

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

A invenção do Expressionismo em Augusto dos Anjos

(Dissertação)

José Maria Pinto de Figueiredo

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

A invenção do Expressionismo em Augusto dos Anjos

(Dissertação)

José Maria Pinto de Figueiredo

Item componente do Exame Final apresentado ao Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Letras, da Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação da Universidade Federal do Amazonas, como pré-requisito à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.
Orientador: Prof. Dr. Allison Marcos Leão da Silva.

Manaus

Abril de 2012

Ficha catalográfica

A invenção do Expressionismo em Augusto dos Anjos / José Maria Pinto de Figueiredo. Manaus: Universidade Federal do Amazonas, 2012.

134 p.

Dissertação (mestrado) – Programa de Pós-graduação em Letras/UFAM, 2012.

1. Literatura Brasileira 2. Augusto dos Anjos. I. Título. II. Figueiredo, José Maria Pinto de.

CDD B869



ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO

MESTRANDO: José Maria Pinto de Figueiredo

Aos onze dias do mês de abril de dois mil e doze, às 09h00min (nove horas), no Auditório Rio Solimões, do Instituto de Ciências Humanas e Letras da Universidade Federal do Amazonas, situado na Av. General Rodrigo Octavio Jordão Ramos, 3000, nesta Capital, ocorreu a sessão pública de Defesa de Dissertação de mestrado intitulada “A invenção do Expressionismo em Augusto dos Anjos”, apresentada pelo aluno José Maria Pinto de Figueiredo que concluiu todos os pré-requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestre em Letras, conforme estabelece o regimento interno do Curso. Os trabalhos foram instalados pelo Prof. Dr. Allison Marcos Leão da Silva, Orientador e Presidente da Banca Examinadora, que foi constituída, ainda, pelo Prof. Dr. Hildeberto Barbosa de Araújo Filho(UFPB) e pelo Prof. Dr. Marcos Frederico Krüger Aleixo (UFAM). A Banca Examinadora, tendo decidido aceitar a dissertação, passou à arguição pública do mestrando. Encerrados os trabalhos, os examinadores expressaram o seguinte parecer:

- Prof. Dr. Allison Marcos Leão da Silva (UEA)

Parecer: Aprovado () Reprovado

Assinatura:

- Prof. Dr. Hildeberto Barbosa de Araújo Filho (UFPB)

Parecer: Aprovado () Reprovado

Assinatura:

- Prof. Dr. Marcos Frederico Krüger Aleixo (UFAM)

Parecer: Aprovado () Reprovado

Assinatura:

Parecer Final

A BANCA CONSIDEROU O TRABALHO em QUESTÃO
EXTREMAMENTE RELEVANTE PARA OS ESTUDOS DO TEMA;
CONSIDEROU, AINDA, SUA ABUNDANTE CRÍTICA DENSA
E APROPRIADA. A BANCA ESPERA VER O TRABALHO PUBLICADO em BREVE.

Presidente da Banca Examinadora

Proclamados os resultados, foram encerrados os trabalhos e, para constar, eu, Angélica Gonçalves de Lima Castro, Secretária do Programa de Pós-Graduação em Letras, lavrei a presente ata, que assino juntamente com os membros da Banca Examinadora.

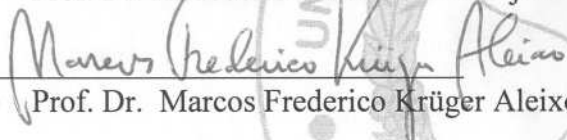
Manaus, 11 de abril de 2012.




- Prof. Dr. Allison Marcos Leão da Silva



- Prof. Dr. Hildeberto Barbosa de Araújo Filho



- Prof. Dr. Marcos Frederico Krüger Aleixo



Angélica Gonçalves de Lima Castro
Secretária



UFAM

Agradecimentos:

Ao Alexandre Guimarães, pelo “patrocínio” na obtenção dos créditos;
Aos professores Elsa Heufemann Barria, Lileana Mourão Franco de Sá, Nereide Santiago, Rita Barbosa de Oliveira, Sérgio Freire e, em especial, pelos questionamentos estimulantes, ao Gabriel Albuquerque;
Ao professor Marcos Frederico Krüger, presente na gênese deste trabalho e também no seu encerramento;
Ao professor Allison Leão, pela orientação segura e, sobretudo, pela amizade.

Este trabalho é dedicado a D. Maria Sílvia, Giele/Tainá, Carol, Paloma, Amanda e,
muito especialmente, à Luna, síntese da família em expansão.

Sumário

RESUMO/ABSTRACT	8
APRESENTAÇÃO, EM PRIMEIRA PESSOA	9
INTRODUÇÃO – PRESSUPOSTOS	12
CAPÍTULO I – O MUNDO EM MUTAÇÃO	29
CAPÍTULO II – EXPRESSIONISMO, A CRIAÇÃO DA REALIDADE	40
CAPÍTULO III – A DEGRADAÇÃO DA HUMANIDADE VISTA PELA ESTÉTICA DA DOR	63
Tema e motivos: recorrências	63
“Monólogo de uma sombra”: metafísica e sarcasmo	65
Título: o <i>eu</i> despersonalizado	72
“Os doentes”: descida aos infernos	75
CAPÍTULO IV – A INVENÇÃO DO EXPRESSIONISMO	89
Modelando o método	89
“Queixas noturnas”: a dor como aprendizado	91
“As cismas do destino”: suma expressionista	95
“Mistérios de um fósforo”: as cinzas do sonho	111
Sonetos: poesia para reflexão	115
CONCLUINDO	124
REFERÊNCIAS	127

RESUMO/ABSTRACT

A INVENÇÃO DO EXPRESSIONISMO EM AUGUSTO DOS ANJOS

Resumo: Fortemente influenciada pela filosofia de Schopenhauer e pelo pensamento budista; percutindo as vibrações inovadoras da poesia de Baudelaire; tomada por uma sede de conhecimento que não obtinha respostas das ciências; obstinada pelo mundo microscópico que só então começava a ser explorado; e reflexo de um país em transformação, em um mundo em transformação, a poesia de Augusto dos Anjos encontra o seu *Zeitgeist*, o “espírito dionisíaco” de seu tempo, em uma expressão inédita na poesia brasileira, que desnorteou, por muito tempo, sua recepção crítica. Os poemas mais antigos já trazem a marca de um eu lírico melancólico, marcado pela solidão e pela reflexão. Em meados de 1906, essa melancolia se exacerba e a expressão, que vinha se tornando cada vez mais áspera, encontra finalmente seu tom. Não era mais o eu lírico que se expressava, mas um desdobramento deste: uma personagem sofrida, misantropa, misógina, que parecia ter uma só finalidade na vida – sofrer. Com a melancolia em crescimento exponencial, aquela personagem amadurece não apenas a linguagem, mas também as reflexões. Pretendemos demonstrar, pois, que, fugindo do lirismo confessional, e baseado em um conceito de Schopenhauer, “dor estética”, o autor forjou uma personagem, sua máscara lírica. A finalidade desta: denunciar a degradação pela qual passava a humanidade, por meio de poemas que subvertiam as noções então aceitas de beleza. Augusto dos Anjos inventou uma variante expressionista, buscando uma representação não-aristotélica da realidade, usando uma forma fragmentada e contrastante, aproximando-se de tal forma dos expressionistas alemães que é absolutamente plausível classificá-lo como um poeta expressionista. E não se trata apenas de uma “sensibilidade expressionista”, mas de um *corpus* e uma Ideia integralmente expressionistas. Sem temer o grotesco ou o *kitsch*, extraíndo beleza do “mau gosto” e da matéria em decomposição, Augusto dos Anjos registrou a vida brasileira do limiar do século XX.

Palavras-chave: Augusto dos Anjos; Expressionismo; Poesia brasileira; Schopenhauer; Budismo; *Zeitgeist*.

THE INVENTION OF THE EXPRESSIONISM IN AUGUSTO DOS ANJOS

Abstract: Strongly influenced by Schopenhauer’s philosophy and by the Buddhist thinking; tapping the innovative vibrations from Baudelaire’s poetry; taken by thirst for knowledge with no answer from the science; driven by the microscopic world that only then started to be explored; and the reflex of a changing country in a changing world, Augusto dos Anjos poetry finds its *Zeitgeist*, the “Dionysian spirit” of its time, in an expression never before seen in Brazilian poetry, which confused, for a long time, its critical reception. His older poems had already brought the mark of a melancholic lyric I, stricken by loneliness and reflection. In the middle of 1906 this melancholy overflows and the expression, which had become rougher, finally meets its tone. It was no longer the lyric I that expressed itself, but a ramification of it: a suffering, misanthropic, misogynistic character, who seemed to have only one purpose in life – to suffer. With the melancholy in exponential growth, that character ripens not only the language, but also the reflections. We intent to show that, running from the confessional lyricism and based upon Schopenhauer’s concept of “aesthetic pain”, the author forged a character, his lyric mask. Its purpose was to denounce the degradation humanity was going through, by the means of poems which subverted the accepted notions of beauty. Augusto dos Anjos invented an expressionist variation, seeking a non-Aristotelic representation of reality, using a fragmented and contrasting form, thus approaching the German expressionists, which makes it completely plausible to classify him as an expressionist poet. And it is not only an “expressionist sensibility”, but a *corpus* and an idea integrally expressionist. Without fearing the grotesque and the kitsch, extracting beauty from “bad taste” and decaying matter, Augusto dos Anjos registered Brazilian life on the verge of the twentieth century.

Key-words: Augusto dos Anjos; Expressionism; Brazilian poetry; Schopenhauer; Buddhism; *Zeitgeist*.

APRESENTAÇÃO, EM PRIMEIRA PESSOA

Memória da minha leitura – Notícia de Augusto dos Anjos – O título deste trabalho

I

O primeiro contato que tive com a poesia de Augusto dos Anjos foi por meio dos livros escolares. Fascinava-me, como a milhares de adolescentes nos últimos cem anos, aquela poesia absurda e bela, cheia de sonoridades extraordinárias e imagens contundentes e arrebatadoras. Os poemas longos eram ignorados pelos antologistas, divulgando-se apenas os sonetos. Logo elegi “Vandalismo” e “Versos íntimos”, como os meus preferidos, chegando a copiá-los em um caderno roto, além de decorá-los, para declamação silenciosa. Este último, diziam os manuais, fora escrito aos 17 anos¹!

Numa época em que as livrarias de Manaus eram meras papelarias, limitadas a vender *best-sellers* e quase nenhuma literatura brasileira, meu primeiro *Eu*, foi a primeira edição de *Toda a Poesia*, de 1976, da Paz e Terra, onde as “outras poesias” do título consagrado misturavam-se com os “poemas esquecidos”, numa seleção e ordem questionáveis, com o abrangente, mas falso, subtítulo “Poemas escritos entre 1900 e 1914, não recolhidos em livro pelo autor”². Dois textos marcantes apareciam antes dos poemas: Otto Maria Carpeaux, fazendo a apresentação³, e Ferreira Gullar, com o futuro clássico da ensaística literária brasileira “Augusto dos Anjos ou Vida e Morte Nordestina”.

Passados 24 anos, fui convidado pelo professor Marcos Frederico Krüger a dividir com ele a autoria do livro *Análise das obras literárias do Vestibular 2001* – tal como havíamos feito um ano antes em relação ao Vestibular 2000, na então Fundação Universidade do Amazonas. Com sua generosidade característica, o professor Marcos

¹ Na primeira edição do *Eu*, “Versos íntimos” está datado da seguinte forma: “Pau d’Arco, 1901”; o poema, entretanto, fora publicado em *O Comércio*, a 02 de setembro de 1906, quando o autor já começara a escrever de forma “diferente”, com a seguinte datação: “Pau d’Arco, 1906” (REIS, 1977, p. 46).

² Hoje penso que aquela divisão do *Toda a Poesia* – “Eu” e “Poemas escritos entre 1900 e 1914, não recolhidos em livro pelo autor” – seria perfeita, desde que estes fossem publicados em sua totalidade e subdivididos em algo como: “Poemas do aprendizado (1900-1906)” e “Poemas depois do *Eu* (1912-1914)”.

³ Cito Carpeaux, a partir da 3ª edição, pois a primeira já não a tenho mais: “[...] o poeta pré-modernista ao qual não se consegue atribuir, até hoje, um lugar historicamente certo, entre o fim da poesia simbolista no Brasil e os primeiros sinais de uma poesia moderna que só nascerá em 1922” (1995, p. 11).

Frederico permitiu-me escolher três em seis livros. Ao ver a relação, não tive dúvida: o *Eu* era meu! Ali se iniciava esta aventura.

Naquele longo ensaio – onde analisava mais a fundo os poemas “Monólogo de uma sombra”, “Os doentes” e “As cismas do destino” –, pude perceber que a diferença entre “Vandalismo” e “Versos íntimos” não era apenas de tom. Se o primeiro era francamente simbolista, sobre o segundo, eu dizia que “com ele, o poeta encontrava, definitivamente, o caminho para mostrar a ‘degradação humana’ pela ‘estética da dor’”. Mais adiante, falando sobre o “estilo de época predominante nos poemas escritos entre 1906 e 1912, essência do *Eu*”, afirmava que Augusto dos Anjos criara, “de maneira original, seus próprios processos expressionistas” (PINTO, 2000, p. 72-76).

II

Augusto de Carvalho Rodrigues dos Anjos nasce no Engenho Pau d’Arco, próximo à vila do Espírito Santo, hoje município de Cruz do Espírito Santo, na Paraíba, a 20 de abril de 1884, terceiro de sete irmãos, em uma típica família do patriarcado rural nordestino. Em Pau d’Arco, passa infância e adolescência. Seu próprio pai, Alexandre Rodrigues dos Anjos, ensina-lhe, e aos irmãos, as matérias fundamentais.

