

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

FACULDADE DE LETRAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

ALEX ALVES FOGAL

O *Eu* de Augusto dos Anjos: a ciência, a filosofia e o prosaico
como elementos da fatura estética

Belo Horizonte

2016

ALEX ALVES FOGAL

O *Eu* de Augusto dos Anjos: a ciência, a filosofia e o prosaico
como elementos da fatura estética

Tese apresentada ao Programa de Pós Graduação
de Estudos Literários da Faculdade de Letras da
Universidade Federal de Minas Gerais, como parte
do requisito para a obtenção do título de Doutor
em Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura Brasileira

Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade

Orientador: Prof. Dr. Marcos Rogério Cordeiro
Fernandes

Belo Horizonte

2016

Fogal, Alex Alves.

A599.Yf-e O *Eu* de Augusto dos Anjos [manuscrito] : a ciência, a filosofia e o prosaico como elementos da fatura estética / Alex Alves Fogal. – 2016.

124 f., enc.

Orientador: Marcos Rogério Cordeiro Fernandes.

Área de concentração: Literatura Brasileira

Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 120-124.

1. Anjos, Augusto dos, 1884-1914 – Crítica e interpretação – Teses. 2. Filosofia na literatura – Teses. 3. Ciência na literatura – Teses. 4. Literatura – Estética – Teses. 5. Poesia brasileira – História e crítica – Teses. I. Fernandes, Marcos Rogério Cordeiro. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: B869.13



pós-lit
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM ESTUDOS LITERÁRIOS

Faculdade de
Letras - FALE



Tese intitulada *O 'Eu' de Augusto dos Anjos: a ciência, a filosofia e o prosaico como elementos da fatura estética*, de autoria do Doutorando ALEX ALVES FOGAL, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Área de Concentração: Literatura Brasileira/Doutorado

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Marcos Rogério Cordeiro Fernandes - FALE/UFMG - Orientador

Prof. Dr. Georg Otte - FALE/UFMG

Profa. Dra. Silvana Maria Pessoa de Oliveira - FALE/UFMG

Profa. Dra. Andréa Sirihal Werkema - UERJ

Profa. Dra. Ivone Daré Rabello - USP

Prof.ª Graciela Inés Ravetti de Gómez,
Diretora da Faculdade de Letras/UFMG
Portaria n.º 2172 de 15/04/2014

Profa. Dra. Graciela Inés Ravetti de Gómez
Diretora da Faculdade de Letras da UFMG

Belo Horizonte, 5 de maio de 2016.

AGRADECIMENTOS

A realização desse trabalho teve início ainda no fim do meu mestrado, quando se abriu para mim a possibilidade de realizar um estudo cujo objeto fosse a poesia. Desde esse momento, a participação de meu orientador e amigo, Marcos Rogério, foi imprescindível. Apesar de não ser favorável à ideia de orientar um mesmo aluno durante o mestrado e o doutorado, aceitou o projeto e me concedeu a chance de construir um trabalho coerente com as ideias que aprecio e enriquecedor para meu processo de formação. Além das razões acadêmicas, devo a ele também as inúmeras horas de conversa cujos temas extrapolavam o assunto da tese e proporcionavam a mim um debate enriquecedor e uma visão bem mais ampla. Agradeço a ele pela atuação profissional atenciosa e paciente, assim como pela franca amizade.

Aos componentes da banca examinadora, agradeço pela gentileza, atenção e seriedade que demonstraram na leitura de meu trabalho e no momento da arguição. Tanto os momentos em que foi possível aceitar as observações sem reservas, quanto aqueles em que discordei de alguma delas, foram de extrema importância.

Agradeço também ao CNPQ, cuja bolsa de pesquisa foi de grande valia durante um ano da escrita da minha tese. É necessário também destacar a importância da instituição na qual trabalho, o CEFET-MG, durante esse processo. Seu programa de auxílio para a capacitação de servidores foi de grande valia para o bom andamento da escrita da tese.

Por último, porém, com a mesma importância, gostaria de registrar meus agradecimentos aos meus pais e meu irmão, que mesmo não possuindo nenhuma vivência acadêmica sempre me forneceram o apoio e a tranquilidade para que eu conseguisse concluir minha empreitada. Ao lado deles, minha companheira Bárbara, cujo carinho, prontidão e inteligência sempre me serviram de auxílio e estímulo para tudo o que consegui realizar.

Não poderia esquecer também meu amigo Felipe Oliveira de Paula, o Landim, parceiro antigo de luta, cuja amizade atravessou praticamente toda a minha formação. Estendo meus agradecimentos também aos integrantes de nosso grupo de estudos que se tornaram amigos, Wagner e Henrique, participantes diretos desses quatro anos de meu percurso.

RESUMO:

O uso do vocabulário científico e de conceitos filosóficos na poesia de Augusto dos Anjos é destacado constantemente. Porém, ainda não foi estudado de modo sistemático, visando-se compreender a importância de tal particularidade na forma poética desenvolvida na obra do autor. Algo semelhante ocorre com o aspecto prosaico de suas composições, geralmente interpretado como mera bizarrice ou ânsia pueril de chocar o público. A meta desse trabalho é demonstrar que os três dispositivos, a ciência, a filosofia e o prosaico se encontram arranjados em sua obra de maneira orgânica, formando um esquema estético sólido e reflexivo cujo lugar na tradição literária brasileira encontra-se bem demarcado.

Palavras- Chave: Poesia; Augusto dos Anjos; Ciência; filosofia ; prosaico.

ABSTRACT:

The scientific vocabulary and the philosophic concept use in Augusto dos Anjos' poetry is usually pointed out. However, it hasn't been studied systematically yet, intending to comprehend the importance of this particularity in poetic form, developed by this author. Something similar occurs with the prosaic aspect of his composition, generally interpreted as a simple freaky detail or puerile volition to shock the target public. This paper proposal is demonstrating this three devices – the science, the philosophy, and the prosaic - arranged in Augusto dos Anjos' poetry organically, constituting a solid and reflexive aesthetic scheme, whose place in Brazilian literary tradition is well defined.

Keywords: Poetry; Augusto dos Anjos; Science; Philosophy; prosaic.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
1. O ANALISTA DA MATÉRIA.....	11
1.1 O “eu” fora de si.	11
1.2 Ciência e forma poética.....	22
2. A FILOSOFIA QUE HÁ NO BELO E O BELO QUE HÁ NA FILOSOFIA.....	46
2.1. <i>Poiesis</i> e reflexão filosófica	46
2.2 A manumissão schopenhauriana	49
3. O PROSAICO COMO ELEMENTO DE MEDIAÇÃO	73
3.1 A mescla de estilos	73
3.2 O substrato da realidade.....	76
4. UMA LINHAGEM DA AMARGURA E DA DECOMPOSIÇÃO NO BRASIL.....	93
4.1. A acumulação literária de Augusto dos Anjos.....	93
4.2 O inventário do <i>EU</i>	95
CONCLUSÃO.....	118
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	120

INTRODUÇÃO

O *EU*, de Augusto dos Anjos, é um caso curioso da tradição literária brasileira. Apesar do livro não ter alcançado muito reconhecimento nos primeiros momentos de sua publicação, um dos nossos maiores poetas, Manuel Bandeira, chama a atenção para o fato de que “é curioso constatar que enquanto outros poetas de expressão mais acessível vão deixando de ser lidos, as edições do *EU* se sucedem”, atestando que sua obra não foi um fenômeno passageiro que se manteve de pé apenas por sua excentricidade, e sim, porque foi incorporada definitivamente ao panorama de nossa literatura. (BANDEIRA, 2009, p.143).

Observando-se o contexto brasileiro, pode-se dizer que antes de Augusto dos Anjos nenhum outro poeta conseguiu alcançar uma singularidade tão marcante quanto ele, cuja classificação literária sempre foi um problema. Em sua obra estão habilmente arranjados elementos que não são tradicionalmente associados ao universo poético, como é o caso do vocabulário científico e dos conceitos e sistematizações filosóficas, dispositivos que se tornaram parte indispensável de seu método de criação. Trata-se de um caso no qual os elementos tidos como supostamente externos ao procedimento formal, tornam-se mecanismos internos, substanciais para a força do estilo do artista. Ora, talvez seja possível argumentar que todo e qualquer exercício literário – quando bem sucedido, claro – consiste nesse mesmo movimento, o que abalaria a singularidade de Augusto dos Anjos. Contudo, em seu caso há um diferencial. Comumente, o que se vê é o reaproveitamento de uma palavra da linguagem usual dentro de uma engrenagem artística, fazendo com que determinada palavra, que antes era utilizada somente para a comunicação, passe a funcionar em clave estética, cujo objetivo deixa de ser apenas transmitir uma mensagem ou informação e sim, funcionar poeticamente. Porém, na poesia de Augusto dos Anjos, os termos que geram a maior parte de sua força estética não são oriundos da interlocução cotidiana, visto que já são dotados de valor técnico e/ou conceitual.

Esses e outros aspectos fazem da obra de Augusto dos Anjos um ponto incontornável para se entender os caminhos da poética moderna no Brasil. Apesar do movimento modernista ter desconsiderado seus poemas e optado por se filiar a

poetas bem menos ousados, como Menotti Del Pichia, a centralidade do *EU* no cenário da poesia nacional já foi reconhecida por um poeta da estatura de Carlos Drummond de Andrade¹.

A crítica literária brasileira também demorou um pouco a compreender qual era a particularidade da obra do escritor e seu devido valor. Os estudos de primeira hora, por exemplo, defendiam que sua poesia possuía qualidade, apesar da bizarrice que aparentava ser o emprego de expressões técnicas em poemas. Aquilo que é o seu ponto forte ainda era visto como algo que desequilibrava sua poética. Um desvio nesse rumo acontecerá no final da década de 1940, a partir do estudo de Álvaro Lins, “Augusto dos Anjos: poeta moderno”. Apesar do crítico ainda ser um pouco restritivo ao estilo adotado pelo poeta – considera, pejorativamente, que opera uma mistura entre “beleza e vulgaridade” – consegue perceber que é ali onde reside sua grandeza e singularidade. (LINS, 1995, p. 119-123). Após esse pequeno ensaio, apenas as poucas páginas de Anatol Rosenfeld, vinte e nove anos depois, voltarão a tocar no problema com mais vagar. Essa tendência parece ser marcante nos estudos que se dedicam à obra do autor. Não obstante a pequena extensão dos estudos, normalmente apenas se menciona a importância que os vocabulários científico e filosófico possuem na poesia do escritor sem que se busque entender qual foi o processo poético empregado. Grande parte das análises se restringe a destacar a presença de termos como “fotosfera” ou “alma cenobial” no livro, ora para ressaltar seu aspecto chocante, ora para elucidar as marcas deixadas pelas doutrinas do pensamento da época. A maneira segundo a qual é atribuída carga estética a esses termos não é enfatizada.

O foco dessa empreitada é justamente refletir sobre essa questão, buscando compreender de que maneira a poética de Augusto dos Anjos trabalha esses dispositivos. Sem me fechar em uma análise à maneira do *close-reading*, mas de algum modo me servindo dela, o intuito é analisar de que maneira os vocábulos extraídos de diversas áreas do conhecimento passam a ser parte integrante do

¹ Drummond, em um nota crítica à poesia do escritor paraibano datada de 1984, no centenário do nascimento do autor, nos diz o seguinte: “ li o EU na adolescência, e foi como se levasse um soco na cara. Jamais eu vira antes, engastadas em decassílabos, palavras estranhas como simbiose, mônada, metafisismo fenomênica, quimiotaxia, zooplasma, intracefálica... E elas funcionavam bem nos versos! Ao espanto sucedeu intensa curiosidade. Quis ler mais esse poeta diferente dos clássicos, dos românticos, dos parnasianos, dos simbolistas, de todos os poetas que eu conhecia”. (DRUMMOND *apud* AMARAL, 2012, p.400).

organismo poético configurado pela poesia do escritor paraibano e se tornam partes inseparáveis de seu processo criativo. Há no *EU* a busca de uma forma total – análoga à preocupação de uma parcela do romantismo – capaz de evidenciar a afinidade entre uma forma viva e uma forma artística.

Desse modo, respeitando aquilo que se considera como a estrutura orgânica da obra, os três primeiros capítulos serão fundamentados nos três elementos que são imprescindíveis em sua composição: a ciência, a filosofia e o prosaico. São eles que auxiliam Augusto dos Anjos a esculpir uma noção de expressão poética que não está fundada em um “eu” monolítico e fechado em si mesmo.

Conforme tentaremos demonstrar ao longo do estudo, na obra do escritor funciona um modelo de poética para a qual o objeto é incontornável, invertendo um pouco a lógica a partir da qual a parte transformadora é sempre o sujeito e a parte a ser transformada é, inevitavelmente, o objeto. Estabelece-se ali uma interpenetração entre as duas instâncias e, em grande medida, é o objeto que acaba por oferecer insumo às representações do estado de consciência do sujeito. Estamos diante de uma acepção de *poiesis* na qual a representação por meio do signo não convida a uma distinção absoluta entre pensamento e coisa, e sim os conecta. Liberta-se a individualidade criativa do hermetismo e opera-se um desvio em relação ao esoterismo da poesia pura.

Por fim, como desdobramento dessa discussão, o último estágio do estudo consistirá em demonstrar que essa particularidade marca o lugar de Augusto dos Anjos na tradição poética brasileira, pois, ao estabelecermos a comparação de suas realizações com a de outros autores cujas obras buscaram uma dicção análoga, fica claro que o escritor paraibano soube ser mais contundente. Nele, o processo criativo desenvolvido parece ter se ajustado melhor aos caminhos da tradição lírica moderna. E o que é mais marcante: fez isso sem perder sua especificidade.

CAPÍTULO 1: O ANALISTA DA MATÉRIA

1.1 O “eu” fora de si.

A discussão sobre o desempenho do “eu” na poesia é de grande relevância para situarmos melhor o procedimento formal de Augusto dos Anjos. O eu-póetico presente nas poesias do autor tem como base a multiplicidade, o que lhe permite uma interpenetração entre universo íntimo e mundo objetivo. Essa capacidade do eu em se desdobrar para o plano do não-eu é condição indispensável para que o modo de expressão do poeta internalize dispositivos externos ao campo da criação poética e os disponha em clave estética. É a partir disso que a perspectiva sobre o mundo, o sentimento expresso e a linguagem se tornam mais ricos e matizados, capazes de extrapolar o domínio da subjetividade. A forma artística e os princípios que a configuram deixam de se restringir à consciência de um sujeito que se fecha em si e, dialeticamente, o sujeito se torna mais expressivo à medida que consegue se imiscuir com o objeto.

Tal modelo de eu-póetico filia Augusto dos Anjos a uma linha específica da poesia ocidental, cujas raízes remetem à Antiguidade, num período em que a noção de poética se encontrava liberada da tutela da metafísica. Tal concepção, observável em pensadores como Hesíodo e Heráclito, aposta em uma noção de sujeito que não é una e monolítica², pois parte-se do pressuposto de que o uno é, antes de tudo, diverso de si mesmo, manifestando-se nele um tipo de duplicidade originária. Por essa via, que leva até Heidegger, o eu não se encontra restrito ao modelo da teologia e da lógica. Portanto, aquilo que ele gera – e aqui estamos pensando na poesia – não está

² É importante deixar claro que tal linha de raciocínio não equivale ao tema do descentramento do sujeito conforme é tratado pelos pós-estruturalistas. Primeiramente, porque a tese de um eu não metafísico é defendida por eles em prol da busca de um tipo de verdade da poesia ou de poesia da verdade, cujo objetivo é argumentar que o poeta ou o conhecimento poético pode revelar a essência do ser. Como se sabe, a noção de verdade é completamente desconsiderada pelo relativismo absoluto do pós-estruturalismo e quando é levada em conta, creem que é apenas uma construção da linguagem. Em segundo lugar, porque se considera aqui que as diferentes concepções de eu que surgiram na tradição do pensamento ocidental são frutos de um processo histórico objetivo. Assim sendo, a concepção de sujeito uno, assume força à medida em que as noções de conhecimento e ciência vão ficando cada vez mais atreladas ao modelo puro da matemática, cujo auge é o pensamento de Descartes. Para o pós-estruturalismo, as transformações aparentam acontecer *in vitro*, sem a mediação da História. Em suma, acabam emparelhados novamente com a metafísica.

limitado a uma expressão de sua subjetividade e sim pode atingir caráter reflexivo e revelar algo além de si mesmo, num tipo de poeitar pensante. (SOUZA, 1999, p. 80). Entender o eu a partir desse horizonte traz implicações diretas sobre maneira de se ver o artista e, conseqüentemente, a obra de arte. Esta é, de fato, uma “coisa produzida”, porém, “ela diz ainda um outro, algo diferente do que a mera coisa propriamente é.” (HEIDEGGER, 2010, p. 43). Logo, a obra de arte poética apresenta-se como modo do ser pensante alcançar a reflexão sem se dispor dela, mas se dispondo nela³. Em outros termos, a experiência da poesia permite que o ser pense sobre si exilado de si mesmo, sem que precise se colocar integralmente enquanto unidade lógica, conforme o modelo de sujeito moderno da metafísica. (WERLE, 1998, p. 103-105). Não é pura subjetividade e nem simplesmente seu contrário. Assim, considera-se que a verdadeira forma artística é estruturada por uma dinâmica dos contrários.

Uma linha de pensamento diversa surge na tradição que se inicia em Platão e atinge seu auge em Descartes. Aqui, o saber só pode ser apreendido por meio de uma matematização da verdade, cujo fundamento é a defesa de um paradigma puro de razão. Desse modo, a realidade deve ser rigorosamente dividida entre o mundo inteligível, acessível somente pela ciência “correta” da verdade, e o mundo sensível, dominado pela experiência incerta das opiniões. (SOUZA, 2001, p. 82). Segundo esse ponto de vista, a poesia não pode ser fruto de uma *tékhne* ou de uma *epistéme*, conforme Sócrates demonstra ao rapsodo no *Íon*, de Platão. (PLATÃO, 1988, p. 71-75). Por conseguinte, reflexão e poética devem estar apartados em um novo sistema de pensamento que substitui o antigo. A base para o conhecimento passa a ser o *cogito* alcançado pelas meditações do sujeito, selando assim todas as possibilidades de conhecimento científico da substância externa a ele. Assim, conforme as *Meditações Metafísicas* de Descartes, mais especificamente a primeira delas, o entendimento é a única forma de acessar a verdade e tudo o que está fora dela é como

³ De acordo com essa perspectiva, não é propriamente a reflexão do sujeito monopolizador que atribui valor e verdade à obra. É a própria obra, em sua realização estética que “nos tira das relações ordinárias com o ente, expõe-nos à singularidade excepcional do próprio mundo”. Para Heidegger e para os pensadores anteriores à supremacia da metafísica, a verdade e o conhecimento inteligível não estão restritos ao modelo tradicional da lógica e da razão, e sim podem ser “poematizados”. (DUBOIS, 2004, p.174-175.).

se fossem ficções do espírito⁴. (DESCARTES, 2005, p. 41,42). Entretanto, nos primórdios do romantismo alemão, essa separação volta ser colocada em cheque e a discussão servirá para solidificar as bases daquilo que entendemos como lírica moderna.

Para os primeiros românticos alemães a poesia e a reflexão são intrínsecas, uma vez que é essa união que permite ao pensar ultrapassar os limites da lógica, considerada apenas o primeiro e mais superficial nível do pensamento. Reflexão, no sentido romântico, equivale ao “pensar do pensar” e isto só se dá por meio da arte. Essa noção deixa de estar restrita ao plano sensível e não se limita mais apenas ao plano do eu. Desse modo, a forma estética deixa de ser um mero produto do eu dominante e se torna um dispositivo que serve de “médium-de- reflexão” para pensarmos a realidade, que, por meio do ato reflexivo, deixa de estar restrita ao plano da intuição, conforme se vê na doutrina kantiana. (BENJAMIN, 2002, p. 40). Segundo Walter Benjamin,

pode-se indicar sem dificuldade uma diferença entre o conceito kantiano de juízo e o romântico de reflexão: a reflexão não é, como o juízo, um procedimento subjetivo reflexivo, mas, antes, ela está compreendida na forma de exposição da obra, desdobrando-se na crítica, para finalmente realizar-se no regular *continuum* das formas. (BENJAMIN, 2002, p. 92).

Através da reflexão estética propiciada pela arte, o eu consegue manter sua condição de “ser” sem ter que necessariamente “pôr-se”. (BENJAMIN, 2002, p. 35-37). Em outras palavras, até mesmo fora de si o eu pode manter sua potencialidade reflexiva, e, conseqüentemente, seu caráter lírico⁵. Novalis, um representante

⁴ Em relação a isso, Descartes é bem claro na meditação primeira: “Eis porque talvez não concluamos mal se dissermos que a física, a astronomia, a medicina e todas as outras ciências que dependem da consideração das coisas compostas são muito duvidosas e incertas, mas que a aritmética e a geometria e as outras dessa natureza, que só tratam de coisas sem se preocuparem muito se elas estão na natureza ou se não estão, contêm algo e certo e indubitável. Pois, esteja eu acordado ou dormindo, dois e três juntos sempre formarão o número cinco e o quadrado nunca terá mais de quatro lados”. (DESCARTES 2005, p. 35).

⁵ Segundo Benjamin, até mesmo no raciocínio de Fichte, para o qual é central o conceito de “Eu absoluto”, nota-se que a ideia de um eu monolítico não é concebível. O filósofo, para encontrar um modo de fazer com que a consciência de si fosse dada imediatamente ao sujeito, sem mediações pelo objeto, estabeleceu que a “consciência do pensar” deveria ser inseparável do próprio ato de pensar. Assim, o sujeito, para evitar que o ato de refletir sobre si próprio leve a algo externo a ele, acaba tendo que colocar a si mesmo como objeto de seu pensamento, para que o “estar-consciente-de-si” seja

autêntico do primeiro romantismo na Alemanha, sintetiza perfeitamente o que está em jogo nessa concepção de poética, cuja realização só é possível por intermédio de um eu dinâmico. Para este eu, a linguagem não pode ser concebida apenas como via de expressão exclusiva para sua individualidade, assim como a realidade não deve ser reduzida a mera projeção da consciência, pois

o mais arbitrário dos preconceitos é que ao ser humano seja negada a faculdade de ser fora de si, de estar com consciência além dos sentidos. O ser humano é capaz de ser em cada instante um ser supra-sensível. Sem isso não seria um cidadão, seria um animal. (NOVALIS, 2009, p. 49).

O homem que “não gosta de expor nada além de suas experiências, seus objetos de predileção”, não pode se sentir plenamente realizado em suas criações. O expositor autêntico precisa se mostrar capaz de “estudar com indústria e expor com vagar um objeto totalmente alheio, totalmente desinteressante”. (NOVALIS, 2009, p. 53). Contraditoriamente, isso equivale a dizer que o artista só consegue obter uma forma de exposição própria quando supera sua individualidade. É necessário sair da estrutura cognitiva do juízo metafisicamente concebido, que permanece dividida entre sujeito que julga e objeto julgado, e compreender este último como o próprio sujeito que ali se põe.

Essa tradição de pensamento terá implicações diretas na poética moderna, principalmente no que diz respeito à noção de lirismo e de expressão. Isso fará com que o ponto central de reflexão para a arte deixe de ser a individualidade do artista e passe a ser o próprio procedimento formal, instaurando-se uma perspectiva mais objetiva sobre a forma estética. (DUARTE, 2011, p. 34).

Um marco dessa tendência na literatura é uma parte da produção poética do início do século XX⁶, na qual estão incluídos poetas como T.S. Eliot, Ezra Pound e

imediatos. (BENJAMIN, 2002, p.32-33). Conforme é possível ver, mesmo quando almeja manter sua unicidade, o eu precisa se desdobrar.

⁶ Digo “uma parte” porque é extremamente problemático conceber a poesia do período como uma coisa só. M.H Abrahams, em seu ensaio intitulado “ Coleridge, Baudelaire and modernist poetics” , deixa bem claro que a influência dos românticos nos poetas das primeiras décadas do século XX gerou também um anti-romantismo. Para perceber isso, basta observar a diferença que há entre Samuel Coleridge, poeta do romantismo inglês, e Paul Valéry, poeta pós-simbolista francês. Enquanto o primeiro almejava desidentificar-se de si para falar a todos os homens do universo, o segundo buscava

Rainer Maria Rilke. Em suas obras há uma visível “negação da lírica como primeira voz da poesia”. (BERARDINELLI, 2007, p. 19). Na poesia de Eliot, por exemplo, a noção de “correlato objetivo” pode ser entendida como um modo de libertar a individualidade criativa de si mesma, de sua “arriscada inefabilidade”. O autor se utiliza de trechos de conversas cotidianas, transcrições paródicas e notas descritivas que acabam por levar a uma concepção de lirismo fundamentada pela comunicação com aquilo que é exterior ao sujeito. Nesse caso, o adjetivo “lírico” não está associado a uma postura narcisista e solitária, pois nada tem a ver com a fuga no mistério interior. (BERARDINELLI, 2007, p. 18-23).

Segundo esse ponto de vista, a expressão lírica pode ser entendida como representação da interioridade alienada do poeta. Isso faz com que a noção de “estranhamento” passe a ser muito cara à poesia moderna, pois é por meio dela que o eu-lírico revelará sua condição de personalidade despersonalizada. O âmbito externo ao sujeito, que tantas vezes os poetas tentaram enfraquecer por meio da subjetivação da linguagem, passa a ser reconhecido como indispensável às criações de cunho lírico. Os principais autores e teóricos da poética da modernidade são levados a reconhecer que “as palavras têm sentido independentes das funções especiais que a poesia lhes concede”. (HAMBURGUER, 2007, p. 57). Portanto, a própria natureza da linguagem impossibilita a busca de uma subjetividade absoluta ou de uma poesia pura, sem contato com o que está fora do eu.

Aqui no Brasil, a noção de lirismo predominante sempre esteve associada a um forte egotismo, restrito a um subjetivismo extremado e de pouco teor dramático, mesmo durante o Romantismo. Entretanto, é no próprio período romântico que encontramos aquela que pode ser considerada a primeira exceção em relação a esse padrão, a poesia de Álvares de Azevedo. Pode-se dizer que sua obra é a primeira experiência poética que aposta em um eu deliberadamente bipartido. Antonio Candido, comparando-o a outros dois grandes nomes da poesia brasileira, Gonçalves Dias e Castro Alves, argumenta que, apesar de Álvares de Azevedo não ter alcançado o senso formal do primeiro e nem o fervor sentimental do segundo,

uma forma objetiva que culminasse na ideia de *poésie pure*. São dois projetos de poesia bem diversos (ABRAHAMS, 1966, p. 129-130).

penetrou, todavia, mais fundo que ambos, no âmago do espírito romântico, no que se poderia chamar de individualismo dramático e consiste em sentir, permanentemente, a diversidade do espírito (...) Daí podemos acompanhar em sua obra, nos menores detalhes, o emprego da discordância e do contraste, como corretivo a uma concepção estática e homogênea de literatura. (CANDIDO, 2009, p. 495).

O prefácio que abre a segunda parte da *Lira dos Vinte Anos* deixa bem claro que o eu-lírico objetivado pelo autor não pode ser concebido como uma *persona* única e linear, mas sim múltipla e dramática⁷.

O caminho aberto por Álvares de Azevedo é relevante e levará até a experiência de um poeta como Mário de Andrade, cuja poética arlequina tem como um de seus principais fundamentos a capacidade do eu-lírico de se desdobrar em vários, conforme se vê em um de seus principais poemas, intitulado “Eu sou trezentos”. O poeta modernista sabia bem que em assuntos de poesia bastava parecer sincero, pois a busca obsessiva da sinceridade poderia engessar o artista e dificultar as mudanças de *persona*. Estabelece-se então um exercício de pose e artifício que “faz duvidar da própria sinceridade da sinceridade”. (ROSENFELD, 1976, p.189). Anatol Rosenfeld, em seu ensaio nomeado “Mário e o cabotinismo”, afirma que em vários poemas da obra de Mário de Andrade, “manifesta-se uma consciência aguda, às vezes desesperada, da multiplicidade mesclada do próprio ser, mas ao mesmo tempo o sentimento transbordante da riqueza daí recorrente”. (ROSENFELD, 1976, p. 191).

Entretanto, entre o autor de *Lira dos Vinte Anos* e o poeta modernista, há o *EU*, de Augusto dos Anjos, obra na qual o referente para o pronome de primeira pessoa está longe de ser um sujeito com pretensões de unidade. O que se vê no livro é um eu-lírico que, pelo contrário, não se intimida ao expor seu espírito multifacetado. Essa particularidade faz com que o escritor encontre uma

⁷ O trecho a seguir não deixa dúvidas sobre esse aspecto da poesia de Álvares de Azevedo: “É que a unidade deste livro funda-se numa binomia. Duas almas que moram na caverna de um cérebro pouco mais ou menos de poeta escreveram este livro, verdadeira medalha de duas faces.

Demais, perdoem-me os poetas do tempo, isto aqui é um tema, senão mais novo, menos esgotado ao menos que o sentimentalismo tão *fashionable* desde Werther e René.

Por um espírito de contradição, quando os homens se vêem inundados de páginas amorosas, preferem um conto de Bocaccio, uma caricatura de Rabelais, uma cena de Falstaff, no *Henrique IV* de Shakespeare, um provérbio fantástico daquele *polisson* Alfredo de Musset, a todas as ternuras elegíacas dessa poesia de arremedo que anda na moda e reduz as moedas de ouro sem liga dos grandes poetas ao troco de cobre, divisível até ao extremo, dos liliputianos poetastros. Antes da Quaresma há o carnaval”. (AZEVEDO, 1998, p. 113).

configuração formal bastante ágil, na qual o sujeito não fala apenas a partir de si mesmo e de sua própria linguagem, mas também se expressa por meio das formas da natureza e dos conceitos que lhes dizem respeito. Estamos diante de um caso em que a subjetividade foi captada por uma “forma objetiva⁸”, a partir da qual se coloca em prática a disposição mimética do ser da poesia. Outrando-se, esse ser poético funciona como *persona ficta*, um constructo, “no qual a matéria faz o papel do eu”. (CORDEIRO, 2014, p.86). E, por vezes, o eu também se representa como matéria.

A noção de poesia que predomina no esquema de composição de Augusto dos Anjos sugere que a maneira mais adequada de interpretá-la é a partir de uma perspectiva que busque captar sua totalidade a partir de um ponto de vista dialético. Após o percurso realizado até aqui, parece plausível dizer que o escritor paraibano conseguiu encontrar uma forma na qual o eu não é antitético ao objeto, uma vez que os dois funcionam a partir de uma integração contraditória. Nesse ponto, é importante destacar porque se utiliza aqui o termo “dialética” e não algum outro.

O conceito de dialética é comumente associado a uma noção de síntese positiva, na qual dois elementos contrários passam a integrar um sistema especulativo no qual as tensões são superadas. Porém, não é essa a noção usada aqui. Nessa perspectiva, o exercício da dialética é inseparável do compromisso com a crítica radical e a negatividade, uma vez que a coalescência dos contrários torna-se mais produtiva do que a ideia de síntese. A dialética negativa é uma maneira de desviar o pensamento do sujeito da trajetória de sua lógica, no sentido de fraturar a tendência do eu de se projetar no objeto, conforme se vê na atuação do eu-poético de Augusto dos Anjos. Consequentemente, questiona-se a atuação de um eu absoluto, capaz de realizar sínteses egóticas e organizar a própria experiência. De acordo com essa linha de interpretação não é o artista que funciona como elemento de mediação entre ele e o mundo circundante. A mediação deve ocorrer na própria forma, capaz de assimilar em sua dinâmica aquilo que até então lhe era externo. No caso de Augusto dos Anjos, esse “externo” é a natureza, cuja assimilação formal faz com que a realização poética deixe de ser apenas um prolongamento do sujeito ou puro jogo sígnico. Logo, a dialética está baseada em uma assimilação regida pelo princípio da

⁸. Entender a forma em suas proporções objetivas faz com que a análise esteja descolada de questões de fundo puramente biográfico, pessoal ou psicológico. O eu é visto aqui como uma construção poética.

não identidade. Partindo de alguns pressupostos de Hegel⁹, Theodor Adorno nos aponta as bases para a constituição de uma dialética livre do momento positivo da síntese:

a disciplina da coisa triunfa no momento em que as intenções do sujeito se desfazem no objeto. A decomposição estática do conhecimento em sujeito e objeto, tão própria à lógica da ciência hoje tacitamente aceita; aquela teoria residual da verdade, segundo a qual é objetivo o que permanece após a eliminação dos assim chamados fatores subjetivos, é exposta em sua vacuidade pela crítica hegeliana. Por isso o golpe é tão fatal, pois ele não opõe a ela nenhuma unidade irracional de sujeito e objeto, mas preserva os momentos distintos do subjetivo e do objetivo, que sempre forma diferenciados um do outro, e compreende-os novamente como mediados um pelo outro (ADORNO, 2013, p. 78).

A carga expressiva dos textos não está restrita ao plano da subjetividade e nem a carga representativa está restrita aos momentos em que o mundo externo é mencionado, na verdade, a configuração da matéria lírica depende da integração ao mundo da natureza e a representação do mundo externo só se mostra artisticamente eficaz porque está associada à imaginação do sujeito. Não há síntese entre os dois polos, visto que a poética de Augusto dos Anjos tem a tensão como seu principal elemento.

É importante iluminar essa discussão para tentar revalorizar a questão da representação no âmbito da criação poética, pois, segundo entendemos, é por meio dela que a forma estética atinge certa objetividade, mostrando-se capaz de superar as intenções iniciais do artista e ir além da condição de imagem ou efeito de realidade. Torna-se “conteúdo sedimentado”:

As obras são vivas enquanto falam de uma maneira que é recusada aos objetos naturais e aos sujeitos que as produzem. Falam em virtude da comunicação nelas de todo o particular. Entram assim em contraste com a dispersão do simples ente. Mas precisamente enquanto artefactos,

⁹ A relação de Adorno com a dialética hegeliana é tão complexa que renderia um estudo à parte. Ele reconhece que Hegel, o idealista absoluto, foi um grande realista, um homem com rigoroso olhar histórico. A categoria hegeliana de totalidade, por exemplo, pode ser colocada em sintonia com aquela que se observa no melhor da tradição marxista, visto que somente existe como a “quintessência dos momentos parciais, que sempre apontam para além de si mesmos e se produzem uns a partir dos outros”. (ADORNO, 2013, p.75). Contudo, Adorno sabe também que a filosofia de Hegel permaneceu presa ao idealismo, pois apesar das críticas que dirige a Kant, defende a prioridade do Espírito enquanto tal, mesmo quando o sujeito, em cada nível, se determina exatamente como objeto. “Como Fichte, ele procurou ultrapassar Kant sem sair do idealismo por meio da dissolução, em uma posição do sujeito infinito”. (ADORNO, 2013, p. 82).

produtos do trabalho social, comunicam igualmente com a empiria, que renegam e da qual tiram seu conteúdo. A arte nega as determinações categorialmente impressas na empiria e, no entanto, encerra na sua própria substância um ente empírico. Embora se oponha à empiria através do momento da forma – e a mediação da forma e do conteúdo não deve conceber-se sem a sua distinção – importa, porém, em certa medida e geralmente, buscar a mediação no fato da forma estética ser conteúdo sedimentado (ADORNO, 2011, p. 17).

