paulo, Leya: 2012.
- _____. *Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1955.
- COUTINHO, Afrânio (dir.), Coutinho, Eduardo de Faria (co-dir.). *A literatura brasileira* v. 4. São Paulo, Global, 2004.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GUINSBURG J. (org.). *O Expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- _____. *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso literário*. São Paulo: Contexto, 2006.
- RABELLO, Ivone Daré. *Um canto à margem: uma leitura poética de Cruz e Souza*. São Paulo, EDUSP, 2006.
- ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira (2 v.)*. Rio de Janeiro: Imago; Aracaju: Universidade Federal de Sergipe, 2001.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades; ed. 34, 2000.

VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954.

WILSON, Edmund. *O castelo de Axel: estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.