Em 1900 vai para a Paraíba, atual João Pessoa, fazer o curso de Humanidades, correspondente, hoje, ao ensino médio. Nesse ano, no *Almanaque do Estado da Paraíba*, tem um poema seu dado a público pela primeira vez: o soneto “Saudade”. Em 1901, inicia colaboração, que se estenderia até 1907, no jornal *O Comércio*, da capital paraibana, onde publicaria sua produção poética do período.

Em 1903 entra para o curso da Faculdade de Direito de Recife, mas não participa da vida acadêmica, indo à capital pernambucana somente para prestar os exames de fim de ano. Conclui o curso em 1907, mas não exerce a advocacia, optando por trabalhar como professor, na Paraíba.

Com a economia baseada na cana-de-açúcar em franca decadência, a família toda se transfere para a capital, deixando para trás o engenho falido, que seria definitivamente perdido em 1910. Nesse ano, já casado, muda-se para o Rio de Janeiro, onde continua trabalhando como professor. Em 1912, com o apoio financeiro do irmão Odilon, publica seu único livro: *Eu*. A repercussão crítica é razoável, para um estreante.

Em julho de 1914, é nomeado diretor de uma escola em Leopoldina, em Minas Gerais. Transfere-se para lá com a família. A 12 de novembro daquele mesmo ano, vitimado por uma pneumonia, o poeta morre. Tinha 30 anos de idade⁴.

III

Quase 100 anos passados de sua morte, pode-se dizer que há dois Augusto dos Anjos: o poeta, reconhecido pelo público e pela crítica; e o homem, cuja biografia, pobre de informações, transita entre dois pólos, compondo ora um ser comum, sem nenhum traço peculiar além da excelência como escritor, ora um ser hediondo, mito alimentado pela própria poesia, que a crítica, em boa parte, considera “inclassificável”.

Augusto dos Anjos produz naquele espaço de tempo que a história da literatura brasileira chama preguiçosamente de pré-modernismo – querendo significar algo que era para ser mas não foi, ou, quem sabe, algo que foi sem ter sido. Nesse limbo literário, ele produz uma poesia original, diferente de tudo o que até então se vira e, a despeito do sucesso de público, sem epígonos relevantes.

O título deste trabalho – *A invenção do Expressionismo em Augusto dos Anjos* – reflete literalmente o que pretendo demonstrar: Augusto dos Anjos desenvolveu processos expressionistas antes mesmo dos poetas alemães, que só começaram a dar publicidade à sua produção em 1910, quando o poeta brasileiro já estava havia quatro anos produzindo sob a luz da nova estética. Fugindo da poesia meramente confessional, o autor forjou, a partir do conceito de “dor estética”, uma personagem sofrida, melancólica, misantropa, a denunciar a degradação da humanidade por meio de poemas que subvertem as noções então aceitas de beleza e lirismo. Grotesca e fragmentária, extraindo beleza do feio e vida da matéria em decomposição, a poesia expressionista de Augusto dos Anjos não se aliena dos acontecimentos cotidianos, registrando criticamente aspectos da vida brasileira dos primeiros anos do século XX.

⁴ As informações biográficas aqui citadas foram compiladas de Magalhães Júnior (1978).

INTRODUÇÃO – PRESSUPOSTOS

Fases da poesia de Augusto dos Anjos – Máscara lírica e dor estética: budismo e Schopenhauer – Aproximação com Baudelaire – Outras influências – *Zeitgeist*, o espírito do tempo – Os “sonetos ao pai” como paradigmas de estilos

I

Sem medo de parecer didático, sendo-o, comecemos por classificar a poesia de Augusto dos Anjos em duas fases distintas: a primeira, composta por poemas de extração simbolista e parnasiana, com resquícios de romantismo; e a segunda fase, onde estão os poemas “inclassificáveis” do *Eu*. Mas essa distinção nos parece ainda insuficiente, porque ambas as fases podem ser subdivididas. Assim, estabelecemos quatro fases na poesia de Augusto dos Anjos, conforme a cronologia de produção dos poemas estabelecida por Zenir Campos Reis (1977, p. 30-37)⁵:

1ª fase: de 1900 a 1903;

2ª fase: de 1903 a 1906;

3ª fase: de 1906 a 1912;

4ª fase: de 1912 a 1914.

Os poemas da primeira fase e parte da segunda começaram a ser reunidos em livro, sob o subtítulo “Poemas esquecidos”, somente a partir da 29ª edição, de 1963, comemorativa do cinquentenário do *Eu*⁶. Os poemas da quarta fase, produzidos após a publicação do *Eu*, foram reunidos na segunda edição, de 1920, sob o título *Eu (Poesias Completas)*, com organização de Órris Soares, numa edição financiada pelo governo da Paraíba. O título consagrado – *Eu e Outras Poesias* – veio com a terceira edição, de 1928, em tudo semelhante à anterior, organizada pelo mesmo Órris Soares, para a Livraria Castilho.

⁵ A propósito, todas as datas de publicação citadas, salvo eventual indicação em contrário, foram obtidas em *Augusto dos Anjos: poesia e prosa* (REIS, 1977).

⁶ Outros poemas do período 1900-1906 foram incorporados aos “Poemas esquecidos”, à medida que iam sendo descobertos e as edições se sucediam. Alexei Bueno, na edição das *Obras Completas*, cria, a partir dos “Poemas esquecidos”, outra categoria: “Versos de circunstância”, “tendo em vista o critério absolutamente circunstancial, quase lúdico, que preside ao aparecimento das seguintes produções.” (BUENO, 1994b, p. 842).

Dos 58⁷ poemas do *Eu*, apenas 13 pertencem à segunda fase: “Vencedor” (1903); “Vandalismo”, “Eterna Mágoa”, “A ilha de Cipango” (1904); “Soneto I – A meu pai doente”, “Soneto II – A meu pai morto”, “Vozes de um túmulo”, “Barcarola”, “A árvore da serra”, “*Mater*”, “Insônia”, “Uma noite no Cairo” e “Solitário” (1905). Entre os 16 e os 22 anos dá-se o aprendizado e o amadurecimento do poeta. São poemas que podem ser distribuídos entre as estéticas então em voga: simbolistas, parnasianos e mesmo românticos.

A produção da terceira fase – os outros 45 poemas do *Eu* – é constituída de trabalhos cuja **maioria** é marcada por uma expressão até então desconhecida na literatura brasileira⁸. Entendamos “expressão” como uma combinação não apenas de fala e linguagem, mas, sobretudo, de imagens e ideias, harmonizando forma e conteúdo de maneira inusitada. A partir de determinado ponto numa hipotética linha do tempo – localizado em junho de 1906, com a publicação de “Queixas noturnas”⁹ –, Augusto dos Anjos dá uma guinada na sua expressão poética. É como se o eu lírico desse lugar a um outro – sua máscara lírica. Sua poesia adquire um tom mais agressivo, abordando temas como o “novo homem” e “uma nova humanidade”. Essa nova expressão, inominada, dá o tom da maioria daqueles 45 poemas.

Desqualificar essa dificuldade de enquadramento foi a estratégia utilizada por boa parte da crítica, considerando irrelevante, mero didatismo ou mesmo uma grande bobagem qualquer classificação¹⁰. Outra parte, baseada em alguns daqueles 13 poemas e em poemas que o autor certamente rejeitaria¹¹, classifica-o como simbolista. Augusto dos Anjos foi ainda chamado de parnasiano e até de *art-nouveau*¹² – esta denominação, mera tentativa de substituir o inodoro pré-modernismo, que, contas ajustadas, não quer dizer muita coisa. Carpeaux sintetiza essa indefinição da recepção crítica do *Eu*:

⁷ Ordinariamente, dir-se-ia que são 56 poemas. Para efeito deste estudo, entretanto, estamos considerando os sonetos dedicados ao Pai, publicados sob o título geral de “Sonetos” e separados por algarismos romanos, como três poemas distintos: dois da segunda fase e um da terceira.

⁸ Enfatizamos **maioria** porque alguns poemas, poucos, ainda podem ser classificados como parnasianos e simbolistas.

⁹ O poema “Queixas noturnas”, inaugural do novo modo de escrever, foi publicado pela primeira vez no dia 03 de junho de 1906, no periódico *O Comércio*, da Paraíba.

¹⁰ Órris Soares chega às raias da violência: “A que escola se filiou? – A nenhuma. [...] Isso de escolas é esquadrias para medíocres.” (SOARES, 1928, p. XIII).

¹¹ Os “Poemas esquecidos”, de interesse mais histórico que literário.

¹² A proposta é de José Paulo Paes (1985, p. 81-92).

No sentido brasileiro do termo, Augusto dos Anjos não é simbolista; mas pode ser assim considerado em sentido mais largo da palavra, conforme o que foi simbolismo na poesia europeia. Essa ambiguidade é apenas uma das muitas pelas quais a história da “fortuna” de Augusto dos Anjos se tornou acidentadíssima. Em 1912, o livro do provinciano ficou despercebido. Em 1920, em pleno neoparnasianismo, a obra alcançou êxito fulminante, logo interrompido pelo modernismo. Os modernistas não quiseram ouvir falar do “neoparnasiano” Augusto dos Anjos; os acadêmicos ainda rejeitaram o “simbolista” Augusto dos Anjos. [...] Só nos últimos tempos a crítica séria reconsiderou o caso, apreciando o grande valor do poeta singular; tornaram-se frequentes as monografias e os estudos especializados. (CARPEAUX, s/d, p. 228)

Uma parcela quase insignificante – do ponto de vista quantitativo – viu na expressão poética de Augusto dos Anjos marcas, vestígios, indícios da estética expressionista, desenvolvida principalmente na Alemanha, no início do século XX: Gilberto Freyre, Anatol Rosenfeld, Massaud Moisés, Lêdo Ivo, Luiz Costa Lima, Ivan Junqueira, Sérgio Martagão Gesteira¹³ ...

De todas as avaliações coligidas, entretanto, nenhuma é tão profunda quanto as duas páginas escritas por Eduardo Portela, comentando a fortuna crítica de Augusto dos Anjos organizada por Afrânio Coutinho e Sônia Brayner:

O volume é desigual, e o predomínio de manifestações estereotipadas ou adjetivas autoriza-nos a constatar o persistente infortúnio crítico, a imensa sombra do *caso* Augusto dos Anjos a encobrir a noturna luminosidade do texto, cedendo ao personagem o lugar do poeta.

É sabido que o poeta é poeta a partir de um horizonte. Mas ele só é poeta quando converte imaginariamente o horizonte, quando morre na vida da obra. De maneira que pouco ajudará ao entendimento do poeta Augusto dos Anjos o diagnóstico do paciente Augusto de Carvalho Rodrigues dos Anjos. Até porque a sua doença é antes uma doença cultural, agravada pela *má consciência* finissecular. (PORTELA, 1994, p. 65)

Após um ano e meio buscando onde nos apoiar para sustentar nossa hipótese, encontramos o elo perdido num artigo escrito sem grandes pretensões de análise. Em dois parágrafos, Portela destrói o mito de que o poeta manipula o “material que utiliza para a expressão de sua verdade interior” (PROENÇA, 1976, p. 89). Ora, essa crença – levada a extremos na leitura de Augusto dos Anjos, não importa qual viés crítico se utilize, do formalismo à psicanálise – impõe ao poeta uma condição *sine qua non*: o confessionalismo. Portela aponta o “infortúnio crítico” de Augusto dos Anjos,

¹³ Apenas dois desses autores não serão citados em todo o livro; assim, registrem-se as origens de nossa informação, devidamente consignadas nas Referências: Lêdo Ivo, no ensaio “*Eu – de Augusto dos Anjos*” (2006); Luiz Costa Lima, no ensaio “*A origem como extravio: Augusto dos Anjos*” (1991).

que cede ao “personagem o lugar do poeta”, e arremata: o poeta só é poeta “quando morre na vida da obra”.

Para explicar aquela poesia tão original, o “infortúnio crítico” de Augusto dos Anjos aponta-lhe patologias diversas – físicas, morais, sociais –, inferidas a partir da combinação entre leitura equivocada e desinformação biográfica: esquizofrenia, tuberculose, ateísmo, materialismo, individualismo, extravagância, ceticismo, pessimismo, satanismo, egocentrismo, pobreza pecuniária. De todos os estudos a que tivemos acesso, apenas dois trabalham com a possibilidade do eu lírico não ser mera projeção do autor:

A expressão personagem-autor evidencia a união de duas representações diferentes, que apresentam também uma semelhança acentuada entre si, pois é a fusão de alguém que descreve com outro que é descrito, formando assim uma pessoa só, o personagem-autor. (VASCONCELOS, 1996, p. 17)

Ao fim, o que temos nesse personagem-autor é um autor que é personagem de si mesmo, como num mero e tautológico jogo de espelhos. Acrescente-se ainda que o trabalho que acabamos de citar, embasado em Bakhtin, tem por finalidade identificar aspectos carnavalizadores e encontrar as relações da poesia do poeta paraibano com o carnaval, na sua acepção mais elementar; em especial, em poemas deixados de fora do *Eu* – esquecidos.

Já este trabalho se encontrava em fase de conclusão, quando “descobrimos”, por mero acaso, o prefácio de Ivan Junqueira para o livro de Sérgio Martagão Gesteira – *A carne da ruína. Sobre a representação do excesso em Augusto dos Anjos*¹⁴. Infelizmente, não tivemos acesso ao livro prefaciado, mas o texto de Junqueira é bastante esclarecedor:

Foi ainda sábio o ensaísta quando, logo no início do seu discurso, se refere à “crise do sujeito”, a esse “dobrar-se do sujeito lírico sobre si mesmo”, a essa rarefação biográfica que encontramos no *Eu* e que, por tratar-se do livro que se trata, poderia até soar como um paradoxo. O aparente paradoxo, alerta o autor, “de uma confissão de parcas confissões, pois a ilusão a uma história própria é, em poesia, ilusão de história, mesmo quando se trate de história concreta de uma ilusão”. É que aqui, como adverte Martagão Gesteira, o que temos diante nós configura antes um problema de *persona*, “o que nos convida a ficar adstritos – palavra do agrado do poeta – ao que acontece ao ‘eu’ de Augusto dos Anjos naquilo que se tornou a sua trajetória, cristalizada no discurso lírico”.