Segundo meu ponto de vista, a poética observável na obra de Augusto dos Anjos consegue alcançar um funcionamento complexo, de caráter dialético. Afirmar isso se torna possível porque, ao integrar em sua estrutura os matizes da *physis*, a forma se mostra como algo mais do que uma simples armação para que se faça um bom soneto, pois adquire proporções objetivas, externas – inicialmente – às aspirações artísticas. Simultaneamente, ela também não é natureza física porque seu poder de representação depende de sua ordenação estética. Portanto, sua validade poética está relacionada à sua capacidade de extrapolar o âmbito da linguagem e se ancorar no real, o que só ocorre porque possui validade poética. O ser da linguagem é o ser do objeto e o contrário também.

Essa maneira de conceber a relação entre linguagem e mundo objetivo traz também grandes implicações para a noção de subjetividade dentro do plano artístico. Conforme foi apontado aqui anteriormente, o eu-poético de Augusto dos Anjos se filia a uma tradição literária singular, fundamentada pelas ideias de dramatização e reflexão. De acordo com essa lógica, percebe-se que o conceito de subjetividade que opera em seu *EU* nos apresenta um sujeito que, para ter consciência de si, precisa colocar a si mesmo enquanto objeto, sem deixar de lado a subjetividade e sem alcançar objetividade plena, mas se transformando em subjetividade refletida. Jean Paul Sartre, ao pensar sobre o tema da subjetividade a partir de uma perspectiva dialética estabelece uma linha de raciocínio importante para esclarecer o que está em jogo aqui¹⁰. Segundo ele, o “indivíduo torna-se mais sujeito quanto for para si

¹⁰ No livro *O que é a subjetividade?*, uma transcrição de uma palestra de Sartre sobre o tema da subjetividade no âmbito do marxismo. Num dado momento, o pensador francês trava um debate com Galvano Della Volpe, autor de *Critica del Gusto*. Della Volpe leva a discussão para o terreno da poesia e desenvolve a ideia de que no próprio processo de construção da metáfora há uma interação dialética entre o sentido metafórico e o literal, que não deixa de estar nele abrigado. Por essa via, ele tenta demonstrar que a configuração mais subjetiva do sentido, ou metafórica, nunca poderia estar totalmente separada de sua configuração mais objetiva, ou literal. Portanto, se a subjetividade não está

mesmo mais objeto”. (SARTRE, 2015, p. 82). Já no caso das produções estéticas, Sartre encaminha sua reflexão afirmando que “o artista explora certo grau de inconsciência da própria subjetividade”, o que é compreendido como um tipo de consciência refletida. (SARTRE, 2015, p. 96). É essa consciência refletida que “será cada vez mais objetivada no sentido que será possível apreendê-la cada vez mais em suas motivações objetivas”, o que “não impede que apareça uma subjetividade”. (SARTRE, 2015, p. 84).

Para a parte predominante dos estudos literários contemporâneos, essa discussão já foi deixada de lado, pois creem que a contradição inerente ao fazer poético provém apenas do próprio estatuto da linguagem e essa, segundo entendem, não necessita de nenhum objeto. Para que um discurso seja poético basta referir-se a si mesmo. Parece haver uma confusão entre a busca de uma autossuficiência da linguagem poética – já garantida desde a *Poética* de Aristóteles – e seu esvaziamento. Os pós-estruturalistas, por exemplo, a partir de uma concepção lacaniana, seguem uma linha de interpretação que desemboca no sentido contrário ao que adotamos aqui, pois adotam a concepção de que o ser da linguagem é o não ser do objeto¹¹. Trocando em miúdos, defendem um pansemioticismo a partir do qual a realidade é devorada pelos signos. Jacques Derrida, por exemplo, ao criticar Edmund Husserl e suas *Logical Investigations*, deixa essa tendência muito clara. Husserl afirmava que é necessária a presença de um objeto significado para que seja satisfeito um determinado *intentio* significante. Derrida, no entanto, discorda veementemente disso em *A escritura e a diferença*, principalmente por meio daquilo que chama de “fechamento da representação”. (DERRIDA, 1995, p. 149- 155). Ele argumenta que ninguém precisa assistir a um espetáculo para que compreenda uma explicação sobre ele. Para o autor francês, a vida do sentido está adaptada à significação sem presença.

completa sem a objetivação, no plano da criação poética o sentido literal também não prejudica o metafórico, mas sim o enriquece tornando-o “multissentido”. (SARTRE, 2015, p. 114-119).

¹¹ O pensamento de Jacques Lacan é de extrema importância para o pós-estruturalismo. Em sua concepção, o significante é algo hermeticamente fechado à pureza da denotação, o que serve de base para a fúria do chamado pensamento pós-moderno contra as noções de *mimese* e representação. Desse ponto de vista, essas seriam responsáveis por asfixiar o desejável jogo dos significantes soltos. A centralidade do significante é tão grande que este é visto como capaz de derrubar a metafísica. Até mesmo a possibilidade de se configurar enquanto sujeito em sociedade depende dele. Conforme afirma o próprio Lacan ao abordar seu esquema “L” – claro, um esquema de significantes – para estudar a psicose, o indivíduo torna-se sujeito verdadeiro “à medida que esse jogo de significantes vem dar-lhe significação”. (LACAN, 1998, p. 558).

Assim, a oração e o enunciado, ao contrário do que afirma Husserl, não coloca o leitor em nenhuma relação com a presença, nem do sujeito, nem do objeto do que é dito. Em uma contundente análise crítica sobre o pensamento de Derrida, figura central do pós-estruturalismo, Merquior reconhece nele uma grande nódoa idealista que o faz mais próximo do Idealismo do que Hegel. Enquanto o filósofo alemão concebia a filosofia como conhecimento além da representação – o que o torna idealista –, o autor da *Gramatologia* retoma o mesmo argumento para ir além, pois chega a equiparar filosofia e representação. Especular equivale a representar, sem o menor intuito de se atingir a verdade ou alguma proposição estável¹². (MERQUIOR, 1991, p. 263). Partindo de alguns pressupostos nietzschianos, Derrida tenta refletir sobre o que seria o signo em sua acepção mais potente, ou em suas palavras, o “ser escrito”:

Aqui, radicalizando os conceitos de interpretação, de perspectiva, de avaliação, de diferença e todos os motivos “empiristas” ou não-filosóficos que, no decorrer de toda a história do Ocidente, não cessaram de atormentar a filosofia e só tiveram a fraqueza, aliás inelutável, de produzirem-se no campo filosófico, Nietzsche, longe de permanecer *simplesmente* (junto com Hegel e como desejaria Heidegger) na metafísica, teria contribuído poderosamente para libertar o significante de sua dependência ou de sua derivação com referência ao logos e ao conceito conexo de verdade ou de significado primeiro, em qualquer sentido que seja entendido. (DERRIDA, 2008, p. 22).

É compreensível que para a teoria da desconstrução seja uma heresia pensar em uma estrutura que possua um centro, até porque a meta é a multiplicidade de sentidos, bloqueada pela concepção metafísica de conhecimento¹³. Porém, é possível

¹² Merquior sintetiza bem a ideia do pós-estruturalismo dizendo que “ a desconstrução desestabiliza as leituras logocêntrica através de uma cascata de interpretações *en abime* . Nenhum significado escapa do feitiço oculto do seu contrário, de forma que o resultado final de decifrar textos só pode ser aporético”. Para ele, trata-se de uma ontologia do vazio semelhante à de Plotino. (MERQUIOR, 1991, p. 258-260).

¹³ Derrida crê que a separação entre significante e significado “pertence de maneira profunda e implícita à totalidade da grande época abrangida pela história da metafísica” na qual a escritura teve sua potencialidade rebaixada pelo logos, representado pela *phoné*. (DERRIDA, 2008, p.16-17). Consequentemente, o pensamento ocidental tem sido sustentado por um modelo oral de linguagem e comunicação, desde Platão, privilegiando a fala e não a multiplicidade e o descentramento da escrita. Na verdade, pode-se afirmar também o contrário. Primeiramente, porque não é difícil olhar para a História e defender uma certa supremacia da escrita. Em segundo lugar, parece lícito dizer que um dos motivos pelos quais Platão rejeita a poesia nasce de sua preferência por uma sociedade baseada na instrução e no conhecimento e não no mito e na tradição oral, conforme se notava no âmbito da poesia. Nesse sentido, não há, por parte dele, endosso da *phoné*.

manter a multiplicidade quando há suspensão de sentido? Quando se recusa o sentido, acredito que estamos próximos é de uma univocidade, assim como se vê no conceito derrideano de “arquiescritura”, em *A escritura e a diferença*.

Adotar o caminho indicado por essa via – percorrida também por nomes como Maurice Blanchot e Roland Barthes – implicaria em obscurecer o ponto de força da poética de Augusto dos Anjos que consiste justamente em valorizar o objeto e os elementos externos ao ser, configurando uma forma estética que não foi cunhada para se esgotar em si mesma, pois tem o anseio de deixar de ser apenas uma construção de linguagem e incorporar algo da natureza. Como já foi dito aqui, a forma bela parece querer se tornar forma viva. Além disso, trata-se também de uma questão de coerência no estilo de composição, que é construído pela inserção de termos e conceitos alienígenas do ponto de vista tradicional da invenção literária. Por conseguinte, como grande parte da terminologia que molda a forma está ligada ao mundo da matéria e não ao mundo particular do sujeito, é indispensável reservar um lugar de destaque àquilo que está fora do eu.

1.2 Ciência e forma poética

O uso de vocábulos extraídos do conhecimento científico é realizado de modo bastante singular na obra de Augusto dos Anjos. Apesar da aproximação entre ciência e literatura ser um traço marcante na passagem século XIX para o XX, em sua poesia o termo científico não aparece somente enquanto ornamento ou tentativa de se adequar à tendência do período. As palavras oriundas do campo da botânica, da fisiologia, da morfologia evolucionista e da doutrina materialista são parte central de seu procedimento estético, visto que grande parte do potencial poético lírico de seus escritos deriva delas.

A maioria dos poemas contidos no *EU* nos mostra uma clara opção do autor por uma linguagem que, inicialmente, poderia ser classificada como “apoética” e “antilírica”, uma vez que não se limita ao uso de metáforas fáceis e de palavras com valor poético banalizado. Termos como “larvário”, “monera”, “adesionismo”, “biôntico” e “quimiotropismo” são inseridos num campo de significação no qual o objetivo não é, conforme se vê no âmbito das ciências, descrever um fenômeno da

natureza com o máximo de precisão possível, e sim adensar a carga de expressão das palavras empregadas, cuja força extrapola o campo denotativo e ganha proporções sentimentais e estéticas. Tal procedimento cria um núcleo do qual irradiam tensões, onde se unem e se opõem o impulso científico e o lírico numa intrincada unidade entre poesia e ciência. Nesse sentido, um termo altamente específico como “morfogênese”, pode servir ao poeta para que ele expresse o sentimento de um pai pelo filho de modo mais intenso do que qualquer adjetivo ou substantivo mais usual. Ferreira Gullar, em seu ensaio sobre a poesia de Augusto dos Anjos, nos dá uma boa explicação sobre essa especificidade do método poético do autor:

Na origem desse universo poético estão dois elementos contraditórios: uma visão e um sentimento de mundo, uma concepção teórica e uma disposição afetiva que se contradizem e se constituem dialeticamente. A visão teórica compreende a vida como fenômeno material sujeito às implacáveis leis da natureza; a disposição afetiva acolhe essa visão como tragédia, sofre-a, rebela-se contra ela, busca superá-la na criação estética (...) gerando uma linguagem poética peculiar, original. (GULLAR, 1978, p.52)

Pode-se dizer que o destaque dado ao mundo concreto não obstrui a sentimentalidade, pois funciona ali um movimento de balança entre matéria e sujeito. Apesar do título do livro ser o pronome de primeira pessoa em letras maiúsculas no centro da capa do livro, o aspecto mais marcante de seu desempenho estético consiste numa mediação da subjetividade para buscar a dinâmica poética na matéria, atuando como um “eu” que não se fecha em sua individualidade e sim se mostra capaz de se desdobrar naquilo que lhe é externo, o que, contraditoriamente, reforça sua potencialidade expressiva.

A poesia de Augusto dos Anjos suplanta a oposição entre o espírito e as coisas e vai além da mera similitude entre a linguagem e os referentes. Nos poemas do autor, a natureza não é vista somente como o lado oposto da atividade originária de um “eu” absoluto; ela se apresenta repleta de complexidade e significação, capaz de intensificar a força emocional do eu-poético. Em suma, não é o toque milagroso da linguagem poética manejada por um eu ostensivo que atribui vivacidade ao mundo empírico e aos conceitos que o designam. A linguagem é que busca fugir da paralisia através da captação das formas e significados extraídos da realidade dura.

Desse modo, o reino da *physis* e seu glossário são concebidos para além de um sentido mecanicista, a partir de um ponto de vista que considera a natureza como algo vivo, dotado de inteligibilidade e força de expressão. Devido a essa particularidade Antonio Arnoni Prado associa a poética do autor à busca do equilíbrio que os primeiros românticos “burilavam” a partir de uma inovadora concepção de lírica, na qual intuição e consciência se mesclam, abrindo caminho para que o poeta possa interpretar a natureza de modo racional sem abrir mão da sensibilidade, como propunha William Wordsworth em suas *Lyrical Ballads*. (PRADO, 2004, p. 83). A partir desse aspecto, a obra de Augusto dos Anjos apresenta uma interessante homologia com o raciocínio de certos filósofos do romantismo alemão, principalmente Friedrich Schelling e o idealismo objetivo de seu projeto de criar uma “filosofia da natureza”, que

pode ser condensado na busca de superação da dicotomia sujeito-objeto, promovendo uma espécie de identidade ou indiferença entre a realidade objetiva da natureza e a realidade subjetiva do espírito humano. Essa identidade era impossível tanto no idealismo transcendental de Kant, em que a natureza é “como se” (als ob) fosse sujeito, quanto na filosofia subjetiva de Fichte, em que a natureza é “como se” (als ob) fosse objeto. O que Schelling pretende mostrar é que espírito é natureza e natureza é espírito, e que esta infinidade subjetividade não se perde de si ou não se estranha em se tornando objeto; ao contrário, é nesse chamado Objekt-Werden (vir-a-ser-objeto) que o sujeito infinito, ou o espírito, ganha movimento, confirmando sua verdadeira essência infinita. (...) Para Schelling, essa passagem do ser para o algo é simplesmente resultado de um jogo de forças opostas inerentes ao próprio ser, o qual podemos chamar já de natureza mesma – essas forças são denominadas atração e repulsão. (GONÇALVES, 2005, p.80, 81.).

O eu-poético de Augusto dos Anjos explora a potencialidade da matéria e nos indica que ela agrega em si tanto a exclusão quanto a inclusão de seu oposto. Nesse sentido, não é o sujeito que faz o objeto transcender sua condição e lhe fornece novas possibilidades de significação, mas o objeto em si já contém essa virtualidade. Essa lógica de raciocínio se antepõe à tendência solipsista que era predominante no pensamento anterior a Schelling, para quem a natureza exterior deve ter sua autonomia reconhecida e compreendida como “efetividade constituída”; não como algo que é deduzido somente a partir do “eu”, mas porque existe simultaneamente a ele. (BARBOZA, 2005, p.63). A natureza deixa de ser observada apenas como algo

produzido – *natura naturata* – e passa a ser vista como força produtora – *natura naturans* – na qual os planos da “substância” e da “essência” se tornam inseparáveis (SCHELLING, 2010, p. 120-121). Percebe-se, portanto, que para o eu-poético de Augusto dos Anjos nem a terminologia científica e nem o mundo empírico são compreendidos de maneira simplista ou empobrecida. Há um forte movimento dialético atuante na estrutura de composição do *EU*, capaz de fazer com que o mundo externo seja mais representativo da interioridade do sujeito do que a exposição derramada de sua sentimentalidade.

Esse método de composição pode ser bem exemplificado a partir de um poema como “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! (ANJOS, 1995, p. 224).

Logo de início, já é possível visualizar o movimento mencionado acima em vários pontos da estrutura do poema. “Budismo Moderno” não foge aos parâmetros da poética tradicional, apertando-se na forma do soneto e nos rigorosos esquemas métricos formatados de decassílabos, traços que nos remetem aos parnasianos. Entretanto, juntamente a esses elementos de caráter mais conservador podem ser vistos alguns sinais de ousadia. Os decassílabos, por exemplo, apesar da feição clássica que atribuem aos versos, garantem maior variedade de ritmo ao poema, oferecendo maior possibilidade de distribuição das tônicas. (PROENÇA, 1973, p. 91.). Pode-se ver isso na ondulação rítmica do sexto e do sétimo versos, procedimento que lhes fornece uma musicalidade pouco ortodoxa. Conforme se vê, é

de um recurso supostamente retrógrado que nasce uma das marcas da inovação e singularidade do poeta.

Outro ponto de tensão do poema está no contraste entre sua estrutura tradicional e o plano léxico-sintático. O uso de reticências para gerar suspense, a abreviação da palavra doutor e o uso de superlativos não caberiam bem num poema parnasiano, pois pertencem a um campo de significação menos pomposo do que aquele cultivado na escola referida. Aliás, o uso de superlativos e formas adverbiais na poesia de Augusto dos Anjos chama a atenção, pois é por meio desse artifício que o escritor obtém, por vezes, decassílabos concentrados em duas ou três palavras, como é o caso do segundo verso de “Budismo Moderno”. Como se vê, uma tendência poética bastante moderna, a busca da concisão formal, aparece combinada com elementos mais classicizantes.

Essa força da contradição é atuante também no desempenho enunciativo do eu-poético, que mistura de modo engenhoso uma forte carga lírica a um discurso de aspectos narrativos. Isso pode ser ilustrado pela primeira e terceira estrofes do poema. Na primeira, vê-se que o eu-poético não nos fala diretamente sobre seu estado de espírito e nem tenta caracterizá-lo com adjetivos. Ao invés de dizer que está “desiludido” com a própria existência, ou algo semelhante, ele prefere expressar seus sentimentos através do ato de entregar a tesoura – tornada mais próxima pelo pronome “esta” – nas mãos de um doutor autorizado a retalha-lo como bem entender. Já na terceira estrofe, a forma verbal “dissolva-se” é bastante significativa para a geração do efeito de narratividade do poema. O eu-poético não nos diz que sua vida se dissolveu e nem está prestes a se dissolver: ele praticamente dá uma ordem para o doutor, um representante da ciência, e exige seu aniquilamento imediato, indicando urgência e até mesmo desespero. Tudo se desenrola como se ocorresse naquele exato momento, aumentando o teor dramático da situação. Em ambos os casos, paradoxalmente, a expressão lírica depende diretamente de certo pendor descritivo e da objetividade transmitida pelos versos.

Apesar desses pequenos focos de tensão disseminados ao longo do poema, o núcleo irradiador se encontra na relação entre a terminologia científica e a poesia. Para compreendermos melhor como isso ocorre, é necessário ter atenção ao título do poema e a relação que ele possui com o conteúdo dos versos. O título “Budismo

Moderno”, evidentemente, cria um campo de significação ligado a temas místicos e espirituais, sobretudo relacionados às noções de transcendência e anulação. Até aqui, tudo está em perfeita conformidade com o sentido do poema, que nos mostra o drama de um eu-poético em vias de se desintegrar, abdicando de sua existência material para alcançar a eternidade por meio de seus versos. Porém, como o título indica, o budismo do qual se fala é “moderno” e segue uma via singular para abordar o tema da autodissolução do sujeito. Como se percebe ainda na primeira estrofe, o desapego do eu-poético pela sua forma humana não se traduz por meio de estoicismos ou pela religiosidade. Aqui, o processo consiste em entregar o corpo à tesoura do doutor, que o dissecará em benefício da medicina. Ou seja, é a ferramenta da ciência, dedicada às questões da matéria, que desencadeia a transcendência.

Os versos que compõe a segunda estrofe nos dão uma amostra desse budismo materialista de maneira ainda mais visível. Neles o eu-poético pretende expressar sua fragilidade e a degradação de sua forma física, justificando a necessidade de encontrar uma maneira de superar a perenidade característica de tudo aquilo que é vivo. No entanto, para dar forma estética a esse estado de espírito, o poeta abdica do uso de imagens e metáforas corriqueiras e pré-fabricadas para a escrita de poesia – uma vela que se apaga ou uma flor que começa a murchar, por exemplo – e opta por um termo oriundo da botânica: “diatomácea”. Essa operação, muitas vezes concebida como defeito ou mera tentativa de se adequar ao jargão da época, revela-se como um importante ponto de sustentação do poema mencionado e do método poético de Augusto dos Anjos como um todo¹⁴.

Em botânica, “diatomácea” nomeia um tipo de alga, um pequeno organismo unicelular, de baixa complexidade e bastante frágil. Tais seres, ao morrerem, liberam um tipo de parede silicosa chamada de “frústula” que passa a integrar e colorir o fundo dos mares e lagos, num tipo de “budismo botânico”. Assim sendo, o eu-poético busca um tipo de autodissolução que mimetize o exemplo da alga, um budismo físico-químico operado por um ser do reino material. No sétimo verso do poema, quando a “criptógama cápsula se esbroa”, intensifica-se ainda mais a aura de

¹⁴ O estudo de Agripino Grieco considera os termos científicos como “expressões arrevesadas, que tresandam a compêndio para exame”. Para ele, a fusão entre ciência e poesia na obra de Augusto dos Anjos resume-se a um “cientificismo tobiesco, de epígono retardado da escola de Recife”. (GRIECO, 1995, p. 82). Para Medeiros e Albuquerque, utilizar linguagem técnica em poesia é um grande “disparate”. (ALBUQUERQUE, 1995, p. 90).

anulação construída em torno do eu-poético, visto que a “criptógama”, também conhecida como “esporângeo”, é responsável pela reprodução das plantas que não produzem frutos, sementes ou flores. Assim, o eu-poético, alegorizado na diatomácea, tem suas chances de procriação reduzidas a zero, restando apenas dissolver-se para então, dialeticamente, reintegrar-se à natureza. Esse tipo de interpenetração entre o anseio místico e a dinâmica da natureza dá força artística à dramatização de um estado de consciência que é próprio do ser humano, fortalecendo sua capacidade de representação por meio do contraste entre a linguagem informal e a especializada. Esse contraste desloca a linguagem especializada de seu lugar próprio e ao mesmo tempo torna a informal mais heterogênea. Por fim, confere valor estético a ambas.

Para Anatol Rosenfeld, em casos como esses, Augusto dos Anjos faz lembrar o alemão Gottfried Benn pois ambos buscam na biologia e na fisiologia a “palavra de dura e firme consistência”, capaz de escapar ao bolor da língua poética tradicional. Ainda segundo o crítico, os termos técnicos são

exatos como fórmulas matemáticas, mas ao mesmo tempo de efeito encantatório como um ritual coreográfico, tentam traduzir a imortalidade das ideias. Cabe-lhes exprimir e promover a “abolição”, o desencarceramento da obscura forma humana, a libertação do apodrecimento, através de um artificialismo mental que não participa da decomposição de tudo o que é orgânico. (ROSENFELD, 1976, p.269).

Há uma homologia entre o método do poeta e o conteúdo expresso no poema, uma vez que a meta, nos dois casos, é achar um modo de fugir do processo de decomposição e superar a transitoriedade. No caso do método do poeta, evita-se a degradação da língua por meio da ação revigoradora da linguagem científica, em relação à temática do poema, a solução é se libertar da limitação imposta pela imperfeita forma humana e superar o dualismo entre homem e natureza.

Devido à centralidade da diatomácea e seus órgãos de reprodução em “Budismo Moderno, é necessário mencionar a *Morfologia das Plantas*, de Goethe. Guardadas as devidas proporções, a concepção de natureza do autor do *Fausto* se

aproxima bastante daquela observável no pensamento de Schelling¹⁵, entretanto, sua reflexão merece destaque pela minuciosa análise que faz dos organismos do reino vegetal. Goethe considerava que era uma tarefa árdua estabelecer um sistema taxonômico que fizesse jus à mobilidade e plasticidade dos vegetais, tidos como “formas em formação” e, por isso, acreditava que o procedimento da natureza serve enquanto modelo ideal de qualquer forma artística. Segundo o autor alemão, “cada novo objeto, bem contemplado, abre um novo órgão dentro de nós”, encaminhando-se, assim, rumo a uma noção de “poesia objectiva”. (GOETHE, 1993, p. 67). De acordo com essa perspectiva,

se Kant parte da forma bela para a forma viva e a expressão *técnica da natureza*, aplicada à natureza como abundância de formas, tem origem, com efeito na metáfora artística (ainda que na teoria da arte e sobretudo na teoria do gênio haja claramente uma tendência para a interpenetração entre arte e natureza, como se se tivesse descoberto a sua comunidade viva), Goethe reacende o movimento inverso, integrando o movimento kantiano, ao acentuar a equivalência metafórica e ao assinalar a sua génese. O que quer dizer que, se podemos encontrar analogia entre as formas vivas e as formas belas, também a analogia inversa se pode efectuar, mas muito mais ainda, se a analogia se funda sobre a afinidade dos processos formativos de uma e de outra, o seu verdadeiro alcance só é captado através da compreensão da procedência das formas naturais sobre as formas poéticas, cuja fabricação é, assim, de essência mimética. (MOLDER, 1993, p.15-16).

A semelhança desse raciocínio com o procedimento poético de Augusto dos Anjos é grande e leva a crer que a “diatomácea” é um dispositivo que favorece a expressão estética em vez de ser apenas favorecido por essa. A “forma viva”, por intermédio do vocábulo científico, mostra-se capaz de engrandecer a “forma bela”.

Na terceira estrofe de “Budismo Moderno” é possível identificar um procedimento semelhante a esse. Nota-se que o eu-poético compara a dissolução de sua vida ao de uma “célula caída” que está contida “na aberração de um óvulo

¹⁵ A aproximação entre Goethe e Schelling é feita pelo próprio autor nas anotações que fez sobre a *Metamorfose das Plantas*. (GOETHE, 1993, p.67). Contudo, há também diferenças e uma delas reside no fato de Goethe, ao contrário de Schelling, nunca ter se considerado como um filósofo e nem almejado chegar à essa condição, apesar de que “não foram poucas as vezes em que se viu levado a pensar sobre o pensar” com efetividade. (MOLDER, 1993, p.10). Outra, diz respeito à natureza do empreendimento de Goethe em *Metamorfose das Plantas*, marcado pelo método empírico (observação, experimentos, coleção,) e por um anseio morfológico. (MOLDER, 1993, p.11). Schelling estava mais próximo dos métodos tradicionais da filosofia.

infecundo”, decretando assim o seu apagamento físico e eliminando de vez as chances de deixar alguma herança para o mundo dos vivos. Mais uma vez, a maneira que ele encontra para expressar seu sentimento é por meio de termos e imagens pertencentes à biologia, mas que recebem carga lírica ao adentrarem no corpo do poema. O termo “célula”, por exemplo, ao ser qualificado por meio do adjetivo “caída”, acaba por assumir uma significação próxima daquela que se observa na expressão “anjo caído” e extrapola o sentido como é empregada no campo da citologia. Após essa transfusão semântica, “célula caída” passa a remeter também à noção de algo amaldiçoado e demoníaco, fadado à sordidez. É estabelecida uma via de mão dupla, na qual o vocábulo técnico perde um pouco de sua rigidez e se flexibiliza, ao mesmo tempo em que o vocábulo da língua corrente é potencializado em termos de sentido e reflexividade.

Uma leitura atenta do poema possibilita entender que na obra do escritor paraibano o mundo empírico não é cantado a partir de um ponto de vista superficial, atento apenas a seus aspectos decorativos ou descritivos. Muito pelo contrário. O eu-poético é capaz de penetrar no reino da matéria para representar melhor a si próprio, visto que a partir de uma compreensão dinâmica das relações entre interior e exterior, entender sobre a natureza equivale a entender sobre si mesmo. Assim como Goethe nos sugere nos apêndices de sua obra dedicada à forma das plantas, a busca de uma expressão total, condizente com a complexidade dos seres humanos, não pode estar separada da tentativa de compreender as formas que nos cercam. Segundo ele,

é por isso que em todas as épocas também se manifestou no homem de ciência um impulso para reconhecer as formas vivas enquanto tais, de apreender as suas partes exteriores tangíveis e visíveis, para as aceitar como indícios, e, assim, dominar de certo modo o todo na intuição. Não é preciso expor muito minuciosamente quanto este desejo científico está ligado ao impulso artístico e ao impulso de imitação. (GOETHE, 1993, p. 68).

A ânsia do cientista em desbravar as formas do mundo natural é colocada em pé de igualdade com a busca do poeta pela forma estética ideal. Tanto um quanto outro sabem que aquilo que está formado pode se transformar de novo e que não existe forma parada ou acabada: os fenômenos naturais, os organismos vivos, a História e a realidade estão em movimentação incessante. Os poetas que enxergam a

poesia como algo mais do que uma brincadeira com os signos buscam captar essa mobilidade do real por meio do “impulso de imitação” artístico¹⁶. É essa ânsia de captar a dinâmica dos seres e das coisas que leva o eu-poético de Augusto dos Anjos a virar e revirar a linguagem científica para construir uma sonda que perfure o mundo empírico e tente encontrar sua essência. O crítico literário Álvaro Lins, apesar de considerar que o uso da terminologia técnica traga mais defeitos do que méritos para a poesia do escritor – chega a dizer que se trata de uma questão de “mau gosto” – foi um dos poucos que identificaram esse poder de penetração de sua poesia. No ensaio “Augusto dos Anjos: poeta moderno”, escrito em 1947, ele aponta a importância do procedimento adotado pelo autor:

O espírito científico, a capacidade de contemplar a realidade com o espírito científico, que é antes de tudo uma atitude intelectual, dá à sua visão de poeta uma extraordinária amplitude, como um instrumento de penetração e acuidade. (...) O espírito científico abriu para o poeta perspectivas e ângulos até então desconhecidos nas nossas letras. (LINS, 1995, p. 121).

A constatação é feita de modo descompromissado e o raciocínio não recebe prosseguimento; contudo, Álvaro Lins já percebe que a ciência agiu como “impulso para o mergulho poético no mistério dos fenômenos naturais”. (LINS, 1995, p.121).

É esse mesmo “impulso” que funciona como força motriz de “Monólogo de uma sombra”. O extenso poema possui trinta e uma estrofes direcionadas ao entendimento dos mistérios sobre as origens da vida e seu sentido. À primeira vista, o tema parece mais próximo ao conhecimento filosófico do que ao científico, entretanto, são os organismos vivos e os fenômenos naturais que dominam todas as nuances da reflexão da “sombra”. Vejamos como isso se dá:

“Sou uma Sombra! Venho de outras eras,
Do cosmopolitismo das moneras...
Polipo de recônditas reentrâncias,
Larva do caos telúricos procedo

¹⁶ O termo “imitação” não é utilizado aqui no sentido de *imitatio*, ou seja, não diz respeito à noção iluminista de representação poética, na qual a razão e a verossimilhança são priorizadas e a imaginação é relegada para o segundo plano. (NUNES, 2007, p. 26-28). O sentido da palavra aqui se aproxima mais de *mimesthai*, que sugere a interpenetração entre força representativa e imaginativa, o que corre quando o artista busca ultrapassar o plano da representação e atingir o da dramatização, mostrando-se capaz de “outrar-se”. (SOUZA, 2000, p.27-37).

Da escuridão do cósmico segredo,
Da substância de todas as substâncias! (ANJOS, 1995, p.195).

A primeira estrofe do poema já nos permite ter uma ideia do que virá ao longo dos outros versos. Assim como em “Budismo Moderno” vê-se que o poema também é regido por uma lógica que procura extrair força dos contrastes. As aspas no primeiro verso dizem respeito a um artifício ousado, indicando que existem duas instâncias de enunciação no poema: a sombra e o eu-poético. Até o verso de número cento e sessenta e nove, quem assume a posição central no poema é a figura da sombra, após isso, as aspas desaparecem e a palavra é concedida ao eu-poético, que narra e explica as causas da agonia e do sofrimento da sombra. Por meio desse procedimento, o poeta não apenas desenvolve a força dramática do poema como também faz questão de marcá-la através do uso das aspas, gerando um movimento ambíguo entre a voz de quem sofre – a sombra – e a outra, que analisa o sofrimento da primeira¹⁷.

Esse procedimento, regido pela oposição, se choca com a regularidade observada na construção dos versos da primeira estrofe. Segundo é possível notar, os seis versos que a compõe são marcados por movimentos análogos, como por exemplo, a forte sibilância, ocasionada pelo uso constante do fonema [s] em curtos intervalos. No primeiro verso temos “Sou uma Sombra” e “eras”; no segundo, “cosmopolitismo” e “moneras”; no terceiro vê-se “recônditas reentrâncias”; no quinto observa-se “escuridão do cósmico segredo”; no último, “substância de todas as substâncias”. Somado a isso, podemos notar também que dois terços das rimas da primeira estrofe envolvem palavras da mesma categoria gramatical, assim como se nota em “eras” e “moneras” e “reentrâncias” e “substâncias”. Portanto, em contraponto à configuração bipartida das vozes do poema, observa-se a sistematização equilibrada dos recursos fonéticos e linguísticos empregados na elaboração dos versos.

¹⁷ Eudes Barros, num ensaio publicado em 1964, afirma que Augusto dos Anjos, ao responder uma enquete proposta por Licínio dos Santos, elegeu William Shakespeare como uma das leituras que mais o haviam impressionado. Isso demonstra o fascínio do poeta pelo exercício dramático. (BARROS, 1995, p. 174). Além disso, as referências a Goethe (“Agonia de um filósofo”) e Hoffmann (“Caixão Fantástico”) revelam traços de influência dos românticos alemães em sua poesia. Para eles, a noção de dramatização do “eu” era um recurso central para a criação poética. Talvez sejam essas as fontes do teor dramático que por vezes surge na obra do escritor.