Esclarece em seguida o ensaísta que, embora vá fazer aqui e ali alusões a dados históricos ou a observações da crítica que os tomou em consideração, o

¹⁴ João Pessoa: Editora Universitária; São Luís: Edufma, 1998 (JUNQUEIRA, 1998, p. 227).

resoluto centro de sua atenção “será o que se passa com o ego obsessivo configurado no e pelo discurso poético de Augusto dos Anjos”. O que se tem em cena daí em diante é, pois, o protagonista do *Eu e outras poesias*. (1998, p. 241-242)

Gesteira, que vislumbrou o desdobramento do eu lírico, mostra-se prudente na classificação de Augusto dos Anjos como expressionista:

O caráter turbulento desse modo excessivo, como nota maior do lirismo de Augusto dos Anjos, enseja classificar sua poesia como afim do estilo expressionista, suposta a demasia como um dos elementos nodais da manifestação do mundo, aos olhos dessa corrente. (apud JUNQUEIRA, 1998, p. 249)

Continuamos, pois, numa trilha original – mostrar que a poesia de Augusto dos Anjos, sem qualquer contato com os expressionistas alemães ou de qualquer outro país, é uma poesia expressionista, graças aos processos similares desenvolvidos pelo poeta paraibano.

II

O termo “máscara lírica”, empregado há alguns parágrafos, pretende romper com a relação autor-eu lírico: nos poemas “inclassificáveis”, o poeta-autor Augusto dos Anjos dá lugar a uma personagem (*persona* – máscara), para se expressar como tal, na sua inteireza e integralidade de máscara, sem nenhum vínculo físico com o poeta-autor, embora às vezes descreva-se fisicamente como o próprio e até use o seu prenome. A esse poeta-autor Hugo Friedrich chama de “eu empírico”, num contraponto ao eu lírico (1991, p. 37). A máscara lírica é, portanto, resultante do embate entre o eu empírico e o eu lírico, irrompendo como um desdobramento do segundo – é outro eu lírico, muito diferente do primeiro e, principalmente, do eu empírico. Este, entretanto, mantém o controle do processo criativo, pois a máscara lírica é um ato deliberado de criação do poeta-autor. Fernando Pessoa levaria esse processo ao extremo, na criação de seus heterônimos, pelo menos dos três mais conhecidos – Caeiro, Campos e Reis –, pois, dos 127 contabilizados, a imensa maioria era apenas mero exercício ou simples pseudônimos¹⁵.

No caso de Augusto dos Anjos, podemos dizer que o eu empírico é o próprio poeta-autor, manifestando-se por si mesmo, em poemas como os dois primeiros

¹⁵ A contabilidade é de José Paulo Cavalcante Filho (2011, p. 199-403).

sonetos ao pai, que veremos mais adiante, ou o sentimental “*Ricordanza della mia gioventù*”. O eu lírico, por sua vez, é uma personagem do autor, que se manifesta com equilíbrio, porém com um sentimento de evasão, sempre melancólico; é o caso de poemas da segunda fase, como “Uma noite no Cairo”, “A ilha de Cipango” e o encantador “Vandalismo”. A máscara lírica, por fim, é uma segunda personagem, capaz de se expressar de uma forma totalmente diversa de ambos – conforme veremos a exaustão ao longo deste trabalho.

Pretendemos, pois, mostrar Augusto dos Anjos como um autor que desenvolveu uma poética singular, utilizando-se de processos muito semelhantes aos da estética expressionista – que, como observou cartesianamente Rosenfeld (2006, p. 264), ele não conhecia. Para ter total liberdade no seu processo criativo, Augusto dos Anjos criou uma personagem, a que chamamos de máscara lírica – que substitui o eu lírico, o sujeito narrador, a voz do poema. Essa máscara lírica tem por característica mais visível representar a realidade de forma distorcida, afastando-se do naturalismo parnasiano e do hermetismo simbolista.

Augusto dos Anjos tinha absoluta consciência desse caráter original de sua obra, como se depreende da leitura de suas cartas, onde, com alegria juvenil, refere-se ao “escândalo” que o *Eu* provocava logo após o lançamento (ANJOS, 1994, p. 736-737)¹⁶. O testemunho de um contemporâneo – em que pesem as confusões que faz com datas e a extrema confiança na memória¹⁷ –, Ademar Vidal, que teria sido seu aluno, mostra-nos um Augusto dos Anjos afável, bem-humorado, delicado e, apesar de esquelético e desengonçado, gozando de excelente saúde. Vidal mostra a vida da família Dos Anjos – antes da falência do engenho, mas com o poeta já em plena produção expressionista – repleta de companheirismo e alegria, ameaçada somente pela presença do cangaceiro Antônio Silvino, por alguns dias, nas proximidades da propriedade da família (VIDAL, 1967, p. 9-128). Vidal conclui seu depoimento evocando a ideia de representação:

As conclusões a que se chega, após esta pesquisa, mostram que Augusto dos Anjos nada apresentava de anormal, era um ser humano perfeitamente

¹⁶ Todas as citações de Augusto dos Anjos têm uma mesma fonte (ANJOS, 1994), mencionada nas Referências. Deste ponto em diante, citaremos apenas as páginas onde as mesmas se encontram.

¹⁷ O livro, apropriadamente intitulado *O outro Eu de Augusto dos Anjos*, foi publicado em 1967, quase 60 anos depois dos fatos narrados, com a ressalva de que estava pronto “há uns vinte anos se não mais” (VIDAL, 1967, p. 7).

integrado no patriarcalismo de um regime em que a mulher sempre teve grande poder doméstico. [...] Ele põe nos poemas toda a força de que é capaz. Comete atos de criação poética, procura ausência de si mesmo, ser outro, evadir-se. E o consegue, através de sua obra, através ainda da existência rotineira, comum a quase todos os homens. [...] O poeta do *Eu* age como um ator. Um ator que não representa o drama por outro vivido mas o seu próprio drama do qual foi também espectador. (VIDAL, 1967, p. 129-131)

Órris Soares, contemporâneo de Augusto dos Anjos na Faculdade de Direito de Recife, traça um perfil diferente, mais adequado ao retrato convencional com o qual nos acostumamos, justificando-o, aliás. Depois de descrever fisicamente o “desventurado amigo”, ele arremata, ao seu modo de parnasiano tardio:

Essa fisionomia, por onde erravam tons de catástrofe, traía-lhe a psiquê. Realmente lhe era a alma uma água profunda, onde, luminosas, se refletiam as violetas da mágoa.

Nascera sofredor; e se tal não houvera acontecido, impossível fora a Augusto librar-se tão às alturas dos píncaros. Só a dor remove o homem do terra-a-terra esterilizante. [...] A única força criadora e redentora é a dor. (SOARES, 1928, p. X)

O bom Órris pinta o amigo, talvez, não como ele de fato o fora, mas como era o poeta, vestido em sua máscara lírica: para elevar a criação, se não havia sofrimento era forçoso forjá-lo.

Além de mostrar a realidade deformada, de modo antinaturalista, a máscara lírica de Augusto dos Anjos tem um plano de trabalho: denunciar a degradação da humanidade e proclamar a inevitabilidade de mudanças radicais. Nos capítulos III e IV, a partir da leitura de alguns textos, iremos demonstrar a realização desse plano. Usamos o termo degradação aqui em dois sentidos: moral, representando a perversão e a corrupção dos costumes; físico, o estado de decomposição a que a matéria orgânica é submetida. Degradação é recorrência mítica na formação da humanidade, assim como o recomeço, sendo o episódio do Dilúvio, descrito no *Gênesis*, o mais conhecido (COUFFIGNAL, 1997, p. 228).

A dor estética é o conceito que orienta a máscara lírica, definido no poema de abertura do *Eu*, “Monólogo de uma sombra”, que leremos mais detidamente no capítulo III. Essa dor estética tem desdobramentos e exigências: a desindividualização ou anulação do eu; a negação do sentimento amoroso; o repúdio a qualquer forma de prazer. A melhor definição para a dor estética seria fornecida por Fernando Pessoa no seu conhecido paradoxo sobre o “fingimento” do poeta: é a dor forjada com arte, a dor

“fingida” – não necessariamente sentida. Esse fingimento é um véu sobre a máscara lírica.

A dor estética tem um fundamento ideológico na filosofia de Schopenhauer e no budismo¹⁸. Podemos simplificar o pensamento de Schopenhauer da seguinte forma: a vida do homem oscila entre o sofrimento e o tédio; o prazer é apenas uma cessação provisória do sofrimento. Schopenhauer só vê saída para o homem na contemplação estética, na prática ética da justiça e da caridade e na vida ascética, longe dos prazeres mundanos (PADOVANI; CASTAGNOLA, 1990, p. 394-398). A doutrina budista, neste ponto, não difere muito de Schopenhauer, podendo ser resumida da seguinte forma: a vida é sofrimento; a causa do sofrimento é o desejo; é preciso suprimir o desejo para acabar com o sofrimento. O ideal budista é o Nirvana, estágio de não-sofrimento atingido somente pelos iluminados (PADOVANI; CASTAGNOLA, 1990, p. 76-82).

Observem-se estas estrofes do poema “Queixas Noturnas”, de fundamental importância na trajetória do poeta:

Sobre histórias de amor o interrogar-me
É vão, é inútil, é improfícuo, em suma;
Não sou capaz de amar mulher alguma
Nem há mulher talvez capaz de amar-me.
[...]
Melancolia! Estende-me a tua asa!
És a árvore em que devo reclinar-me...
Se algum dia o Prazer vier procurar-me
Dize a este monstro que eu fugi de casa!
(p. 292-293)

A negação do desejo, aliada à negação do prazer, resulta num estado de permanente melancolia. Esta é a essência da expressão filosófica – a dor estética – da máscara lírica de Augusto dos Anjos.

Não questionamos se ele era ou não budista ou schopenhaueriano. Testemunhos dão-no como meditativo e leitor de livros filosóficos e místicos (SOARES, 1928, p. XXII). O que pretendemos demonstrar é que a personagem criada por Augusto dos Anjos abebera-se nos fundamentos do budismo e na filosofia de Schopenhauer. Estas são as bases ideológicas da máscara lírica de Augusto dos Anjos na escritura dos poemas mais maduros. O positivismo, o determinismo e o evolucionismo, que o encantaram em determinado momento de sua vida, são

¹⁸ Estas matérias serão aprofundadas nos capítulos III e IV.

progressivamente deixados para trás. Frisamos, entretanto, que esse movimento dá-se lentamente, sem relação direta com as fases de sua poesia – o que ficará mais claro na leitura dos capítulos III e IV.

III

A obra de Baudelaire é amiúde apontada como o marco inicial da modernidade na poesia. Tomemos esta afirmativa como axioma. Baudelaire não é um lírico confessional. Para Friedrich, é com ele que se inicia a “despersonalização da lírica moderna” (1991, p. 36). O próprio Baudelaire anotou no poema em prosa “As multidões”: “O poeta goza do incomparável privilégio de ser, à sua vontade, ele mesmo e outrem” (1995b, p. 289). Mas a desindividualização ou a despersonalização não foram inventadas por Baudelaire. Em maior ou menor grau ela está presente na poesia lírica de todos os tempos. Na moderna, entretanto, pós-Baudelaire, as trajetórias do eu lírico e do eu empírico, por mais que se tangenciem em vagos momentos, seguem caminhos diversos, porque se formou um *ethos*, tornado em estratégia comum:

[...] a primeira pessoa num poema lírico jamais deveria ser identificada, em qualquer caso, ao eu empírico do poeta. Quer fundamentalmente confessional quer fundamentalmente dramática, a primeira pessoa na poesia lírica serve para transmitir um gesto, não para documentar a identidade nem estabelecer fatos biográficos. (HAMBURGER, 2007, p. 115)

É importante frisar que a ideia de máscara que queremos passar destoa daquela de Pound, onde o poeta assume a *persona* de um autor para incorporar sua linguagem:

Para fazer um poema-máscara, uma *persona*, o trabalho é tanto de crítico como de poeta; a *persona*, um ator, um ser vivo, um *rôle*, fala, pelo poeta, de coisas e pessoas a serem postas em ação através da máscara. (FAUSTINO apud CAMPOS, 1983, p. 24)

A nossa máscara é mais próxima da definição de Borges, ao responder a um repórter sobre o fato de seus heróis serem homens, em sua maioria:

– Você é muito generoso ao dizer que meus heróis são homens. Eu penso que são máscaras, e máscaras bastante transparentes. E mais, creio que não são mais que um só homem, e esse homem sempre sou eu. (BORGES, 1979, apud ORDÓÑEZ, 2009, p. 148)

Analisando a poesia de Paul Valéry e de W. B. Yeats e sua profusão de máscaras, Michael Hamburger cunha a expressão “antieu”, para designar um tipo de

máscara que funciona como um complemento ao eu lírico – ou seu duplo. A máscara de que estamos tratando é, antes, um desdobramento do eu lírico, como uma máscara dramática, racionalizada, colocada pelo autor-ator para viver uma personagem. Referindo-se a palavras de Yeats (“Sou uma multidão, um homem só, não sou nada.”), Hamburger afirma que

Elas sintetizam não só a prática de Yeats como poeta, mas a situação de todos aqueles poetas posteriores a Baudelaire – bem como Whitman e Browning, contemporâneos mais velhos de Baudelaire – que recorreram a máscaras a fim de fazer do homem só uma multidão, da identidade negativa a multiplicidade ou a universalidade do ser. (2007, p. 107)

A aproximação da poesia de Augusto dos Anjos com a poesia de Baudelaire, raiz profunda de toda a poesia moderna, é um item de quase unanimidade – a exceção é o romancista José Américo de Almeida, para quem os dois “são, apenas, sombras da mesma noite” (1994, p. 47). Eudes Barros chega a afirmar que Órris Soares revelou-lhe haver descoberto, em 1920, em um sebo da Paraíba, um velho exemplar de *Les fleurs du mal*, “em cuja capa estava marcado a carimbo o nome de Augusto dos Anjos” e “o poema “Une charogne”¹⁹ estava assinalado a lápis vermelho” (1994, p. 175). Era a segunda edição, de 1861. Em todo caso, embora um indício, esse fato não se constitui em prova. Jamil Almansur Andrade, na sua tradução para o livro seminal de Baudelaire, faz inúmeras anotações sobre a influência do poeta francês em autores brasileiros, inclusive Augusto dos Anjos (BAUDELAIRE, 1981). Eduardo Portela considera, no artigo citado, que a questão essencial sobre Augusto dos Anjos, como seria sobre Baudelaire, não é de “bom” ou “mau gosto”, pois este é “dimensão constitutiva do ‘gosto’, sem ser a parte contrária do ‘bom gosto’” (1994, p. 66). Fazendo uma analogia com o nosso conceito de máscara, podemos afirmar que o “mau gosto” é apenas uma máscara do “gosto” empírico. Portela reafirma a “força modernizadora” de Augusto dos Anjos: “Ele desidealizou o conceito de gosto para dessacralizar a linguagem e, com isto, verbalizar despreconceituosamente a experiência humana” (1994, p. 66).

¹⁹ No poema “Uma carniça”, o eu lírico recorda o encontro de “uma carniça repugnante / as pernas para cima, qual mulher lasciva”, para concluir, dirigindo-se a sua interlocutora, com palavras amorosas, que ela “há de ser como essa coisa apodrecida” (BAUDELAIRE, 1995a, p. 126-127).

IV

Para além da possível influência de Baudelaire, Augusto dos Anjos admitiu, num depoimento datado de 1912, que os autores que “mais o impressionaram” foram William Shakespeare e Edgar Allan Poe (MAGALHÃES JÚNIOR, 1978, p. 277-278). São conexões fáceis de serem estabelecidas. As referências a Shakespeare aparecem através de alusões a personagens trágicos daquele autor:

– Macbeths da patológica vigília (“Monólogo de uma sombra”)
(p. 198)

Como o rei Lear, no meio da floresta! (“As cismas do destino”)
(p. 222)

Os fantasmas hamléticos dispersos (“Os doentes”)
(p. 241)

Que festejou os funerais de Hamleto! (“Tristezas de um quarto minguante”)
(p. 302)

Quanto a Poe, sua presença pode ser notada na construção das atmosferas sombrias. Aliás, a menção a Poe nos remete, indiretamente, a Baudelaire, responsável pela divulgação do poeta norte-americano na França.

O pintor holandês Rembrandt também frequentava a estante das influências de Augusto dos Anjos. O poema “Budismo moderno” começa assim:

Tome, Dr., esta tesoura, e... corte
Minha singularíssima pessoa.
(p. 224)

O quadro mais famoso de Rembrandt chama-se “A Aula de Anatomia do Doutor Tulp”. Mostra oito cidadãos em torno de um corpo sem vida, cujo braço já fora aberto, deixando à mostra músculos e ossos. O Dr. Tulp, responsável pela dissecação do cadáver, tem uma tesoura à mão. Não seria mera coincidência porque o poeta era admirador do pintor ao ponto de citá-lo nominalmente, transformando-o em adjetivo comum:

Mostrando, em rembrandtescas telas várias (“Monólogo de uma sombra”)
(p. 198)

Como uma pincelada rembrandtesca... (“As cismas do destino”)
(p. 220)

Além das influências estéticas, não podemos ignorar as influências filosófico-científicas, fundamentais para a leitura proveitosa da poesia de Augusto dos Anjos. Das novas ideias que vinham da Europa, dois autores são particularmente caros aos adeptos do que se convencionou chamar de Escola de Recife: Spencer, evolucionista, e Haeckel, monista²⁰. Monistas evolucionistas era como se proclamavam os expoentes daquela Escola, numa época em que, para além dos livros, se discutia filosofia nos jornais e revistas (PADOVANI; CASTAGNOLA, 1990, p. 535-539). A poesia de Augusto dos Anjos é toda pontilhada por citações dessas ideias, sendo recorrentes os nomes de Spencer e Haeckel.

V

A filosofia de Schopenhauer, a metafísica budista, o contato com a poesia de Baudelaire e com os poetas da Escola de Recife, além dos filósofos caros àquela escola, formam uma base para a sedimentação da poesia de Augusto dos Anjos, mas não a explicam. O conceito de *Zeitgeist* pode ser uma tentativa.

Empregado inicialmente por Herder²¹ para significar algo como “princípios e opiniões dos homens mais perspicazes e sábios” (apud MOISÉS, 2004, p. 476-477) numa determinada época, foi usado por Hegel como uma entidade absoluta, para a qual tudo evoluía. Literalmente, *Zeitgeist* significa “espírito de época”, ou o “clima intelectual, moral e cultural de uma época”. Mas como a diversidade é um atributo

²⁰ Herbert Spencer (1820-1903), filósofo inglês, antecipou Darwin na formulação da lei da evolução, estendendo-a a todos os campos da experiência humana. Para Spencer, o conhecimento científico, em permanente evolução, jamais atingirá o limite da realidade absoluta, onde está o *incognoscível*, porque este transcende a capacidade do conhecimento humano (PADOVANI; CASTAGNOLA, 1990, p. 437-439).

Ernest Haeckel (1834-1919), filósofo alemão, foi o principal divulgador do Monismo, doutrina segundo a qual o conjunto dos fatos, lógicos ou físicos, pode ser reduzido à unidade (a monera): a nossa alma é apenas uma parte da alma universal; o nosso corpo é uma partícula do corpo universal. Haeckel acreditava que a vida se originara de um microrganismo unicelular. O Monismo opõe-se ao Dualismo, doutrina que admite a coexistência de dois princípios irreduzíveis que se opõem e se completam: bem/mal, espírito/matéria, corpo/alma etc. (PADOVANI; CASTAGNOLA, 1990, p. 441-442).

²¹ Johann Gottfried von Herder (1744-1803). Citamos Pascale Casanova: “O papel de Herder foi central na Alemanha. Os escritores românticos foram profundamente influenciados por suas ideias. [...] O próprio conceito de ‘romântico’ no sentido de ‘moderno’, em oposição ao de ‘clássico’ ou de ‘antigo’, é de origem herderiana: por aí se fundamentava a reivindicação de modernidade dos alemães em luta contra a hegemonia cultural francesa” (2002, p. 103).

humano, melhor seria falar em predominância de uma cosmovisão²² – no caso da literatura, o fundamento estético e histórico predominante em determinado momento (MOISÉS, 2004, p. 476-477).

Augusto dos Anjos, vivendo e questionando as transformações que ocorriam a sua volta, foi tomado pelo espírito do seu tempo, percebendo na pacata Paraíba, no soberbo Rio de Janeiro ou na bucólica Leopoldina o mesmo que os jovens poetas alemães observavam nas ruas cosmopolitas de Berlim, Munique ou Praga²³. Mas estamos tratando de um caso isolado, o que não se enquadraria na teoria. Ocorre que a recepção crítica do *Eu* há muito tempo já nem discute o seu caráter moderno: havia, sim, ao tempo em que Augusto dos Anjos produziu sua obra, outros autores ávidos de mudança – conforme veremos no capítulo I –, o que viria a desaguar no movimento de 1922. O destaque merecido ocorre com atraso, entretanto. Seu reconhecimento se dá aos poucos – e não sem equívocos, como aponta Eduardo Portela:

As visões reducionistas que cerceiam, e cercearam, a leitura do *Eu*, exibem um estrabismo incurável. Em que pese o esforço desenvolvido por Antônio Houaiss, M. Cavalcanti Proença, Francisco de Assis Barbosa, Gilberto Freyre, Anatol Rosenfeld – para citar os mais diversificadamente penetrantes –, Augusto dos Anjos continua sendo um desafio crítico. (1994, p. 66)

Voltando a Hegel, ele compreende que o *Zeitgeist* toma o agente da mudança de forma involuntária, como seu instrumento: “Tais indivíduos não tinham consciência da Ideia geral que estavam revelando; mas tinham uma percepção quanto às exigências da época – aquilo que estava maduro para o desenvolvimento” (HEGEL apud DURANT, 1996, p. 282). Já afirmamos que Augusto dos Anjos tinha consciência de que estava fazendo algo novo, extraordinário – algo que precisava ser feito para que a roda do *dharma* girasse. Will Durant sintetiza Hegel:

A história só é feita nos períodos em que as contradições da realidade estão sendo resolvidas pelo crescimento, assim como as hesitações e a falta de jeito da juventude se transformam na facilidade e na ordem da maturidade. A história é um movimento dialético, quase uma série de revoluções, no qual povo após povo, gênio após gênio se tornam o instrumento do Absoluto. Os grandes homens não são tanto geradores, como parteiras, do futuro; o que eles produzem é gerado pelo *Zeitgeist*, o Espírito da Era. (1996, p. 281)

²² Os alemães têm outro vocábulo para significar visão de mundo ou cosmovisão: *Weltanschauung*, usado por pelo menos dois estudiosos de Augusto dos Anjos: José Escobar Faria (1994, p. 143) e Elbio Spencer (1994, p. 185).

²³ A hoje capital da República Checa à época estava sob o domínio da Áustria, cuja língua oficial é o alemão. Praga foi um dos mais importantes centros de expansão do Expressionismo.

Podemos identificar em épocas muito próximas várias ocorrências de *Zeitgeist*. O “maio de 1968”, por exemplo, quando uma juventude ávida por romper laços com o passado, promove manifestações pró-revolucionárias em várias partes do mundo – no Brasil, inclusive –, ideia que se espalhou no tempo por alguns anos, pois a rebeldia era fruto da semente plantada pelos movimentos *beatnik* e *hippie*. As ditaduras latino-americanas, que assolaram o continente entre meados dos anos 1950 até o final dos anos 1980, são outro exemplo de *Zeitgeist*. O “espírito do tempo” de nossa época – que só iremos identificar mais à frente, num futuro ainda incerto – pode ser creditado ao que Marshall McLuhan nomeou de “aldeia global”, graças às facilidades de comunicação que ele vislumbrava ainda nos anos 1960. Como exemplo muito recente, em 2011, a “primavera árabe”, ainda em andamento quando escrevemos, leva uma lufada de modernização aos sistemas políticos do norte da África e Oriente Médio, utilizando as redes de relacionamento social, via Internet – um meio de comunicação utilizado em massa somente a partir de meados dos anos 1990.

Numa aplicação prática do conceito de *Zeitgeist*, o biólogo e ateu militante Richard Dawkins expande-o para “*Zeitgeist* moral mutante”, buscando explicar as mudanças no modo de pensar hegemônico – “simultâneo e abrangente” – a respeito de racismo, assassinato, voto feminino, ecologia, sexo e outros tantos assuntos controversos. Os preconceitos, a partir da perspectiva atual, indicam a data em que um texto foi escrito: o padrão ético e moral de hoje é diferente do padrão vigente em qualquer recorte de tempo da Idade Média como é diferente do padrão de cem anos ou mesmo cinquenta anos atrás (DAWKINS, 2007, p. 338-350).

O *Zeitgeist* manifesta-se em Augusto dos Anjos na originalidade com que ele se apresenta, traço unânime observado por seus críticos – desde Hermes Fontes até Ferreira Gullar –, sem que se estabeleça, entretanto, a não ser nos raros casos já citados, qualquer vínculo com o Expressionismo:

Efetivamente, Augusto dos Anjos é um poeta que não se confunde com os outros. É diferente dos demais pelo credo, pela leitura e pela grande independência de pensar e dizer. [...] Assim, o livro de Augusto dos Anjos depende de muitas leituras. A primeira estonteia, a segunda entusiasma, a terceira sensaciona, a quarta encanta e conduz, não raro, à lágrima e ao êxtase. E, ainda as coisas extravagantes e disparatadas, adquirem forças novas, relâmpagos que nos haviam passado às vistas deslumbradas e obnubiladas²⁴. (FONTES, 1994, p. 49-50)

²⁴ Publicado a 16 de julho de 1912, no *Diário de Notícias*, do Rio de Janeiro, cerca de quarenta dias após o lançamento do *Eu*.

Vemos, assim, que, na época em que Augusto forjava os instrumentos de sua expressão poética, o parnasianismo e o simbolismo eram as duas tendências atuantes na poesia brasileira. Tanto uma como outra influíram na sua formação, conforme está evidente em seus poemas, mas a nenhuma delas se filiou, como é fácil de compreender se se considera a diferença radical entre sua visão de mundo e a dos parnasianos e simbolistas. Essa visão de mundo – que não se esgota nas ideias filosóficas de que parte – elabora uma linguagem poética que assimila e supera aquelas influências. (GULLAR, 1995, p. 21-22)

Em ambos os críticos, separados por mais de sessenta anos, é flagrante a dificuldade de explicar o que diferencia Augusto dos Anjos dos demais poetas de seu tempo.

VI

Com a finalidade de demonstrar como a poesia madura de Augusto dos Anjos, produzida sob a máscara lírica, evoluiu de modo radical em relação à fase de aprendizado, façamos uma breve análise de três poemas, os sonetos que o poeta dedicou ao seu pai, estampados na edição original do *Eu*.