Contudo, esses pequenos choques fazem parte de uma armação maior, organizada em torno da interpenetração entre ciência e expressão poética. Já de início pode-se colocar em destaque o fato da sombra atrelar sua origem ao “cosmopolitismo das moneras”. A figura da “monera” ocupa lugar central na teoria monista de Ernst Haeckel, cuja obra foi lida com afinco por Augusto dos Anjos¹⁸. A monera é o ponto de partida para que o pensador alemão desenvolva sua morfologia evolucionista e seu sistema de evolução geral dos organismos, já que ele reconhecia nas moneras a base ancestral de todas as evoluções posteriores dos seres vivos. (SANTOS, 2012, p. 18). Trata-se de uma forma orgânica com baixíssimo estado de organização fisiológica e de complexidade primitiva. E é daí que se origina seu “cosmopolitismo”. O corpo das moneras consiste numa forma mutável que só possui uma disposição regular quando está em repouso, momento em que assume formato global. Isso ocorre porque o material genético da monera não se encontra resguardado por uma membrana e flutua por toda a sua extensão. Isso cria a necessidade de que qualquer parte de seu corpo consiga efetuar tudo aquilo que é realizado pelo todo de seu organismo, por exemplo, as funções de nutrição e reprodução. Assim sendo, seu corpo não possui delimitações específicas e pode servir de exemplo vivo da ideia de multipolaridade. (HAECKEL, 1961.) Essas características morfológicas e fisiológicas são de suma importância para que seja alcançado o efeito estético específico. É importante ressaltar aqui dois aspectos.

O primeiro aspecto que merece destaque é o modo como o escritor paraibano ressalta a expressividade da natureza. Ele poderia simplesmente atribuir pensamentos propriamente humanos aos animais e só permitir que esses se enunciassem quando lhes cedesse a palavra. Contrariamente a isso, o poeta prefere deixar que a materialidade de seus corpos fale, visto que é a estrutura corporal “cosmopolita” da monera que nos transmite a ideia de um eu que busca se desdobrar e romper com a membrana que limita suas funções, sendo múltiplo e uno ao mesmo tempo. Por isso,

¹⁸ A formação de Augusto dos Anjos é fortemente influenciada pelo cientificismo do final do século XIX, promovido pela Faculdade de Direito do Recife, local marcado pelas ideias do positivismo francês e da doutrina materialista alemã. O autor do *Eu* foi estudante da faculdade poucos anos após a morte de Tobias Barreto e conviveu com a atmosfera cientificista que ainda predominava por lá. Vários ensaios destacam a presença do pensamento de Haeckel nos primeiros estudos do poeta. Entre eles estão o de José Paulo Paes (PAES, 1986, p. 11), de Antônio Torres (TORRES, 1995, p.52) e o de Gilberto Freyre (FREYRE, 1995, p. 76).

é necessário que o eu assuma as características da monera e não que a monera assuma as feições do eu. É interessante perceber que o autor não substitui “cosmopolitismo” e “monera” por outros vocábulos mais palatáveis ou mais comuns. A palavra fica como está. É como se Augusto dos Anjos não quisesse correr o risco de perder a carga de reflexão e plasticidade da matéria ao transmiti-la por meio de recursos poéticos tradicionais, tanto que raras vezes se vale do recurso da prosopopeia, como ressalta José Paulo Paes¹⁹ (PAES, 1986, p.21). Assim como o poeta descrito por Platão em *A República*, ele mimetiza o que está sobre e sob a terra, sem restrições quanto ao tipo de objeto imitado e dispensando intermediários para a dramatização (PLATÃO, 2004, p. 322).

Outro aspecto importante é o fato de a sombra buscar identificação com um organismo vivo que se encontra nos primeiros degraus da escada evolutiva. Isso faz com que seja colocado em voga um “evolucionismo às avessas”, direcionado para um percurso inverso ao de Haeckel. O termo foi cunhado pelo crítico José Paulo Paes e ilustra bem o modo como o escritor paraibano se apropria das noções e termos técnico-científicos. Paes afirma que

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. (PAES, 1986, p. 26).

A referência às moneras estabelece um movimento contraditório, pois ao mesmo tempo em que valoriza a tese haeckeliana, de alguma maneira acaba por deformá-la, mas o que se vê não é uma “louvação da ciência *in abstracto*”. (PAES, 1986, p.14). Em vez de se limitar aos aspectos mais gerais e exteriores do pensamento de Haeckel, numa ode às suas descobertas, o poeta integra os preceitos do evolucionismo à fatura estética do poema e os trabalha a seu modo. Nota-se isso pelo fato de a sombra se associar a uma forma de vida primária, fazendo com que sua enunciação adquira um aspecto de desprezo pelos organismos vencedores na escala evolutiva e se alinhe ao lado dos vencidos. Dessa maneira, ao passo que o raciocínio

¹⁹ Embora o crítico ressalte isso, afirma que em “Monólogo de uma Sombra” Augusto dos Anjos se utiliza desse recurso quando permite que a voz da sombra assumia mais que metade dos versos. Essa afirmação não entra em choque com a análise feita aqui, visto que está sendo enfocada a figura da monera, à qual o crítico não confere destaque.

científico se volta para os primórdios da vida para glorificar o estágio evolutivo atingido pela espécie humana, a sombra opta por reconhecer e destacar a pobreza de sua origem. A monera deixa de ser concebida como um mero estágio inicial da história natural e passa a atuar como elemento estético, propício para representar um sentimento de desconfiança da “sombra” em relação ao progresso da própria espécie, que já não se mostra tão superior quanto parecia. Esse procedimento é reforçado no quarto verso da mesma estrofe, quando a “sombra” se caracteriza como uma “larva do caos telúrico”, assumindo a imagem de uma forma pré-embriônica cujo único progenitor é a força existente no interior da terra. Dessa maneira, ao fundir a estrutura genética das moneras e a forma larval nos versos iniciais do seu monólogo, a apresentação da sombra remete às ideias de primitivismo, mau desenvolvimento e abandono, numa antítese ao evolucionismo. A mesma tendência pode ser vista na quarta estrofe do poema, quando a sombra diz carregar em seu dorso, como uma besta de carga, “A solidariedade subjetiva/ de todas as espécies sofredoras”, demarcando seu apeço pelas formas de vida menos bem - sucedidas na hierarquia da evolução.

Conforme se vê, a matéria, mesmo em sua face menos esplendorosa, aparece revestida por uma aura de sensibilidade que nada tem a ver com um enaltecimento vazio do mundo empírico nem com um pueril desprezo pela humanidade. Reconhecer as virtualidades da matéria e dos conceitos científicos implica em reconhecer a necessidade de superar antagonismos e se aproximar da totalidade. Quanto mais são captadas as virtualidades do objeto, contraditoriamente, mais expressivo se torna o espírito do “eu”. Isso se dá porque o sujeito parece adquirir o poder de desidentificar-se de si, de sua forma limitada e transitória, para penetrar com mais força na realidade, cuja dinâmica não é fabricada por seu ego e não pode ser entendida por fora.

Por vezes, o movimento também ocorre por vias contrárias, assim como se vê na décima nona estrofe do poema. Nela, em vez de observarmos a busca de elementos estéticos no âmbito material, são os sentimentos humanos que parecem funcionar de acordo com as leis do mundo físico:

Sôfrego, o monstro as vítimas aguarda.
Negra paixão congênita, bastarda,

Do seu zooplasma ofídico resulta...
E explode, igual à luz que o ar acomete,
Com a veemência mavórtica do aríete
E os arremessos de uma catapulta. (ANJOS, 1995, p. 198).

Nos versos acima, a “negra paixão” que acomete a sombra e o eu-poético equivale à incontrolável necessidade de se refletir sobre as origens da vida. Nota-se que ela é adjetivada como “congênita”, termo que diz respeito a algo que não é necessariamente hereditário, mas que acompanha o indivíduo desde o seu nascimento. Segundo se vê, para ilustrar a inexorabilidade da atividade ontológica do ser humano, o poeta seleciona uma palavra de uso recorrente na fisiologia e na genética, operando a cientificização de um ato que é comum a qualquer homem. Uma série de outros adjetivos poderiam ser empregados para que se atribuisse um significado semelhante à paixão referida, como por exemplo, “natural” ou “inerente”, mas o termo escolhido é “congênita”. O objetivo parece ter sido mesclar o aspecto metafísico e reflexivo do assunto tratado – a ontologia do ser – a uma noção mais orgânica. Ainda na mesma estrofe esse artifício ganha intensidade quando a “negra paixão” ontológica é esmiuçada nos três versos seguintes. No quarto verso, ela tem sua intempestividade associada ao fenômeno de ionização do ar por meio de descargas eletrostáticas, o relâmpago. O verso seguinte traduz sua violência por meio da “veemência mavórtica do aríete”, uma antiga máquina de guerra utilizada para invadir portões de castelos e fortalezas. No sexto e último verso, ela assume a imagem da catapulta, cuja lógica de funcionamento consiste no armazenamento do máximo de energia até o momento em que dispara o arremesso. A partir desses exemplos, observa-se que o desejo de conhecer as origens da existência é expresso por movimentos físicos, mais especificamente, extraídos da elétrica e da mecânica. O modo que o poeta encontra para dar vigor e plasticidade aos sentimentos e as ideias que busca transmitir só encontra par no funcionamento dos elementos que compõe a atmosfera e na cinética que envolve os objetos. Assim, a incorporação do conhecimento científico aos versos está distante de um didatismo que almeje desasnar seus leitores pelo uso de conceitos e teses. Assimiladas pelo método estético do autor, a monera já não diz respeito apenas à morfologia evolucionista e a

mecânica deixa de se restringir ao estudo das forças e sua ação: a exogamia²⁰ empreendida por Augusto dos Anjos faz com que passem a funcionar também esteticamente.

Nota-se que, tanto faz se a densidade expressiva do poema brota da matéria, como no caso da monera, ou se é a materialidade que irrompe do teor sentimental, conforme o caso da paixão associada às leis mecânicas. Em ambos não é a ciência dura que se sobressai nos versos. O próprio eu-poético, na vigésima sétima estrofe do “Monólogo de uma Sombra”, diz que sua expressão estética funciona “sem os métodos da abstrusa ciência fria”. (ANJOS, 1995, p. 199). Do mesmo modo que a noção de natureza é concebida sem que seja deixada de lado sua proporção intuitiva – à maneira da filosofia da natureza de Schelling –, nos poemas de Augusto dos Anjos a ciência também não está restrita a uma concepção cartesiana, aproximando-se daquilo que se observa na reflexão de Giambattista Vico em seus *Princípios de uma ciência nova*²¹. Esse ponto de vista possibilita ver as ciências como forma de invenção e não só de empiria, garantindo que o conhecimento científico não fique limitado a funcionar como órgão da verdade demonstrativa, mas também como

²⁰ Anatol Rosenfeld se utiliza da noção de “exogamia linguística” em seu ensaio sobre Augusto dos Anjos. O termo foi cunhado por Theodor Adorno e diz respeito à capacidade da linguagem poética de incorporar elementos estranhos incorporação de elementos estranhos ao campo estético. (ROSENFELD, 1976, p. 23).

²¹ A aproximação entre Schelling e Vico não é direta e carece de uma série de esclarecimentos para que não seja leviana. Desse modo, é importante frisar que o paralelo traçado aqui entre eles se baseia no argumento de que, para ambos, o raciocínio cartesiano peca por ignorar funções, fenômenos e fatos que se constroem às margens da razão conceitual. Logo, nem a natureza – para Schelling – e nem a ciência – para Vico – devem ser concebidas a partir de uma perspectiva puramente demonstrativa e fundamentada pelo modelo matemático. Ambos entendem que a natureza e a realidade material não são um mero produto do espírito humano, razão pela qual não se deve interpretá-las como se fossem o projeto de um edifício, o qual se originou integralmente da razão do homem e, portanto, pode ser conhecido em sua totalidade. A razão demonstrativa só pode ser aplicada de maneira indubitável sobre aquilo que o sujeito cognoscente produziu, que não é o caso do mundo da matéria. Seguindo essa lógica, para que não se cometa o equívoco de entender o mundo circundante apenas por fora, o indivíduo deve entender que ele funciona a partir de princípios específicos, que muitas vezes só podem ser captados se o ser humano “criar e recriar” as condições em que os fenômenos naturais ocorrem, abrindo mão da garantia infalível de verdade e se aproximando do verossímil, do possível e, conseqüentemente, do pensamento poético. (VICO, 1984, p. 87-88). Erich Auerbach, em seu ensaio intitulado “Vico e o historicismo estético”, relaciona Vico à visão de mundo dos românticos alemães. Para Auerbach, dois elementos basilares do *Sturm und Drang* como a valorização da imaginação e a admiração pela variedade das formas históricas, já estavam presentes, meio século antes, na obra de Vico. Isso não quer dizer que o pensador italiano tenha exercido influência direta sobre o Romantismo germânico, pois os pouquíssimos alemães que estabeleceram contato com a obra de Vico na segunda metade do século XVIII, como Hamann e Goethe, não conseguiram reconhecer sua importância e o interpretaram de modo equivocado. Entretanto, é inegável que apresenta contribuições bastante semelhantes para a teoria do conhecimento. (AUERBACH, 2007, P.343-348).

instância do engenho e da imaginação. Em suma, chega-se a uma noção de ciência menos estéril, relacionada à

consciência intencional adquirida pelos homens como atores e não como simples observadores externos de suas próprias atividades (...) Isto é, não apenas do que lhes acontece ou do seu modo de reagir e comportar-se como agentes causais ou “pacientes”, mas também das suas relações e interconexões internas entre o pensamento e a ação, observação, teoria, motivação e prática, que é precisamente o que a observação do mundo exterior, das simples co-presenças e sucessões não são capazes de proporcionar-nos. (BERLIN, 1982, p. 102-103.).

Segundo esta ótica, o conceito de conhecimento vai além de uma observação emitida pelo juízo e se realiza como criação ativa e deliberada. O conhecimento crítico deixa de ser um mero produto da aplicação sólida do *certum*, conforme concebido pelas ciências naturais, e passa a admitir a atuação da compreensão imaginativa.

Tal forma de raciocínio parece bastante efetiva em um poema como “Cismas do Destino”, no qual as simples cismas e visões de um eu-poético alucinado se integram às descrições fisiológicas e reflexões morfogênicas acerca do ciclo vital do ser humano, formando um contraste esteticamente produtivo. Aliás, a exemplo dos outros poemas analisados anteriormente, é o princípio da contradição que rege o texto como um todo. E assim como nos demais, esse princípio está organizado em duas instâncias: uma diz respeito ao plano geral de organização do poema, seu esqueleto, e a outra, mais específica, é relativa à noção de poesia adotada pelo artista e aos dispositivos que utiliza em seu método de criação. Vejamos as estrofes iniciais:

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

Na austera abóbada alta o fósforo alvo
Das estrelas luzia...O calçamento
Sáxeo, de asfalto rijo, atro e vidrento,
Copiava a polidez de um crânio calvo.

Lembro-me bem. A ponte era comprida,
E a minha sombra enorme enchia a ponte,
Como uma pele de rinoceronte

Estendida por toda a minha vida! (ANJOS, 1995, p. 211).

Os doze versos que compõem as três primeiras estrofes já permitem que se apreenda a perspectiva de enunciação do eu-poético e o estilo adequado à temática. Logo de início se pode ver que o eu-poético possui a preocupação de delimitar o espaço que ocupa, adotando um ponto de vista referencial e descritivo sobre o cenário ao redor. É curioso perceber que especificação do lugar é gradual, pois, primeiro, o eu-poético apenas demarca genericamente que está em Recife, logo em seguida, estabelece sua posição por meio da referência a um importante monumento da cidade pernambucana, após isso, no verso seguinte, estabelece um marco ainda mais particular, a casa do Agra. Trata-se de uma das casas funerárias mais antigas do centro de Recife, que sempre causou impacto na impressão dos moradores da cidade, pois é associada a sensações e fatos sinistros²². É possível afirmar que a cena se desenvolve como se o eu-poético aumentasse o *zoom* das lentes pelas quais observa a realidade. Contudo, essa ânsia referencial começa a ser diluída já no fim da segunda estrofe, quando o calçamento da ponte assume o aspecto de um crânio calvo. Na estrofe seguinte, a exposição que o eu-poético faz sobre o ambiente muda de caráter e a sua sombra, vista por si próprio, assume proporções gigantescas, comparando-se a uma “pele de rinoceronte estendida” por toda a extensão de sua vida. A descrição do espaço se envereda por um caminho no qual o apego pela cartografia vai sendo deixado de lado e passa a ter feição alucinatória. Entretanto, os elementos alucinatórios e a estranheza presentes em trechos como estes não levam os versos a uma abstratização do discurso porque a imaginação do poeta mostra-se capaz de fazer um balanço equilibrado entre o onírico e o real. Para Ferreira Gullar, essa característica

permite ao poeta aproximar os elementos mais díspares, provocando uma espécie de curto-circuito que os ilumina simultaneamente, ao mesmo tempo que transmite uma visão complexa e contraditória do real. (GULLAR, 1978, p. 42).

²²http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/vidaurbana/2013/08/11/interna_vidaurbana,455318/primeira-funeraria-do-recife-se-recusa-a-descansar-em-paz.shtml. Acesso em 10 de Dezembro de 2014. Conforme se vê na pequena matéria do jornal de Pernambuco, até hoje a casa funerária, extinta em 2004, tem lugar no imaginário popular recifense.

Por meio de uma dialética interna do processo expressivo, os versos do poeta assumem uma movimentação que os levam a extrapolar os aspectos mais rasteiros e imediatos do mundo real, mas sem deixá-los de lado. Uma lógica semelhante preside a formalização artística dos elementos científicos. Nesse caso, nota-se que o vocábulo técnico passa por um processo de transformação de seu sentido original e adquire propriedades que lhe permitem ir além de sua função denotativa. Nos dois casos, o do espaço e o do termo especializado, supera-se a “realidade” imediata, mas não para negá-la e sim, matizá-la, para que a expressão estética acompanhe as múltiplas determinações do mundo concreto. A oitava estrofe do poema oferece uma boa oportunidade para que se veja como o poeta torna produtivo o senso de coalescência dos opostos:

Livres de microscópios e escalpelos,
Dançavam, parodiando saraus cínicos,
Bilhões de *centrossomas* apolínicos
Na câmara promíscua do *vitellus*. (ANJOS, 1995, p. 212)

Os versos reproduzidos acima ilustram uma das visões que acometem o eu-poético em sua andança. Na passagem em questão, vê-se a formação da vida a olhos nus, ocorrendo nas ruas de Recife, livre dos microscópios. Porém, mais importante do que prestar atenção à cena em si é notar como ela é montada e quais são seus componentes. Primeiramente, torna-se relevante destacar que se trata de uma dança desempenhada por “centrossomas apolíneos” na câmara “promíscua” do “vitellus”. Os “centrossomas” são pequenos corpos encontrados no protoplasma, parte essencial da célula, e realizam papel decisivo no processo de divisão celular. Devido a isso, o adjetivo “apolínico” cabe perfeitamente a eles, pois possuem uma função praticamente matemática, para a qual é necessária a exatidão. Assim, fica claro que a caracterização poética dos “centrossomas” tem como base a sua função no organismo. Apesar do risco da interpretação cair num isomorfismo²³, trata-se de um caso no qual

²³ O isomorfismo absoluto entre a linguagem e o objeto corre um sério risco de levar a raciocínios duvidosos como os dos defensores do simbolismo orgânico, para os quais a vogal /u/, grave, fechada, velar e posterior, só pode compor signos que dizem respeito a objetos igualmente fechados e escuros, como no caso de “tumba”. Consequentemente, tais signos estariam restritos à representação de sentimentos angustiantes e negativos. (BOSI, 2010, p. 56). Concordar integralmente com essa perspectiva equivale a dizer que os signos motivados são meros decalques dos objetos exteriores ao indivíduo e também que o mesmo fonema não pode servir à expressão de mais de uma sensação ou

a palavra responde aos estímulos recebidos do objeto, impregnando o discurso poético com uma carga material. A criação poética é mediada pelo âmbito orgânico, aproximando dois eixos tradicionalmente concebidos como contrários.

A mesma passagem do poema nos dá mais um exemplo da aproximação entre os opostos quando pensamos na totalidade da cena construída. Primeiramente, nota-se que a feição racional desses corpúsculos entra em conflito com a imagem produzida pelos versos, na qual bilhões deles dançam freneticamente, como se estivessem num rito dionisíaco. O contraste se avoluma ainda mais quando se leva em conta que o festim ocorre no “*vitellus*”, uma parte do citoplasma da célula sexual feminina, o óvulo, que só surge após ser fertilizada pelo gameta masculino, o espermatozoide. Portanto, o caráter apolíneo dos “centrossomas” acaba por conflitar com a atmosfera lúbrica que constitui a “câmara promíscua” do vitelo. À maneira do que ocorre nos outros exemplos, o estilo e as imagens que compõem o poema não se originam somente do senso comum, pois grande parte da força artística dos poemas advém da especificidade dos termos utilizados, geralmente associados ao funcionamento da realidade material e orgânica.

Essa particularidade do método poético de Augusto dos Anjos é atuante até mesmo quando o assunto tratado ronda a temática romântica do inconsciente e do mistério, à maneira de E.T.A. Hoffman ou William Blake. O trecho a seguir, de “Cismas do Destino”, serve como ilustração:

Minha imaginação atormentada
Paria absurdos... Como diabos juntos
Perseguiam-me os olhos dos defuntos
Com a carne da esclerótica esverdeada.

Secara a clorofila das lavouras.
Igual aos sustentidos de uma endecha,
Vinha-me às cordas glóticas a queixa
Das coletividades sofredoras.

O mundo resignava-se invertido
Nas forças principais do seu trabalho...
A gravidade era um princípio falho,
A análise espectral tinha mentido! (ANJOS, 1995, p. 223)

sentimento. (CANDIDO, 2004, p. 57). Nem tanto ao céu, nem tanto à terra. Na verdade, acreditamos que o significante é capaz de transmitir delicados complexos funcionais e que carrega carga psíquica, conteúdo conceitual e mobiliza afinidades sinestésicas profundas em relação aos objetos da realidade.

As três estrofes constroem a imagem de um indivíduo perturbado, que não consegue deixar de “parir absurdos” que brotam de seu inconsciente. Contudo, o que se vê não é um desligamento do “eu” em relação ao mundo circundante, o que faria com que os versos transitassem apenas pelo foro íntimo do eu-poético. A força de suas visões se garante por meio de elementos que definem e nomeiam a realidade física. Na primeira estrofe, por exemplo, o aspecto de horror produzido não está concentrado no fato do eu-poético se sentir perseguido pelos “olhos dos defuntos”, mas na menção da “carne da esclerótica esverdeada” que pode ser vista nos globos oculares dos mortos. A esclerótica, vulgarmente chamada de “branco do olho”, é a membrana fibrosa externa que constitui o envoltório dos olhos; no exemplo acima, é ela o elemento que tenta despertar no leitor o medo e a repugnância que envolve a situação. Não basta dizer que o eu-poético era espreitado por cadáveres que, provavelmente, consideravam inúteis as suas reflexões sobre a vida e aguardavam sua companhia no mundo dos mortos. Em vez disso, o autor se apropria da carga de especificação do termo “esclerótica” e lhe atribui o adjetivo “esverdeada”. O procedimento fortalece o teor de significação do verso, visto que a imagem da membrana corrompida pela morte indica ao eu-poético o quanto são inúteis as cismas sobre o destino, pois, logo, ele também se tornará matéria podre. O movimento de representação não se restringe a elementos gerais e detalhes imprecisos, conforme é comum quando se pensa no plano da alucinação e do sonho e sim se fundamenta numa dissecação da realidade, capaz de iluminar poeticamente os contornos do mundo externo, concebido a partir de uma linguagem técnica.

Algo bem semelhante se dá na segunda estrofe. Nela, a falta de esperança que cresce após a constatação da inexorabilidade do destino é alegorizada por meio de um ato bastante peculiar do eu-poético, que se coloca a repetir, quase automaticamente, um canto fúnebre que simboliza as queixas das “coletividades sofredoras”. A irrupção instantânea do canto já nos indica que as determinações exteriores é que movem os sentimentos e reflexões do eu-poético, mas o que mais chama a atenção é perceber que ele escolhe dizer que a endecha emana de suas “cordas glóticas” e não de sua boca, ou de sua língua, como seria usual. O eu-poético considera a si mesmo a partir de um ponto de vista fisiológico, a partir do qual parece querer expor suas entranhas ao leitor e demonstrar que até mesmo sua anatomia está

tomada pelo estado de angústia que o poema expressa. Através disso, potencializa-se o grau de *poiesis* do texto. O termo técnico aparenta funcionar como modo de objetivar um estado de consciência e acaba por escapar dos maneirismos que, normalmente, são empregados quando o intuito é a representação interior. Torna-se oportuno mencionar a concepção de estilo descrita por Hegel em seu *Cursos de Estética*, segundo a qual deve haver uma aproximação entre a subjetividade do artista e a verdadeira objetividade da exposição. Nesse sentido, a arte deve superar o automatismo ao qual Hegel chama de “maneira”, pois assim “degenera-se numa repetição e fabricação destituídas de alma e, desse modo, áridas, nas quais o artista não se encontra com sentido pleno”. (HEGEL, 2001, p. 293). Augusto dos Anjos cairia nesse problema se, na estrofe em questão, optasse por “Vinha-me ao coração a queixa” ou “Vinha-me ao espírito a queixa”. Nesse caso, a passagem se reduziria a uma forma de expressão desgastada, incapaz de causar surpresa, marca do estilo do escritor. Porém, tanto nesse exemplo quanto naquele do uso de “centrossomas”, o estilo é indissociável do campo da matéria. Isso indica que os sentimentos íntimos do eu-poético não formam um monopólio, pois, conforme se vê, a objetividade e a especificidade do termo são inseparáveis do sentido construído. É dessa configuração que nasce sua originalidade artística, que, segundo Hegel,

não consiste apenas em seguir as leis do estilo, mas no entusiasmo que, em vez de se abandonar à mera maneira, apreende uma matéria em si e para si racional e igualmente a configura, desde o interior da subjetividade artística para fora, na essência e no conceito de um determinado gênero artístico ao conceito universal do ideal²⁴. (HEGEL, 2001, p. 294).

A terceira das estrofes selecionadas acima é interessante para que se perceba como o método do poeta oferece lastro para esse tipo de interpretação, pois se vê que o desconcerto enxergado no mundo não é apenas fruto da desordem mental do eu-poético. Esse, para expressar seu desengano, se apoia em princípios científicos elementares na organização da *physis*. Nota-se que uma das principais forças da

²⁴ A citação seria ainda mais adequada ao raciocínio desenvolvido se, em vez de “conceito universal do ideal”, Hegel tivesse se referido à materialidade do real ou do objeto representado. Porém, se assim fosse, ele não estaria ligado ao idealismo alemão.

natureza, a gravidade, mostra-se falha e um dos mais importantes métodos de análise da ciência, a análise espectral, se mostra equivocado. O sentimento de desespero, dessa maneira, torna-se ainda mais intenso, pois vai além de um drama interno. Por meio dessa estratégia, o poeta ultrapassa o exibicionismo sentimental e cunha uma forma de expressão mais objetiva, que não está circunscrita às confissões e lamúrias de um “eu” tirânico, visto que o uso dos conceitos de “gravidade” e “análise espectral” alarga o alcance da representação contida nos versos. Portanto, o poema não expressa apenas a desesperança de um ser que não pode mais confiar nos princípios que sustentavam sua realidade, mas também a desilusão do poeta em relação à linguagem tradicional. Torna-se explícita “a desilusão com a linguagem e os valores por ela representados, que levam a renegar o próprio ofício”, o de poeta, e a destacar a inutilidade das reflexões sobre a vida. (PRADO, 2004, p.194-195).

Conforme foi possível observar na poesia de Augusto dos Anjos, a maneira como a terminologia científica está inserida no procedimento formal possui a importante função de não permitir que os poemas incorram num modelo de expressão poética totalmente desgastado. É indispensável frisar que não é a simples presença dos vocábulos extraídos da biologia ou da genética que garante essa singularidade, pois, caso fosse assim, poetas como Honório Armond e Carvalho Júnior ocupariam o mesmo espaço que Augusto dos Anjos na tradição literária brasileira. Vista sob essa perspectiva, a obra do escritor paraibano se associa fortemente à concepção de poesia desenvolvida por pensadores como Schelling, Goethe, Vico e, sem dúvida alguma, Novalis. Aliás, para esse último, nossa linguagem usual é qualificada como mecânica e atomística, limitada à superfície das coisas e dos fenômenos. Já a “linguagem genuinamente poética deve ser organicamente viva”, capaz de suplantar a pobreza de sentido. (NOVALIS, 2009, p. 73-75). A inserção de um vocabulário exógeno na criação poética é capaz de vivificá-la ao invés de torna-la árida. Tal prática permite ao poeta a “faculdade de ser fora de si, de estar com a consciência além dos sentidos”. (NOVALIS, 2009, p. 48).

A poetização da linguagem técnica atinge em Augusto dos Anjos uma intensidade incomum, capaz de operacionalizar um contrassenso produtivo entre mundo interior e exterior. Essa “correspondência mágica” entre o foro íntimo e o ambiente externo é central na reformulação da noção de lirismo na modernidade.

Assim como no conceito de “correlato objetivo” de T.S Eliot, o que torna o poema bem sucedido para os parâmetros da lírica moderna é o fato do poeta expressar-se de “maneira a não nos distrair com alusões a seu estado mental”. (HAMBURGUER, 2007, p, 47). Quando o autor do *EU* consegue dramatizar um estado de ânimo do ser numa monera ou numa força da natureza, por meio de termos que, *a priori*, só poderiam ser utilizados em outro contexto e com outra função, é possível dizer que encontrou uma correspondência funcional, capaz de absolver sua poesia da dicotomia entre a imaginação e as coisas.

CAPÍTULO 2: A FILOSOFIA QUE HÁ NO BELO E O BELO QUE HÁ NA FILOSOFIA

2.1. *Poiesis* e reflexão filosófica.

Paralelamente ao uso da terminologia científica nos poemas de Augusto dos Anjos, há outro aspecto-chave para compreendermos melhor seu método de composição poética e a visão de mundo que organiza seu trabalho de criação: as referências filosóficas.

Há no *EU* um número considerável de poemas que fazem menção explícita a conceitos e teorias filosóficas. Essas ocorrências, na maioria das vezes, não devem ser interpretadas apenas como gratuitas ou meros traços do pensamento da época. Conforme esperamos deixar claro, tais referências são dispositivos importantes para a forma estética cunhada pelo autor e revelam a concepção de poesia que fundamenta sua obra. Elbio Spencer, em um ensaio pouco conhecido, de 1967, é um dos primeiros a apontar que a obra de Augusto dos Anjos possui, como uma de suas características mais fortes, a “enunciação de premissas e a exposição de conceitos lógicos”. (SPENCER, 1995, p. 182). Essa observação mostra que a presença do elemento filosófico na poesia do autor se dá de maneira um pouco diferente do que se vê em relação ao uso da terminologia das ciências. Conforme vimos aqui, sempre ocorre o emprego direto dos vocábulos concernentes ao conhecimento científico, enquanto que, no caso da filosofia, a relação nem sempre acontece dessa maneira. Na maioria dos poemas, o teor filosófico dos escritos está presente de modo mais cifrado, funcionando como um tipo de argumento central que unifica os versos e cristaliza a perspectiva do eu-poético sobre a realidade. Segundo Raul Machado, em um texto crítico escrito em 1939, a poesia de Augusto dos Anjos,

não visava, apenas, comunicar emoções, mas extravasar ideias, que lhe nasciam da pertinaz e angustiada reflexão sobre o infortúnio do ser e a noumenalidade do não ser. (...) O espírito de filósofo reagia sempre sobre o temperamento de poeta. (MACHADO, 1995, p.98).

Tal “espírito de filósofo” é, em grande parte, alimentado pelas referências a Arthur Schopenhauer. Pode-se dizer que a reflexão desenvolvida pelo pensador

alemão é o que serve de fundamento para quase toda a carga especulativa que sustenta os poemas do *EU*, algo que Órris Soares, ainda em 1920, já havia percebido nas poesias do autor. (SOARES, 1995, p.67). As referências ao pensamento oriental (*Rig Veda*, Budismo), a crítica à prepotência da racionalidade e a busca inglória pela verdade são recorrentes e estabelecem uma ligação intensa com as reflexões de Schopenhauer.

Entretanto, é importante deixar bem claro que a carga filosófica da poesia de Augusto dos Anjos não é garantida pela mera referência a uma lógica de pensamento proveniente do autor de *O mundo como vontade e representação*. Na maioria das vezes a referência está internalizada, servindo de lastro à perspectiva do eu-poético ou então vem à tona como uma espécie de postulado erigido pelos sentimentos que estruturam o poema. Em síntese, a filosofia se torna forma poética e o belo se mostra complementar ao reflexivo. No *EU*, as deduções aparecem dramatizadas na expressão estética. Deste modo, aquilo que pode aparentar ser a simples lamúria de um sujeito sobre a vida, em um poema como “Vencido”, condensa formalmente uma indagação sobre a possibilidade de acessarmos a verdade por meio do conhecimento. Outro caso é “Depois da Orgia”, que à primeira vista pode parecer apenas uma condenação à lubricidade, mas se mostra capaz de representar, poeticamente, a luta da razão de um homem contra o domínio do desejo.