Alexandre Rodrigues dos Anjos faleceu dia 13 de janeiro de 1905. No dia 19 seguinte, Augusto dos Anjos publicou três sonetos, em *O Comércio*, da Paraíba, com as seguintes dedicatórias: “A meu pai doente”, “A meu pai morto” e “Ao sétimo dia do seu falecimento”. Este último não foi publicado no *Eu*, sendo hoje coligido entre os “Poemas esquecidos”. Vejamos os dois primeiros poemas:

I

A meu Pai doente

Para onde fores, Pai, para onde fores,
Irei também, trilhando as mesmas ruas...
Tu, para amenizar as dores tuas,
Eu, para amenizar as minhas dores!

Que coisa triste! O campo tão sem flores,
E eu tão sem crença e as árvores tão nuas
E tu, gemendo, e o horror de nossas duas
Mágoas crescendo e se fazendo horrores!

Magoaram-te, meu Pai?! Que mão sombria,
Indiferente aos mil tormentos teus
De assim magoar-te sem pesar havia?!

– Seria a mão de Deus?! Mas Deus enfim
É bom, é justo, e sendo justo, Deus,
Deus não havia de magoar-te assim!

II

A meu Pai morto

Madrugada de Treze de Janeiro.
Rezo, sonhando, o ofício da agonia.
Meu Pai nessa hora junto a mim morria
Sem um gemido, assim como um cordeiro!

E eu nem lhe ouvi o alento derradeiro!
Quando acordei, cuidei que ele dormia,
E disse à minha Mãe que me dizia:
“Acorda-o”! deixa-o, Mãe, dormir primeiro!

E saí para ver a Natureza!
Em tudo o mesmo abismo de beleza,
Nem uma névoa no estrelado véu...

Mas pareceu-me, entre as estrelas flóreas,
Como Elias, num carro azul de glórias,
Ver a alma de meu Pai subindo ao Céu!
(p. 269-270)

Observe-se a linguagem clara, o preciso senso de descrição e o sentimento piedoso, onde o eu lírico e o eu empírico não se distinguem, formando um só eu. No primeiro poema, de extração simbolista – tendo por paisagem de fundo um campo sem flores, de árvores nuas –, o sofrimento causado pela doença do pai mescla-se ao sofrimento do filho impotente, levando-o a questionar sua fé. No segundo poema, parnasiano, cessa o sofrimento do pai e o filho resigna-se diante da inevitabilidade da morte. A paisagem de fundo é um “abismo de beleza” sob o “estrelado véu”. Em paz consigo mesmo, o filho reconcilia-se com a fé, nas imagens do cordeiro e do carro de Elias. Seu pretense materialismo, fartamente proclamado por seus críticos, e o “fato de ser ostensivamente um ateu – pelo menos em sua poesia” – como assinala Houaiss (1994, p. 54), deixando entrever a ação da máscara lírica – diluem-se nas catorze linhas deste segundo soneto.

Vejamos agora o terceiro soneto, que não teve publicação prévia em periódico, sendo sua data presumível de produção o ano de publicação do *Eu*, 1912, sete anos após os dois poemas acima.

III

Podre meu Pai! A morte o olhar lhe vidra.
Em seus lábios que os meus lábios osculam
Microrganismos fúnebres pululam
Numa fermentação gorda de cidra.

Duras leis as que os homens e a hórrida hidra
A uma só lei biológica vinculam,
E a marcha das moléculas regulam,
Com a invariabilidade da clepsidra!...

Podre meu Pai! E a mão que enchi de beijos
Roída toda de bichos, como os queijos
Sobre a mesa de orgíacos festins!...

Amo meu Pai na atômica desordem
Entre as bocas necrófagas que o mordem
E a terra infecta que lhe cobre os rins!

(p. 270)

Tendo mudado substancialmente sua forma de escrever havia seis anos, não nos parece leviano afirmar que o poeta quis mostrar, substituindo o soneto ao sétimo dia da morte do pai, a visão que a sua máscara lírica, a personagem que via o mundo em sua realidade aterrorizante, teria do pai morto, apodrecendo sob a terra. Não se trata de um sonho ou de uma visão. A descrição que a máscara lírica faz do corpo do pai vai além do mero registro realista: ela se coloca junto a ele, sob a terra, e até o beija. À parte, entretanto, a paisagem representada pelo corpo do pai em decomposição sob a terra infecta, duas reflexões perpassam o poema: a certeza da morte, regulada por uma lei biológica que vale tanto para o homem como para a hidra, metonímia para animais desprezíveis, parasitários; e uma declaração de amor ao pai – amor eterno, não fosse a vida efêmera –, mesmo sabendo-o naquela condição em que a máscara o vê. A crítica sempre bateu na tecla da ausência de “poemas de amor” na obra de Augusto dos Anjos, referindo-se, claro, ao amor sensual, mas a máscara lírica, que se autoproclama “poeta do hediondo”, era, sim, capaz de amar.

As diferenças entre as produções de 1905 e a de 1912 ficam explícitas nestes poemas – inclusive no que diz respeito à ambiguidade simbolista-parnasiana, resultante dos modelos assimilados pelo eu empírico e utilizados à farta pelo eu lírico. A máscara lírica, entretanto, atua buscando romper com aqueles modos de representação, criando uma forma nova de expressão. Não era outro o objetivo dos jovens europeus, que buscavam eles também quebrar os paradigmas estabelecidos, pois já não lhes serviam para refletir sobre sua atual realidade. Neste ponto, a máscara lírica e o *Zeitgeist* se encontram, marcando indelevelmente a poesia de Augusto dos Anjos.

CAPÍTULO I – O MUNDO EM MUTAÇÃO

Notas sobre história e economia – Canudos –
Falência financeira – A cidade moderna – A
literatura se renova – Aproximação com Euclides da
Cunha

I

Augusto dos Anjos nasce sob o signo da mudança. A libertação dos escravos e a proclamação da república já se anunciavam havia mais de 10 anos²⁵. Naquele 1884 as províncias do Ceará e do Amazonas antecipavam o fim da escravidão, aumentando a pressão da opinião pública.

Considerando a escassez crescente da mão de obra escrava e visando a expansão das lavouras de café, a partir da década de 1870 iniciou-se uma onda imigratória sem precedentes, estimulada pelo governo brasileiro, cuja propaganda falava sobre “a terra da oportunidade” – vieram para cá, principalmente, italianos, portugueses, espanhóis, alemães, austríacos e poloneses. “Entre 1884 e 1903, o Brasil recebeu mais de um milhão de italianos, número superior ao conjunto de todos os outros imigrantes dos demais países no mesmo período” (DULLES, 1977, p. 17). Esse movimento influenciaria decisivamente o país, tanto na cultura e na economia quanto na política, trazendo experiências anarquistas e influenciando na fundação de partidos de expressão socialista. Para as elites, entretanto, o efeito benéfico mais imediato seria o “branqueamento” da população brasileira (SKIDMORE apud DULLES, 1977, p. 17).

A economia, essencialmente agrícola-exportadora, esbarrou no fenômeno do “encilhamento”²⁶, que, para aumentar a oferta de moeda em circulação, provocou a primeira catástrofe econômica de tantas pelas quais passaria a república. Em 1889, dos 636 estabelecimentos industriais do Brasil, 60% estavam ligados ao setor têxtil e apenas

²⁵ Em 28 de setembro de 1871, foi promulgada a Lei do Ventre Livre, de efeito apenas simbólico, uma vez que livrava do jugo as crianças nascidas a partir de então, mas as mantinham sob a tutela dos patrões, até a maioridade – além de manter os pais escravos. Em 26 de julho de 1873, foi realizado em São Paulo o Primeiro Congresso Republicano, marcando, também simbolicamente, o início do movimento pela derrubada da monarquia (SILVA, 1975, p. 13).

²⁶ O nome, reflexo do humor popular, estabelece um nexo de causa e efeito entre as corridas de cavalo e suas apostas apaixonadas com a especulação financeira que tomou conta do Rio de Janeiro, entre 1889 e 1891.

3%, ao metalúrgico. Um terço daqueles estabelecimentos estava no Distrito Federal (FAORO, 2000, p. 111-136). Por melhor que fosse a intenção do ministro Rui Barbosa, de fomentar a rápida industrialização do país, o efeito foi desastroso, com o dinheiro facilitado indo todo para a especulação frenética, que Machado de Assis registrou em página memorável:

A capital oferecia ainda aos recém-chegados um espetáculo magnífico. Vivia-se dos restos daquele deslumbramento e agitação, epopeia de ouro da cidade e do mundo, porque a impressão total é que o mundo inteiro era assim mesmo. Certo, não lhe esqueceste o nome, encilhamento, a grande quadra das empresas e companhias de toda espécie. Quem não viu aquilo não viu nada. Cascatas de ideias, de invenções, de concessões rolavam todos os dias, sonoras e vistosas para se fazerem contos de réis, centenas de contos, milhares, milhares de milhares, milhares de milhares de milhares de contos de réis. [...] Nasciam as ações a preço alto, mais numerosas que as antigas crias da escravidão, e com dividendos infinitos. (ASSIS, 1997, p.151)

Como consequência do encilhamento, na virada do século, com a inflação sob controle, mas taxa de crescimento zero, o país exportava café e borracha e importava bens de produção e bens de consumo.

II

Se a derrubada da monarquia fora um movimento sem a participação do povo, não faltaram, na sua sequência, movimentos de revolta popular, dos quais o mais notável foi liderado por um camponês semiletrado, que forçou a ida a Canudos de um contingente bélico extraordinário, para vingar as três derrotas impostas às forças republicanas²⁷.

Canudos não se rendeu. Exemplo único em toda a história, resistiu até ao esgotamento completo. Expugnado palmo a palmo, na precisão integral do termo, caiu no dia 5, ao entardecer, quando caíram seus últimos defensores, que todos morreram. Eram quatro apenas: um velho, dois homens feitos e uma criança, na frente dos quais rugiam raivosamente cinco mil soldados. (CUNHA, 1979, p. 433)

Aquele urro bárbaro de horror vindo dos sertões ecoaria por muito tempo nas cidades brasileiras litorâneas, que, aos poucos, conheceriam o que havia de mais coevo em técnica e tecnologia.

²⁷ Sob a liderança de Antônio Conselheiro, Canudos resistiu a quatro ataques, a partir de novembro de 1896, até cair, em outubro de 1897.

III

As mudanças decorrentes da introdução de processos industriais onde tudo era manual, aliadas à abolição da escravatura, provocaram grandes mudanças também no Nordeste produtor, principalmente, de cana-de-açúcar e algodão. A família Carvalho, dos avós maternos de Augusto dos Anjos, vinha de uma linhagem de aristocratas rurais, latifundiários e escravocratas. Não eram propriamente ricos, mas a produção do Pau d'Arco e do Coité – o outro engenho da família – permitia-lhes uma vida sem sobressaltos. Entretanto, o trabalho dos engenhos artesanais vinha sendo progressivamente substituído pelas usinas industrializadas, bancadas por capitais estrangeiros. Magalhães Júnior situa no ano de 1888, o início da decadência dos engenhos da família de Augusto dos Anjos (1978, p.14).

Mas a falência seria lenta e gradual, concretizando-se somente 22 anos depois.

A indústria subdividida simplificou-se, no virtual monopólio de zonas, das usinas que devoraram banguês e engenhos. Os senhores desalojados tomaram o caminho das cidades: as usinas destruíram os aristocratas do ciclo da cana, e a Faculdade de Direito de Recife diplomou os bacharéis. (CALMON, 2002, p. 151)

Hipotecas assinadas em troca de uma renda que já não existia, e sem lastro futuro, foram se acumulando no Banco Emissor de Pernambuco. As safras de açúcar valiam muito menos que antes, pois as usinas forçavam o preço para baixo, o mesmo acontecendo com a cachaça, paga a preço vil.

O Pau d'Arco estava no fim. Extinguia-se com ele o patrimônio da família. Acabava-se a fortuna de João Antônio Fernandes de Carvalho. O Coité já fora entregue aos credores. Igual destino estaria reservado ao Pau D'Arco. E os Anjos foram perdendo, aos pouquinhos, tudo o que possuíam, sem forças para deter o vendaval que sobre eles desabara. Morre o Doutor Alexandre em 1905. O Doutor Aprígio, em 1908²⁸. Em 1910, completa-se a alienação do Pau d'Arco, derradeiro bem da família. Este é, em suma, o mundo que Augusto dos Anjos vê desmoronar, desde os primeiros anos da juventude. (BARBOSA, 1965, p. 301)

Citando Humberto Nóbrega, Magalhães Júnior amplia as dimensões da tragédia financeira da família Dos Anjos:

A venda dos bens que integravam o patrimônio da família começara com a do Engenho Coité. Depois, haviam sido vendidas casas na capital paraibana

²⁸ Referências ao pai de Augusto dos Anjos, Alexandre, e ao avô adotivo, Aprígio, que todos chamavam simplesmente de “Doutor”.

e, em seguida, os animais criados nos pastos do Pau d'Arco. E acrescenta: “A morte do ‘Doutor’ encontrou o Pau d'Arco com uma hipoteca já vencida no Banco Emissor de Pernambuco. Os herdeiros se reúnem, tudo fazem para saldar o compromisso e salvar o engenho. Esforço vão. Outros credores aparecem e o remédio que houve foi a alienação da propriedade – o saudoso Pau d'Arco – para pagar ao banco e satisfazer às outras dívidas”. (1978, p. 227)

Vinte e sete dias após a assinatura do contrato de venda do engenho, que se dera a 10 de agosto, do qual foi um dos signatários, Augusto dos Anjos e esposa embarcam no paquete *Acre*, com destino ao Rio de Janeiro.

IV

A poesia de Augusto dos Anjos – a despeito de sua ligação com o engenho do Pau D'arco, presente em vários poemas – tem uma relação direta com a vida urbana. Da segunda metade dos anos 1880 à primeira década e meia do século XX, inovações espetaculares modificam definitivamente a paisagem das cidades brasileiras: a malha ferroviária em expansão, a iluminação elétrica, o telégrafo, a telefonia, a tração elétrica nos bondes, os primeiros balões e aeroplanos e o número crescente de automóveis. Outras novidades tecnológicas, como a fotografia, o cinematógrafo e o fonógrafo, aliadas às novas técnicas de impressão e reprodução de textos, desenhos e fotos, além da massificação da propaganda, são fatos que contribuem para essas transformações (SÜSSEKIND, 1987, p. 29-30). Não havia como passar incólume a mudanças tão abruptas, que vinham tornar sem sentido aquela cidade-marasmo, de ruas sujas e desalinhadas, viva apenas nas lembranças dos mais velhos.

A passagem dos séculos me assombra.
Para onde irá correndo minha sombra
Nesse cavalo de eletricidade?!

(p. 286)

Este fragmento, do “Poema Negro”, um dos textos inaugurais da terceira fase da poesia de Augusto dos Anjos, quando ele já está usando a máscara lírica, ilustra bem o impacto dessas mutações, tomando a eletricidade como metáfora para todas as transformações que se processam ao seu redor. Observe-se que a máscara lírica sente-se acuada pelas mudanças.

No Rio de Janeiro anterior à ida de Augusto dos Anjos, em 1904, um acontecimento se dá como um recuo para propiciar um posterior avanço: a Revolta da

Vacina, movimento popular contra a vacinação obrigatória, para debelar a varíola e a febre amarela, que vitimavam centenas todos os verões, espantando sobretudo os estrangeiros. O recuo, motivado pela oposição às medidas sanitárias, tem um longo histórico de contradições, que inclui desde a perseguição às religiões afro-brasileiras até a truculência do governo no que tange às medidas de saúde pública, sempre apoiadas em forte aparato policial; mais que contra a vacina, a revolta era contra o próprio governo (CHALHOUB, 1996, p. 97-101); o avanço, representado por aquele salto científico, verdadeiro marco civilizatório. A ação encabeçada por Oswaldo Cruz, com o irrestrito apoio do prefeito Pereira Passos, pode ser sintetizada numa frase de Pedro Calmon, fazendo um paralelo com a queda da monarquia: “O passado caiu, realmente, em 1904” (2002, p. 113).

O Rio de Janeiro, onde Augusto dos Anjos viveu seus últimos quatro anos²⁹, era o paradigma de cidade-sonho, para onde acorriam não só intelectuais como ele, mas profissionais de todas as espécies e desempregados de todos os matizes: capital federal e porto internacional, estava em contato direto com as novidades europeias, tinha as melhores escolas e hospitais do país, além de casas editoras e uma imprensa diária sólida. “Os doentes”, que analisaremos com vagar no capítulo III, é o seu mais emblemático poema sobre a vida na cidade: “Como uma cascavel que se enroscava / A cidade dos lázaros dormia...” (p. 236). Nas inúmeras cartas que escreveu do Rio a sua mãe, sempre há referências a “esta cidade”. Vejamos uma breve seleção das cartas enviadas no primeiro ano da estada, entre setembro de 1910 e setembro de 1911:

O aspecto desta cidade, pela originalidade do acabamento arquitetural das construções, difere inteiramente do das outras cidades do Norte. Quem chega aqui, pela primeira vez, experimenta uma sensação de bem-estar novo que muito contribui para a alegria do espírito. [...] Nesta cidade reina grande agitação. [...] Esta cidade caminha no mesmo alvoroço de costume. Os acontecimentos se sucedem uns aos outros, atropeladamente, escapando-se muita vez, em virtude da superabundância, ao cálamo profissional dos cronistas. [...] Nesta cidade tudo é normal. [...] Desenvolveu ele alguns esforços, no intuito de arranjar qualquer emprego nesta Capital – espécie de sereia falaciosa – pródiga unicamente em sonoridades traidoras para os que vêm aqui pela primeira vez. [...] Nesta cidade os acontecimentos sensacionais são nenhuns, revertendo todos os fatos diários ao escoadouro promíscuo das velharias de costume. (p. 710-725)

²⁹ A rigor, de 13 de setembro de 1910, quando desembarca do paquete *Acre*, vindo da Paraíba, até 22 de julho de 1914, quando se transfere para Leopoldina, em Minas Gerais, onde faleceria no dia 12 de novembro (BUENO, 1994a, p. 36-37).

Em contraponto, as referências a Recife e à Paraíba foram quase nulas, chamando a atenção para duas ou três sobre o carnaval daquelas cidades. Em 1908, agastado com a Paraíba, numa carta de frases curtas, ele faz um comentário enfático: “Nesta cidade tudo é velho” (p. 704).

V

A literatura também se transformava. Nos anos 1860, o Romantismo dava seus últimos vagidos pela voz tonitruante de Castro Alves (1847-1871). Ainda na primeira metade da década, o poeta baiano, juntamente com Tobias Barreto (1839-1889), ambos estudantes da Faculdade de Direito de Recife, lança a poesia “condoreira”, de tom declamatório, forte cunho social e engajada na luta pelo fim da escravidão. Castro Alves muda-se para São Paulo, mas as sementes de uma grande movimentação estavam lançadas e permanecem sob a liderança de Tobias Barreto, que, estudioso das ciências e da filosofia em voga na época, inicia, ao final da década, uma segunda fase da “Escola de Recife”: a da poesia filosófico-científica. Para simplificar, fiquemos apenas com o segundo qualificativo, que é como essa corrente é mais conhecida. Entretanto, é preciso esclarecer: o que os historiadores chamaram depois de Escola de Recife não era exatamente um movimento, mas uma sucessão de acontecimentos, que, muito tempo depois, a história tratou de juntar como parte de um todo homogêneo.

Afinal, o que era a poesia científica? Se a poesia trabalha essencialmente com a expressão individual, muitas vezes sentimental, como pode ser científica? Acontece que o Romantismo, inaugurado no Brasil 30 anos antes, já esgotara todos os limites de expressão, pelo menos na perspectiva daqueles ávidos pelas novidades vindas do Velho Mundo. Os jovens poetas, inconformistas, estavam em busca de novas formas de manifestação do pensamento. As novidades europeias eram muitas: nas ciências e na filosofia, o Evolucionismo, o Positivismo, o Determinismo; nas artes, e em especial na literatura, o Realismo, o Naturalismo, o Parnasianismo, o Simbolismo.

A nova forma de fazer poesia não era gratuita, não nascia da simples vontade de meia dúzia de boêmios intelectuais querendo fazer algo diferente, chocante. Ela nascia do desejo de sepultar de vez os velhos fantasmas românticos, substituindo-os pela racionalidade das novas ideias, cujos principais suportes eram, resumidamente:

1 – o homem não foi “criado”; ele evoluiu de formas inferiores até chegar ao estágio atual; esse preceito é válido para todas as formas de vida: há uma seleção natural, onde vence sempre o mais forte; na organização social humana, também prevalece a seleção natural (Evolucionismo);

2 – o conhecimento científico é o único conhecimento utilitário, por isso deve ser valorizado com relação ao conhecimento espiritual; os males sociais serão eliminados com o progresso material das nações; a arte deve valorizar o conhecimento científico (Positivismo);

3 – o homem é um produto do meio ambiente em que vive; todos os fatos, físicos ou morais, têm uma causa cientificamente explicável; a raça, o meio e o momento histórico são fatores preponderantes para o comportamento humano (Determinismo).

A poesia científica vinha na esteira do Realismo, em paralelo ao Parnasianismo, que levaria a poesia a outra direção. Vejamos um exemplo da poesia produzida em Recife, a partir de um fragmento de Martins Junior, teórico da poesia científica³⁰:

Buscando demonstrar pela transformação
De uma simples monera a gênese do mundo
Orgânico; ensinando o dogma fecundo
Do progresso; afirmando a lei da seleção
E seu correlativo – a luta na existência!
Tentam reconstruir, fiéis à experiência,
O vetusto castelo informe do Direito
Que precisa de ser, sob outra luz, refeito!

(apud MAGALHÃES JÚNIOR, 1978, p. 110)

Não entremos no mérito dos versos, que não vem ao caso. Mas aí estão presentes, num jorro, o Positivismo (*dogma fecundo do progresso*), o Evolucionismo (*a lei da seleção*) e o Determinismo (*a luta na existência*), além do Monismo (*uma simples monera*), o quarto sustentáculo ideológico da Escola de Recife.

É importante observar que Augusto dos Anjos estudou na Faculdade de Direito de Recife, entre 1903 e 1907. E mais: a chamada poesia científica, a despeito da

³⁰ Martins Júnior (1860-1904) publicou, em 1883, um ano antes do nascimento de Augusto dos Anjos, o livro *A Poesia Científica*: “Denomino a poesia, a fórmula poética do futuro, como eu a compreendo e como eu a quero, deste modo: *cientificismo filosófico*, ou *poesia científico-filosófica*.” (apud MAGALHÃES JÚNIOR, 1978, p. 109)

morte de Tobias Barreto, continuava a ser praticada, conforme atesta este ilustrativo fragmento de um poemeto de Uldarico Cavalcanti, “Ao verme que primeiro tripudiar sobre o meu cadáver”, publicado no *Jornal do Recife*, no mesmo ano em que Augusto dos Anjos começava a frequentar a Faculdade:

Podes tudo roer, verme pútrido e imundo!
Esta é a tua missão: devastar a matéria.
Tu primeiro virás, depois virá o segundo
E milhões virão mais tripudiar, no fundo
Da cova onde atirar-me a peste ou a miséria!
[...]
Se tanto não saciar tua voracidade
Não toque o coração tua boca voraz,
Com o ciúme, as paixões, a tortura e a saudade
Que lá estão devastando a minha mocidade,
Tu te envenenarás! Tu te envenenarás!

(apud REIS, 1977, p. 25)

A poesia de Augusto dos Anjos não nasceu, portanto, do nada. Zenir Campos Reis, comentando sobre a vida em Recife entre 1903 e 1907, afirma que “o cientificismo estava no ar, era o clima da vida intelectual de então” (1977, p. 27). Havia uma predisposição em redor do poeta à poesia filosófico-científica, que deve ter sufocado influências das tendências mais populares, o Parnasianismo e o Simbolismo. As referências a alguns dos autores preferidos da Escola de Recife, como Spencer e Haeckel, mostram a dimensão dessa influência. O primeiro verso do “Poema Negro”, composição definidora do estilo de Augusto dos Anjos, dá bem uma ideia do que se passava com o poeta: “Para iludir minha desgraça, estudo” (p. 286). Augusto dos Anjos só definiria claramente o seu estilo a partir de 1906, quando já era um veterano da Faculdade de Direito. Presume-se que os três anos do intervalo ele os passara estudando, absorvendo a nova maneira de escrever, tomando-a para si, elaborando uma linguagem própria, que iria muito além das pretensões de seus colegas de Escola.

VI

Olhado a distância, o período chamado de pré-modernismo tem poucos autores a destacar, além do próprio Augusto dos Anjos: Graça Aranha, Euclides da Cunha, João do Rio, Lima Barreto, Monteiro Lobato... Mas são, sem dúvida, autores que rompem as amarras não com o passado romântico, mas com o seu próprio presente, nas suas variadas acepções, abrindo trilhas para os múltiplos caminhos do modernismo em gestação.

Muitos foram os críticos que mencionaram aproximações entre Augusto dos Anjos e Euclides da Cunha, mesmo que para apontar-lhes, em comum, os excessos retóricos: Gilberto Freyre, Manuel Bandeira, Franklin de Oliveira e Ferreira Gullar, como exemplos³¹. Entretanto, outros pontos, estritamente literários, podem ser apontados. Euclides da Cunha consagrou-se por um livro que mescla ensaios sobre geografia, geologia, antropologia, sociologia e história numa linguagem épica, de altíssima tensão literária, que deve ser lido como uma tragédia, onde ficção e fatos históricos se amalgamam. Positivista, Euclides da Cunha estrutura sua obra a partir dos pressupostos de Taine³²: *A terra* (meio ambiente), ensaio geográfico; *O homem* (raça), ensaio antropológico; *A luta* (momento histórico), ensaio histórico. Essa combinação resulta uma obra de gênero híbrido onde se poderiam apontar outras subvertentes, como a sociológica, a jornalística e a ficcional.

Apesar de haver escrito dois textos a respeito de Canudos, em março e em julho de 1897, cobrando uma ação enérgica do governo contra os “rebelados fanáticos monarquistas”, é somente a partir de 07 de agosto, já em Salvador, que Euclides da Cunha começa a escrever como “correspondente de guerra” do jornal *O Estado de São Paulo*, e somente em meados de setembro ele chega ao “teatro das operações”, a área conflagrada. Sua última reportagem data de 1º de outubro; a queda de Canudos é iminente, mas o combate prossegue. Foram não mais que duas semanas como testemunha ocular (GALVÃO, 1976, p. 55-63). Nos três anos que passou retrabalhando o texto, Euclides da Cunha desviou-se da visão jornalística, comprometida e censurada, e escreveu o que ele mesmo chamou de “livro vingador”³³. Não se pode deixar de pensar em ficção quando nos deparamos com muitas partes recriadas pelo autor. Recursos de linguagem poética (ritmo, aliterações, assonâncias, polissíndetos) e figuras de linguagem em profusão (em especial, as antíteses, os paradoxos e os oximoros, que, aliados às hipérboles, sustentam imagens expressionistas) fazem de *Os Sertões* um livro

³¹ Gilberto Freyre (1994, p. 78); Manuel Bandeira (1994, p. 116); Franklin de Oliveira (1986, p. 212); Ferreira Gullar (1995, p. 21).

³² Hippolyte Taine (1828-1893), precursor da sociologia da literatura, procurou aplicar à obra literária os métodos das ciências naturais, relacionando-a com as condições sociais e os fatores históricos, a partir de três elementos determinantes: a raça (condicionamento fisiológico coletivo do psicológico); o meio ambiente (conjunto de circunstâncias geográficas, climáticas e sociais); e o momento histórico (estado da mentalidade coletiva num certo ponto de eixo temporal) (MADELÉNAT, 1988, p. 48-49).