Essa assimilação artística de formulações do pensar, nos mostra que o procedimento da filosofia não é inverso ao trabalho formal e à produção estética²⁵. Além disso, nos leva a compreender que nem sempre a determinação de uma finalidade implica em uma restrição do prazer estético. Kant, em sua *Crítica da Faculdade do Juízo*, muitas vezes é interpretado como se atestasse que a verdadeira obra de arte é aquela que só pode ser contemplada a partir do plano dos sentidos e

²⁵ George Steiner, em *A poesia do pensamento*, afirma que entre a descoberta filosófica ou científica e a forma poética, há muito mais pontos de encontro do que de desencontro. Segundo ele, “a fonte do pensamento é a mesma nos dois casos (a poiesis). A poesia trai o seu *daemon* quando é demasiado preguiçosa ou complacente para pensar em profundidade. Por seu turno, a inteligência falsifica a música que interiormente a molda quando se esquece de que é poesia”. (STEINER, 2011, p. 39). Assim, não é somente a poesia que busca ser filosófica para se realizar plenamente. Também a filosofia precisa se ater à forma para estar mais próxima de seu fundamento. Hegel, por exemplo, referência quando o assunto é sistematização e coerência, demonstra saber isso quando deixa que suas afirmações possam se negar e se superar umas às outras “ao longo da espiral e sua argumentação”. (STEINER, 2011, p. 93). Isso fica ainda mais claro se pensarmos nos neologismos e no “uso idioléctico hegeliano de termos seminais como o célebre e polissêmico *Aufheben* (superar?) ou *Meinung* (crença), com o seu *Mein* (meu) implícito e subentendido”. (STEINER, 2011, p. 92).

não do pensamento. Isso equivale a dizer que na obra autêntica o conceito de beleza é “livre” e não depende de uma formulação lógica prévia e muito menos de conceitos a *priori* devendo permitir ao observador uma contemplação pura e desinteressada. Nesse sentido, a beleza verdadeira está mais próxima daquela que se apresenta em determinados ornamentos e nas flores, capazes de se imporem como belos a partir de si mesmos, ainda que façam parte de um mundo regido pelos fins. Consequentemente, não é necessária qualquer conceituação ou finalidade para admirá-los. (KANT, 2012, p.37-40). Porém, para Hans Georg Gadamer, as palavras de Kant não devem ser lidas somente a partir dessa perspectiva. Para ele, não é sempre que a chamada “beleza dependente” deve ser depreciada, pois só é problemática quando determinado conceito ou formulação lógica obstruem a liberdade da imaginação. Portanto, o que está em jogo não é se a beleza atua de maneira “desinteressada” ou livre, ou se depende de alguma finalidade externa a si mesma para se realizar, visto que o centro do problema é se a liberdade de imaginação é efetivamente colocada em prática na produção artística, se não se encontra suplantada por coisa alguma. Segundo Gadamer:

Sem se contradizer, Kant pode caracterizar como uma condição justificável do prazer estético que não surja nenhuma disputa em relação à determinação do objetivo. E assim como o isolamento das belezas livres como seres para si era artificial (o “gosto” parece mostrar-se sobretudo onde não se escolhe o correto, mas o correto para o lugar correto), pode-se e deve-se superar o ponto de vista daquele juízo de gosto puro, dizendo que a beleza não está em questão onde se tenta, a partir da imaginação, tornar sensível e esquemático um conceito um certo conceito de compreensão, mas tão somente onde a imaginação está em livre concordância com a compreensão, ou seja onde for produtiva. (GADAMER, 2011, p.88).

Portanto, quando a imaginação é produtiva, o potencial estético da beleza considerada dependente não sofre prejuízos. Segundo meu ponto de vista, é o que ocorre na obra de Augusto dos Anjos. Os poemas não servem apenas como um artifício didático para transmitir as noções de Schopenhauer, pois, na verdade, elas se encontram perfeitamente integradas ao imaginário desenvolvido pelo poeta em seus

versos²⁶. Por causa disso, a incorporação de uma dicção especulativa aos poemas não encarcera seu potencial poético e nem prioriza o aspecto cerebral em detrimento do expressivo.

No *EU*, o procedimento de poetização do elemento filosófico se dá a partir de três noções fundamentais: a crítica à razão tradicional e à ciência, a negação da vontade e o papel da arte na existência humana.

2.2. A manumissão schopenhaueriana

Um bom início para a empreitada pode ser o poema “O Meu Nirvana”:

No alheamento da obscura forma humana,
De que, pensando me desencarcerou,
Foi que eu, num grito de emoção, sincero,
Encontrei, afinal, o meu Nirvana!

Nessa manumissão schopenhaueriana
Onde a vida do humano aspecto fero
Se dessaraiga, eu, feito força, impero
Na imanência da Idéia Soberana! (ANJOS, 1995, p. 310)

No primeiro verso da segunda estrofe, percebe-se a presença da expressão que dá título a esta seção, “manumissão schopenhauriana”. Há aqui um importante ponto de partida para se entender qual é o significado da filosofia na poesia do escritor paraibano: uma libertação, a concessão da alforria. Tal redenção diz respeito à tese central de Schopenhauer em *O mundo como vontade e representação*, onde ele disserta sobre a necessidade de o homem deixar de ser uma marionete dos desejos e interesses vitais e elevar-se ao plano da Vontade Cósmica. Apenas neste âmbito é permitido ao indivíduo acessar a realidade de fato, una, inalterável, e imune à

²⁶ Aliás, essa questão merece ser tratada com cuidado, uma vez que o intuito não é apontar que Augusto dos Anjos não seria o poeta que foi caso não tivesse lido Arthur Schopenhauer. Até porque, a obra do filósofo era leitura recorrente no contexto nacional da época e nem por isso há uma escola schopenhaueriana de poesia no início do século XX. Na verdade, o esquema é um pouco diferente, pois se o escritor paraibano não estivesse munido das habilidades literárias suficientes e seu repertório imaginativo não fosse tão desenvolvido, a teoria do pensador alemão não mereceria destaque algum no presente estudo. Assim, os conceitos ou temas-chave de Schopenhauer não são importantes em si mesmos, pois a meta é elucidar a maneira como dão substrato ao método criador do poeta.

distorção da vontade humana²⁷. Diferentemente do que se vê em Kant, para Schopenhauer, a “coisa em si”, pode ser conhecida independentemente da consciência e das formas do tempo, do espaço e a causalidade. Porém, segundo ele, a razão empírica é incapaz de levar a esse fim, cabendo esse papel à intuição e ao entendimento. Enquanto a razão concebe o objeto *in abstracto*, a partir de elaborações conceituais teleológicas, a intuição pode iluminá-lo em seu devir e oferece a possibilidade de conhecê-lo de maneira imediata, sem intermediações. De acordo com suas próprias palavras:

Cada força e lei natural, não importa onde se exteriorize, tem de primeiro ser reconhecida imediatamente pelo entendimento, apreendida intuitivamente, antes de aparecer *in abstracto* para a razão na consciência refletida. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 65).

Portanto, em linhas gerais, a “manumissão schopenhaueriana” se apresenta ao homem como chance de se liberar da condição de instrumento a serviço da vontade irrefreável e alcançar o uso pleno da inteligência, que é distinto do uso da razão empírica. Mas, então, como é possível fazer uso da intuição e chegar à “imanência da Ideia Soberana”, da qual o eu-poético de “O Meu Nirvana” nos fala? Aqui surge a função da arte e do belo. É a contemplação estética que servirá ao sujeito para que ele possa se perder totalmente no objeto e deixar de lado sua própria individualidade empírica. Nesse momento, ele se liberta do espaço, do tempo e da causalidade e transforma-se em sujeito de intuição, feito claro espelho do objeto. Quando isso acontece, não é possível mais desunir o “contemplador da contemplação e do objeto contemplado”. (ROSENFELD, 1976, p. 179). Deste ato se desdobram as duas condições para que as limitações humanas sejam ultrapassadas, pois o ser humano se emancipa do impulso da vontade sem se dobrar a um modelo purista de razão. No corpo do poema, toda essa sistematização aparece sedimentada na experiência de um eu-poético que busca alhear-se da “obscura forma humana”. Até mesmo o traço místico da reflexão de Schopenhauer é incorporado aos versos, visto que o sentimento de ruptura com o “aspecto fero” da vida humana é concebido como um estado nirvânico.

²⁷ A concepção de Vontade Cósmica possui forte relação com o conceito de Ideia em Platão. Ambas dizem respeito ao momento em que o sujeito se liberta da individualidade atrelada ao mundo relacional dos desejos do homem e alcança a verdade. (BARBOZA, 2005, p. 12).

Entretanto, apesar do poema “Meu Nirvana” nos oferecer uma ideia clara e ampla da incorporação dos conceitos filosóficos à obra de Augusto dos Anjos, é importante esclarecer que o texto não faz parte da obra à qual esse estudo se dedica. O poema está contido em *Outras Poesias*, uma publicação póstuma organizada por Órris Soares em 1920. A edição é composta pelos manuscritos que o autor optou por não publicar junto ao seu livro de estreia, que é sua única obra plenamente realizada. (BUENO, 1995, p. 13). Vê-se, portanto, que mesmo naqueles poemas que o autor considerava como sendo de segunda ordem, a presença do conhecimento filosófico é marcante e, além disso, passa necessariamente pelas ideias do filósofo alemão. O que dizer então de sua principal obra? No livro de 1912, o *EU*, há poemas nos quais o método de estetização dos componentes filosóficos é manejado de modo ainda mais sagaz e profundo.

O segundo poema do livro, um soneto intitulado “Agonia de um filósofo”, exemplifica bem o que foi dito acima. Nele, o dispositivo filosófico está incorporado de modo mais denso e cifrado do que em “Meu Nirvana”:

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

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

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

Rasgo dos mundos o velário espesso;
E, em tudo, igual a Goethe, reconheço
O império da *substância universal*! (ANJOS, 1995, p. 201).

Os versos dramatizam o estado de agonia do eu-poético – um filósofo –, empenhado na busca de algum princípio que lhe faça compreender o mundo e os fenômenos que o envolvem. O poema transmite claramente um tom agônico, possibilitado pelo tempo verbal utilizado quando as ações são descritas. No primeiro verso o eu-poético não consultou ou pensou em ler o “Phtah Hotep” e o “Rig Veda”. Ele nos diz: “consulto o Phtah Hotep”, “leio o obsoleto Rig Veda”. Isso leva à

impressão de que o eu-poético não possui tempo algum a perder, pois a inutilidade das obras que consultou foi prontamente atestada. A mesma sensação de urgência nos é imposta pelo verso que abre a segunda estrofe do poema: “Assisto agora à morte de um inseto!”. Como se não bastasse a carga semântica contida no verbo “Assisto”, o advérbio “agora” intensifica ainda mais a ênfase dada ao tempo presente. É fácil perceber que o poeta opta por representar com veracidade a consciência de um filósofo agonizado em vez de apenas descrevê-la ou mencioná-la a partir de uma perspectiva distanciada. Seu procedimento é análogo ao modelo platônico de poeta imitador, pois quando “ele faz um discurso como se tratasse de outra pessoa”, se aproxima o máximo possível de seu estilo. (PLATÃO, 2004, p. 85).

Esse mesmo desempenho mimético é o que permite ao poema se nutrir de uma carga filosofante sem qualquer traço de didatismo. Um exemplo disso pode ser observado já na primeira estrofe do poema. Nela, o eu-poético traduz seu estado de desassossego como um assombro ocasionado pelo “Inconsciente”. A ação da inconsciência sobre o eu se dá de modo análogo à atuação do “fundo volitivo” que rege o homem numa busca irracional sem objetivo definido, conforme se vê em *O Mundo como Vontade e como representação*. A “vontade” é a ação do corpo, e, apesar do indivíduo conhecer pouco ou nada de seu funcionamento, contraditoriamente, é ela que o comanda. “Dentes, esôfago, canal intestinal, são a fome objetivada”. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 167). A partir disso, o narcisismo racional do homem é ironizado, visto que desmascara a crença do ser humano na primazia de uma razão legisladora que sempre o conduzirá a um *telos* perfeito. Percebe-se que o único contato possível com a essência íntima da natureza, através dos movimentos voluntários do corpo, não está submetido ao princípio da razão. Por conseguinte, a objetividade da Vontade traz em si a possibilidade do conhecimento da Natureza, mas, ao mesmo tempo, serve-lhe como obstáculo. Assim sendo, a existência começa a se tornar sem sentido em sua ânsia de viver e obter satisfação, pois, ao mesmo tempo em que a vida perde o senso de direção, o imperativo de tentar entendê-la é incontornável. Consequentemente, estabelece-se um quadro de desorientação absoluta. No plano do poema tal condição aparece concentrada a partir de uma única imagem, na qual o eu-poético é “rolado” pelo inconsciente como se estivesse no centro de uma turbulência ocasionada pelo “harmatã”, vento frio e seco

que corta o deserto do Saara e ocasiona grandes tempestades de areia. Portanto, assim como a fúria do vento africano, a atuação da vontade “rola” o eu-poético como um fantoche e nubla seus sentidos. Nota-se que a imagem possui uma ambiguidade, pois, ao mesmo tempo em que faz referência a um conceito filosófico, fica explícito seu caráter fantasioso. Unem-se nela o raciocínio crítico e o impulso da imaginação, como se grande parte das deduções de Schopenhauer estivessem condensadas na figuração de um indivíduo que é sacudido pelos ventos furiosos de seus desejos. O potencial de interação entre as duas instâncias é proporcionado pela força poética da imagem composta, pois

os silogismos, os comentários de ordem prática, não recriam aquilo que pretendem exprimir. Limitam-se a representa-lo²⁸ ou descrevê-lo. Se vemos uma cadeira, por exemplo, percebemos instantaneamente sua cor, sua forma, os materiais com que foi construída, etc. A apreensão de todas estas notas dispersas não é obstáculo para que, no mesmo ato, nos seja dado o significado da cadeira: o de ser um móvel, um utensílio. Mas se queremos descrever nossa percepção da cadeira, teremos que ir aos poucos e por partes: primeiro sua forma, depois sua cor e assim sucessivamente até chegar ao significado. No curso do processo descritivo foi-se perdendo pouco a pouco a totalidade do objeto. A princípio, a cadeira foi apenas forma, mais tarde, uma certa espécie de madeira e finalmente puro significado abstrato: a cadeira é um objeto que serve para sentar-se. No poema, a cadeira é uma presença instantânea e total, que fere de golpe a nossa atenção. O poeta não descreve a cadeira, coloca-a diante de nós. (PAZ, 2006, p. 46).

Do mesmo modo, a imagem cunhada no poema de Augusto dos Anjos não se limita a descrever ou explicar o pensamento schopenhaueriano. Na verdade, quando ela se mostra capaz de figurar esteticamente os efeitos da vontade sobre o ser humano, intensifica o efeito de significação do argumento filosófico.

Essa estrofe é o primeiro estágio pelo qual passa o eu-poético, visto que o poema está dividido em três movimentos. O inicial diz respeito ao momento em que a vontade predomina sobre o intelecto do indivíduo e obnubila a razão, colocando-o em um estado de confusão e cegueira. Na segunda e na terceira estrofe, já nos é apontada uma direção diferente, pois o eu-poético recobra um pouco de seu controle e consegue observar melhor o mundo e organizar sua consciência. Na segunda

²⁸ Octavio Paz vê a noção de representação apenas como *imitatio*, por causa disso é que a qualifica como limitada. A sétima nota de rodapé do presente estudo traz uma análise mais detalhada do problema.

estrofe, por exemplo, ele associa a “morte de um inseto” ao ideal de Anaximandro de Mileto, pensador pré-socrático cuja tese defendia que o princípio de todas as coisas existentes era uma matéria infinita, o *apéiron*. Dessa forma, é superado o momento de desorientação e passa-se a identificar uma lógica de organização universal para a realidade. Esse estágio de conscientização se avoluma ainda mais na terceira estrofe do poema, quando o eu-poético se mostra apto a percorrer o “hierático areopago das ideias” como um gênio. A expressão remete a um conselho de sábios e sacerdotes, cuja admissão não é permitida a qualquer indivíduo. Portanto, é necessária uma dedicação extrema, partindo-se da “alma de Haeckel” e chegando-se até à “alma cenobial”. Conforme se vê, a meta é atingir uma existência quase monástica, garantida pelo sistema cenobítico e o exercício da ascese. Tudo isso leva ao terceiro estágio, o ápice do poema. Nele, o eu-poético consegue, enfim, rasgar “dos mundos o velário espesso” e, a exemplo de Goethe, mostra-se capaz de reconhecer o “império da substância universal”. Vê-se que apenas no último estágio é possível exercer uma autonomia suficiente para que se enxergue através do manto ilusório que cobre a realidade e acessar a coisa em si dos fenômenos e da Natureza. Essas considerações demonstram que o plano de desenvolvimento do poema – em três estágios – e as sensações que o eu-poético experimenta, formalizam uma linha de raciocínio desenvolvida por Schopenhauer. A doutrina do pensador alemão consistia em dizer que o princípio organizador do mundo – a substância universal – encontra-se turvado por um “Véu de Maia”. Influenciado pelo dogma védico, o autor nos diz que, geralmente, o homem só consegue enxergar os fenômenos com sua perspectiva reduzida, pois, assim como tudo que faz parte do mundo orgânico, é transitório. Devido a isso, não seria natural que tivesse uma visão total sobre a vida e o universo, porque sua “forma arquetípica da finitude” torna perecível tudo o que vê. (SCHOPENHAUER, 2005, p.-43-49). Porém, a tese defendida pelo autor não para por aqui, caso contrário seria inadequado designá-lo como pós-kantiano. Segundo se vê no terceiro tomo de *O mundo como vontade e como representação*, apesar das “Ideias” se encontrarem completamente fora da esfera de apreensão do indivíduo, elas podem se tornar objeto de seu conhecimento. No entanto, “isso só pode ocorrer pela supressão da individualidade no sujeito cognoscente”. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 236). Suprimindo-se a individualidade e os anseios do sujeito, torna-se

possível escapar da atuação da vontade, e, conseqüentemente, abre-se um novo caminho de acesso para a realidade. Advém daí a importância do tema do ascetismo ou da postura cenobial da qual o eu-poético nos fala, pois, o asceta, por meio da negação do querer, nega também a fonte de sua limitação e de sua angústia. De acordo com Schopenhauer, deve-se,

como diz Goethe, “fixar em momentos duradouros o que parece oscilante no fenômeno”. É como se, para que o gênio aparecesse num indivíduo, tivesse de caber a este uma medida da faculdade de conhecimento que em muito ultrapassa aquela exigida para o serviço de uma vontade individual. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 255).

É o que se vê no poema de Augusto dos Anjos: uma tentativa de ultrapassar as determinações da vontade inconsciente para alcançar a clareza do gênio, a única capaz de penetrar a lógica do universo e compreender os fenômenos sem ser vítima da ilusão do conhecimento abstrato e superficial. O conceito de gênio não é invocado no poema de maneira imprecisa, pois, na acepção hegeliana do termo, gênio é aquele capaz de desempenhar um duplo conhecimento, no qual se juntam “a familiaridade com o modo como o interior do espírito se expressa na realidade e aparece através da exterioridade dela”. (HEGEL, 2001, p. 283). A expressão do espírito – ou, se quisermos, o lirismo – não é oposta à atividade de fundo racional²⁹.

Alcançar a clareza do gênio equivale a estabelecer uma conexão estreita entre consciência e natureza. Para aquele que se encontra nessa condição, a realidade não é uma mera projeção do espírito e a interioridade não se reduz às impressões subjetivas: os dois âmbitos se encontram fundidos. Mirando o exemplo de Goethe, o eu-poético sabe que só é possível compreender o mundo em sua totalidade caso deixe de ser um servo da necessidade e desenvolva também o espírito de liberdade.³⁰

Conforme se viu, no caso de “Agonia de um filósofo” reconhece-se que apenas a atividade do intelecto é insuficiente para que se vislumbre o “império da

²⁹ Hegel, diferentemente de Schopenhauer, não aceita a ideia romântica de que a liberdade do gênio seja proporcionada pela arte ou pela contemplação artística, pois não concorda com a ideia de que a atividade estética deva estar submissa a uma finalidade que lhe seja exterior. (GONÇALVES, 2010, p. 82). Contudo, um ponto de encontro entre eles é o fato de ambos relacionarem a atividade do gênio com a superação da dicotomia entre inteligência e natureza. Embora por vias diferentes, o que está em jogo quando se fala do gênio é a noção de totalidade.

³⁰ Dilthey, em sua *Poética*, ensina que toda grande poesia nos faz sentir as duas coisas de uma só vez: a necessidade e a liberdade. (DILTHEY, 1945, p. 124).

substância universal”, entretanto, este pode ser alcançado por vias menos convencionais, como a prática da ascese e do sistema cenobítico. Noutro poema, intitulado, “O mar, a escada e o homem”, o panorama apresentado é menos alentador:

“Olha agora, mamífero inferior,
“ À luz da epicurista *ataraxia*
“O fracasso de tua geografia
“E do teu escafandro esmiuçador!

Ah! Jamais saberás ser superior,
“Homem, a mim, conquanto ainda hoje em dia,
“Com a ampla hélice auxiliar com que outrora ia
“Voando ao vento o vastíssimo vapor,

“Rasgue a água horrída a nau árdega e singre-me!”
E a verticalidade da Escada íngreme:
“Homem, já transpuseste os meus degraus?!”

E Augusto, o Hércules, o Homem, aos soluços,
Ouvindo a Escada e o Mar, caiu de bruços
No pandemônio aterrador do Caos! (ANJOS, 1995, p.255).

Por meio do diálogo o soneto coloca o homem diante de duas vozes, a do mar e a da escada. O procedimento atribui dinamicidade ao poema, impedindo que o eu solitário se feche em seu estado anímico e possa transmitir seus sentimentos de maneira dialógica. Georg Lukács, em uma análise reveladora sobre as nuances da forma lírica, afirma que “no diálogo, o incógnito vem à luz com demasiada força e inunda e oprime a univocidade do discurso”. (LUKÁCS, 2006, p. 43). Isso faz com que os versos cresçam em termos de força expressiva, pois a situação do eu-poético vai além da simples lamúria e ganha em objetividade e generalidade³¹. Em outros termos, aquilo que se passa é uma questão individual, mas que não se esgota ali.

O todo da cena é muito bem construído e faz com que o leitor possa experimentar o exato momento em que as duas figuras se dirigem ao eu-poético. Algo que contribui para tal efeito é o léxico utilizado, conforme se vê na ordem que o

³¹ Um exemplo dessa objetividade é o uso que o escritor faz do nome “Augusto” na última estrofe do poema. Nela, o termo tem função linguística ambígua, pois pode servir para nomear o autor, ou então serve como adjetivo que ironiza sua condição adversa, como no caso de “o Hércules”, empregado no mesmo trecho. Como ser augusto e hercúleo estando aos soluços? Independente de tais questões, importa frisar que a palavra ali não diz respeito somente ao eu empírico do autor, o que destaca sua ânsia de se desdobrar em outro que não seja si próprio.

mar dá ao indivíduo no início do texto – “olha agora, mamífero inferior” – ou no uso do vocativo “Homem” no décimo segundo verso. Esse traço de instantaneidade estabelece um contramovimento na organização do poema, pois a cena, de fundo quase surreal, ganha contornos concretos, evitando uma dose excessiva de devaneio. Estabelece-se uma lei de simultaneidade entre um aspecto de caráter mais imaginativo e outro, mais referencial.

Essa dinâmica, incorporada no estilo dos versos³², é o que falta ao eu-poético para que ele compreenda a realidade, pois, conforme se pode ver, as falas do mar e da escada ridicularizam sua incapacidade de ultrapassar a superficialidade e conhecer objetivamente as coisas que o cercam através de um tipo de razão menos engessada e mais intuitiva. O mar, já no início, pede ao “mamífero inferior” que reconheça, “à luz da epicurista ataraxia”, o “fracasso de tua geografia”, o que merece destaque na análise. A menção da *ataraxia* remete ao conceito grego que designa um estado de consciência imperturbável, cujo alcance só é possível pelo uso pleno da razão. Conforme se vê, o pedido não é nem um pouco inocente, pois sugere que o eu-poético, do alto de sua pretensa racionalidade, deva contemplar sua inferioridade e o fracasso da capacidade de apreender o espaço ao seu redor. Ainda na mesma estrofe, a voz impiedosa atesta a inutilidade de seu “escafandro esmiuçador”. A imagem é muito sugestiva, pois, por meio dela, o mar zomba dos homens que tentaram, em vão, esmiuçar suas profundezas na esperança de conhecê-las de modo mais apurado. Já na segunda estrofe, o oceano faz uso do sarcasmo para dizer que, embora o homem consiga navegá-lo com sua “nau árdega” jamais saberá ser superior a ele. Portanto, é lícito dizer que as falas proferidas escarnecem dos elementos que são motivos de orgulho da humanidade: a razão, referida na ataraxia; sua capacidade de explorador, quando menciona a geografia e o escafandro; e sua engenhosidade, relacionada à nau. A linha de raciocínio se torna ainda mais plausível se atentarmos para o fato de que é uma força da natureza bruta que caça do eu-poético e expõe a

³² Alfredo Bosi, em *O ser e o tempo da poesia*, argumenta que o discurso poético deve ser representativo de seu objeto e expressivo do seu sujeito. Para ele, um dos recursos mais válidos para se atingir esse intuito é opor fraco/forte, abstrato/concreto, sério/jocoso, e assim por diante. Segundo Bosi, é a maneira mais produtiva para o texto atingir o “limiar da significação” e conseguir representar o “processo dialético do real”. (BOSI, 2010, p. 107). Parece ser o caso do poema analisado aqui, pois, conforme a análise pretende deixar claro, a noção de que a realidade é fugidia e difícil de ser compreendida é cara ao sentido do soneto.

distância que separa o reino natural e o *homo sapiens*. O potencial alegórico dessa cena é grande, remetendo a uma discussão basilar do romantismo alemão que deixou marcas incontornáveis na tradição do pensamento filosófico. Trata-se da tensão entre o entendimento intuitivo e o especulativo, em outras palavras, o embate entre natureza e cultura no espírito do ser. Friedrich Schiller argumenta que a cisão entre a parte racional – demasiadamente artificial e abstrata – e a parte natural do indivíduo – excessivamente arbitrária e impulsiva – é o principal estigma do homem moderno. Para Schiller, a razão só se dá por satisfeita caso a sua lei valha incondicionalmente, contudo, enquanto esta pede unidade, a natureza exige multiplicidade³³, e “o homem é solicitado por ambas as legislações”. (SCHILLER, 2011, p. 30). De acordo com ele, o homem intelectual é apenas “problemático”, mas o homem físico é “real”, sendo que as duas instâncias devem funcionar de maneira dialética. Porém, ao contrário disso, depois da civilização grega,

foi a própria cultura que abriu essa ferida na humanidade moderna. Tão logo a experiência ampliada e o pensamento mais preciso tomaram necessária uma separação mais nítida das ciências, assim como, por outro lado, o mecanismo mais intrincado dos Estados tomou necessária uma delimitação mais rigorosa dos estamentos e dos negócios, rompeu-se a unidade interior da natureza humana e uma luta funesta separou as suas forças harmoniosas. O entendimento intuitivo e o especulativo dividiram-se com intenções belicosas em campos opostos, cujos limites passaram a vigiar com desconfiança e ciúme, e com a esfera à qual limitou sua atuação, cada um deu a si mesmo um senhor que não raro termina por oprimir as demais potencialidades. Enquanto aqui a imaginação luxuriosa devasta as penosas plantações do entendimento, mais além o espírito da abstração consome o fogo junto ao qual o coração deveria aquecer-se e no qual deveria inflamar-se a fantasia. (SCHILLER, 2011, p. 37).

Retornando ao soneto, percebe-se que tal problema filosófico está formulado ali, funcionando artisticamente para aumentar o potencial de expressão e a densidade reflexiva das enunciações dirigidas ao homem. O discurso proferido pelo mar não se limita a descompor o gênero humano a partir de um juízo embasado pelo senso comum, como, por exemplo, destacar sua ganância, egoísmo e imperfeição. Em vez

³³ O modelo de razão atacado no poema e no argumento é próximo daquele concebido por Kant em *Fundação Metafísica dos Costumes*, quando o filósofo escreve que para a “dedução das ações a partir de leis exige-se razão”, uma vez que a “vontade não é nada mais senão razão prática”. Logo, “a vontade é uma faculdade de escolher apenas aquilo que a razão, independentemente da inclinação, reconhece como necessário”. (KANT, 2003, p. 63-66).

de críticas gerais e imprecisas, as falas se dirigem diretamente àquilo que pode ser compreendido como dilema central da era moderna, e, assim, adquirem um caráter trágico que dá força de representação ao poema³⁴. Assim, um tema que, inicialmente, só cairia bem se interpretado a partir de uma sistematização filosófica, torna-se passível de ser experimentado esteticamente pelos leitores menos incautos. Procedimento formal, lirismo, tragicidade e filosofia se entrelaçam de modo bem articulado.

A outra voz que organiza o desenvolvimento do poema, a da escada, produz um efeito de composição análogo ao que se viu em relação ao discurso do mar. No décimo e no décimo primeiro versos, a escada íngreme, do alto de sua verticalidade, pergunta ao ser humano, cheia de ironia: “Homem, já transpuseste os meus degraus?!”. Se compreendermos a escada como uma representação da noção de objeto, temos outro problema fundamental da filosofia moderna encenado nos versos citados: a possibilidade de conhecermos a coisa em si. A questão da escada lembra o homem de sua luta árdua para alcançar a compreensão total do mundo objetivo por meio da razão. É como se ela perguntasse: “já conhece toda a minha extensão? Meus detalhes? Sabe onde eu levo”? E esse último, sem dizer nada – aliás, é a única figura que não tem voz no poema – apenas se vira de braços, aos soluços, perdido no “Caos”. As ações representadas apontam na direção do argumento schopenhauriano de que

o princípio de razão, ao contrário do que deseja toda a filosofia escolástica, não é uma *veritas aeterna*, ou seja, não possui validade incondicionada antes, fora e acima do mundo, mas somente validade relativa e condicionada, restrita ao fenômeno, podendo aparecer como nexos necessários do espaço ou do tempo, ou como lei de causalidade, ou como lei de fundamento do conhecimento. Por conseguinte, a essência íntima do mundo, a coisa-em-si, jamais pode ser encontrada pelo fio condutor do princípio de razão, mas tudo a que conduz é sempre

³⁴ Novamente as contribuições de Schiller tornam-se importantes para a interpretação do poema. Em *Textos sobre o belo, o sublime e o trágico*, ao refletir sobre a arte trágica, o pensador alemão classifica a construção poética que nos apresenta pessoas num estado de sofrimento e tem a intenção de despertar a nossa compaixão. (SCHILLER, 1997, p.53). Para ele, a força do trágico consiste no fato de que a obra de arte que expressa um afeto desagradável proporciona um enorme estímulo. E “embora achemos que esses rudes sentimentos naturais são incompatíveis com a dignidade da natureza humana e hesitemos por isso em fundar aí uma lei válida para toda a espécie, existe ainda um número suficiente de experiências que tiram todas as dúvidas acerca da realidade do prazer provocado por emoções dolorosas”. (SCHILLER, 1997, p. 42). A partir dessa perspectiva fica mais fácil entender porque o elemento trágico contido no discurso do mar adensa a força de representação do poema.

dependente e relativo ao fenômeno, não coisa-em-si.
(SCHOPENHAUER, 2005, p. 78).

Portanto, a razão é capaz de construir barcos capazes de atravessarem as águas do mar em todas as direções possíveis e também fabricar escadas de alturas assustadoras, entretanto, não conhece o funcionamento total da natureza e nem consegue conceber a matéria como algo além de mero instrumento. O soneto encadeia um sentimento de angústia relativo a uma importante tradição do pensamento filosófico sem permitir que o assunto se sobreponha à beleza do poema. A filosofia se integra à criação poética em uma estrutura ambivalente, apta a representar com profundidade as agruras do homem moderno e, simultaneamente, servir de alicerce para a construção de um eu-poético expressivo e dinâmico. Extrapola-se o âmbito da poesia, porém, para adentrá-lo com mais força.

Uma lógica de criação semelhante preside outro poema do autor, intitulado “A Idéia”:

De onde ela vem? De que matéria bruta
Vem essa luz que sobre as nebulosas
Cai de incógnitas criptas misteriosas
Como as estalactites duma 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! (ANJOS, 1995, p.204).

O título do poema já deixa visível o conteúdo dos versos. Aqui, o termo “Idéia” não é utilizado somente em sua acepção vulgarizada. No soneto, a palavra aparece também enquanto conceito de inspiração platônica que diz respeito à forma eterna e perfeita de conhecimento do mundo, independente da particularidade dos sentidos do sujeito. Em *O mundo como vontade e representação*, o sentido do termo

se aproxima bastante da noção de “Vontade Cósmica”. De acordo com Schopenhauer, “é a mais adequada objetividade possível da Vontade ou coisa-em-si; é a própria coisa-em-si”. (SCHOPENHAUER, 2005, p, 242). Em suma, é a maneira de o homem ter acesso à verdade.

A força do conhecimento filosófico no poema pode ser observada também em sua estrutura. A primeira estrofe, por exemplo, está construída em formato de indagação, onde são proferidas questões sobre a origem da “Idéia”. Já as estrofes posteriores constituem respostas a essas indagações. Dessa maneira, no verso que abre o soneto, o eu-poético questiona “De onde ela Vem”? Depois, no quinto e no sexto verso, ele mesmo responde que “Vem da psicogenética e alta luta do feixe de moléculas nervosas”. O poema se encontra estruturado à maneira de um diálogo do eu-poético consigo mesmo, na qual ele lança as dúvidas e ao mesmo tempo as soluciona. Tal esquema remete claramente à prática do “pensar”, como se a organização do texto encenasse a sistemática que preside toda tentativa de reflexão filosófica. Concebido dessa maneira, o diálogo – no caso podemos falar de um monólogo – deixa de ser apenas um sistema de palavras e regras sintáticas e se apresenta enquanto condição indispensável para o ser tornar-se “ser pensante”. Pode-se dizer que, na forma do diálogo está um dos fundamentos da atividade filosófica, pois “o falar e o ouvir estão no interior do *Dasein* como o fundamento de seu ser”. (FIGURELLI, 2007, p. 60). É uma via incontornável para que se constitua qualquer atividade especulativa e as verdades sejam colocadas à prova.

Ainda sobre esse aspecto do poema, é interessante perceber que apesar da forma de monólogo, as indagações não estão centralizadas na figura de um “eu” explícito, visto que são emitidas de modo bastante objetivo e dinâmico. Os versos se interligam de maneira que as perguntas e as respostas aparentam, simultaneamente, pertencer à mente de um único indivíduo e ao imaginário coletivo dos homens. Consequentemente, a dicção mais axiomática, nos moldes de um postulado, se encontra equilibrada com o caráter dramático e sentimental do discurso. Na segunda estrofe, por exemplo, o tom distanciado e afirmativo de quem parece defender uma tese, se mescla ao uso inusitado de adjetivos – como é possível se sentir maravilhado diante de “desintegrações” de moléculas?– e à intensidade do último verso da estrofe, semelhante a uma fala teatral: “Delibera, e depois, quer e executa!”.