³³ Em carta a Francisco Escobar, datada de 13 de junho de 1906, Euclides da Cunha refere-se ao livro *Um paraíso perdido*, ainda “alinhando as primeiras páginas”, como “meu segundo livro vingador” (CUNHA, 1982, p. 92).

de alcance muito maior que o projeto inicial do autor: em “nota preliminar” à primeira edição, Euclides desculpa-se dizendo que a Campanha de Canudos “perdeu toda a atualidade” e ele só intenta “esboçar, ante o olhar de futuros historiadores, os traços mais expressivos das sub-raças sertanejas do Brasil.” (1979, p. 7). A força descomunal do livro, entretanto, sufocou no berço o mito do esmagamento de uma rebelião política, tornando-se a peça-chave de acusação do maior genocídio da história brasileira.

Queremos enfatizar como principal fator de aproximação entre Augusto dos Anjos e Euclides da Cunha as “imagens expressionistas” deste. Não sabemos se Augusto dos Anjos leu *Os Sertões*, pois não há qualquer referência a respeito, embora, como intelectual, ainda que da “província”, era de se esperar que o livro, de 1902, antes de entrar para a faculdade, despertasse sua atenção em algum momento. Ambos podem ser apontados como prógonos sem epígonos, estando mesmo muito próximos. Ao apontarmos isso, estamos apenas corroborando o que já afirmáramos anteriormente, com relação ao conceito de *Zeitgeist*: Euclides da Cunha também teve – intuitivamente – essa percepção.

Para Franklin de Oliveira, “toda a arte de Euclides oscila entre expressionismo e impressionismo” (1986, p. 212), e justifica seu pensamento, tropeçando, entretanto, com relação ao Impressionismo, o que só reforça o caráter expressionista do estilo euclidiano:

Há, em Euclides, como sinal de sua concepção mítica do universo, uma tendência constante para a antropomorfização³⁴. Tudo ele vivifica, numa ânsia de extrair do universo um mistério trágico que não está nas coisas, a não ser como doação de seu ser aos objetos. (OLIVEIRA, 1986, p. 212)

Vejamos dez exemplos da linguagem expressionista de *Os Sertões*, enfatizando que elas se espalham a cada página do livro:

O martírio do homem, ali, é o reflexo de tortura maior, mais ampla, abrangendo a economia geral da vida. Nasce do martírio secular da Terra... (p. 53)

O sertanejo é, antes de tudo, um forte. [...] A sua aparência, entretanto, ao primeiro lance de vista, revela o contrário. [...] É desgraçoso, desengonçado, torto. Hércules-Quasímodo, reflete no aspecto a fealdade típica dos fracos. (p. 91)

³⁴ A antropomorfização é uma característica expressionista, conforme veremos no Capítulo II.

E a boiada estoura. [...] Milhares de corpos que são um corpo único, monstruoso, informe, indescritível, de animal fantástico, precipitado na carreira doida. (p. 100-101)

...E surgia na Bahia o anacoreta sombrio, cabelos crescidos até aos ombros, barba inculta e longa; face escaveirada; olhar fulgurante; monstruoso, dentro de um hábito azul de brim americano; abordado ao clássico bastão em que se apóia o passo tardo dos peregrinos... (p. 122)

A *urbs* monstruosa, de barro, definia bem a *civitas* sinistra do erro. O povoado novo surgia, dentro de algumas semanas, já feito ruínas. Nascia velho. (p. 137)

A luta é desigual. [...] Enquanto o minotauro, impotente e possante, inerme com a sua envergadura de aço e grifos de baionetas, sente a garganta exsicar-se-lhe de sede e, aos primeiros sintomas da fome, refluí à retaguarda, fugindo ante o deserto ameaçador e estéril, aquela flora agressiva abre ao sertanejo um seio carinhoso e amigo. (p. 179)

Tingira-se a água impura da lagoa do Cipó e o sol batendo de chapa na sua superfície, destacava-a sinistramente no pardo escuro da terra requeimada, como uma nódoa amplíssima, de sangue... (203)

Ia em meio o dia. O Sol irradiava a pino sobre a terra, jorrando, sem fazer sombras, até ao fundo dos grotões mais fundos, os raios verticais e ardentes... Naquelas paragens o meio-dia é mais silencioso e lúgubre que a meia-noite. (p. 349)

Meia dúzia de mulheres tendo ao colo crianças engelhadas como fetos (p. 369)

Uma megera assustadora, bruxa rebarbativa e magra – a velha mais hedionda talvez destes sertões – a única que alevantava a cabeça espalhando sobre os espectadores, como faúlhas, olhares ameaçadores [...] Tinha nos braços finos uma menina, neta, bisneta, tataraneta talvez. (p. 430-431)

Os Sertões é um texto onde a observação científica, o rigor histórico e a imaginação, fundidas em uma linguagem polissêmica, resultam em nada menos que poesia – expressionista.

No próximo capítulo, teremos uma seção reservada a estudar a introdução do Expressionismo no Brasil – depois de *Os Sertões* e do *Eu*.

CAPÍTULO II – EXPRESSIONISMO, A CRIAÇÃO DA REALIDADE

Como reconhecer uma obra de arte? – As teorias expressionistas da arte – Uma gênese do Expressionismo – O Expressionismo de Augusto dos Anjos – O Expressionismo visto pelo nazismo – O Expressionismo em outras artes – O Expressionismo no Brasil: o caso Anita Malfatti – A influência de Nietzsche – Três paródias grotescas

I

A barafunda espelhada na recepção crítica do *Eu* – com uns incensando o autor e outros a esconjurá-lo – esconde um problema dos domínios da Estética: como se reconhece, afinal, uma obra de arte? Já vimos, com Eduardo Portela, que o “mau gosto” não é o inverso do “bom gosto”, mas sim parte constitutiva do “gosto”, estendendo-se este numa gradação arbitrária, que, poderíamos dizer – evocando Victor Hugo, na sua análise dos tipos de “belo” –, vai do grotesco ao sublime.

Para Aristóteles, cuja *Poética* – e o essencial conceito de mímese, imitação – dominou por mais de vinte séculos o pensamento sobre a arte, o cômico é “uma espécie do feio” e a comédia uma “imitação de pessoas inferiores” (ARISTÓTELES, 1988, p. 23-24). Inferia-se, pois, que o feio não era parte do belo. Para o autor grego, a imitação da realidade só se realizaria nas dimensões da lírica, da épica e da tragédia. Para definir a realidade, Aristóteles engendra o conceito de verossimilhança – “da mesma natureza do verdadeiro”, numa leitura literal –, estabelecendo limites entre a mera reprodução da realidade – que já fora criticada por Platão, n’*A República*, por tratar da aparência e não da realidade em si (1997, p. 321-330) – e a invenção, inculcando na obra uma coerência interna, orgânica:

É claro, também, pelo que atrás ficou dito³⁵, que a obra do poeta não consiste em contar o que aconteceu, mas sim coisas quais podiam acontecer, possíveis do ponto de vista da verossimilhança ou da necessidade. (ARISTÓTELES, 1988, p. 28)

Mas o feio e o grotesco sempre estiveram presentes, mesmo na alta literatura grega, da qual tratava o estagirita: desde Homero, na *Iliada* e na *Odisseia*, com seus ciclopes e sereias, suas metamorfoses e seus deuses e semideuses disformes, passando pela Medeia, de Eurípides, e seu repertório de crimes. Petrónio e Apuleio,

³⁵ Aristóteles refere-se a comentários sobre a coerência interna da *Iliada* e da *Odisseia*.

Dante e Rabelais, Cervantes e Shakespeare nunca deixaram de harmonizar com sabedoria o feio e o belo, o cômico e o trágico, como constituintes de uma beleza una.

Pedindo vênias para o uso de uma fórmula jurídica, salvo melhor juízo, está em Kant a primeira crítica mais contundente a Aristóteles. Discorrendo sobre o “gênio” – “que dá à arte a regra” e para quem “a originalidade tem de ser sua primeira propriedade” –, ele o vê como inteiramente oposto ao “espírito de imitação” (KANT, 1974, p. 340-341). Definindo a arte, o filósofo de Königsberg, defende a liberdade de criação: “de direito, somente a produção por liberdade, isto é, por um arbítrio, que toma como fundamento de suas ações a razão, deveria denominar-se arte” (KANT, 1974, p. 337).

Kant advoga a liberdade ao juízo estético individual, legando ao “gosto” a responsabilidade de ser a “faculdade-de-julgamento do belo”, pois a arte só pode ser julgada a partir do “sentimento de prazer e desprazer” (KANT, 1974, p. 293-297). Em outras palavras, a crítica do juízo estético é nada mais que a crítica do gosto:

Para distinguir se algo é belo ou não, referimos a representação, não pelo entendimento ao objeto, para o conhecimento, mas pela imaginação (talvez vinculada com o entendimento) ao sujeito e ao seu sentimento de prazer ou desprazer. O juízo-de-gosto não é, pois, um juízo-de-conhecimento, portanto não é lógico, mas estético, pelo que se entende aquele cujo fundamento-de-determinação não pode ser outro do que subjetivo. (KANT, 1974, p. 303)

Kant, entretanto, apesar de sua defesa da imaginação contra a imitação, e de defender o gosto como juízo estético, ainda mantém uma postura rígida com relação a alguns conceitos. Para ele, só o gênio pode produzir a bela-arte – e esta deve sempre “mostrar em si alguma dignidade, e por isso requer uma certa seriedade na exposição, assim como o gosto no julgamento” (KANT, 1974, p. 363). Com isto, Kant expulsava de seu paraíso crítico o cômico e tudo o que lhe dissesse respeito³⁶.

Foi o jovem Victor Hugo, à frente das forças românticas, e dando sentido ao princípio kantiano de liberdade da criação artística, quem levantou a bandeira pela “harmonia dos contrários”:

Até então, agindo nisso como o politeísmo e a filosofia antiga, a musa puramente épica dos Antigos havia somente estudado a natureza sob uma

³⁶ As ideias de Kant a respeito do gosto são encontradas em estado embrionário no tratado *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*, do filósofo inglês Edmund Burke, que busca explicar a aceitação estética de uma obra a partir dos sentimentos de dor e prazer que ela desperta (BURKE, 1993).

única face, repelindo sem piedade da arte quase tudo o que, no mundo submetido à sua imitação, não se referia a um certo tipo de belo. [...] O cristianismo conduz a poesia à verdade. Como ele, a musa moderna verá as coisas com um olhar mais elevado e mais amplo. Sentirá que tudo na criação não é humanamente *belo*, que o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz. (HUGO, 2007, p. 26)

Hugo elabora uma inédita teoria do grotesco, pois acredita que “é da fecunda união do tipo grotesco com o tipo sublime que nasce o gênio moderno” (HUGO, 2007, p. 28). Mas ele tem consciência de que está apenas fazendo uma constatação, pois essa mescla do grotesco com o sublime já faz parte da tradição literária: o sublime, representando a alma “purificada pela moral cristã”, enquanto o grotesco representa “o papel da besta humana” (HUGO, 2007, p. 35). Enquanto o primeiro é atributo da pureza e da beleza, ao segundo é reservado o ridículo, o vício, o crime:

É ele [o grotesco] que será luxurioso, rastejante, guloso, avaro, pérfido, enredador, hipócrita; é ele que será alternadamente Iago, Tartufo, Basílio; Polônio, Harpagão, Bartolo; Falstaff, Scapino, Fígaro³⁷. O belo tem somente um tipo; o feio³⁸ tem mil. É que o belo, para falar humanamente, não é senão a forma considerada na sua mais simples relação, na sua mais absoluta simetria, na sua mais íntima harmonia com nossa organização. Portanto, oferece-nos sempre um conjunto completo, mas restrito como nós. O que chamamos o feio, ao contrário, é um pormenor de um grande conjunto que nos escapa, e que se harmoniza, não com o homem, mas com toda a criação. É por isso que ele nos apresenta, sem cessar, aspectos novos, mas incompletos. (HUGO, 2007, p. 36)

Citando as heroínas shakespearianas Julieta, Desdêmona e Ofélia como exemplos do tipo sublime, fica claro que Hugo considera que, entre os extremos, há muito espaço ainda para a criação de tipos.

Usado para designar um tipo de ornamentação³⁹, de motivos fabulosos, onde a imitação da realidade era ignorada, o termo grotesco evoluiu para designar “uma arte fortemente antiacadêmica e contrária aos padrões clássicos” (ROSENFELD, 2006, p. 60), muito além do que pretendia Hugo. Para Friedrich, o absurdo e o humor, por exemplo, derivados do grotesco, são variantes da poética moderna (1991, p. 194-195).

³⁷ Iago, Polônio e Falstaff são personagens de Shakespeare; Tartufo, Harpagão e Scapino, de Molière; Basílio, Bartolo e Fígaro, de Beaumarchais.

³⁸ Hugo não faz distinção entre “grotesco” e “feio”, usando este como sinônimo daquele.

³⁹ Em fins do século XV, em uma escavação em Roma, descobriu-se uma espécie até então desconhecida de pintura ornamental antiga. O adjetivo *grottesco* deriva do substantivo *grotta* (gruta), que designava o local do achado (KAYSER, 2009, p. 17-18).

O grotesco está inserido na arte moderna, ocupando o primeiro plano, sendo protagonista – não mais de maneira subalterna, episódica, como na literatura clássica.