Outro elemento no qual é possível vislumbrar uma articulação do conhecimento filosófico com as propriedades formais do texto é a figura do corpo humano. No poema, a fisiologia desempenha um papel ambíguo uma vez que atua de modo negativo e positivo. Para percebermos sua proporção negativa, é importante compreender que a “Idéia”, carregada de força bruta e perfeição, vai se esmaecendo à medida que seu contato com a matéria humana vai aumentando. Em seu percurso natural, ela passa primeiramente pelo sistema nervoso – “o encéfalo absconso” – do indivíduo, responsável por comprimi-la e evitar que sua força se dissipe. Logo em seguida, a “Idéia” atinge as “cordas do laringe”, nas quais chega “tísica, tênue, mínima, raquítica”, em um visível processo de enfraquecimento. Ela, que era uma luz advinda da “matéria bruta”, estrondosa como as “estalactites de uma gruta”, agora se encontra debilitada. Mesmo em condições de fragilidade, ela consegue se libertar da “força centrípeta” que a aprisiona na limitada condição humana, porém, mesmo assim, sua força de objetivação acaba por ser corrompida devido às imperfeições dos sentidos do homem, que só possui o “molambo da língua parálitica”, uma alegoria da imperfeição da linguagem. Portanto, há um grande abismo entre o poder de esclarecimento da “Idéia” e as condições limitadas da expressão humana. A fisiologia humana e tudo o que lhe é intrínseco são considerados como obstáculos ao conhecimento pleno, ao acesso da coisa em si, mas, ao mesmo tempo em que o organismo do homem se apresenta como empecilho para o acesso à realidade, somente através dele a reflexão sobre sua condição torna-se exequível. Apesar de ele impedir o acesso a uma visão plena sobre o mundo, é ele quem fornece as condições para que a causa do impedimento seja entendida plenamente. Tal condição ambígua da forma humana é alvo da análise de Schopenhauer sobre a possibilidade do sujeito conhecer efetivamente o mundo objetivo. Segundo ele,

Precisamente esse conhecimento duplo que temos do nosso corpo fornece informação sobre ele mesmo, sobre seu fazer-efeito e movimento por motivos, bem como sobre seu sofrimento por ação exterior, numa palavra, sobre o que ele é não como representação, porém, fora disso, portanto EM SI. Informação que de imediato não temos em relação à essência, fazer-efeito e sofrimento de todos os outros objetos. (...) Daí, portanto, não estarmos conscientes dessa única representação apenas como mera representação, mas ao mesmo tempo de modo inteiramente outro, vale dizer, como uma vontade. Contudo, caso abstraia aquela referência,

aquele conhecimento duplo e completamente heterogêneo de uma única e mesma coisa, então aquela coisa única, o corpo, é uma representação como qualquer outra. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 161).

Nesse sentido, o corpo é a única possibilidade – precária, é verdade – do ser humano tentar compreender o funcionamento da natureza por meio de sua individualidade. Afora o teor idealista da teoria de Schopenhauer, é pertinente dizer que, em certa medida, o pensador se desvia do “primado do intelecto” e, em seu lugar, entram em cena os próprios nervos como coordenadas de acesso ao grau máximo de realidade que o ser humano pode apreender. Algo bastante semelhante ocorre com o eu-poético de Augusto dos Anjos, pois é por meio do corpo que ele consegue expressar a saga do ser humano na busca pela imortalidade da “Idéia”. Nota-se que a ânsia de se viver num estágio supra-humano não apaga a importância que a matéria possui na criação literária do autor. Assim, a partir da segunda estrofe, a fisiologia humana recebe grande destaque, fazendo com que as preocupações metafísicas não rivalizem com uma concepção materialista. Esse procedimento, embora apareça aqui de modo mais visível, é um importante princípio do método poético do poeta, pois,

buscando o que brote do imperceptível até que retorne ao imperceptível, a sua meta angular era a absoluta integração do homem com a natureza. E, se a natureza é o campo sobre que se debruçam as ciências experimentais, a filosofia é a síntese interpretativa dos postulados científicos.

A poesia de Augusto dos Anjos participa, portanto, simultaneamente, de um caráter filosófico propriamente dito (enunciação de premissas e exposição de conceitos lógicos) e do científico. (...) Era o combate ininterrupto travado 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, 1995, p. 182).

Conforme notou o crítico Élbio Spencer, embora o autor siga vias diferentes – materialismo científico ou idealismo metafísico – o objetivo sempre é organizar uma configuração estética que permita vislumbrar um ponto de mediação entre o homem

e a natureza. Através dos atributos das coisas vivas, Augusto dos Anjos deriva as categorias para o que é válido e representativo também nas questões relacionadas ao espírito. Em sua obra atua um processo de oposição e reconciliação cujo modelo é encontrado no âmbito natural. O autor do *Eu* parece ter compreendido bem a lição deixada por um setor fundamental do romantismo, representado por Samuel Coleridge e alguns autores alemães, para os quais o conceito de estrutura poética é inseparável da ideia de um desenvolvimento organizado, onde as partes, ainda que contraditórias, perdem suas identidades separadas ao serem alocadas em um todo orgânico, assim como as plantas ou o corpo humano ³⁵. Desse modo, para o poeta paraibano, a imagem do corpo humano não leva apenas a um materialismo de fundo haeckeliano e nem as referências místicas dizem respeito somente às preocupações metafísicas. Tudo está interligado de modo que a meta seja apreender o mundo concreto de maneira integral, superando-se a simplicidade da experiência imediata e também a ilegitimidade da representação abstrata.

Algo bem próximo a isso pode ser observado no poema intitulado “Versos a um Cão”. O texto, construído em forma de soneto, é uma reflexão sobre a precariedade da linguagem e a angústia ocasionada pela ânsia de se alcançar um modo de expressão apurado:

Que força pôde, adstrita a embriões informes,
Tua garganta estúpida arrancar
Do segredo da célula ovular
Para latir nas solidões enormes?!

Esta obnóxia inconsciência em que tu dormes,
Suficientíssima é, para provar
A incógnita alma, avoenga e elementar
Dos teus passados vermiformes.

Cão! – Alma de inferior rapsodo errante!
Resigna-a, ampara-a, arrima-a, afaga-a, acode-a

³⁵ M.H Abrahams afirma que a principal contribuição de Coleridge e seus contemporâneos em termos de uma teoria da poesia foi a visão que considera a estrutura poética como um processo vivo: uma organização em desenvolvimento, para a qual os termos-chave são gênese e crescimento e as partes se juntam em um todo, ou *organic whole*. De acordo com Abrahams, para Coleridge, a imaginação mais produtiva, ou melhor, *the vital imagination*, é aquela que é composta pela combinação de diferentes imagens, ideias e símbolos, agrupados em um sistema de oposição e conciliação, onde a composição não existe sem a composição e nem a vida sem morte. (ABRAHAMS, 1966, p. 121). Segundo as palavras do poeta inglês, “in life, and in the view of a vital philosophy, the two component conter-powers actually interpenetrate each other; a generate a higher third”. (COLERIDGE *apud* Abrahams, 1966, p.121).

A escala dos latidos ancestrais...

E irá assim, pelos séculos, adiante,
Latindo a esquisitíssima prosódia
Da angústia hereditária dos seus pais! (ANJOS, 1995, p. 208).

Após a leitura do poema é possível dizer que o fato dos versos serem dedicados a um cão não é gratuito. Pensemos na imagem do cachorro: desesperado e estúpido, a latir “nas solidões enormes”, condenado a se comunicar apenas pela “esquisitíssima prosódia” herdada da angústia de seus pais. Sem forçar a nota, é possível associar tal figura à do homem que possui seu potencial de expressão comprometido pelo “molambo da língua paralítica” no poema analisado anteriormente, “A Idéia”³⁶. Nessa perspectiva, o cão pode ser compreendido como uma metáfora do poeta, pois, ambos estão restritos a uma capacidade de expressão limitada. O primeiro, por meio de latidos e grunhidos, só consegue emitir mensagens simples, geralmente ligadas às suas necessidades vitais. O segundo possui uma linguagem mais complexa e de maior potencial expressivo, mas que no fundo não passa de uma ferramenta fragilizada através da qual é possível apenas transmitir e receber noções e sentimentos sobre a realidade sem que lhe seja permitido acessá-los objetivamente. Em ambos os casos a linguagem em si não garante uma compreensão efetiva do mundo. Ela nem garante, ao menos, a possibilidade de uma comunicação límpida, que possa ser compreendida em sua plenitude. No poema, isso acaba sintetizado na figura do “inferior rapsodo errante”, que devido à insuficiência de seu canto, vaga pelo mundo sem compreender e sem ser compreendido, emanando sua “escala de latidos ancestrais”. Em síntese, o poema nos coloca diante do problema da representação dos sentimentos e da razão por meio da linguagem, a partir de uma analogia com os latidos do cão angustiado que tenta ser entendido. Tal questão é recorrente na principal influência filosófica de Augusto dos Anjos, *O mundo como vontade e representação*. Quando o filósofo discorre sobre a impossibilidade do indivíduo alcançar um conhecimento evidente de sua essência, que ultrapasse um conhecimento abstrato e discursivo, ele centraliza o tema da linguagem. Para

³⁶ É importante ressaltar que o tema da impotência da linguagem e da incapacidade do poeta não é fortuito na poesia de Augusto dos Anjos. Além da comparação feita acima, podemos vê-lo também em “o Martírio do Artista”, “Queixas Noturnas” e alguns outros.

Schopenhauer, a linguagem está presa ao *abstracta*, sendo-lhe impossível atingir o *concreta*³⁷. Isso se dá porque a configuração do discurso não passa de mera intelectualização da verdade:

é a razão que fala para a razão, sem sair de seu domínio, e o que ela comunica e recebe são conceitos abstratos, representações não intuitivas (...) Por aí é explicável por que um animal nunca pode falar e entender, embora possua o instrumento da linguagem e também as representações intuitivas: justamente porque as palavras indicam aquela classe de representação inteiramente peculiar, cujo correlato subjetivo é a razão, não possuindo, assim, nenhum sentido e referência para os animais. Desse modo, a linguagem, como qualquer outro fenômeno que creditamos à razão e como tudo o que diferencia o homem do animal, pode ser explicitada por esta única e simples fonte: os conceitos, representações abstratas e universais, não individuais, não intuitivas no tempo e no espaço. Apenas em casos particulares passamos dos conceitos à intuição (...) (SCHOPENHAUER, 2005, P. 87).

A partir desse raciocínio, por mais que a capacidade de intelecção do homem seja superior à do cão, ele também está restrito a um conhecimento incompleto do mundo. A linguagem o limita ao plano dos conceitos, das representações abstratas e universais, onde não lhe é lícito atingir o mundo objetivo em sua essência particular. Está condenado a pensá-lo sempre por fora, através do distanciamento da reflexão abstrata, que funciona como “repetição do mundo intuitivo primariamente figurado num estofado completamente heterogêneo”. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 87). Por isso, conforme o poema nos mostra, o eu-lírico está bem próximo do cão, pois sua ferramenta, a linguagem, se mostra tão precária quanto os latidos do animal. Sua “esquisitíssima prosódia”, advinda de uma “garganta estúpida” não transmite conhecimento imediato sobre o mundo. É imperfeita e geralmente chega aos outros como um simples ganido sem sentido, um ruído banal que remete à forma degradada dos seres e da linguagem que utilizam.

³⁷ Os conceitos que referem-se ao conhecimento intuitivo de maneira não imediata, mas pela mediação de um ou muitos outros conceitos, são denominados de *abstracta*. Já aqueles que possuem seu fundamento imediatamente no âmbito intuitivo são chamados de *concreta*. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 88). De modo resumido, os *abstracta* seriam representados por conceitos como “relação”, “virtude” e “princípio”; No segundo caso temos conceitos como “homem”, “pedra” e “cavalo”. Assim, é como se os *abstracta* estivessem dois graus afastados da realidade e os *concreta* apenas um. Não obstante as diferenças entre os dois, é importante saber que a denominação destes últimos não é muito apropriada pois, de certa forma, eles também não passam de definições conceituais, o que os aproxima dos *abstracta*. Portanto, ambos continuam sendo apenas representação, e, conseqüentemente, limitados.

No entanto, é importante perceber que, assim como nos outros poemas analisados – especialmente “A Idéia” –, nem a mais alta especulação filosófica e nem os aspectos metafísicos e místicos escapam à intermediação da matéria. Em “Versos a um cão”, por exemplo, fica clara a importância da fisiologia na construção do poema. Logo na primeira estrofe do poema, se vê que a “força” causadora da afasia do cachorro não surge do nada, pois está “adstrita” a “embriões informes” e ao funcionamento da “célula ovular”. Aliás, outro detalhe digno de atenção é o termo escolhido para designar a função da linguagem. Para representar a impossibilidade da fala no cão, o eu-poético diz que sua “garganta estúpida” foi arrancada, o que nos mostra uma concepção bem rés-do-chão sobre a capacidade de se comunicar e atribuir significação. A linguagem aqui não representa uma faculdade soberana e nem uma dádiva, e sim é simbolizada pela imagem de uma simples e banal garganta. Fala-se de uma força quase misteriosa, mas que está vinculada ao plano orgânico, um movimento semelhante ao que pode ser observado na segunda estrofe. Nela, são empregados termos como “inconsciência”, “alma” e “antepassado” o que, à primeira vista, poderia indicar um direcionamento mais essencialista no poema. Porém, o autor estabelece um campo semântico contraditório nos versos, impedindo a predominância de um caráter sobrenatural e dando aos termos uma significação mais concreta. Por exemplo, no primeiro e segundo versos, a “inconsciência” que acometeu o cachorro é “obnóxica” – algo humilhante, desprezível – e serve de “prova” para a inferioridade do animal. Assim sendo, a inconsciência da qual se fala aqui não traz a ideia de algo transcendental – ou nirvânico –, pois está mais próxima de alguma deficiência formativa. Além do mais, ela pode ser atestada, como se fosse uma doença passível de diagnóstico.

Na mesma estrofe, agora no terceiro verso, nota-se uma configuração parecida quando a “incógnita alma” herdada pelo cão é classificada como “avoenga”, um termo recorrente na esfera do direito, concernente à prioridade na aquisição do patrimônio deixado pelos antepassados. Dessa maneira, dilui-se o teor metafísico que poderia haver nessa relação de herança espiritual, visto que a alma é tratada como se fosse uma propriedade qualquer, regida pelas leis dos homens. A forma poética trabalhada por Augusto dos Anjos parece reconhecer o princípio da contradição enquanto modo de experiência do mundo. Seu funcionamento permite que elementos

supostamente externos ao âmbito poético – como as premissas filosóficas e as contradições do mundo objetivo – possam ser captados pela forma estética.

Conforme foi anunciado na abertura dessa etapa do trabalho, outro tema a partir do qual é possível ver a absorção do elemento filosófico é a questão do papel da arte para a existência humana. O poema “Monólogo de uma Sombra”, analisado na primeira parte do trabalho sob outro enfoque, pode nos fornecer um bom exemplo. Vejamos as duas estrofes a seguir:

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! (ANJOS, 1995, p. 199).

Tais versos já indicam o final do poema e dizem respeito aos últimos lamentos que constituem o monólogo da sombra, a voz que se encarrega da maior parte do poema. Neles a sombra tenta expressar o sofrimento e a dor que predominam na existência e, de quebra, ainda ironiza as observações da “ciência crua”. O tom de lamúria é marcante e pode ser identificado na expressão “Ah!”, que transmite um sentido de desencanto e reclamação. Somado a isso, no verso seguinte, vemos que ao mencionar-se a dor existencial, o andamento do verso se torna menos fluído. A sonoridade resultante de “a dor como um dardo se renova” traz ao leitor a ideia de algo atravancado, o que aumenta o aspecto de flagelo. Contudo, na estrofe posterior, o poema muda um pouco de aspecto quando a função da arte é mencionada, pois, a “Arte”, solenemente escrita com inicial maiúscula, pode abrandar as “rochas rígidas” que fustigam o eu-poético, torna “água todo o fogo telúrico profundo” que o faz arder. Em suma, a arte reduz a “aspereza orográfica do mundo”, atuando como um bálsamo, eficaz para gerar algum tipo de prazer aos vivos. A dicção sofrida da estrofe anterior dá lugar a sentimentos mais esperançosos, uma diferença que pode ser constatada até mesmo pelo uso dos sinais

de pontuação. Enquanto a exclamação na expressão “Ah!”, traduzia um estado de desconforto e penúria, aqui, ao final dos versos, o sinal de pontuação apresenta um aspecto de admiração, ocasionado pela menção do papel da arte.

Tais versos de “Monólogo de uma Sombra” internalizam, por meio de uma engenhosa construção poética, o problema da função da arte, debatida há séculos pela tradição filosófica do ocidente. A questão é que o poeta faz isso de maneira a aparentar naturalidade, sem que a menção ao tema faça com que o poema se engesse em conceituações estéreis. Nesse exemplo, a forma artística parece realizar aquilo que Schiller, em suas cartas ao príncipe Augustenburg, considera que seja o ideal da atividade filosófica: conjugar conhecimento e beleza. Para ele, é imprescindível abandonar a rigorosa pureza e a forma escolástica com as quais os “discípulos de Kant” revestem o exercício do pensar, pois

as verdades filosóficas têm de ser encontradas numa outra forma e aplicadas e difundidas numa outra. A beleza de um edifício não se torna visível antes que se retirem as ferramentas do pedreiro e do carpinteiro e seja demolido o andaime por trás do qual ele foi levantado. (SCHILLER, 2009, p. 68).

A partir dessa lógica, o procedimento formal de Augusto dos Anjos acaba por dar passos mais largos e ousados do que a filosofia em seu modelo tradicional, pois, em seus versos, apreender a reflexão não se limita a entender de onde o poeta tirou os conceitos que emprega ou quais obras leu e sim os experienciar poeticamente.

Um outro poema, que também já foi objeto de análise na primeira parte do trabalho, torna-se relevante para o tema da função da arte. Trata-se de “Budismo Moderno”, do qual serão centralizadas apenas a terceira e a quarta estrofe:

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

Mas o agregado abstracto das saudades
Fique batendo nas perpétuas grades
Do último verso que eu fizer no mundo! (ANJOS, 1995, p. 224).

Assim como se viu, “Budismo Moderno” é um soneto cujo eu-poético busca nos transmitir a experiência de um sujeito que se encontra próximo da dissolução – e esta é deliberada –, após constatar a insipidez da existência unicamente material.

O que nos interessa aqui pode ser encontrado nas estrofes transcritas acima, nas quais é possível notar que o eu-poético aceita ser dissolvido e ter suas chances de procriação erradicadas, pois sabe que outro tipo de existência, mais “perpétua”, pode ser realizada por meio dos “últimos versos” que ele “fizer no mundo”. São eles que permitirão ao “agregado abstracto da saudade” se tornar algo vivo e presente, a despeito de sua forma física já ter sido dissolvida “igualmente a uma célula caída”. Ao contrário do que se poderia pensar, a arte não é apresentada como uma maneira do sujeito escapar da vida concreta e se inserir em algum plano etéreo. Conforme este estudo vem tentando demonstrar, a poesia de Augusto dos Anjos dificilmente se presta a resoluções fáceis ou unilaterais. Se prestarmos bem atenção, veremos que, ao contrário disso, a arte não é um modo de escapismo, mas se apresenta como uma via de materialização daquilo que antes seria apenas um “agregado abstracto”. A atividade da *poiesis* torna-se a única via de existência desejável, pois não é efêmera.

A arte, conforme é concebida na poesia de Augusto dos Anjos representa o único modo de se escapar da corrupção que atinge tudo aquilo que é orgânico. Nesse sentido, a criação artística é tratada como algo que vai muito além do impulso lúdico do ser humano e é entendida como um modo de conhecimento capaz de revelar o plano da essência e iluminar o conteúdo verdadeiro dos fenômenos. O belo artístico, nesse sentido, permite ao sujeito conhecer o objeto não como coisa isolada, mas como Idéia – quase no sentido platônico – que se oferece como forma permanente. Em segundo lugar, concede a ele também o privilégio de conhecer a realidade não como indivíduo, mas como “sujeito do conhecimento destituído de vontade”. Portanto, após o contato com o conhecimento estético, a visão sobre o mundo deixa de estar nublada pelos desejos e instintos que distorcem a perspectiva sobre a realidade objetiva. A lógica do raciocínio é bem próxima do que se vê em *O mundo como vontade e representação*:

Todos os domínios cujo nome comum é ciência, seguem portanto o princípio da razão em suas diversas figuras, e seu tema permanece o fenômeno, suas leis, conexões e relações daí resultantes. – Entretanto, qual modo de conhecimento considera unicamente o essencial

propriamente dito do mundo, alheio e independente de toda relação, o conteúdo verdadeiro dos fenômenos, não submetido a mudança alguma e, por conseguinte, conhecido com igual verdade por todo o tempo, numa palavras, as IDÉIAS, que são a objetividade imediata e adequada da coisa-sem-si, a Vontade? – Resposta: é a ARTE, a obra do gênio. Ela repete as Idéias eternamente apreendidas por pura contemplação, o essencial e permanente dos fenômenos do mundo, que conforme o estofa em que é repetido, expõe-se como arte plástica, poesia ou música. Sua única origem é o conhecimento, seu único fim é a comunicação deste conhecimento. – A ciência segue a torrente infinda e incessante das formas de fundamento a consequência: de cada fim alcançado é novamente atirada mais adiante, nunca alcançando um fim final, ou uma satisfação completa, tão pouco quanto, correndo, pode-se alcançar o ponto onde as nuvens tocam a linha do horizonte. A arte, ao contrário, encontra em toda parte o seu fim. Pois o objeto de sua contemplação ela o retira da torrente do curso do mundo e o isola diante de si. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 253).

A arte, portanto, por meio do conhecimento intuitivo, é capaz de transformar o sujeito em “sujeito do conhecer”. No momento da contemplação, sujeito e objeto se unem por meio do Sublime e o ato do conhecimento deixa de estar a serviço da vontade, ao contrário do que se vê no âmbito da ciência tradicional, dominada pela razão prática. É a fantasia e o contato com o sublime que permitem ao homem “ver nas coisas não o que a natureza efetivamente formou, mas o que se esforçava para formar”. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 255).

É interessante observar como Augusto dos Anjos transpõe essa árdua discussão para o universo de seus poemas, como se o problema tivesse surgido diretamente de seus versos e não de um extenso percurso realizado pelos grandes nomes da filosofia. Em sua obra podemos ver que a noção de *poiesis* foi aplicada em toda sua potencialidade, pois realmente funciona como uma instância de transformação e produção. Estamos diante de um exemplo no qual a força poética coloca à prova o “ser” do conceito filosófico ao extrapolar o âmbito confiável de seu uso dentro do campo da filosofia. No poema, é como se o poder de reflexão do conceito ou de determinada lógica de raciocínio aparecesse já no palco, encenado, enquanto que na obra filosófica, é como se estivessem apenas no papel, à espera de ser representado³⁸.

³⁸ De um lado, o conceito aponta para si mesmo, em seu próprio campo. Ao mesmo tempo, porém, passa por um alargamento ocasionado pelo fato de “pôr-se em verdade” na obra de arte. Esta perspectiva traz algo do raciocínio de Heidegger, principalmente quando o pensador aborda a representação dos sapatos da camponesa na pintura de Van Gogh em *A origem da obra de arte*. Quando o conceito filosófico aparece no âmbito da pura especulação, sem fundo poético, temos

apenas o seu “ser-utensílio”. É como se ele fosse somente o sapato usado diariamente. Já na obra de arte, temos a reprodução da essência geral do conceito, o “desvelamento do seu ser” ou a *aletheia*, assim como no caso da representação do par de sapatos no quadro de Van Gogh. (HEIDEGGER, 2010, p. 87). É importante deixar claro que isso não equivale a dizer que é a representação poética que atribui complexidade ao objeto, e sim que ajuda a clarificar matizes que já estão nele, mas dificilmente seriam apreendidos em uma observação direta. Portanto, a função da dimensão estética é revelar.

CAPÍTULO 3: O PROSAICO COMO ELEMENTO DE MEDIAÇÃO

3.1 A mescla de estilos

A partir do que foi visto até aqui, é possível dizer que a poética de Augusto dos Anjos tem como um de seus fundamentos mais importantes a mistura de elementos ou dispositivos que, inicialmente, apresentam-se como imiscíveis. Essa característica, embora tenha sido pouco explorada pela crítica, já foi apontada por João Ribeiro, oito anos depois de ter sido publicada a primeira edição do *EU*. Por mais que o curtíssimo estudo se detenha principalmente nos aspectos biográficos do poeta, João Ribeiro não mostra dúvidas quando pensa em uma possível filiação de Augusto dos Anjos a alguma escola ou movimento:

Como quer que seja, Augusto dos Anjos abeberara-se a teorias haeckelianas, falava de moneras, ontogêneses e filogêneses, envenenara-se de todos os ceticismos ambientes.

O ciclo ainda não está perfeito, e crê-se e descrê-se com a mesma toleima. Para essa pseudo-filosofia vinha a talho a poesia de Baudelaire, sem náusea para as podridões, amoral e profundamente insincera, pois que não se inspirava senão no escândalo, no *bluff* e em doentios reclamos.

Irritar a ingênua pacatez do vulgo era o princípio de serenidade de alguns dos últimos românticos. Nas terras portuguesas, Junqueiro e Gomes Leal não escaparam àquele influxo e nele fundaram muitas das suas fátuas declamações.

Augusto dos Anjos foi, todavia, um poeta de inspiração mista, de várias espécies: a poesia parnasiana, a baudeleriana, a científica, ou filosófica... (RIBEIRO, 1995, p, 74).

Portanto, naquela época, já se reconhecia Augusto dos Anjos como “um poeta de inspiração mista”, para o qual a terminologia científica, conceitos filosóficos e diferentes tendências estéticas serviram de componentes para a criação de uma obra singular.

Pensar sobre essa questão nos remete a um terceiro elemento indispensável na poesia do escritor paraibano, que é o prosaico. Já foi demonstrado que a poesia do autor realiza passos ousados ao integrar em seu funcionamento um vocabulário pertencente ao campo da ciência e da tradição filosófica ocidental, uma vez que, se o procedimento artístico não fosse bem empregado sobre tal conteúdo, seus poemas

correriam o risco de se tornarem apenas uma espécie de compêndio. Nesse caso, sua obra assumiria uma feição desconjuntada e a densidade poética de seus textos se esmoreceria. Entretanto, além dessa equilibrada “exogamia”, outro fator contribuinte para que a mistura não perca o ponto é a maneira como o elemento prosaico atua em seu livro. Conforme veremos aqui, o prosaísmo funciona como elemento de mediação para que seus poemas não se tornem excessivamente cerebrais e percam de vista a associação entre um centrossoma e a realidade mais geral, ou entre um conceito filosófico e os sentimentos de um ser humano comum.

Podemos, então, falar de uma mescla de estilos. Se por um lado, nota-se um tom elevado, marcado pela seriedade e pela tragicidade, farto em referências científicas e filosóficas, por outro há a presença marcante de um estilo que beira o grotesco, recheado de imagens e termos que nos remetem a uma realidade rés-do-chão. Nesse ponto, é possível ver na poesia de Augusto dos Anjos aquilo que Erich Auerbach, ao refletir sobre a *mimese* na literatura ocidental, chama de cruzamento entre o *sermo gravis* e o *sermo humilis*. Essa junção contraria a rígida norma clássica de separação entre os estilos, para a qual a arte verdadeira não poderia “descer às profundezas quotidianas e vulgares da vida do povo e levar a sério o que ali encontrar”. (AUERBACH, 2009, p. 38). Em um ensaio sobre a poesia de Charles Baudelaire o filólogo alemão enfatiza esse contraste estilístico e nos aponta um caminho que será de grande importância para pensarmos o método do autor do *EU*:

Os críticos modernos, desde a época de Baudelaire, mas de modo mais persistente nos últimos anos, tentaram negar a hierarquia dos objetos literários, sustentando que não há objetos sublimes e objetos baixos, mas apenas bons e maus versos, boas e más imagens. No entanto, a formulação é equivocada; ela obscurece o que surgiu de significativo no curso do século XIX. Na estética clássica, o tema e a maneira de trata-lo foram divididos em três categorias: o grandioso, trágico e sublime; depois, o médio, agradável e suave; e por fim, o baixo, o ridículo e grotesco. Dentro de cada uma dessas três categorias havia muitas gradações e casos especiais. Uma classificação deste tipo corresponde à sensibilidade humana, ao menos na Europa; não pode ser eliminada à força de argumentos. O que o século XIX realizou – e o século XX levou ainda mais adiante – foi mudar a base da correlação: tornou-se possível abordar com seriedade temas que até então pertenciam à categoria média ou baixa e trata-los séria e tragicamente, figurar artisticamente sua essência e seu curso. Os temas de Flaubert ou Cézanne, Zola ou Van Gogh, não são “neutros”; não se pode dizer que sua originalidade consista unicamente na perfeição de suas técnicas; não há técnica nova ou genial sem novos conteúdos. (AUERBACH, 2007, p. 309-310).

O primeiro aspecto digno de atenção na reflexão de Auerbach diz respeito à importância concedida ao objeto na criação poética. Conforme ele aponta, para definirmos um estilo como alto, baixo ou médio, é imprescindível considerarmos a natureza do objeto em si. Ao dizer isso, o filólogo nos indica que o método do poeta dependerá, em grande parte, dos temas que sua obra ilumina, pois, “não há técnica nova ou genial sem novos conteúdos”. Assim, fica mais fácil conceber a dinâmica do método de Augusto dos Anjos, que também se mostra variável de acordo com seus objetos. Por exemplo, quando o poema traz uma profunda reflexão filosófica sobre a formação da Idéia no espírito do ser humano, como no soneto “A Idéia”, ele estabelece uma comparação do conceito platônico com as banais estalactites de uma gruta. Outro caso muito marcante é o de “Budismo Moderno”. Em um de seus versos, toda a sofisticação da temática de fundo místico e dos termos da botânica é quebrada por uma expressão extremamente popular como “Ah! Um urubu pousou na minha sorte”. A aura de gravidade que ronda a iminente autodissolução do eu-poético, acaba por ser diluída pelo aspecto banal do verso citado. O prosaísmo faz com que os seus temas, por mais complexos que sejam, não sofram perdas de objetividade e materialidade. Isso permite que seus versos mantenham a dicção tensa e contraditória que é característica do eu-poético do autor.

Também vale destacar que esse sincretismo sobre o qual Auerbach nos fala, impregnou a tradição literária do ocidente desde seus primórdios e atingiu seu ápice justamente no início do século XX, período no qual está situada a obra de Augusto dos Anjos. Portanto, apesar desse procedimento não ter sido propriamente uma invenção do escritor paraibano, ele soube captar com inteligência uma tendência estética que chegava ao ápice em sua época³⁹. Para usar os termos de Ezra Pound, o autor soube absorver o *paideuma* que se oferecia a ele. (POUND, 2006). É a partir dessa incorporação que Augusto dos Anjos se sente apto a mesclar as situações mais trágicas e os sentimentos mais grandiosos a uma realidade observada sem as lentes do eufemismo.

Apontadas essas questões, é importante salientar que, se o objetivo da análise é trazer à tona o papel mediador desempenhado pelo prosaico na obra do escritor, é

³⁹ Essa questão será explorada com mais vagar no quinto capítulo do estudo, quando será realizada uma comparação entre Augusto dos Anjos e alguns poetas próximos a ele.

indispensável que o pensemos em função dos outros componentes de seu método que foram aqui estudados: a ciência, a filosofia e a figura do eu-poético. Por meio dessa linha de raciocínio é possível entender melhor como há um movimento orgânico no plano da composição do livro.

3.2. O substrato da realidade

Um bom modo de iniciar o percurso é o soneto “O morcego”, o qual nos oferece detalhes muito importantes. Nele, o tema central é a consciência humana e sua atuação sobre os indivíduos:

Meia noite. Ao meu quarto me recolho.
Meu Deus! E este morcego! E, agora vede:
Na bruta ardência orgânica da sede,
Morde-me a goela ígneo e escaldante molho.

“Vou mandar levantar outra parede”...
– Digo. Ergo-me a tremer. Fecho o ferrolho
E olho o teto. E vejo-o ainda, igual a um olho,
Circularmente sobre a minha rede!

Pego de um pau. Esforços faço. Chego
A tocá-lo. Minh’alma se concentra.
Que ventre produziu tão feio parto?!

A Consciência Humana é este morcego!
Por mais que a gente faça, à noite, ele entra
Imperceptivelmente em nosso quarto! (ANJOS, 1995, p. 202).

O poema chama a atenção, primeiramente, pelo modo como o tempo é representado. Conforme se vê já na primeira estrofe, os acontecimentos que envolvem o eu-poético parecem ocorrer naquele exato momento em que são descritas as suas impressões. Primeiramente, ele busca precisar o instante em que se recolhe ao quarto – “meia noite” –, logo em seguida, temos o uso do pronome demonstrativo “este” para apontar o morcego. Nota-se ainda que todos os verbos estão no presente. Tais pormenores criam uma atmosfera de situação imediata, uma vez que o poema enfoca os fatos que ocorrem, e não aqueles que ocorreram ou, porventura, poderiam

ter ocorrido, estabelecendo-se assim uma aura de plausibilidade sobre as imagens evocadas.

Essa sensação cotidiana entra em choque com a linguagem utilizada nos versos, baseada na grandiloquência e no exagero. No terceiro verso, o eu-poético, por causa do medo e da ansiedade causada pela presença do morcego em seu quarto, sente-se com a boca seca e também ânsia de vômito. A situação é banal e não chama a atenção em si mesma, a não ser pelos termos utilizados: a *secura* na boca se torna a “bruta ardência orgânica da sede”; e “morde-me a goela ígneo e escaldante molho” remete ao enjoo. Essa retórica empolada estabelece um movimento de contrabalanço em relação ao aspecto cotidiano da cena, como se não deixasse que ela chafurdasse em sua banalidade. O procedimento é capaz de unir, produtivamente, a vulgaridade do ocorrido à estranheza da linguagem sem deixar que nenhum dos dois se sobressaia.

Já na estrofe seguinte essa contradição parece se aplainar um pouco e os versos começam a ser dominados por uma concepção mais rasteira sobre a realidade. Isso pode ser notado a partir da representação do próprio espaço, cuja simplicidade é nítida, visto que a cena se passa em um cômodo sem nenhum requinte e que precisa de ajustes. Somado a esses fatores, o verso de abertura é uma frase, emitida de súbito pelo eu-poético como se estivesse em uma simples conversa com algum dos habitantes da casa: “Vou mandar levantar outra parede!”. Na terceira estrofe, a cena construída concede ainda mais força ao aspecto prosaico no poema. Como se vê, o eu-poético, se utiliza de um mero pedaço de madeira para espantar o morcego que o incomoda, algo que poderia ocorrer em qualquer casa da zona rural, mas que dificilmente imaginaríamos em um soneto, forma elevada de poesia. A trivialidade da imagem já é enorme, mas ainda sofre um acréscimo quando chegamos à sua quarta estrofe. Nela, a voz que organiza o soneto deixa claro para os leitores que a figura do morcego representa nada mais nada menos do que a consciência humana, que assim como o mamífero voador, se mostra nos momentos mais inesperados e perturba a nossa tranquilidade. A comparação instila no poema uma veia cômica – há alguma graça em visualizar o eu-poético lutando contra um morcego que invade o seu quarto – e também grotesca, pois a figura do morcego, central para o texto, não é aprazível. No próprio poema pergunta-se: “Que ventre produziu tão feio parto?!”.

Percebe-se que “O morcego” ilustra com eficácia aquilo que foi apontado acima sobre o elemento banal na poesia de Augusto dos Anjos. Um tema solene como o funcionamento da consciência humana, cunhado na forma de um soneto no qual encontramos expressões arrevesadas como “ígneo e escaldante molho”, é tratado a partir de comparações e cenas associáveis a uma realidade comezinha. A operação permite que o poema mantenha algo de sublime e trágico ao abordar a angústia do ser humano atormentado pela consciência, mas não no sentido clássico desses conceitos. (AUERBACH, 2007, p. 18). Constrói-se aqui um estilo impuro, no qual a temática elevada, a dicção pernóstica e a forma poética tradicional veiculam a presença de imagens feias e a representação de um cenário de aspecto simples e popular.

Outro exemplo para percebermos a importância da realidade menor para o método poético de Augusto dos Anjos é o poema “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!

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!” (ANJOS, 1995, p. 304).

Ao todo, o poema possui vinte e duas estrofes, todas elas organizadas em quatro versos. A partir das quatro estrofes selecionadas acima não é difícil perceber que se trata de um caso bem próximo daquele que se viu em “O morcego”. Entretanto, nos parece que em “Mistérios de um fósforo”, a mescla de estilos se dá de modo mais ousado, o que leva o aspecto prosaico do poema a funcionar de maneira ainda mais intensa do que no poema analisado anteriormente.

Aqui, o eu-poético se dedica a refletir sobre o inexorável destino de todo ser – tornar-se cinza – e também sobre a dinâmica da natureza, pronta a corroer o que quer que seja em benefício da manutenção do ciclo da vida. Porém, não é o assunto em si que chama a atenção, até porque, como se vem notando ao longo do estudo, é um dos prediletos do autor. O importante, nesse caso, é a maneira como a temática é tratada, pois, conforme se vê a reflexão acontece por meio da observação de um fósforo, riscado pela mão do eu-poético. A “individual psiquê humana”, o “sonho altruístico da espécie”, a imagem “má da podridão” e “todas as formas da matéria gasta” aparecem concentrados a partir do simples ato de se acender um palito de fósforo. Parece correto dizer que estamos diante de um caso no qual se cria um choque entre “intenção problemática e referência vulgar”, ou seja, um tema imponente como é o da efemeridade da vida, é explorado a partir de imagens prosaicas, que, a rigor, não caberiam bem num poema que buscasse se enquadrar nos moldes daquilo que muitos reconhecem como belo⁴⁰ (MERQUIOR, 1975, P.13, 14).

O choque referido pode ser constatado também caso nos atentemos para a estrutura das duas primeiras estrofes. A disposição formal delas lembra algo de uma anedota ou adivinhação, o que fica ainda mais visível se o trecho for transcrito em prosa: “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...”. O assunto, que possui fundo existencial, acaba por receber um aspecto cotidiano, lembrando um pouco a forma sintática das brincadeiras de adivinhação. A reflexão quase platônica sobre a diferença entre os dois fósforos – um que se encontra na psiquê humana em geral, e outro que há na consciência do indivíduo – acaba por ser tratada em um estilo simples, dedicado a temas baixos.

Na terceira estrofe essa dinâmica dos contrastes continua a atuar, porém, o que se vê agora é uma estrutura enunciativa de aspecto elevado, em convivência com imagens vulgares. Para indicar, por exemplo, seu estado alterado, o eu-poético nos diz o seguinte: “E exclamo, ébrio, a esvaziar báquicos odres”. Em vez de dizer que está bêbado, prefere uma forma pouco comum como “ébrio”, além disso, não bebe em qualquer recipiente, mas sim em um “odre”, cujo poder de embriaguez é revelado

⁴⁰ O estudo de José Guilherme Merquior tem como objeto o elemento prosaico na poesia de Drummond, porém, serve para explicar o que ocorre na poesia de Augusto dos Anjos. Seu título é *Verso Universo em Drummond*.

pelo adjetivo “báquico”, uma referência a Baco da qual é possível depreender certa ânsia de erudição. Pode-se notar que o verso, dotado de termos pouco usuais e de referência mitológica, dá um aspecto retumbante a uma situação nada gloriosa.

Três estrofes adiante, a cena do eu-poético alucinado pela bebida, pensando sobre o funcionamento da vida através dos mistérios da queima de fósforo nos renderá ainda mais um bom exemplo do cruzamento de estilos:

Bêbedo, os beijos na ânfora ínfima, harto,
Mergulho, e na ínfima ânfora, harto, sinto
O amargor específico do absinto
E o cheiro animalíssimo do parto! (ANJOS, 1995, p. 304).

O movimento observado na passagem anterior aparenta se intensificar, pois a tensão acaba interiorizada na própria disposição da linguagem. Nela, percebe-se uma construção sintática bem elaborada, como em “Mergulho, e na ínfima ânfora, harto, sinto”, o uso de termos pouco conhecidos como “harto” e “ânfora”, dividindo espaço com toda a vulgaridade que se depreende de uma palavra como “beijos” ou a referência ao “animalíssimo” cheiro do parto. O poema não se deixa perder em meio ao clima de torpor evocado, pois a realidade menor e sem *glamour* da vida comum nunca é preterida. Em momentos como esse, percebemos que o método de Augusto dos Anjos trabalha uma noção de função poética diversa daquela cujo pressuposto é a distinção em relação às demais funções da linguagem. Segundo essa perspectiva, normalmente atrelada ao teórico russo Roman Jakobson,

a linguagem poética é nitidamente distinta da língua comum: ao passo que esta serviria sobretudo para comunicar, aquela seria tão mais poética quanto mais se subtraísse à função comunicativa. Interrompida a relação com a realidade extralinguística (o referente), a língua poética é definida como esvaziamento e suspensão de significado(...) Os procedimentos da literariedade, portanto, separariam a poesia da comunicação, isolando a função poética ou auto-referencial das outras funções linguísticas, o que finalmente distanciaria a poesia dos outros gêneros, particularmente da prosa. O escritor mais adequado à teoria jakobsoniana, assim, parece ser Mallarmé, talvez o poeta mais distante da prosa. (BERARDINELLI, 2007, p. 14)

Contrariamente a isso, os versos de Augusto dos Anjos deixam claro que o potencial de literariedade não depende de uma exclusão da realidade extra-linguística ou de uma não-referencialidade. Neles, vê-se que o mundo referencial não deixa que

a estranheza e abstração formem um mundo à parte, distanciado do leitor. Falar dos “beijos” que bebem o absinto ou do cheiro bestial do parto faz com que o poema se situe mais perto de um mundo palpável, desobedecendo a norma clássica segundo a qual a linguagem poética não pode estar associada à linguagem comum e às coisas vulgares. A busca de uma forma mais densa e espessa afasta o poeta da limitação que poderia ser ocasionada por uma concepção de poesia pura, pois sua obra acaba por se mostrar uma prova de que

em nenhum poema todos os elementos da linguagem se transformam em “poesia”, se consomem nela: a base da expressão são as relações conectivas, sintáticas, gramaticais, sem as quais não existe a linguagem. Essas relações implicam um discurso, um tema. A poesia que aflora nesse discurso é produto de um processo complexo de que participam todos os elementos do poema. A falsa compreensão desse fenômeno é que gerou a superstição da poesia pura (...). Ora, não existem elementos poéticos em si mesmos, como não existem palavras por si mesmo poéticas. Todos os elementos da língua são e não são poéticos, dependendo da função específica que exerçam dentro de determinado contexto verbal (...). Pretender realizar um poema constituído apenas de elementos poéticos implica eliminar o processo dialético que promove a transfiguração das palavras. “Creio que este é um objetivo que a poesia jamais poderia atingir, porque atingí-lo significaria o fim de toda a poesia”, escreveu Eliot, e acrescentou: “A poesia só pode ser escrita enquanto conserve alguma impureza”. Significaria o fim de toda a poesia porque seria abdicar do propósito que leva o poeta a escrever: expressar o movimento do seu espírito que, por sua vez, é reflexo (não direto nem simples, nem mecânico nem simétrico) do processo real objetivo; expressar, em última instância, a contradição entre o sujeito e o mundo. Qualquer concepção que não veja a poesia como esforço de superação – que jamais se dá para sempre – dessa contradição, ignora a natureza real do problema (...). No trabalho do poeta, a língua que é o permanente, é o mundo, o prosaico, que deve ser transformado, transfigurado; se se elimina da poesia todo elemento prosaico, elimina-se sua conexão com o mundo concreto, elimina-se o que deve ser transformado, e assim, elimina-se a sua transformação. (GULLAR, 1978, p. 32).

As palavras de Ferreira Gullar elucidam muito bem a ideia de método formal que pode ser encontrada no *EU*. O ensaio de Gullar, intitulado “Augusto dos Anjos ou vida e morte nordestina” talvez seja a melhor análise sobre a absorção do elemento vulgar na poesia do escritor paraibano. Em seu estudo, ele demonstra que o uso de objetos prosaicos na composição poética pode liberar a arte do automatismo perceptivo e chamar a atenção para o procedimento que o poeta emprega em sua

composição⁴¹, atuando, portanto, como se fosse aquele “grão pedra ou indigesto” do qual nos fala João Cabral de Melo Neto em “Catar feijão”, capaz de interromper a leitura “fluvial” e atirar a atenção, desengatilhando o poder reflexivo do poema. (NETO, 1997, p. 16-17). Em Augusto dos Anjos, o prosaísmo mostra-se capaz de fixar o leitor no estranho mundo que se abre em seus poemas, indicando a ele que aquele ambiente, repleto de referências científicas, filosóficas e místicas, também lhe diz respeito. Dessa maneira, falar sobre a “bacteriologia inventariante”, como em “Monólogo de uma Sombra”, ou sobre o “apriorismo incognoscível”, em “As cismas do destino”, deixa de ser uma mera extravagância, visto que tais expressões e conceitos encontram-se articulados à esfera dos viventes comuns. É esse impulso de banalização que torna lícita até mesmo a utilização de numerais e abreviaturas em meio aos versos, assim como se vê nas seguintes estrofes de “Os doentes”:

Como que havia na ânsia do conforto
De cada ser, ex.: o homem e o ofídio,
Uma necessidade de suicídio
E um desejo incoercível de ser morto!

Naquela angústia absurda e tragicômica
Eu chorava, rolando sobre o lixo,
Com a contorção neurótica de um bicho
Que ingeriu 30 gramas de *nux-vomica*. (ANJOS, 1995, p. 242).

Ainda no mesmo poema, associa-se o “caos budista” ao preço – em cifras – que o lojista cobra para o pano com o qual são confeccionadas as mortalhas:

⁴¹ Em seu ensaio, Ferreira Gullar cita Chklovski, em “A arte como procedimento”. O formalista russo, diferentemente de Roman Jakobson, acredita que “a arte é um meio de experimentar o devir do objeto”. (CHKLOVSKI, 1970, p. 45). Assim sendo, construir uma poesia nas quais as palavras e as imagens foram pretensamente pré-fabricadas para serem poéticas implica em encurtar a duração da percepção do público, o que diminui seu potencial artístico. Diante disso, o teórico não nega a validade do objeto prosaico na produção artística. Em vez disso, ele aponta que o objeto da arte pode ser: “1) criado como prosaico e percebido como poético; 2) criado como poético e percebido como prosaico”. (CHKLOVSKI, 1970, p. 41). Fica claro que, ao contrário de Jakobson, para ele, o objeto da arte não se torna necessariamente mais poético quanto mais se distancia do prosaico. É justamente o devir do objeto (prosaico – poético; poético – prosaico) que deve ser concebido como movimento central da criação estética. Portanto, apesar de ambos pertencerem ao legado do formalismo, estamos diante de duas noções bem distintas sobre forma. Muitas vezes, o que se vê no contexto acadêmico é que a perspectiva de Jakobson acaba por ser estendida a todo o movimento do formalismo russo, talvez pelo fato de seu nome ser o mais conhecido, entretanto, apenas a contribuição de Chklovski nos interessa aqui.

E nua, após baixar ao caos budista,
Vem para aqui, nos braços de um canalha,
Porque o madapolão para a mortalha
Custa 1\$200 ao lojista (ANJOS, 1995, p. 246).

Os exemplos são inúmeros – os “10 minutos de um acesso de asma” em “Cismas do Destino” e as “33 vértebras gastas” do poema “Decadência” – mas ocorrem de modo um pouco isolado, visto que o recurso não é explorado com profundidade pelo escritor. Algo diverso se dá em relação ao tratamento dado ao tema da expressão, cuja análise é bastante reveladora da função mediadora do elemento prosaico. Vejamos o caso de “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 Idéia! A inspiração lhe tarda!
E ei-lo a tremer, rasga o papel, violento,
Como o soldado que rasgou a farda
No desespero do último momento!

Tenta chorar e os olhos sente enxutos!...
É como o paralítico 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! (ANJOS, 1995, p. 253).

Fica evidente, desde o título do poema, que a questão da expressão estética é tratada como algo árduo, dificultoso. No primeiro verso, aliás, a arte é chamada de “ingrata”, pois, por mais que o artista se dedique e se esforce nem sempre ela lhe concede inspiração para concluir suas obras.

É curioso notar que as metáforas utilizadas pelo poeta para representar os esforços do artista sempre estão relacionadas a atitudes brutas, de desgaste físico. Na primeira estrofe, por exemplo, a intensidade do trabalho artístico faz as “órbitas elipsoidais” arderem. Na segunda, o artista tem um surto de agressividade e chega a rasgar as folhas nas quais escreve e é comparado a um soldado que rasga sua farda por ter desistido da batalha. Já na terceira estrofe, o estado nervoso é tamanho que ele tenta chorar mas nem as lágrimas surgem. Em outros autores e em determinadas

tendências poéticas, o problema da expressão é tratado de modo bastante diferente, como se a dificuldade em se produzir um poema fosse algo galante, que aumenta ainda mais o valor e a vaidade do poeta. Para um parnasiano como Alberto de Oliveira, a imagem do esforço inútil do escritor é o resquício de notas que perpassam as fibras gastas de um instrumento musical defeituoso, conforme se vê em seu soneto “Lira Quebrada⁴²”. Não há como negar que o modo de representar o tema é bem mais pomposo do que aquilo que se vê em Augusto dos Anjos⁴³. Principalmente se prestarmos atenção ao que ocorre nos últimos versos do poema. Neles, o artista, com seus “dedos brutos”, “puxa e repuxa a língua”, na tentativa de fazer com que a expressão venha à tona por meio da força. Contudo, “não lhe vem à boca uma única palavra”. Destaca-se o aspecto grosseiro de tal atitude, que acaba por atribuir uma feição destemperada ao artista. Assim, tanto ele quanto o ato de criação estética são dessacralizados, pois associam-se à selvageria e à loucura. Segundo Ferreira Gullar, em passagens como essa, a arte desce “das alturas olímpicas e das dimensões oníricas, para reencontrar a realidade banal, bruta, antipoética, que é sua matéria”. (GULLAR, 1978, p. 20). Isso fica ainda mais claro quando se pensa na maneira como a linguagem é alegorizada. É possível dizer que ali, ela não é tratada apenas enquanto discurso ou signo, pois a língua é algo orgânico, enxergada como o aparelho da fala. Sua concretude é tão marcante que ela pode ser sentida com as mãos e esticada com os dedos. Aliás, a arte do poeta, de maneira geral, passa por esse processo no interior do poema. No último verso, por exemplo, nota-se que a expressão depende da “boca” e não da mente, do espírito ou do coração. Esse tema remete, inevitavelmente, a outro poema já analisado aqui, “A Ideia”. Nele, o

⁴² Nos versos de Alberto de Oliveira se vê o seguinte: “Tomando-a onde a deixei dependurada ao vento / Sinto não ser mais esta a lira de outros dias / Em que, somente a amor votado o pensamento/ Livre e acaso feliz, a descansar em ouvias/ Quebrada vem. Rouqueja apenas um lamento / As rosas com que, ó Musa, inda há pouco a vestias / Fanam-se nos festões, soltam-se em desalento / Vão-se. Ironia ou dor crispa-lhe as cordas frias. (OLIVEIRA, 1969, p.51).

⁴³ Na poesia do escritor paraibano, a questão da produção artística não está tão distanciada da noção de trabalho, concebida em seu aspecto mais senso comum. Apesar de toda a carga filosofante e abstrata de alguns poemas como “A Idéia”, “Poema Negro” e “Versos a um Cão”, há ali também uma concepção vulgar sobre a criação poética. Dessa perspectiva, talvez seja possível aproximar o modo como Augusto dos Anjos trata o tema daquilo que Walter Benjamin enxerga na poesia de Charles Baudelaire. Para ele, na obra do poeta francês, o trabalho literário é tratado como se fosse um esforço físico, ilustrado pela metáfora do esgrimista. É o “duelo em que todo o artista se envolve e no qual antes de ser vencido, solta um grito de terror”. (BENJAMIN, 1994, p. 68).

problema da expressão é tratado de maneira bastante semelhante àquilo observável em “Martírio do Artista”. Vejamos apenas as duas últimas estrofes do soneto:

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 paralítica (ANJOS, 1995, p. 204).

Nas passagens acima, o eu-poético delinea o percurso final da “Ideia”, que sai do feixe de moléculas nervosas do cérebro e se direciona para o aparelho da fala, representado por meio de duas imagens: a “laringe” e o “mulambo da língua paralítica”. Ambas impregnam o poema de realismo, indicando que a discussão, de fundo etéreo, não está desligada de uma esfera mais baixa. Com isso, o soneto não corre o risco de ser apenas assunto para iniciados e se associa a uma realidade que é comum a todo ser vivo. Há um ensaio de Eric Auerbach, chamado “*Sacrae scripturae e sermo humilis*”, no qual ele analisa o uso do estilo baixo Dante Alighieri e nos diz o seguinte:

o poema sacro, *al qual ha posto mano e cielo e terra*, não é uma obra do estilo baixo, bem o sabe seu autor, em que pese o título e as explicações que ele fornece. Tampouco se trata de poema de estilo sublime na acepção antiga: há demasiado realismo, demasiada vida concreta, demasiado *biotikon* [no sentido de “vida biológica”], como diziam os teóricos gregos, tanto nas palavras quanto nos episódios (...). (AUERBACH, 2007, p. 18).

O raciocínio é bastante adequado para entendermos melhor o que se passa na composição de Augusto dos Anjos. O aspecto sublime e elevado, característico de temas como a expressão estética e a noção filosófica de Ideia, é matizado pela inserção de elementos relativos ao prosaísmo da vida biológica, cuja função é evitar que o poema suba a alturas das quais não pode descer e, assim, se aparte da vida em sua concepção mais básica.

O uso do *biotikon*, além de colocar freios ao excesso de abstração, é capaz também de bloquear o excesso de ternura de alguns poemas, evitando assim que o

poema se perca em meio a idealizações sentimentais enclicheiradas que poderiam prejudicar a contundência dos versos de Augusto dos Anjos. Um exemplo disso é o poema a seguir:

Agregado infeliz de sangue e cal,
Fruto rubro de carne agonizante
Filho da grande força fecundante
De minha brônzea trama neuronal,

Que poder embriológico fatal
Destruíu, com a sinergia de um gigante,
Em tua morfogênese de infante
A minha morfogênese ancestral ?!

Porção de minha plásmica substância,
Em que lugar irás passar a infância,
Tragicamente anônimo, a feder?!

Ah! Possas tu dormir, feto esquecido,
Panteisticamente dissolvido
Na noumenalidade do NÃO SER! (ANJOS, 1995, p. 207).

O seu título é apenas “Soneto” e fica claro que se trata de um eu-poético que lamenta a morte de seu filho, perdido ainda durante a gestação. Caso algum leitor soubesse apenas disso antes de ler o poema, provavelmente já se colocaria a imaginar versos tristes e lamuriosos, porém, carregados de sentimentalismo e saudade. Não é bem o que se encontra aqui. Ainda no primeiro verso já se vê o eu-poético denominar o filho falecido como “agregado infeliz de sangue e cal” e “fruto rubro de carne agonizante”. Nos últimos dois versos da estrofe, essas imagens chocantes dão lugar a um tom distanciado que considera o infante apenas como fruto da “grande força fecundante” de sua “brônzea trama neuronal”. É como se o pai, o eu-poético, enxergasse entre os dois apenas uma ligação de caráter biológico e científico. Não há espaço para imagens ternas e delicadas, pois o fato é tratado em termos de destruição da “morfogênese” paterna, conforme nos mostram os versos da segunda estrofe. Na próxima estrofe, soma-se a esse distanciamento um aspecto fortemente burlesco, quando o eu-poético pergunta à “porção” de sua “plásmica substância” onde ela irá “passar a infância”, “tragicamente” anônima, a “feder”. Nesse ponto, em vez da morte ser associada à saudade, elevação ou espiritualidade, evoca-se toda uma atmosfera baixa e vulgar, interligando-a ao mau cheiro, à podridão e ao anonimato.

Pode-se dizer que a crueza gera efeitos impactantes no poema, visto que a perda de um ente querido é exposta em sua face mais dura, sem suavidade alguma.

No entanto, o procedimento parece atender a um objetivo maior, concernente ao desempenho do eu-poético. O autor, abaixo do título do poema, informa ao leitor que este foi dedicado ao seu primeiro filho, “nascido morto com 7 meses incompletos” em dois de Fevereiro de 1911. (ANJOS, 1995, p. 207). Consequentemente, é inegável que o poema possua determinado lastro autobiográfico, o que é indicado pelo próprio escritor. Esse fato, aparentemente inútil para o esquema de análise desenvolvido aqui, pode revelar um detalhe importante sobre a estratégia de criação de Augusto dos Anjos, pois se a vulgaridade dos termos e das imagens utilizadas nos versos já era estranha em um poema que trata da perda de uma criança, o que dizer disso quando se tem conhecimento de que se fala de um fato da vida do autor empírico? É digno de abalar os leitores de espírito mais sensível. Como o intuito não é enveredar a leitura para esse lado, é necessário entender qual o efeito disso para a fatura estética do livro. Nesse sentido, é possível observar que o eu-poético, ao tratar o tema de modo prosaico, acaba por instaurar uma lógica de aproximação e afastamento. Trocando em miúdos, é como se ele quisesse, ao mesmo tempo, particularizar o assunto da perda do filho – ao fazer uso do registro autobiográfico – e também generalizá-lo – ao trata-lo de modo distanciado e impessoal, como se se referisse a uma criança qualquer –, gerando assim um eu-poético que pode ser confundido com a pessoa empírica do autor, mas, ao mesmo tempo, se desidentificar dela. Cria-se ali, através da rudeza predominante na enunciação, uma separação entre o discurso falado e o perfil de quem fala, formalizando um eu-poético capaz de evadir-se de si quando necessário.

Outro ponto no qual é possível refletir sobre a função do prosaico na poesia do autor se dá através da formalização do aspecto local nos poemas do *EU*. Apesar da atmosfera predominante na poesia do autor beirar o absurdo, o cenário rural, relacionado ao Nordeste dos engenhos, possui um papel marcante em sua poesia. Daí ser possível associar o local a uma realidade trivial, pois o cenário nordestino que aparece representado na obra de Augusto dos Anjos não diz respeito ao Nordeste dos turistas e sim nos remete a um espaço degradado. Por várias vezes, é esse espaço que funciona como um dos elementos capazes de atribuir singularidade à obra e ao

método de criação do escritor, pois lhes fornece lastro histórico e social. Apesar de seus poemas estarem impregnados de referências ao *Cosmos*, ao universo panteístico e a uma concepção abstrata da vida, há ali uma grande sensibilidade para representar uma realidade específica, cujo peso é indispensável para a formulação estética. Essa sensibilidade permite a Augusto dos Anjos internalizar no *EU* as referências ao Darwinismo, a Goethe e a Schopenhauer, sem se desligar do ambiente que lhe serviu de substrato mais imediato, o que concede força a seu procedimento literário. Segundo essa linha de raciocínio, parece claro que a decadência, a melancolia e a ânsia mística de superar a perenidade da vida, estão profundamente associadas às condições de uma sociedade em que o setor da classe latifundiária do Nordeste se encontra em queda livre depois de ter sido atingido pelas transformações econômicas e políticas ocasionadas pela penetração do capitalismo no fim do século XIX e décadas iniciais do século XX. Portanto, apesar de ser plausível associar Augusto dos Anjos a poetas como Tristan Corbière – no que diz respeito ao tratamento dado ao grotesco – e Gottfried Benn – se pensarmos no uso exótico da linguagem técnica –, a capacidade de se impregnar da realidade local, prosaica e problemática, é um grande diferencial de sua obra. O poema intitulado “Gemidos de arte”, mais especificamente sua terceira parte, é um bom exemplo para que isso seja visualizado:

Pelo acidentadíssimo caminho
Faísca o sol. Nédios, batendo a cauda,
urram os bois. O céu lembra uma lauda
Do mais incorruptível pergaminho.

Uma atmosfera má de incômoda hulha
Abafa o ambiente. O aziago ar morto a morte
Fede. O ardente calor da areia forte
Racha-me os pés como se fosse agulha.

Não sei que subterrânea e atra voz rouca,
Por saibros e por cem côncavos vales,
Como pela avenida dos Mappales,
Me arrasta à casa do finado Tôca!

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

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

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

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

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

Fico a pensar no Espírito disperso
Que, unindo a pedra ao gneiss e a árvore à criança,
Como um anel enorme de aliança,
Une todas as coisas do Universo!

E assim pensando, com a cabeça em brasas
Ante a fatalidade que me oprime,
Julgo ver este Espírito sublime,
Chamando-me do sol com suas asas! (ANJOS, 1995, p. 265).

A partir da leitura das duas primeiras estrofes transcritas acima, vê-se que o eu-poético encontra-se em movimento em um cenário marcadamente agrário, de relevo “acidentadíssimo”, no qual os bois “urram” e batem a “cauda” debaixo de um sol escaldante, que cria uma atmosfera abafante e fedorenta. Fica nítido que o ambiente não é idealizado e se aproxima bastante da noção comum que possuímos sobre qualquer propriedade rural. Em seguida, os pés descalços, rachados pelo “ardente calor da areia forte”, levam o eu-poético até à “casa do finado Tôca”. Além do espírito de banalidade do cenário, a referência à casa é importantíssima para que fique claro como o local e o prosaico estão associados na poesia de Augusto dos Anjos. Na quarta estrofe selecionada, o eu-poético situa melhor o leitor e explica que vai, “todas as tardes”, a essa casa, muito simples, sem nenhum “conchego nobre”, onde vivia um miserável carregador de canas do engenho descrito. Percebe-se que, em vez de apontar a grandiosidade do engenho ou algo belo que esteja contido ali, figura-se apenas aspectos relacionados a uma realidade rasteira e inglória. Lendo-se a estrofe que vem na sequência, constata-se que as belezas ficaram no passado, “noutros tempos e nas outras eras”, quando ainda havia flores na paisagem. “Agora,

em vez de flores /os musgos, como exóticos pintores /pintam caretas verdes nas taperas”. A imagem produzida por esses versos é muito significativa, pois o clima de decadência é transmitido com muita força. Até mesmo a natureza, que já embelezou o engenho, agora só se faz presente ali para zombar de quem passa através das caretas pintadas pelos musgos nas paredes.

A decrepitude, portanto, advém de todos os detalhes, mas tudo se torna ainda mais interessante se prestarmos atenção ao modo segundo o qual o poeta tenta representar o processo de degradação da realidade que o envolve. Notou-se que os musgos, que tomaram o lugar das flores, significam também o efeito corrosivo da passagem do tempo. Pois bem, após essas estrofes, as três seguintes seguem o mesmo caminho, sempre buscando representar a ruína em que se transformou o engenho. Respectivamente: primeiro temos a “parede doente”, “trôpega e antiga” a mostrar sua cara esburacada; depois é o “cupim negro” que “broca o âmago fino do teto” e deixa pelo espaço o rastro de seu trabalho destruidor; por fim, há o “lodo obscuro”, que se instaura sobre as portas, acompanhado das discretas lagartixas, que “dos esconderijos”, estão olhando aquelas coisas mortas”. Não há dúvidas de que o passar do tempo e a solidão não são expressos através de conceitos ou imagens puramente literárias. São representados a partir dos próprios elementos dessa ruína anônima e vulgar.

São os componentes da realidade local que propiciam uma noção mais comovente da passagem do tempo. O tema, um dos maiores clichês literários em termos de criação poética, recebe um tratamento inusitado ao ser relacionado ao prosaísmo de um engenho decadente. Pode ser pertinente dizer que funciona ali aquele elemento da criação estética que Dilthey chama de “típico”, em sua *Poética*. Segundo ele, o “típico” propicia uma intensificação daquilo que é experimentado, mas não na direção de uma idealidade vazia. Trata-se de uma figuração bem elaborada cujo fundamento é o plano concreto, capaz de facilitar a compreensão sobre a experiência transmitida pela forma. O “típico”, quando bem internalizado na obra de arte, agrega valor de significação, pois dá relevo àquilo que é mais significativo para a transmissão de um sentimento ou para a representação de um determinado cenário ou acontecimento. (DILTHEY, 1961, p. 122-123). Aliás, o efeito dessa operação não para por aí. As duas últimas estrofes do poema

estabelecem um rumo diferente no poema, quando a enunciação do eu-poético começa assumir certo ar de teorização monista. Fala-se de um “Espírito disperso” que está em tudo, agindo “como um anel enorme de aliança”, que “une todas as coisas do Universo”. Após isso, “com a cabeça em brasas”, o eu-poético julga ver, no ambiente banal que o rodeia, “este Espírito Sublime”, que o chama “com as suas asas”. Não é difícil perceber que há aí uma ânsia de transubstanciação, indicada pela vontade do eu-poético de se integrar a esse espírito unificador e deixar de ser um mero pedaço de matéria orgânica, mas o interessante é que há algo de concreto motivando esse sentimento metafísico. É após circular pelo ambiente decaído do engenho que ele intensifica seu desejo de integrar-se a outro plano de existência. A irrupção de tal sentimento é indissociável ao elemento local, pois é ele que faz com que o desejo de transcendência não seja somente um enjoo *blasé* sobre a vida e adquira certa tragicidade. Esse teor trágico, que é o que comove os leitores, é possibilitado pela sensação mista transmitida pelo poema, pois o estado de elevação perseguido pelo eu-lírico é indissociável do desprazer que as condições materiais lhe impõem. E é justamente daí que, contraditoriamente, se origina o teor sublime da composição. O rumo do raciocínio faz com que seja praticamente impossível não remeter a Friedrich Schiller, em “Sobre o motivo do prazer com assuntos trágicos”. Nesse ensaio, o pensador alemão aponta que:

Comoção contém, assim como o sentimento do sublime, dois componentes, dor e prazer; logo, tanto aqui como ali a conformidade aos fins encontra-se fundamentada numa inconformidade. Parece ser assim na natureza uma inconformidade o facto de o ser humano sofrer, não estando ele, contudo destinado a sofrer, e tal inconformidade magoa-nos. Mas esse facto de a inconformidade nos magoar é conforme aos fins da nossa natureza racional em geral e, na medida em que nos incita à atividade, conforme os fins da sociedade humana. Temos portanto de sentir necessariamente prazer através do próprio desprazer, despertado em nós pelo que é inconforme (...) (SCHILLER, 1997, p. 30-31).

Desse modo, o elemento local parece responsável por colocar em foco a condição histórica desse sujeito lírico, da qual se origina o senso de decadência capaz de fazê-lo desejar outro modo existência. A promessa de felicidade enxergada por ele na visão do “Espírito Sublime”, que o convida à união, advém da inconformidade de sua situação, trágica por excelência. Pode-se dizer que é a realidade do engenho que

propicia densidade à atuação do eu-poético, tornando possível, a partir de seu drama, experimentar a situação ambígua que caracteriza o sentimento sublime. Através do elemento local, atinge-se o sublime por meio de um assunto trágico.

CAPÍTULO 4: UMA LINHAGEM DA AMARGURA E DA DECOMPOSIÇÃO NO BRASIL

4.1. A acumulação literária de Augusto dos Anjos

Nos capítulos anteriores foram destacadas as especificidades da forma poética desenvolvida por Augusto dos Anjos, o que foi feito a partir de uma leitura mais cerrada de seus poemas. Entretanto, no intuito de estabelecer uma visão mais totalizante sobre sua obra, é importante também entender o escritor dentro de um sistema maior, pois, apesar da singularidade do *EU*, o talento individual não está em oposição à tradição, e sim lhe é complementar, como já apontou T.S Eliot em “Tradição e talento individual”:

Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos. Não se pode estima-lo em si; é preciso situá-lo, para contraste e comparação, entre os mortos. Entendo isso como um princípio de estética, não apenas histórica, mas no sentido crítico. É necessário que ele seja harmônico, coeso e não unilateral; o que ocorre quando uma nova obra de arte aparece é, às vezes, o que ocorre simultaneamente com relação a todas as obras de arte que a precedem. Os monumentos existentes formam uma ordem ideal entre si, e esta só se modifica pelo aparecimento de uma nova (realmente nova) obra entre eles. A ordem existente é completa antes que a nova obra apareça; para que a ordem persista após a introdução da novidade, a totalidade da ordem deve ser, se jamais o foi sequer levemente, alterada: e desse modo as relações, proporções, valores de cada obra de arte rumo ao todo são reajustados. (ELIOT, 1989, p. 39).

Então, a obra que está situada mais ao cabo de uma determinada linhagem não é apenas beneficiada pelos predecessores, pois ela também beneficia o *paideuma* construído revigorando-o, operando reajustes. A tradição esclarece o surgimento da obra assim como esta ilumina e revitaliza a tradição, em uma via de mão dupla. Dito isso, o objetivo é tentar entender de que maneira Augusto dos Anjos internalizou e

reassignificou as experiências literárias de alguns antecessores mais afins a seu estilo. São eles: Teófilo Dias, Carvalho Júnior e Fontoura Xavier⁴⁴.

Esses nomes apresentam uma visão poética cujos elementos centrais eram o senso da decomposição da carne, a amargura, o tédio, a conotação patológica e o uso da terminologia fisiológica, esses dois últimos mais marcantes em Carvalho Júnior. Em suma, é aquilo que Antonio Candido designa como um “Realismo poético brasileiro”, cuja fonte de inspiração estava mais próxima de Charles Baudelaire do que de Leconte de Lisle. (CANDIDO, 2011, p. 45-46). A meta é buscar compreender de que maneira o autor do *EU*, já no século XX, se nutriu dos temas e da dicção observáveis nas obras desses escritores para construir seu livro. É importante destacar que não está em jogo a noção de influência, mas sim de acumulação, que nos manda refletir sobre os aprofundamentos da forma, conteúdo e perspectiva operacionalizados por Augusto dos Anjos. Em outras palavras, o capítulo será dedicado a demonstrar como o poeta deu soluções diversas e mais apuradas a impasses literários de artistas anteriores. Assim, quando num poema de Fontoura Xavier vemos a mulher amada comparada a um *roast-beef* entendemos que o prosaísmo e a agressividade da analogia, de algum modo, chegou até Augusto dos Anjos, mas não com a mesma força encontrada no eu-poético do segundo, que nos oferece a imagem da mão de seu amado pai “roída de bichos, como os queijos”. (ANJOS, 1995, p. 270).

Portanto, a questão é estudar como o poeta foi capaz de assimilar, aprofundar e fecundar o legado positivo das experiências anteriores para tentar elucidar o segredo de sua independência. Nesse sentido, três estudos serviram de inspiração para a organização do capítulo. Um deles, como não poderia deixar de ser, é o *Formação da literatura brasileira*, de Antonio Candido; o segundo, do mesmo autor, é o ensaio intitulado “Os primeiros Baudelarianos”; e o terceiro é um capítulo de *O mestre na periferia do capitalismo*, de Roberto Schwarz. No caso do *Formação*, trata-se de uma obra exemplar no que diz respeito a consciência de método,

⁴⁴ A reflexão de T.S Eliot, assim como a noção de *paideuma*, de Pound, tratam de uma linha de tradição muito mais vasta. Em alguns momentos chegam a cotejar as invenções poéticas de escritores como Homero e Ovídio a modernos, como Arthur Rimbaud e James Joyce. A linhagem estabelecida no presente estudo possui proporções bem mais modestas, uma vez que trataremos de poetas cuja separação no âmbito da História literária é de, no máximo quarenta anos e que não possuem o mesmo grau de reconhecimento. Contudo, o fundamento do raciocínio utilizado por Pound e Eliot mostra-se adequado para o caso analisado.

profundidade analítica e reflexão histórica . Já o ensaio, apesar de seu interesse central ser o impacto da obra de Charles Baudelaire no Brasil, consegue traçar as linhas gerais de um tipo de poesia marcada por “certas componentes de amargura, senso da decomposição e castigo da carne”. Segundo o próprio crítico aponta, foi Augusto dos Anjos, um “heterodoxo”, que levou essa linhagem ao extremo. (CANDIDO, 2011, p. 27). O texto de Schwarz revela como o processo de acumulação artística possui funcionamento objetivo e, muitas vezes, não está explícito na obra dos predecessores, embora atue nela de modo decisivo. Ainda que seu objeto e a proposta do estudo sejam bem diversos, Schwarz ensina que “tudo estará em especificar o que muda e o que fica, sempre em função de um impasse literário anteriormente constituído e a superar, o qual subjaz à transformação e lhe empresta pertinência e verdade”. (SCHWARZ, 2008, p. 222). Esse é o movimento que tentaremos empreender no caso de Augusto dos Anjos: buscar entender o que muda e o que fica em sua poesia para visualizarmos qual a sua posição nos rumos de nossa tradição poética.

4.2 O inventário do *EU*

Foi visto ao longo do trabalho que não há muitas dúvidas sobre o forte teor de modernidade que há na poesia de Augusto dos Anjos, algo sustentado por afirmações de grandes nomes da poesia, como Manuel Bandeira e Drummond, e também por nomes importantes da crítica, como Álvaro Lins. Realmente, pensá-lo enquanto um poeta moderno não é nada espantoso, porém, o que o faz diferente? Por qual motivo se aproxima dos temas e da dicção poética de outros autores, mas os resultados são consideravelmente distintos? As comparações entre os três poetas é uma tentativa de resposta.

Começemos por Teófilo Dias, o primeiro dentre os três a ter seus escritos publicados. Maranhense, sobrinho do poeta romântico Gonçalves Dias, é autor de quatro obras. As duas mais conhecidas são *Cantos Tropicais*, de 1878, e *Fanfarras*, de 1882. Dentre os escritores do período é considerado como aquele em que a presença de Baudelaire é mais forte (CANDIDO, 2011, p.39-40). As imagens

funestas, o apego à sinestesia e aos devaneios são indícios disso. Aliás, há até mesmo uma tradução de “*L’Albatros*”, em *Cantos Tropicais*. É nesse mesmo livro que se encontra “Gênesis espiritual”, um poema interessante para cotejar suas produções com as de Augusto dos Anjos:

Quando o verbo solenme, o espirito sagrado
Encheu de vida e luz do abysmo as solidões,
Succederam-se logo estranhas creações
Rojando no cairel do cahos ilimitado.

A principio era o esboço, – informes producções,
O duro masthodont, o megatério ouzado,
Até que finalmente foi creado,
– A summa perfeição de suas perfeições.

Em geral-o esgotou-se a entranha da matéria.
Mas Deus chamou-o e disse: “Ó filho da miséria,
Eu ponho em tua frente o sello divinal!

Tens no seio a procella e o raio, – a treva densa
E a idéa. Continuá a minha obra imensa,
Fazendo eterna a luz na noite do ideal! (DIAS, 1878, p. 60).

O soneto tem como mote uma divagação metafísica sobre a origem da humanidade e as razões da existência dos seres, algo recorrente também no *EU*, por exemplo, em “Monólogo de Uma Sombra” e “Idealização da Humanidade Futura”. Somado a isso, vemos a feição estilística dos versos, na qual se destaca uma linguagem retumbante cujo intuito é transmitir ao leitor a grandiosidade do tema sobre o qual se fala. O primeiro verso da segunda estrofe assume tom bíblico (“A princípio era o esboço”) e o que abre a última estrofe (“Tens no seio a procella e o raio”) esbanja solenidade. Isso nos remete imediatamente a alguns versos do escritor paraibano como em “Insânias de um simples”: “É- me grato adstringir-me, na hierarquia”. (ANJOS, 1995, p. 235). Percebe-se também a menção às formas de vida inferiores, como o “masthodont” e o “megatério”, que na poesia de Augusto dos Anjos serão substituídos pela monera ou pela diatomácea.

Contudo, os pontos de aproximação não fazem sumir as diferenças. Pensemos, inicialmente, no caráter empolado da linguagem do poema. Em Teófilo Dias a pompa retórica transmitida pelos versos tem efeito limitado e sua única função parece ser produzir um tom grandiloquente. Já em Augusto dos Anjos o

procedimento parece mais significativo para a construção de sentido. No verso citado acima, por exemplo, as duas colocações pronominais – “É-me” e “adstringir-me” – conseguem ocasionar um andamento sintático tumultuado, difícil. Sensação intensificada pelo campo sonoro do poema, no qual é recorrente a aproximação de fonemas como a oclusiva /t/ e o tepe /t/, que transmitem a sensação de grunhidos. Dito isso, torna-se possível argumentar que a forma do texto está mais integrada à significação, como se a insanidade abordada no poema estivesse concentrada na disposição sintática e no ritmo dos versos.

Outro detalhe importante está na referência às formas primitivas de vida. Em “Gênesis espiritual”, o “mashodonte” e o “megatério” – uma espécie de bicho preguiça pré-histórico – aparecem como estágios superados da vida no planeta, o que nos coloca diante de um ponto de vista claramente evolutivo. O eu-poético nos aponta que “A princípio era o esboço – informes produções, / o duro mashodonte e o megatério ouzado / Até que finalmente foi criado / A summa perfeição de todas as perfeições”. Essa “summa perfeição” é o homem, tratado como o ponto mais alto das formas vivas. No *EU*, se dá algo diferente, pois, assim como já foi visto aqui, a aproximação às formas de vida primitivas não possui o objetivo de glorificar o estágio no qual a humanidade se encontra. Pelo contrário, a ideia é estabelecer um tipo de evolucionismo às avessas que ironiza a noção de evolução. Portanto, ao elevar o verme à condição de um deus e ao irmanar-se às diatomáceas, o eu-poético indica que é preciso andar para trás, pois a atual condição do homem se mostra limitada e insatisfatória, não fazendo jus a todo o percurso efetuado ao longo do tempo. Constatar a falha no princípio evolucionista é o mesmo que atestar a miséria da existência, por isso é que se adere à “revolta trágica dos tipos/ ontogênicos mais elementares” (ANJOS, 1995, p. 216). Essa especificidade fornece aos poemas de Augusto dos Anjos um ingrediente trágico que não se encontra na obra de Teófilo Dias. Houve ali uma depuração formal, fazendo com que a temática da evolução seja indissociável do campo de significação que o texto pretende instaurar, funcionando como alegorização da descrença nos homens. Já em Dias, ela é apenas um componente de fundo.

Uma linha de interpretação semelhante pode ser construída a partir da análise de outro poema de Teófilo Dias, “Solilóquio”:

Pesada vae a noite de meus dias!
E comtudo vinte annos tão sómente
Me separam do berço! Apenas vinte!
Vinte anneis da cadeia tenebrosa
Cujos fataes extremos vão perder-se
Na vácuca eternidade! – cujos élos,
Um sobre o outro caindo, minha fronte
Contundem sem cessar! Batem, retinem
As horas que me arrastam, frias, lentas,
Como eternos galés que vão de rojo
Ao tempo acorrentados! Ruge, vibra
Cada oscilar da pendula incansavel
No quadrante medonho. Cada instante
Echôa no meu ser como um gemido
De moribundo, – e a existência minha
Precipita-se à campa, como o rio
Que se engolpha no mar. Cada momento
Me rouba uma ilusão. – Que voz sentida
Dos ventos ao passar murmura agora ?
É um queixume de folhas desfolhadas
Ou o carpir das brizas que rasgaram
Dos rochedos na ponta as azas doidas? (DIAS, 1878, p. 94-95).

O poema é dividido em três longas estrofes de números desiguais de versos. Acima, está transcrita a maior parte da primeira estrofe, onde está a sua parte mais interessante. Nota-se que o título do poema já nos permite uma aproximação com Augusto dos Anjos, pois o termo “Solilóquio” dá nome a um poema do *EU*– “Solilóquio de um visionário” – e aparece também em “Monólogo de uma Sombra”, mais especificamente no verso de número cento e sessenta e seis. Em ambos, o termo expressa a necessidade de externalizar as reflexões que angustiam o eu-poético mesmo quando ele se dirige apenas a si mesmo. Juntamente a isso, merece destaque também a organização dos versos, que se assemelha bastante à prosa – “E comtudo vinte annos tão somente / Me separam do berço! Apenas vinte !” – e o tom desesperado e enfático, visível na voz do eu-poético.

Somando-se a esses traços, também é possível aproximar os dois autores se pensarmos no tema do poema de Teófilo Dias, que é a melancolia, muito comum ao eu-poético de Augusto dos Anjos, que jorra a bílis negra em tudo o que está em seu redor. Todavia, o trato dado ao sentimento melancólico é bastante diferente nos dois poetas, uma vez que, no segundo, ele possui uma feição muito mais potente e moderna. No poema de Teófilo Dias, o estado melancólico é bem visível, pois o seu eu-poético se encontra em um estado desolado, no qual impera a escuridão (“pesada

vae a noite de meus dias”), a estagnação (“horas que me arrastam, frias, lentas”) e a fraqueza (“cada instante echôa no meu ser como um gemido / de moribundo”), transformando-o em presa do humor venenoso. As imagens às quais o poeta recorre pertencem ao campo do senso comum quando o assunto é melancolia e, além disso, o estado de espírito do eu-poético nos é apresentado de modo bem superficial, visto que o solilóquio desenvolvido por ele não busca refletir sobre sua própria condição, apenas a descreve. A falta de contundência esmaece a aflição ou a angústia que o seu estado melancólico deveria nos transmitir. Esses dois detalhes tiram um pouco da força efetiva da melancolia no plano do poema, pois, em sua concepção mais moderna, a “aflição” é o sentimento mais eficaz para traduzir esse estado de tristeza doentia. A chamada melancolia moderna não é atrelada apenas ao acúmulo de bÍlis negra ou à influência dos astros – como no caso da Antiguidade –, e sim é determinada pela exacerbação da consciência de si, passando a exibir lastro intelectual. O poema de Téofilo Dias, não contém essa particularidade, pois seu eu-poético praticamente se limita a repassar sentimentos. Não há ali uma postura reflexiva sobre a sua condição ou aquilo que sente.

Agora, leiamos um trecho de “Queixas Noturnas”, de Augusto dos Anjos:

Hoje é amargo tudo quanto eu gosto:
A benção matutina que recebo...
E é tudo: o pão que como, a água que bebo,
O velho tamarindo a que me encosto!

Vou enterrar agora a harpa boêmia
Na atra e assombrosa solidão feroz
Onde não cheguem o eco de uma voz
E o grito desvairado da blasfêmia!

Que dentro de minh’alma americana
Não mais palpite o coração – esta arca,
Este relógio trágico que marca
Todos os atos da tragédia humana! –

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

Melancolia! Estende-me a tua asa!
És a árvore em que devo reclinar-me...
Se algum dia o Prazer vier a procurar-me
Dize a este monstro que eu fugi de casa! (ANJOS, 1995, p. 293).

Aqui, a melancolia coloca o eu-poético em um estado de alucinação que lhe permite se dirigir diretamente a ela, cujos efeitos acabam por ser desejáveis. Apesar do transtorno que lhe causa, ela acaba servindo como inspiração para sua “harpa boêmia” que se encontra agora enterrada na “atra e assombrosa solidão feroz”. Aquilo que lhe faz perder o controle da vida e dos sentimentos é o que lhe garante o potencial de expressão. A passagem nos remete à versão romântica do gênio moderno, na qual o artista paga com sua própria tragédia pela criatividade e excentricidade que exhibe. Sua reflexão revela uma condição ambivalente, onde se conjugam a consciência de sua força criadora, mas também de sua extrema limitação. Conforme apontado no início do trabalho, estamos diante de um eu-poético que se configura com mais força quando está fora de si, quando se coloca em questão.

Percebe-se que há entre os dois poetas alguns claros sinais de convergência, o que nos dá respaldo para enquadrá-los em uma linhagem semelhante, na qual a dicção grandiloquente, a reflexão metafísica e a melancolia são elementos recorrentes. Apesar disso, fica nítido que Augusto dos Anjos soube dosar melhor esses elementos e extrair deles maiores possibilidades, nos indicando que a poética observável em sua obra possui maior força trágica, atributo capaz de intensificar sua força de representação.

Seguindo o percurso proposto, chegamos a Carvalho Júnior. Nascido no Rio de Janeiro, em 1855, seus versos vieram a público apenas em 1879, por intermédio de seu amigo Artur Barreiros. O livro recebeu o título de *Parisina, escritos póstumos* e é composto de cinco seções. Na primeira, traz um drama; na segunda, vinte e dois poemas agrupados sobre o título de *Hespérides*; na terceira, folhetins; na quarta, crítica literária; e na quinta, escritos de ordem variada. (BARROS; MAGALHÃES, 2007). Vejamos a segunda, que é aquela que nos interessa.

O poema que abre *Hespérides*, já é digno de atenção e assinala que a afinidade com o estilo de Augusto dos Anjos é um pouco maior do que no caso de Teófilo Dias. Nesse caso, vejamos primeiro o que está em conformidade para depois elucidar as diferenças. “Profissão de fé”, como o próprio nome indica, traz as concepções de arte e de mundo que guiam a criação do autor:

Odeio as virgens pálidas, cloróticas,
Belezas de missal que o romantismo
Hidrófobo apregoa em peças góticas,
escritas num acesso de histerismo.

Sofismas de mulher, ilusões ópticas,
Raquíuticos abortos do lirismo,
Sonhos de carne, compleições exóticas
Desfazem-se perante o realismo.

Não servem-me esses vagos ideais
Da fina transparência dos cristais,
Almas de santa e corpos de alfenim.

Prefiro a exuberância dos contornos,
As belezas da forma, seus adornos,
A saúde, a matéria, a vida enfim. (CARVALHO JÚNIOR, 2007, p.
1).

O uso da forma do soneto e os versos em decassílabos poderiam ser interpretados como aspectos de aproximação entre os dois escritores, entretanto, devido à forte influência do modelo parnasiano, essa é uma tendência própria a quase todos aqueles que se aventuraram a produzir versos na época. Poesia e soneto eram quase que inseparáveis. O que chama a atenção de fato é a amargura e certo rancor – a primeira palavra é o verbo “odeio” – que nos fazem remeter ao tom raivoso de alguns dos poemas de Augusto dos Anjos. Além disso, há no texto um apelo à realidade das coisas, uma tendência a rejeitar qualquer eufemismo ou visão cor de rosa sobre aquilo que se vê. Como o próprio eu-poético afirma na segunda estrofe, todas as “ilusões ópticas” e “sofismas” sobre a imagem da mulher “desfazem-se perante o realismo”. Ele nega tudo o que é afetação sentimentalista e o que lhe interessa, no final, é “a saúde, a matéria, a vida enfim”. É possível lembrar imediatamente do soneto “Idealismo”, de Augusto dos Anjos, onde o eu-poético trata o amor humano como uma mentira e se pergunta, desiludido, se o único amor possível é o “Duma caveira para outra caveira”, mostrando que os sentimentos ideais destoam da realidade de um mundo que tem por base a existência material. (ANJOS, 1995, p. 229). No entanto, o detalhe que mais chama a atenção em “Profissão de fé” talvez seja o emprego de alguns termos extraídos da terminologia médica. Na primeira estrofe, por exemplo, “cloróticas” remete à clorose, um vocábulo pouco conhecido para se referir à anemia, cuja utilização serve para ressaltar – e ridicularizar – a palidez das virgens do romantismo. No terceiro verso, ainda na

primeira estrofe, aparece o termo “hidrófobo”, popularmente conhecido como doença da raiva, para designar a feição enfermiça e desequilibrada da visão de mundo romântica. Já na segunda estrofe, vemos “raqúuticos abortos” para atribuir as noções de fragilidade e deformação às idealizações da figura feminina. Portanto, fica claro que fazer uma aproximação entre os dois não consiste em forçar a nota.

Vejamos outro poema de Carvalho Júnior, intitulado “Antropofagia”, a partir do qual é possível realizar um exercício semelhante:

Mulher! Ao ver-te nua, as formas opulentas
Indecisas, luzindo à noite, sobre o leito,
Como um bando de lúbricas jumentas,
Instintos canibais refervem-me no peito.

Como a besta feroz a dilatar as ventas
Mede a presa infeliz por dar-lhe o bote a jeito,
De meu fúlgido olhar às chispas odientas
Envolve-te, e convulso, ao seio meu t'estreito:

E ao longo de teu corpo elástico, onduloso,
Corpo de cascavel, elétrico, escamoso,
Em toda essa extensão pululam meus desejos,

– Os átomos sutis, – os vermes sensuais,
Cevando a seu talante as fomes bestiais
Nessas carnes febris, – esplêndidos sobejos! (CARVALHO
JÚNIOR, 2007, p. 2).

O primeiro aspecto que chama a atenção nesse poema é o prosaísmo que se depreende da estrofe inicial. A exemplo do que se viu na obra de Augusto dos Anjos, o aspecto prosaico atinge um grau elevado no poema de Carvalho Júnior. Especificamente no terceiro verso de “Antropofagia”, vê-se que o desejo carnal sentido pelo eu-póetico é comparado a “um bando de lúbricas jumentas”. A analogia não traz nada de gracioso e revela uma visão rasteira e comezinha sobre o sentimento nutrido pela mulher à qual o poema é dedicado. A carga prosaica vai se reforçando ao longo do restante do poema – na terceira estrofe o corpo feminino é associado ao de uma cascavel, “elétrico” e “escamoso” – até atingir seu ápice na última estrofe. Nela, o desejo se transfigura em “átomos sutis” e em “vermes sensuais” que cevam sua fome bestial nas “carnes febris” da mulher homenageada. Nesse ponto percebe-se que o título do poema atribui certa ambiguidade ao ato de comer, utilizado aqui

em sua conotação sexual. Porém, o fato de comparar o desejo devorador do eu-poético à ação decompositora dos vermes é o que mais indica uma conexão com o estilo adotado pelo autor do *EU*. A partir de imagens e termos provenientes de uma esfera pouco requintada da vida, a libido é tratada como algo fisiológico e material, passando longe de um erotismo sofisticado. Outro detalhe que merece destaque aparece na segunda estrofe do poema, quando o eu-poético ilustra o momento em que seu desejo se lança sobre a mulher. A passagem praticamente narra o momento em que a “besta fera” representativa dos instintos do eu-poético se lança sobre a figura feminina, quase se aproximando da configuração de um texto em prosa. Construções assim são comuns em Augusto dos Anjos, conforme se vê na primeira estrofe de “As Cismas do Destino” e de “Mistérios de um Fósforo”.

Alguns pontos de conexão aparecem também no soneto “Ídolo Negro”, de Carvalho Júnior:

Tens o perfil sombrio e monstruoso
Das frias divindades indianas,
Cujo culto feroz e sanguinoso
Se alimenta de vítimas humanas

Fazes do vício o teu sinistro gozo,
E o sangue de teus crentes espadanas,
Moderna Jaghernat, mito assombroso,
Da marcha de teu carro entre as hosanas.

Inspiras-me a paixão desordenada,
Que anima a consciência depravada
Do Thug, cuja sede não se acalma.

Assassinando em honra ao atroz Siva;
É como deusa Kali– a vingativa –,
És o ídolo negro da minha alma. (CARVALHO JÚNIOR, 2007, p. 14).

Assim como é recorrente em Augusto dos Anjos – Rig Veda, Phtah- Hotep, bramânicas, Nirvana – o poema de Carvalho Júnior está impregnado de um misticismo, cuja base é advinda do hinduísmo. Na segunda estrofe, no terceiro verso, faz-se referência a Jaghernat, um carro utilizado no culto à Jagannath, famoso por esmagar os devotos durante a procissão. Na estrofe seguinte, são mencionados os “Thugs”, assassinos hindus e, na última estrofe, nota-se a presença do nome de duas divindades, Siva e Kali. Todos os vocábulos pertencem a uma esfera mística

tenebrosa, associada à morte e ao sacrifício, para que o caráter avassalador do ídolo negro – ao que tudo indica, a figura que domina os sentimentos do eu-lírico – seja ressaltado.

Outro elemento que chama a atenção em “Ídolo Negro” é a disposição sintática dos versos, organizada de modo bem parecido àquilo que se vê no poeta paraibano. A construção de sentido se dá por meio de apostos, como se observa em “Moderna Jaghenat, mito assombroso”. Na terceira estrofe, temos “Do Thug, cuja sede não se acalma”. Em seguida, na quarta, percebe-se “E como deusa Kali – a vingativa”. Em Augusto dos Anjos a mesma tendência aparece insistentemente, como fica claro em “Somente a Ingratidão – esta pantera”, de “Versos Íntimos” (ANJOS, 1995, p. 280). Também em “Eu, filho do carbono e do amoníaco”, de “Psicologia de um Vencido” (ANJOS, 1995, p. 203).

Portanto, não é difícil compreender que *Hespérides* apresenta alguns elementos que servirão de base ao método poético desenvolvido no EU, cuja primeira edição foi publicada trinta e três anos depois: a recusa ao eufemismo, o sentimento odioso, a inserção de termos técnicos, o prosaísmo e as referências místicas e orientais. No entanto, funcionam do mesmo modo nos dois poetas? Por qual motivo Augusto dos Anjos é reconhecido como um dos primeiros poetas realmente modernos no Brasil e Carvalho Júnior não? Por que ocupam posições bastante diferentes na tradição poética brasileira? Para responder a esses questionamentos, basta ter atenção à maneira como o escritor paraibano soube assimilar as lições do passado para dar passos mais largos e ousados.

Assim sendo, focalizemos o modo como os dois poetas trabalham a inserção de termos técnicos em suas respectivas obras. No caso de Carvalho Júnior, os vocábulos são empregados de maneira bastante descritiva e, geralmente, dizem respeito apenas ao objeto que serve de tema ao poema. No caso de “Profissão de fê”, por exemplo, “cloróticas” e raquíticos abortos” servem para ridicularizar as figuras femininas idealizadas conforme os cacoetes de alguns adeptos do Romantismo. O emprego da terminologia médica serve ali apenas para combater uma visão eufemística sobre a vida e exaltar a preponderância da carne, constituindo um discurso de fundo naturalista. Esse discurso, aliás, está a serviço de uma concepção

lúbrica e até mesmo juvenil sobre os “contornos” e a “saúde” da “matéria” da mulher.

Em Augusto dos Anjos o termo técnico exhibe uma função mais complexa, pois em seu esquema de composição ele está realmente integrado à fatura estética. Conforme vimos no primeiro capítulo do estudo, em seus poemas os vocábulos científicos não se prestam apenas a descrever os objetos que aparecem no conteúdo, uma vez que operacionalizam uma interpenetração entre a expressividade do eu-poético e a matéria que compõe a realidade objetiva. Nesse sentido, o léxico da ciência é componente vital da estrutura artística, pois grande parte da força estética dos poemas é dependente dele. Em Carvalho Júnior, a palavra “cloróticas” é empregada, basicamente, para ironizar a feição mórbida e apática do imaginário romântico. Já em Augusto dos Anjos, a operação é bem mais elaborada, visto que a meta é realçar no eu a parte que é matéria e nesta, aquilo que concerne ao eu.

Isso ocorre porque em Carvalho Júnior a associação entre linguagem técnica e criação poética está mais circunscrita ao plano da associação simbólica ou metafórica. É algo proporcionado, com certo grau de previsibilidade. Na poesia de Augusto dos Anjos se dá algo distinto, pois o jargão da ciência atinge a condição de alegoria. Assim, para representar o vazio da humanidade, o autor cria uma passagem como a que vem a seguir:

Vinha, às vezes, porém, o anelo instável
De, com o auxílio especial do osso masséter,
Mastigando homeomérias de éter
Nutrir-me da matéria imponderável. (ANJOS, 1995, p. 242).

A inutilidade do desejo de nutrir-se da “matéria imponderável” diz respeito à ânsia vã de se conhecer as origens e os mistérios da existência. A forma encontrada para poetizar essa condição passa pelo funcionamento da mandíbula que não se cansa de mastigar o vazio ocasionado pelas “homeomérias do éter”. Os termos extraídos da fisiologia – masseter – e da físico-química – homeoméria – é que atribuem força à exposição do estado de consciência do eu-poético. A alegoria formada mostra-se eficaz na junção entre natureza e condição histórica. Coloca-se em prática a reflexão de Walter Benjamin, para o qual há fundamento em crer que tudo o que enxergamos na natureza exterior é uma escrita que se destina aos indivíduos. Assim, o alegorista

faz remissão a um outro nível de significação – o da natureza – para transmitir a angústia do homem moderno. Em outros termos, arranca o objeto de seu contexto para convertê-lo em algo diferente sem que ele perca sua irradiação inicial. (BENJAMIN, 2011, p. 196). A matéria já não funciona ali apenas para representar a si própria – embora não deixe de fazê-lo – e avoluma seu potencial de significação. Portanto, a concomitância entre uma mandíbula humana, seu movimento de mastigação, e as moléculas de éter, mostra-se capaz de alcançar uma totalidade de sentido apesar de sua aparente fragmentação. Isso porque

a melhor e mais perfeita alegoria de um conceito, ou de vários, é concebida ou representada por uma única figura. É a voz da vontade da totalidade simbólica, como o humanismo a venerava na figura humana. Mas na construção alegórica as coisas olham para nós sob a forma de fragmentos. (BENJAMIN, 2011, p. 198).

Por conseguinte, a totalidade da representação só pode ser alcançada em um plano de fragmentação e desarmonia no qual a coisa representada se torna uma por adquirir multiplicidade. No caso, tanto o “osso masséter” quanto as “homeomérias do éter” são deslocados de um campo de significação imediato, no qual estavam circunscritos a uma noção física de natureza, e passam a ser elementos de valor reflexivo, abertos a uma visão histórica e ontológica sobre o drama da impossibilidade do conhecimento absoluto por parte do ser humano.

A alegoria cunhada por Augusto dos Anjos possui poder poético à medida que não significa apenas a si mesma. Ao vestir uma reflexão existencial com uma roupagem empírica, o poeta alcança uma integração entre coisa e ideia. O termo especializado tem aqui um papel semelhante ao do conceito na noção benjaminiana de representação. Segundo Sérgio Paulo Rouanet, as ideias

são em si mesmas opacas e permanecem obscuras até que os fenômenos as reconheçam e as circundem. Longe dos fenômenos, as ideias são vazias, do mesmo modo que os fenômenos, longe das ideias, estão condenados à dispersão e à morte: dispersão porque não podem agrupar-se em unidades significativas, e morte porque estão entregues, sem defesa, ao pensamento abstrato, que as destrói em sua particularidade. A tarefa é assim a de injetar nas ideias o sangue vigoroso da empiria e de salvar os fenômenos, guardando-os no recinto das ideias. Mas a empiria não pode penetrar diretamente no mundo das ideias. Donde a função mediadora do conceito.

Pelo conceito, as coisas são divididas em seus elementos constitutivos, e enquanto elementos, podem ingressar na esfera das ideias, salvando-se; inversamente, pelo conceito, as ideias podem ser representadas, tornando-se concretas, graças à empiria desmembrada em seus elementos materiais. Os conceitos conseguem assim, de um golpe dois resultados; salvar os fenômenos e representar as ideias. Com isso, as coisas acedem ao universal, sem se evaporarem na abstração. (ROUANET, 1984, p. 13).

O termo especializado fornece à alegoria a manutenção de seu sentido enquanto fenômeno concreto sem enfraquecer sua capacidade de representar ideias. Logo, o osso da mandíbula alegorizado no poema nem é a coisa em si e nem é pura abstração, mas um pouco dos dois. Nos poemas de Carvalho Júnior essa tensão não é mantida, pois a terminologia científica em sua obra não possui tanto valor reflexivo, o que compromete o teor de abstração contido nas referências ao mundo da matéria. Nele, o uso dos vocábulos técnicos aparenta ser somente uma marca do pensamento social do século XIX, no qual a predominância do cientificismo fez com que a correlação entre o indivíduo e a *physis* fosse uma constante.

Augusto dos Anjos, por sua vez, nos apresenta um resultado estético diverso, alcançado principalmente pelo uso sofisticado da noção de alegoria. Através de seu procedimento percebe-se que a intenção do alegorista é salvar a coisa de sua perenidade tornando-a forma, guardando-a no recinto das ideias. Nos versos do escritor paraibano, essa questão é recorrente no conteúdo dos poemas, visto que uma preocupação constante do eu-poético é superar a degradação da matéria. Um movimento análogo domina também o método poético do autor, pois, contraditoriamente, é quando aparece transfigurado pelo método alegórico que o objeto se torna ainda mais pujante. O objeto poetizado passa a funcionar a partir de uma lógica fetichista⁴⁵, pois o valor de sua imagem está concentrado justamente

⁴⁵ O conceito de fetiche é utilizado aqui segundo a concepção de Karl Marx e merece uma explicação mais detalhada para que sua aplicação em questões de estética não pareça arbitrária. No livro I do *Capital*, quando desenvolve uma análise do fetichismo da mercadoria e seus segredos, ele nos mostra que “à primeira vista, a mercadoria parece ser coisa trivial, imediatamente compreensível. Analisando-a, vê-se que ela é algo muito estranho, cheio de sutilezas metafísicas e argúcias teológicas”. (MARX, 2006, p.93). Isso se dá porque, inicialmente, a mercadoria possui apenas “valor-de-uso” e sua função imediata é satisfazer as necessidades humanas. No entanto, como há trabalho humano empregado ali, tanto sua forma quanto seu valor se mostram mutáveis. Marx nos dá o exemplo de uma mesa. Antes de ser utilizada como tal, era apenas um elemento natural, madeira. A atividade do homem a modifica, dando-lhe outras propriedades. Não obstante, a mesa ainda é madeira, coisa prosaica, material. Contudo, ao tornar-se mercadoria, atinge outro patamar. Já não é somente matéria prima e nem objeto do homem, tornando-se algo impalpável, que envolve abstração. Tornando-se mercadoria-dinheiro o seu valor passa a ser estabelecido pelos valores de outras

naquilo que ele não é de imediato. Pode-se dizer que grande parte do teor de modernidade da poética de Augusto dos Anjos se concentra nessa capacidade de organizar seu procedimento estético a partir do funcionamento do fetiche, conceito central para a era moderna.

Essa diferença gera uma segunda, que diz respeito ao modo de funcionamento dos elementos prosaicos. Vimos que em Augusto dos Anjos o prosaísmo funciona como dispositivo para evitar que seus poemas se percam num excesso de abstração e se limitem a um tom grandiloquente, distanciado da realidade menor. Por isso, o elemento prosaico funciona como balança para que ocorra uma mescla eficaz entre um estilo alto, caracterizado por conceitos e sentimentos grandiosos, e outro, sustentado por expressões banais e situações cotidianas. Apesar da densidade reflexiva e do caráter alegórico de seus versos, não se pode dizer que são obscuros ou impenetráveis, pois estão construídos de modo equilibrado. Porém, na poesia de Carvalho Júnior o prosaísmo não possui a mesma importância, pois em nenhum momento seu estilo alcança a elevação obtida pelo outro. Pelo fato de não apresentar o mesmo valor alegórico, a linguagem de seus textos perde agudeza. Não há o que se mediar ali, a dicção poética possui uma amplitude de variação muito pequena, frustrando a mescla de estilos. Consequentemente, a importância do componente prosaico é bem mais modesta para a fatura estética, pois não produz grandes efeitos no conjunto da organização do poema. Simplesmente está a serviço de uma concepção libidínica sobre a vida e as relações afetivas, cuja função parece ser somente escandalizar os leitores. Isso é claro em “Antropofagia”, onde as referências desabusadas ao desejo sexual – “lúbrica jumentas”, “instintos canibais” – se limitam

mercadorias não sendo mais determinado pela soma entre os recursos naturais captados e o trabalho dispendido. O valor- de- troca é sobreposto ao valor- de uso e a mercadoria encobre as características sociais do trabalho dos homens, mostrando-as como atributos inerentes aos produtos. Uma relação social definida, constituída entre homens, incorpora a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas. Pensando no exemplo da mesa, Marx ilustra esse processo com uma imagem bastante reflexiva: “além de estar com os pés no chão, firma sua posição perante as outras mercadorias e expande as ideias fixas de sua cabeça de madeira, fenômeno mais fantástico do que se dançasse por iniciativa própria”. (MARX, 2006, p. 93). Algo análogo se dá no exemplo apontado no procedimento formal de Augusto dos Anjos. O objeto poético agrega valor na medida em que sofre transmutação e se desidentifica de sua condição inicial, apresentando-se em chave alegórica. Mostra-se mais produtivo na medida em que mostra ser aquilo que não é, mas sem deixar de sê-lo.

a produzir um discurso capaz de atizar a rebeldia dos rapazes e ferir a moral das moças. Praticamente, é possível dizer que o prosaísmo se esgota em si mesmo.

Enfim chegamos a Fontoura Xavier, menos conhecido do que os outros, porém, é aquele que Antonio Candido considera o mais interessante dentre os três poetas dessa linhagem que desembocará no *EU*. (CANDIDO, 2011, p. 42). Sua obra *Opalas* foi publicada em 1884 e possui fortes traços parnasianos, conforme se vê a partir do próprio título da obra, que compara seus escritos a pedras preciosas. O livro é dividido em três partes, “Musa Livre”, “Clowns” e “Ruínas”. A primeira é dedicada aos poemas de cunho panfletário, filiados à ideologia liberal e nacionalista. A segunda parte é composta por textos de caráter mais humorístico e sarcástico, sem muita profundidade. Na terceira parte é que se concentram os poemas mais próximos àquilo que mais tarde se incorporou à poética de Augusto dos Anjos, pois predomina ali uma concepção fúnebre sobre a existência, manchada pelo senso da decomposição e pelo desencanto. Entretanto, mesmo na primeira parte é possível encontrar um poema que merece atenção especial, como “Monólogo de um scéptico”:

Cerrei de todo à luz as portas do meu crâneo!
Se as abro a um pensamento, invade-me um senão;
Assim, que exista lá, como n’um subterrâneo,
Uma lanterna só... Que seja a Razão! ...

Nós não tememos nada! Entanto, subitaneo,
Da treva em que elle jaz, o horror da escuridão,
Póde assaltar-nos sempre esse Nada titaneo,
Chumbar-nos as polés, – Remorso – Expição!

Quando adormeço um pouco eu tenho horror ao somno;
Eu sei que aquella luz esvae-se no abandono,
Que já se foi assim a mais de mil atheus!...

Razão! pensar que tu te vaes! ... desamparar-me!...
Ah, nunca!... Em guarda! em guarda ó meu fiel gendarme!
Não quero que penetre esse sofisma – Deus!... (XAVIER, 1905, p. 28).

Trata-se de monólogo em que o eu-poético busca compreender a vida e seus fenômenos pela luz da razão, mas não obtém sucesso. Vê-se que ele “fecha as portas” de seu crânio a tudo aquilo que lhe é exterior para procurar a racionalidade,

sua “lanterna”, no subterrâneo de sua mente. Nesse sentido, ele quer crer apenas naquilo que sua razão produz, num típico exercício de ceticismo. Porém, na estrofe posterior, nota-se que treme diante da possibilidade de ser assaltado pelo “Nada titânico”, pois tem receio de que a luz da razão possa se esvaír “no abandono”. Na última estrofe do poema, já sem muitas esperanças, o eu-poético luta angustiadamente para que sua racionalidade não falhe e ele caia no sofisma que é Deus. É apenas aqui que o aspecto de monólogo se sobressai, quando ele se dirige diretamente à razão e pede para que ela fique “em guarda”. O desenvolvimento do poema nos remete a um soneto de Augusto dos Anjos, já analisado aqui, “A Idéia”. Embora o texto do paraibano não tenha o termo “monólogo” em seu título, também diz respeito a uma situação na qual o eu-poético dirige-se a si mesmo em um momento de conflito e divagação. Em termos de estilo há semelhanças visíveis, como a ênfase no tom exclamativo da última estrofe e as constantes quebras no ritmo da enunciação, seja pelo uso da pontuação ou de orações explicativas. Soma-se a isso tudo o fato da razão estar vinculada à matéria corporal, embora isso seja muito mais marcante em “A Idéia”. No caso de Fontoura Xavier destaca-se o crânio, e no de Augusto, o cérebro, com seu “feixe de moléculas nervosas”. (ANJOS, 1995, p. 204). Apesar de as duas produções se alinharem bastante, nesse ponto, não é difícil pontuar o salto qualitativo dado pelo segundo. Em “A Ideia”, o eu-poético lança perguntas que ele mesmo responde sobre a origem da ideia, o que atribui um tom especulativo à sua dicção. No primeiro verso do soneto, ele se pergunta “De onde ela vem?”. Já no quinto verso, que inicia a segunda estrofe, ele assevera que “Vem da psicogenética e alta luta”. (ANJOS, 1995, p. 204). Essa particularidade aumenta a carga filosofante do poema, dando-lhe mais potencial reflexivo, algo que não ocorre no poema de Fontoura Xavier, cuja preocupação central se limita a discorrer sobre o estado de angústia de um cético em vias de fraquejar em seu ceticismo. Outra diferença que merece atenção é o modo como ligam pensamento e matéria. Em “Monólogo de um Scéptico”, a fisiologia humana só assume importância quando o eu-poético se utiliza da imagem do crânio como metonímia de sua atividade mental. Augusto dos Anjos vai mais fundo, instaurando uma tensão entre a reflexão de cunho platônico e o uso de termos da neurologia. Coloca-se em contraste uma visão metafísica e outra,

calcada em uma concepção orgânica, o que resulta em um poema mais rico em termos de expressividade e conteúdo.

Na segunda parte de *Opalas*, a aproximação com o poeta paraibano se dá a partir de “Roast-Beef”:

Ella tem a beleza, a flácida estrutura,
Os contórnos viris, geométricos, altivos,
A branca carnação dos modelos vivos
Do mágico buril dos Phidias da escultura.

Resumbra-lhe a epiderme – alvíssima textura –
Os philtros sensuaes, os toxicos lascivos,
Que aos martyres da Fé, aos crentes primitivos,
Serviram de adoçar o cálix da amargura.

Ao vê-la, não cubiço os ocios d’um nababo
Nem penso n’um cavalo elastico do Cabo
Para furtal-a às mãos de um Jonatahas patife,

Ouçõ um côro ideal e harmônico de beijos!
E sinto fervilhar-me o pégo dos desejos
De um Tantalo faminto em face de um *roast beef*! (XAVIER, 1905,
p. 73).

A constituição dos versos chama a atenção, pois são basicamente descritivos e explicativos, conforme se vê na primeira estrofe. O autor se utiliza de quatro versos somente para elucidar a estrutura corpórea da mulher desejada. Primeiramente, afirma-se que é a “flácida estrutura”, depois se destacam os “contornos viris, geométricos, altivos”, que formam a “branca encarnação dos modelos vivos”, assim como no “mágico buril” das esculturas de “Phidias”. Em “Os doentes”, de Augusto dos Anjos, encontra-se o mesmo procedimento, conforme se vê por meio do uso de apostos e advérbios:

Era todo o meu sonho, assim, inchado,
Já podre, que a morfeia miserável
Tornava às impressões táteis, palpável,
Como se fosse um corpo organizado! (ANJOS, 1995, p. 246).

Outro ponto de convergência, talvez mais explícito, é o impacto com que a matéria aparece no poema. A figura feminina é contemplada a partir de uma perspectiva carnal, sendo comparada a um “*roast beef*”. O poema ressalta a noção da

figura humana como um punhado de músculos, cuja importância está no fato de proporcionar a saciedade – como um bife qualquer – e não em suas qualidades afetivas, intelectuais ou espirituais. O que interessa ali é aquilo que aproxima o humano da realidade menor, comum a todos. É uma estratégia de composição que nos remete diretamente ao uso do elemento prosaico no *EU*. Junto a isso, nota-se também que Fontoura Xavier buscou funcionalizar uma mescla de estilos, embora de maneira menos contundente que em Augusto dos Anjos. Percebe-se que o escritor busca diluir a carga grotesca da imagem que cria por meio de uma alusão à figura mitológica de Tântalo e seu banquete sinistro. Desse modo, a cena em que o eu-poético, animalesco, sente vontade de devorar sua amada como a um bife, perde um pouco de seu caráter risível e ganha contornos mais sérios e requintados. A rigor, não se trata de um modelo de mescla de estilos tão profundo, pois o prosaísmo atuante ali não se mostra capaz de atingir uma escala trágica ou sublime. Essa particularidade será desenvolvida de modo mais apurado algumas décadas depois, pelo autor do *EU*, contudo, já é possível vislumbrá-la em Fontoura Xavier.

Algo parecido pode ser dito sobre os traços parnasianos de “*Roast Beef*”. “O apego à plasticidade na descrição dos contornos – “geométricos, altivos” – da mulher e a comparação de seu corpo ao “buril” observável nas esculturas de Fídias, denunciam o apego à escola de Olavo Bilac e restringem o potencial expressivo do poema. Toda a opulência da carne que se oferece ao eu-poético na última estrofe acaba enrijecida pelo mármore das esculturas. Apesar do choque ocasionado pelos últimos versos, o símile para que descreva a realidade ainda é parnasiano: um museu clássico organizado segundo as leis do bom gosto. A poesia de Augusto dos Anjos – mesmo lotada de decassílabos e quase toda escrita em forma de soneto – mostrou-se mais bem resolvida em relação a esse aspecto, pois aproveitou esses ecos parnasianos para forjar seu próprio estilo. Um exemplo disso é o poema “O Martírio do Artista”, analisado no terceiro capítulo desse estudo. O trabalho de criação artística – um dos mantras parnasianos – é o tema dos versos, no entanto, não está associado ao buril do escultor ou às formas calmas e frias do mármore ou do gesso. A arte é representada pelo esforço angustiante e extenuação física, em um linha próxima de Charles Baudelaire. Nesse sentido, pode-se dizer que seu estilo se mostra mais afim às tendências da poética moderna.

Por fim, é na terceira parte do livro, “Ruínas”, que se encontra “*Spleen*”, o poema mais significativo para se cotejar a poética dos dois escritores :

Tenho um phantasma secreto
Como um vírus deleterio...
Às vezes traja de Hamleto
Com scenas no cemiterio.

N’uma ideia que interrogo
Vejo o mal que a mim impele-a...
Fito craneos, monólogo,
Tenho saudades de Ophelia.

As minhas visões passadas,
As andorinhas de outr’ora
Levantam-se em revoadas
Caminho de nova aurora,

E sobrenada-me e boia
A negra duvida immensa
Como um abutre de Goya
Sobre o cadaver da Crença!...

Às vezes creio que cessa
Dentro em mim uma existencia:
Parece erguer-se uma eça
E uns coros à Providencia!...

Estive pensando agora
Que na verdade eu quizera
Que bem se dêsse em tal hora
A morte de uma Chimera.

A Phantasia – essa magica,
A causa de tudo aquillo,
É mais ardente e trágica
Que Shakespeare e Eschylo!

Um ventre que sempre aborta
E cada aborto é um louco!...
Quem me dera vel-a morta
Torturando-a pouco a pouco! (XAVIER, 1905, p. 104).

O poema é longo – possui ainda mais três estrofes – e apresenta importantes pontos de contato com a obra de Augusto dos Anjos. Um deles é o próprio cenário composto por fantasmas, cemitério, quimeras e visões. Além disso, vê-se também a presença de um eu-poético imerso em um exercício ontológico, a refletir sobre a certeza da morte e a ilusão da vida. Mais especificamente na última estrofe, há uma imagem que remete diretamente ao escritor da Paraíba: “um ventre que sempre

aborta / E cada aborto é um louco!..”. A agressividade – o ato do aborto – combina-se a uma propensão surrealista (imaginemos uma ventre que aborta loucos) dentro de uma atmosfera impregnada de angústia. Junto a isso, percebe-se também o uso simultâneo de reticências e exclamações em três estofes. Tal recurso é bastante utilizado por Augusto dos Anjos, conforme se vê em versos como “Assisto agora a morte de um inseto!..., de “Agonia de um filósofo” e” Na tumba de Iracema!...”, em “Os Doentes”. Em ambos, o intuito parece ser a junção entre o espanto e surpresa causados pela exclamação ao sentido de mistério e suspensão das reticências.

Outro detalhe é a ênfase na matéria orgânica. Isso fica claro já nos versos iniciais, quando o eu-poético associa o fantasma secreto que assombra sua vida a um “vírus deletério”, que atua mais como uma doença do corpo que da alma. Na quarta estrofe essa tendência assume ainda mais vigor, pois a crença dos homens é comparada a um cadáver que é devorado pelo abutre implacável da “dúvida imensa”. O esmaecer da fé humana diante da realidade da vida é representado pelo processo de decomposição da carne em vez de se adotar uma metáfora de caráter metafísico ou mais decorosa. A ideia não se dissipa, ela apodrece. Em Carvalho Júnior, por exemplo, a *physis* não está tão integrada à construção do sentido dos versos, é utilizada de modo bem mais pueril e desprezioso.

As semelhanças são muitas e, curiosamente, são duas aproximações que levam ao aspecto que marca a principal diferença entre os dois escritores. Uma delas é a alteração acentual do nome do pai da tragédia, Ésquilo. Assim como se vê na sétima estrofe, Ésquilo se torna Eschylo para que não se perca a rima com “aquillo” e seja mantido o esquema ABAB. Na primeira estrofe de “Sonho de um Monista”, de Augusto dos Anjos, ocorre o mesmo, porém, para manter o padrão ABBA:

Eu e o esqueleto esquelido de Ésquilo
Viajávamos, com uma ânsia sibarita
Por toda a pró-dinâmica infinita,
Na inconsciência de um zoófito tranquilo. (ANJOS, 1995, p. 225).

A segunda são as referências a Shakespeare. Em Fontoura Xavier, podemos vê-las na primeira estrofe em “Às vezes traja de Hamleto”. Na segunda, temos “Fito craneos, monólogo”, referência direta a uma das principais cenas de *Hamlet*. Já na sétima, vemos novamente a menção ao dramaturgo inglês. No *EU*, em “Tristezas

de um quarto minguante”, temos o verso “ Que festejou os funerais de Hamleto” na antepenúltima estrofe e em “Tristezas de um Quarto Minguante” nota-se “Os fantasmas hamléticos dispersos” no segundo verso da quinta parte do longo poema.

É evidente que o universo teatral é importante para ambos, contudo, se configura de modo diferente nas duas obras. Enquanto em Fontoura Xavier as referências são de caráter mais ilustrativo e temático, pode-se dizer que em Augusto dos Anjos a forma dramática foi incorporada como método formal. Um exemplo claro disso está na abertura do *EU*, em “Monólogo de uma Sombra”. O poema, analisado na primeira parte desse estudo, traz um interessante jogo de enunciação entre a figura da sombra e o eu-poético. No caso, a primeira funciona como voz de anunciação que revela ao eu-poético a angústia de existir e a degenerescência da natureza humana. O poema dramatiza o exato momento em que o eu-poético – ainda desejoso de compreender os mistérios da vida – é interpelado pela sombra, que o desencoraja da inútil empreitada. A interação entre as duas vozes está organizada de modo que a maioria dos versos esteja reservada às lamurias da sombra, ao passo que ao eu-poético cabe apenas expressar o efeito das falas em sua consciência, indicando ao leitor o *pathos* que o poema deseja transmitir. A força do texto está em sua disposição teatral, eficaz para atribuir vivacidade e dinamismo ao poema, diversamente do que se vê no caso do eu-poético de Fontoura Xavier. Este dirige suas elucubrações diretamente aos leitores, analisando-as com certa frieza após ter tomado consciência de seus sentimentos. Para confirmar isso, basta nos atentarmos para as expressões utilizadas: “Numa ideia que interrogo/ vejo o mal que a mim impele-a”; “Estive pensando agora/ Que na verdade eu quizera”. Já o eu-poético de Augusto dos Anjos expõe o sentimento em estado bruto, no momento em que é ocasionado pelo discurso agourento da sombra, sua interlocutora:

Disse isto a Sombra. E, ouvindo estes vocábulos,
Da luz da lua aos pálidos venábulos
Na ânsia de um nervosíssimo entusiasmo,
Julgava ouvir monótonas corujas,
Executando, entre caveiras sujas,
A orquestra arrepiadora do sarcasmo! (ANJOS, 1995, p. 199)

Duas estrofes a seguir, os efeitos da fala sombria serão figurados com intensidade ainda maior:

E o turbilhão de fonemas acres
Trovejando grandiloquos massacres,
Há de ferir-me as auditivas portas,
Até que minha efêmera cabeça
Reverta à quietação da treva espessa
E à palidez das fotosferas mortas! (ANJOS, 1995, p. 200).

O recurso também é utilizado em poemas como “A Idéia” e “O Morcego”, mas, de modo diversificado, visto que somente em “Monólogo de uma Sombra” temos esse entrecruzamento de vozes. Apesar da variação no modo de empregá-lo, o objetivo é parecido: potencializar a capacidade mimética do poema. O autor parece ter compreendido bem o papel da dramatização na arte poética, tema discutido por Hegel em seu primeiro livro dos *Cursos de Estética*. Embora boa parte dos apontamentos hegelianos se destine especificamente ao gênero teatral, em alguns momentos o filósofo reflete sobre o tema no âmbito da forma artística em geral, em sua ligação com o conceito de belo. Quando faz isso está mais próximo daquilo que Wolfgang Kayser chama de “enunciação lírica”, conceito que diz respeito a uma “atitude” ou procedimento estético e não propriamente à discussão sobre os limites dos gêneros literários⁴⁶. (KAYSER, 1958, p. 533). Voltando a Hegel, vemos que para ele a “poesia dramática⁴⁷” se refere também à representação exterior da obra de arte, pois é por meio dela que a composição artística se aproxima da realidade contingente, fazendo com que o ideal ou o conceito que está em jogo na representação adquira intersubjetividade, reflexividade e compreensibilidade. Nas palavras do pensador alemão, “assim como os caracteres da obra de arte estão em casa em seu mundo exterior, também exigimos para nós a mesma harmonia com eles e com seu ambiente”. (HEGEL, 2001, p. 266). Também na terceira parte do curso hegeliano, em *O sistema das artes*, a concepção de poesia dramática nos auxilia a

⁴⁶ Kayser aponta que deriva da enunciação lírica um procedimento que pode ser chamado de “apóstrofe lírico”, na qual a esfera anímica não se encontra separada da objetiva, pois uma acaba por atuar sobre a outra, transformando a objetividade em “tu”. Assim, a manifestação lírica se realiza na exaltação do influxo recíproco, conforme era comum no caso dos ditirambos, fundamentado pelas tensões entre “eu” e “tu”. (KAYSER, 1958, p. 533-535).

⁴⁷ O termo também é central para uma das principais obras de Diderot, intitulada “Discurso sobre a poesia dramática”. Nela, o pensador francês interpreta o recurso da dramatização como um modo do artista se dirigir à sensibilidade da plateia sem que a sobrecarregue com palavras, e sim fazendo uso das impressões. É uma técnica que fornece precisão e economia, permitindo significar muito mesmo dizendo pouco. (DIDEROT, 1986).

compreender melhor o procedimento poético de Augusto dos Anjos. Nessa obra, Hegel afirma que a forma do drama fornece totalidade às composições

pois apresenta uma ação circunscrita como sendo uma ação real, cujo resultado deriva tanto do íntimo das personagens que a afetam como da natureza substancial dos fins e conflitos que a acompanham ou que provoca. (HEGEL, 1997, p. 555)

Segundo ele, trata-se de uma união entre o princípio lírico – íntimo – com o princípio épico – ações, fins, conflitos – capaz de nos oferecer a “interioridade em seu aspecto exterior”. (HEGEL, 1997, p. 557). Esses aspectos atribuem uma aura de totalidade à obra do escritor paraibano, não obstante todo o sentimento de incompletude que na maioria das vezes parece expressar. Portanto, estamos diante de um formato de eu-poético cujas ações e sentimentos não são apenas de papel, ou seja, mostram-se como algo mais do que ensejos para se completar um poema. Devido a seu desempenho teatral, a expressão lírica se torna matizada, e isso evita que os conflitos e aflições revelados nos poemas se apresentem como rascunhos apagados daquilo que se sente na vida concreta. Pelo contrário, o brilhantismo do *EU* está em conjugar o monólogo de uma sombra, a reflexão psicofísica sobre a origem da ideia ou a má formação de um feto, à realidade dos homens comuns. Uma qualidade que talvez passe despercebida para uma sociedade cada vez mais alheia de si e uma crítica literária ocupada em aplaudir exercícios retóricos delirantes.

CONCLUSÃO

Após o trajeto realizado torna-se importante reafirmar e esclarecer algumas questões. Primeiramente, em relação à razão de ser do trabalho, a obra de Augusto dos Anjos, acredito que faltava aos estudos críticos sobre o autor uma análise mais cuidadosa de seus poemas, pois, muito se fala da relação entre ciência e filosofia no *EU* ou da modernidade de seu autor, porém, não se costuma fazer isso por meio de uma imersão cadenciada na construção dos poemas, algo que tentei realizar. Considero também que a ênfase dada ao prosaico pode ser destacada, visto que apenas o ensaio de Ferreira Gullar – “Augusto dos Anjos ou Vida e morte nordestina” – se aprofunda na questão, mas sem integrá-la em uma discussão que vise o todo da obra. Não é interesse de Gullar, por exemplo, entender como o prosaísmo se articula ao uso da terminologia científica ou aos conceitos filosóficos.

É necessário frisar também as escolhas feitas no que diz respeito à estrutura de organização do trabalho, pois a opção por um formato mais enxuto foge à tendência geral das teses. A ideia era articular pequenos capítulos em torno de um problema bem delineado, dando destaque à obra poética. Além disso, o trabalho não contém a tradicional – e normalmente extensa – revisão da crítica literária sobre o autor, visto que isso aparece integrado às análises dos poemas. Por último, o estudo se eximiu também da – tradicionalmente espaçosa – discussão sobre o referencial teórico, ironicamente comum em uma área de conhecimento em que as discussões sobre método de pesquisa andam cada vez mais escassas. Apesar de não conter esse estágio, não desejava em hipótese alguma incorrer em leviandades, por isso, a opção pelas notas de rodapé ou as explicações no próprio decorrer do texto. O objetivo era deixar o texto mais leve sem se esquecer de que Giambattista Vico e Friedrich Schelling, por exemplo, não podem figurar lado a lado sem qualquer tipo de explicação ou razão clara.

Isso nos leva a um terceiro ponto que é o caráter da bibliografia utilizada e os princípios teóricos e críticos que sustentam a tese. A escolha dos livros que compõem o *corpus* do trabalho foi regida pelas necessidades impostas pelo objeto de estudo e não pelo fato de um ou outro autor acompanhar as tendências em voga na universidade. Aliás, conforme procurei explicitar na primeira parte do estudo e na

realização das análises, busquei partir de pressupostos diferentes daqueles que imperam na área de Letras hoje, cujas feições são predominantemente pós-estruturalistas. Assim sendo, a realidade – seja quando aparece enquanto matéria ou enquanto forma sócio-histórica – não foi desconsiderada, pois em nenhum momento o processo de *poiesis* foi compreendido pura e simplesmente como constructo linguístico. Inversamente a isso, o anseio era demonstrar que expressões como “a veemência mavórtica do aríete” ou “hereditariedade politípicas” não são apenas arranjos de versificação e muito menos desejos de significar o vazio ou um jogo de autorreferência. Embora as reconheçamos primeiro como estruturas sígnicas – trata-se de um estudo literário – elas extrapolam essa condição. Adquirem importância central na fatura estética porque estão carregadas de sentido científico, filosófico e histórico. E como sabemos, nenhuma dessas instâncias é apenas signo, mesmo quando se apresentam sob essa aparência. Em suma, não se deve esquecer que a poesia só atua como tal quando há transmutação e também multiplicidade. Assim é no caso de Augusto dos Anjos, onde a poesia atinge seu ápice justamente quando o que está em jogo assume uma aparência apoética.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ABRAHAMS, M. H. *O espelho e a lâmpada: teoria romântica e tradição crítica*. Trad. Alzira Vieira Allegro. São Paulo: Editora Unesp, 2010.
- ABRAHAMS, M. H. “Coleridge, Baudelaire, and modernist poetics”. In: *Immanente Ästhetik: Ästhetische Reflexion*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1966, p.113-138.
- ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Trad. Artur Mourão. Coimbra: edições 70, 2011.
- ADORNO, Theodor W. *Três estudos sobre Hegel*. Trad. Ulisses Razzante Vaccari. São Paulo: editora Unesp, 2013
- ALBUQUERQUE, Medeiros e. “O livro mais estupendo: o *EU*”. In: ANJOS, Augusto dos. *Eu*. In: ANJOS, Augusto dos. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p.89-96.
- AMARAL, Sérgio Alcides Pereira do. *Um gosto de Augusto em Drummond*. In: ARAGÃO, Maria do Socorro. Silva de. (org.) *A Heterogeneidade do Eu singular*. João Pessoa, Mídia, 2012.
- ANDRADE, Mário de. *Poesias Completas*. Edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Vila Rica, 1993, p. 89-96.
- ANJOS, Augusto dos. *Eu*. In: ANJOS, Augusto dos. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Vários tradutores. São Paulo:Perspectiva, 2009.
- AUERBACH, Erich. “As flores do mal e o sublime”. In: *Ensaio de literatura ocidental*. Trad. Samuel Titan Jr. e José Marcos Mariani Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2007, p.303-332.
- AUERBACH, Erich. “Vico e o historicismo estético”. In: *Ensaio de literatura ocidental*. Trad. Samuel Titan Jr. e José Marcos Mariani Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2007, p. 341-356.
- AZEVEDO, Álvares de. *Lira dos Vinte anos*. Rio de Janeiro; Belo Horizonte: Ed. Garnier, 1998.
- BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- BARBOSA, Francisco de Assis. “Introdução”. In: ANJOS, Augusto dos. *Eu*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1963.
- BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- BARBOZA, Jair. *Infinitude subjetiva e estética: natureza e arte em Schelling e Schopenhauer*. São Paulo: Ed. Unesp, 2005.
- BARROS, Eudes. “Aproximações e antinomias entre Baudelaire e Augusto dos Anjos”. In: ANJOS, Augusto dos. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 174-179.
- BARROS, José Américo Miranda; MAGALHÃES, Bárbara. *Hespérides*, de Francisco Antônio de Carvalho Júnior: edição, apresentação e notas. *REEL: Revista Eletrônica de Estudos Literários*, Vitória, n. 3, p. 1-32, 2007. Disponível em: <<http://www.ufes.br/%7Emlb/reel3/pdf/FranciscAntCarvJr.pdf>>. Acesso em: 20/10/2015. Texto em pdf.

- BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica e de arte no romantismo alemão*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire- um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Martins e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2011.
- BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BERLIN, Isaiah. *Vico e Herder*. Trad. Juan Antonio Gilli Sobrinho. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1982.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BUENO, Alexei. “Augusto dos Anjos: origens de uma poética”. In: ANJOS, Augusto dos. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 21-34.
- CANDIDO, Antonio. *Estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas, 1996.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2009.
- CARVALHO JÚNIOR, Francisco Antônio de. *Hespérides*. Organização de José Américo Miranda Barros e Bárbara Magalhães. Belo Horizonte: FALE/UFMG (Viva voz), 2006.
- CORDEIRO, Marcos Rogério. “A forma objetiva na poesia de Augusto dos Anjos”. In: *O eixo e a roda*. Belo Horizonte: vol.23; n. 1, 2014.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques e Nizza Silva. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1995.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Trad. Miriam Schaniderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Ed. Perspectiva; Ed. Universidade de São Paulo, 1973.
- DESCARTES, René. *Meditações Metafísicas*. Trad. Maria Ernantina de Almeida Prado Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- DIDEROT, Denis. Discurso sobre a poesia dramática. Trad. L.F. Franklin de Matos. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- DILTHEY, Wilhelm. *Poética : la imaginacion del poeta, las tres epocas de la estetica moderna y su problema actual*. Buenos Aires: Losada, 1961.
- DUARTE, Pedro. *Estio do tempo: Romantismo e estética moderna*. Rio de Janeiro. Zahar: 2011.
- DUBOIS, Christian. Heidegger: introdução a uma leitura. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- ELIOT, T.S. *Ensaio*. Trad. de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.
- FIGURELLI, Roberto. *Estética e crítica*. Curitiba: Ed. UFPR, 2007.
- FISCHER, Luís Augusto. *Parnasianismo brasileiro: entre ressonância e dissonância*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.
- FRIEDRICH, Hugo. *A estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. São Paulo: Duas Cidades, 1991.
- GADAMER, Hans Georg. *Verdade e método I: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Trad. Flávio Paulo Meurer; revisão da tradução de Enio Paulo Giachini. Petrópolis, RJ: Vozes. Bragança Paulista: Editora universitária São Francisco, 2011.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *A Metamorfose das plantas*. Trad. Maria Filomena Molder. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1993.

GONÇALVES, Márcia. “Schelling: filósofo da natureza ou cientista da imanência?”. In: PUENTE, Fernando Rey; Vieira, Leonardo Alves. *As filosofias de Schelling*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005, p. 69-90.

GONÇALVES, Márcia. “Hegel: Materialização e desmaterialização da ideia nas obras de arte”. In: LOBO, Rafael Haddock (org.). *Os filósofos e a arte*. Rio de Janeiro. Ed. Roco, 2010, p. 79- 102.

GRIECO, Agripino. “Um livro imortal”. In: ANJOS, Augusto dos. *Eu*. 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 de Augusto dos Anjos*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

HAECKEL, Ernest. *História da criação dos seres organizados segundo as leis naturais*. Tradução de Eduardo Pimenta. Porto: Lello & Irmão, 1961

HAMBURGUER, Michael. A verdade da poesia. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Curso de estética: volume I*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Curso de Estética: O sistema das artes*. Trad. de Álvaro Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Trad. Idalina Azevedo e Manuel Antônio de Castro. São Paulo: edições 70, 2010.

KANT, Immanuel. *A Metafísica dos costumes*. Trad. Edson Bini. Bauru, Sp:Edipro, 2003.

KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Trad. de Valerio Rohden e Antonio Marques. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2012.

KAYSER, Wolfgang. *Interpretacion y analisis de la obra literária*. Tradução espanhola de D. Mouton e Yebra. Madrid: Editorial Gredos, 1958.

LACAN, Jacques. *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1998.

LINS, Álvaro. “Augusto dos Anjos: poeta moderno e vivo”. In: ANJOS, Augusto dos. *Eu*. In: ANJOS, Augusto dos. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p.116-126.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do Romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas cidades; Ed.34, 2000.

MACIEL, Maria Esther. *O cemitério de papel: sobre a atopia do EU de Augusto dos Anjos*. 1990. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

MACHADO, Raul. “Augusto dos Anjos”. In: ANJOS, Augusto dos. *Eu*. In: ANJOS, Augusto dos. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p.89-96.

MARX, Karl. *O Capital: crítica da economia política*. Livro 1, Volume 1. Trad. Reginaldo Sant’Anna. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2006.

MERQUIOR, Jose Guilherme. *De Praga a Paris: uma critica do estruturalismo e do pensamento pos-estruturalista*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

MERQUIOR, José Guilherme. *Verso universo em Drummond*. Trad. de Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

MOLDER, Maria Filomena. “Introdução”. In: *A Metamorfose das plantas*. Trad. Maria Filomena Molder. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1993.

MOLDER, Maria Filomena. *O pensamento morfológico de Goethe*. Portugal: Imprensa nacional Casa da Moeda, 1995.

NOVALIS. *Pólen: fragmentos, diálogos, monólogo*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 2009.

NUNES, Benedito. *Hermenêutica e Poesia: O pensamento poético* (org. Maria José Campos). Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

NUNES, Benedito. *Passagem para o poético: filosofia e poesia em Heidegger*. São Paulo: Ed. Ática, 1992.

OLIVEIRA, Alberto de; CAMPOS, Geir (org.). *Alberto de Oliveira : poesia*. Rio de Janeiro: Agir, 1969.

PAES, José Paulo. “Augusto dos Anjos ou o Evolucionismo às avessas”. In: ANJOS, Augusto dos. *Os melhores poemas*. São Paulo: Global, 2003, p. 11-40.

PAES, José Paulo. “Augusto dos Anjos e o art nouveau”. In: PAES, José Paulo. *Gregos e baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PAZ, Octavio. *Signos em Rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2006.

PLATÃO. *A República*. Trad. de Enrico Corvisieri. São Paulo: Ed. Abril, 2004.

PLATÃO. *Ion*. Trad. Victor Jabouille. Lisboa: Editorial Inquérito, 1988.

POUND, Ezra. *A arte da poesia: ensaios escolhidos*. São Paulo: Cultrix, 1991.

PRADO, Antonio Arnoni. *Trincheira, Palco e Letras*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

PROENÇA, Ivan Cavalcanti. *O poeta do eu: Um ensaio sobre Augusto dos Anjos*. Rio de Janeiro: José Olympio editora, 1980.

PROENÇA, Manuel Cavalcanti. *Augusto dos Anjos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

RIBEIRO, João. “O poeta do Eu”. In: ANJOS, Augusto dos. *Eu*. In: ANJOS, Augusto dos. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 73-76.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/ Contexto*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1976.

ROUANET, Sérgio Paulo. Apresentação. In: BENJAMIN, Water. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

SANTOS, Guilherme Francisco. Moneras e individualidade biológica: alguns elementos do conceito de monera de Ernst Haeckel. *Revista da Biologia (USP)*. São Paulo, p.16-19, dezembro, 2012.

SARTRE, Jean Paul. *O que é a subjetividade?* Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

SCHELLING, Friedrich. *Aforismos para a introdução à filosofia da natureza e Aforismos sobre a filosofia da natureza*. Trad. Márcia Gonçalves. Rio de Janeiro: Editora PUC-RIO; São Paulo: Edições Loyola, 2010.

SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem: numa série de cartas*. Trad. Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2011.

SCHILLER, Friedrich. *Cultura estética e liberdade*. Trad. Ricardo Barbosa. São Paulo: Hedra, 2009.

SCHILLER, Friedrich. *Textos sobre o belo, o sublime e o trágico*. Trad. Tereza Rodrigues Cadete. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1997.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e como representação*. Trad. Jair Barboza. São Paulo: editora Unesp, 2005.

SOARES, Órris. “Elogio de Augusto dos Anjos”. In: ANJOS, Augusto dos. *Eu*. In: ANJOS, Augusto dos. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 60-72.

- SOUZA, Ronaldo de Melo e. "A desconstrução da metafísica e a reconciliação de poetas e filósofos". IN; LOBO, Luiza (Org.) *Globalização e Literatura*, vol. 1. Rio: Relume Dumará, 1999, p. 79-101.
- SOUZA, Ronaldo de Melo e. Introdução à poética da ironia. *Revista Linha de Pesquisa*. Rio de Janeiro: volume 1, número 1, outubro/2000.
- SPENCER, Elbio. "Augusto dos Anjos num estudo incolor". In: ANJOS, Augusto dos. *Eu*. In: ANJOS, Augusto dos. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p.180- 185.
- STEINER, George. *A poesia do pensamento: do helenismo a Celan*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio d'água editores, 2011.
- VIANA, Chico. *O evangelho da podridão: culpa e melancolia em Augusto dos Anjos*. João Pessoa: Ed. Universitária UFPB, 1994.
- VICO, Giambattista. *Princípios de uma ciência nova: acerca da natureza comum das nações*. Trad. Dr. Antonio Lázaro de Almeida Prado. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- WERLE, Marco Aurélio. "Do pensamento à poesia: Heidegger e Holderlin". In: *Philosophos*. Goiânia, vol. 3, n. 2, 1998.
- XAVIER, Fontoura. *Opalas*. Lisboa: editora viúva Tavares Cardoso, 1905.