O grotesco é uma estrutura. Poderíamos designar a sua natureza com uma expressão que já se nos insinuou com bastante frequência: *o grotesco é o mundo alheado* (tornado estranho). Mas isto ainda exige uma explicação. O mundo dos contos de fadas, quando visto de fora, poderia ser caracterizado como estranho e exótico. Mas não é um mundo alheado. Para pertencer a ele, é preciso que aquilo que nos era conhecido e familiar se revele, de repente, estranho e sinistro. Foi, pois, o nosso mundo que se transformou. O repentino e a surpresa são partes essenciais do grotesco. [...] O horror nos assalta, e com tanta força, porque é precisamente o nosso mundo cuja segurança se nos mostra como aparência. Concomitantemente, sentimos que não nos seria possível viver neste mundo transformado. No caso do grotesco não se trata de medo da morte, porém de angústia de viver. Faz parte da estrutura do grotesco que as categorias de nossa orientação de mundo falhem. (KAYSER, 2009, p. 159)

É imperioso ressaltar que o grotesco a que nos referimos não é o *realismo grotesco* a que alude Mikhail Bakhtin, ao estudar a cultura popular na Idade Média e no Renascimento – o sistema de imagens da cultura cômica popular, festivo e utópico, onde “o cósmico, o social e o corporal estão ligados indissolivelmente numa totalidade viva e indivisível”, formando um “conjunto alegre e benfazejo”. Numa crítica direta a Kayser, ele afirma que “seu livro contém apenas a teoria (e um breve histórico) dos grotescos romântico e modernista” (BAKHTIN, 2008, p. 16-45). O grotesco sob a perspectiva bakhtiniana – medieval e renascentista – ainda é mimético.

O grotesco moderno, ao contrário, não se presta à análise pela teoria aristotélica, calcada na realidade visível, exterior, objetiva, mimética, porque, em todas as suas gradações, ele busca alcançar o interior, o subjetivo, algo muito além do que o olhar logra captar. É nisso que pensam Kant e Hugo quando vislumbram uma literatura – arte, podemos dizer – que vá além da mera imitação.

II

Às teorias miméticas e representacionistas da arte, baseadas em Aristóteles, que colocam o estudioso da literatura como um cientista diante da natureza, observando-a e descrevendo-a, é preciso contrapor uma teoria que possa explicar a arte que representa a distorção, o monstruoso, o metafórico e o alegórico, até a abstração. Assim é que surgem, ao longo do século XX, várias teorias expressionistas da arte. Noël Carroll explica esse fenômeno:

A base de todas as teorias expressionistas é a ideia de que uma coisa só é arte se expressar emoções. “Expressão” vem de uma palavra latina que significa “pressionar do interior para o exterior” – tal como se espreme o sumo de uma uva. E o que as teorias expressionistas afirmam é que a arte procura trazer os sentimentos à superfície, impelindo-os de dentro para fora, para que o artista e o público os percepcionem. (2010, p. 77)

Observemos que não há nenhuma ligação direta entre o movimento que se convencionou chamar Expressionismo e estas teorias expressionistas da arte, embora tenham afinidades, pois a arte expressionista pode ser estudada pela teoria expressionista, embora esta procure abarcar toda a arte antinaturalista. A propósito, temos falado no plural porque há pelo menos duas teorias expressionistas a destacar: a teoria da transmissão, que só reconhece a obra de arte que transmite, intencionalmente, emoção ao público; e a teoria a solo, que nega esta condição⁴⁰.

A ideia base de qualquer teoria expressionista (incluindo a da transmissão e a da expressão a solo) é a de que uma coisa só é arte se expressar emoção (quer seja ou não uma emoção sentida com sinceridade pelo artista). (CARROLL, 2010, p. 91)

Aqui nos deparamos com um ponto importante na recepção de Augusto dos Anjos: sua capacidade de, mesmo nos poemas reflexivos, transmitir emoção, tangenciando, muitas vezes, o caricato. Mas deixemos que fale o filósofo norte-americano:

Os poemas líricos enunciam as atitudes e as emoções do sujeito falante, quer ele seja o autor real, quer ele seja uma entidade criada. O poeta dá-nos acesso à vida interior do sujeito falante de tal forma que emerge uma imagem do seu estado emocional. (CARROLL, 2010, p. 117)

O eu empírico ou a máscara lírica – o sujeito falante do poema moderno – não se limita a afirmar – o que implicaria em uma expressão exterior, objetiva. Antes, ele se exprime de dentro para fora, buscando atingir o público, não com uma simples alocação, mas com um grito – ou um esgar. O ponto frágil da teoria expressionista é que nem toda obra de arte exprime emoção ou explora possibilidades emocionais.

Não respondemos a pergunta formulada no início deste capítulo, mas fornecemos algumas noções que podem ser usadas para justificar a recepção ao *Eu*, em toda a sua singularidade. Começamos considerando que os poemas expressionistas de Augusto dos Anjos não encontram guarida numa recepção baseada nos princípios

⁴⁰ Os principais autores dessas correntes são, pela teoria transmissionista, Leon Tolstói, no livro *Que é a Arte?*; e, pela teoria da expressão a solo, R. G. Collingwood, com o livro *Principles of Art* (CARROLL, 2010, p. 123).

aristotélicos de beleza. Em seguida, com Kant, compreendamos que a liberdade de imaginação deve superar a imitação; e que o gosto é um juízo estético individual. Com Victor Hugo, aprendamos que o belo é uma gradação, que vai do grotesco ao sublime. Ou vice-versa. A partir de Kayser, entendamos que o grotesco é a realidade transtornada – uma estrutura angustiante e sufocante: insuportável. Finalmente, a partir de Carroll, percebamos que a lírica ideal para ser lida pelos preceitos expressionistas é aquela na qual os sentimentos, sinceros ou forjados, afloram das imagens do poema, tal qual na poesia de Augusto dos Anjos, onde mesmo os poemas de cunho filosófico realizam imagens, como ilustrações das ideias transmitidas.

III

Escrever sobre a gênese do Expressionismo é tarefa aparentemente simples, tantos são os estudos disponíveis, especialmente com relação ao Expressionismo alemão. Mas aqui reside o primeiro problema: alguns historiadores da arte fazem essa distinção entre um Expressionismo alemão e outro “em geral”. Contradições sobre datas e nomes abundam. Mas isso ainda não é suficiente para atrapalhar o leitor que quer mais informações: quando entramos na seara da disputa entre os “ismos”, as contradições são tantas que não temos outra alternativa a não ser desenvolver um método próprio, mesmo frágil e precário, para olhar o período. Por exemplo, qual a relação do Expressionismo com o Impressionismo? Seria uma reação ou um aprofundamento? E quanto ao Simbolismo? Os teóricos não se entendem.

Uma curiosidade, com relação às artes plásticas: o quadro *O grito*, de Edward Munch, um ícone do Expressionismo, talvez o quadro mais citado como exemplo do movimento, é de 1893, data em que ainda sequer se falava em Expressionismo, a não ser para designar, como lembra Furness, a intensidade particular de uma obra que expressasse algo além dos registros impressionistas – “rumo a uma criatividade mais violenta, febril, enérgica, tal como encontramos, sobretudo, em Van Gogh” (1990, p. 11).

Se Munch era considerado, quando criou seu mais famoso quadro, um simbolista, e Van Gogh é chamado de pós-impressionista – designação desprovida, hoje, de qualquer sentido estético –, parece-nos que se afigura unicamente, naquele final do século XIX, e não apenas na Alemanha, um embate entre naturalistas e

antinaturalistas, sendo que simbolistas e impressionistas já se movimentavam no sentido de retirar da arte seu sentido mimético, buscando captar nas representações de seres humanos ou da natureza algo além do visível: sensações, emoções, subjetividades. Assim como o Expressionismo, sobre o qual pretendemos demonstrar, o Fauvismo, o Cubismo, o Futurismo, o Surrealismo, o Dadaísmo, o Expressionismo Abstrato e todos os outros “ismos” que vogaram no século XX – com a exceção óbvia de algumas vertentes realistas – têm uma mesma raiz comum: o antinaturalismo.

O movimento expressionista se inicia na Alemanha, tendo seu nome associado ao grupo *Die Brücke* (A Ponte), de Dresden, que manteve atividades de 1905 a 1913. É recorrente também sua associação ao almanaque *Der Blaue Reiter* (O Cavaleiro Azul), de Munique, que teve uma única edição, em 1912. A rigor, diga-se, essa vinculação é histórica, feita *a posteriori*, com base na observação de procedimentos assemelhados. Para Sheppard,

não há nada que permita supor a existência de algum grupo solidamente constituído que desde o início se considere expressionista, perseguindo com coerência um conjunto de metas claramente definidas e coletivamente aceitas. (1999b, p. 223)

Acontecendo em paralelo ao Cubismo, na França, e ao Futurismo, na Itália – movimentos organizados, com manifestos e líderes –, o Expressionismo desenvolveu-se espontaneamente, sendo o termo utilizado o mais das vezes como simples antônimo – talvez melhor dizer “antagonista” – de Impressionismo. Em 1914, quando o “movimento” estava no seu auge, o pintor Karl Schmidt-Rottluff, ligado ao grupo *A Ponte*, foi convidado por um jornal a dar sua opinião sobre o “novo programa”:

Falando por mim, sei que não tenho um programa, tenho apenas a ambição indescritível de agarrar aquilo que vejo e sinto, encontrando um meio mais puro de o expressar. (apud DUBE, 1976, p. 22)

Para Dube, o que aquela geração pedia era a “liberdade de dar à luz um novo tipo de arte que fosse o símbolo e a expressão de um novo ser humano” (1976, p. 23). Lynton reitera essa posição, omitindo, embora, seu reflexo no teatro e no cinema.

Toda arte é expressiva – de seu autor e da situação em que ele trabalha –, mas uma certa corrente artística pretende impressionar-nos através de gestos visuais que transmitem, e talvez libertem, emoções ou mensagens emocionalmente carregadas. Tal arte é expressionista. Uma considerável parcela da arte do século XX foi desse gênero, especialmente na Europa Central, e o rótulo “expressionismo” foi-lhe aplicado (assim como às tendências comparáveis na literatura, arquitetura e música). Mas nunca houve um movimento chamado Expressionismo. (2000, p. 27)

Assim, utilizamos o vocábulo “movimento” não no sentido de agrupamento organizado, mas, didaticamente, como um processo dinâmico, conduzido pela mão invisível do *Zeitgeist*.

Na literatura, o termo “expressionismo” é aplicado somente em 1911, ainda sem muita repercussão. Para a divulgação do movimento, foram fundamentais dois semanários berlinenses: *Der Sturm* (A Tempestade), fundado em 1910, e *Die Aktion* (A Ação), que passou a circular no ano seguinte. Se o primeiro estava mais voltado para os temas estéticos, o segundo, fazendo jus ao nome, tinha intenções também políticas. Ambos circularam até 1932. Didaticamente, o Expressionismo literário que se desenvolveu na Alemanha pode ser dividido em três fases. Embora outros autores apresentem variantes, a classificação ordinária começa em 1910 e vai até 1914, com o que se convencionou chamar de “Expressionismo precoce”, que estabelecia um rompimento com os moldes antigos de pensamento e produção literária. No período da I Guerra, 1914-1918, surge o “alto Expressionismo”, a fase da maturidade e da alta expressão literária. Finalmente, de 1918 a 1925, o “Expressionismo tardio” é uma fase de transição para movimentos como o Dadaísmo e o Surrealismo (CAVALCANTI, 1995, p. 5-41).

A prosa expressionista, na esteira da poesia, trabalha a ruptura da normalidade – daquilo que a sociedade estabelecida e estabilizada considerava normal – especialmente nos contos e novelas, mais propícios aos experimentos que se processavam.

Nesse contexto, os estados de alienamento ou de êxtase, de sonho ou de loucura, visões e utopias, o grotesco revelador do desconcerto do mundo tornam-se objeto de grande interesse narrativo. Impõe-se, aqui, a presença do indivíduo problemático e solitário, a angústia de existências lesadas física ou mentalmente, reprimidas e, não raro, patológicas. (FLEISCHER, 2002a, p. 146)

Exemplares dessa prosa são os textos de Kafka, como *A metamorfose* e *Na colônia penal*, respectivamente, publicados em 1915 e 1919. Quando Camus referiu-se à naturalidade de Kafka, tinha como meta mostrar o absurdo que é a narrativa kafkiana, onde os personagens aceitam “naturalmente” o que lhes acontece – tal como acordar, certa manhã, metamorfoseado num inseto monstruoso (CAMUS, 2009, p. 146-147). A expressão em Kafka é desmedida: o “desconcerto do mundo” é mostrado em paradoxal harmonia com o mundo concertado. Kafka não grita; antes, sussurra.

Data de 1917 a conferência de Kasimir Edschmid, publicada no ano seguinte, que funciona como uma espécie de manifesto – tardio, é verdade – do Expressionismo literário:

Ninguém duvida de que a essência das coisas não seja a sua realidade exterior. A realidade tem que ser criada por nós. A significação do assunto deve ser sentida. Os fatos acreditados, imaginados, anotados não são o suficiente; ao contrário, a imagem do mundo tem que ser espelhada puramente e não falsificada. Mas isso está apenas dentro de nós mesmos.

Assim o universo total do artista expressionista torna-se visão. Ele não vê, mas percebe. Ele não descreve, acumula vivências. Ele não reproduz, ele estrutura. Ele não colhe, ele procura. Agora não existe mais a cadeia dos fatos: fábricas, casas, doença, prostitutas, gritaria e fome. Agora existe a visão disso. Os fatos têm significado somente até o ponto em que a mão do artista o atravessa para agarrar o que se encontra além deles.

[...]

Esse tipo de expressão não é alemão nem francês. Ele é supranacional. Ele não é somente assunto da arte. É exigência do espírito. Não é programa de estilo. É um problema da alma. Uma coisa da Humanidade. (EDSCHMID apud TELES, 1987, p. 111-112)

No primeiro parágrafo aqui reproduzido, Edschmid reitera a ideia de que a realidade está além da mera aparência. “Criar a realidade”, para o poeta expressionista, significa olhar para além do visível e duvidar do aparente. No parágrafo seguinte, ele faz um jogo de palavras antitéticas para consolidar a ideia inicial, implodindo com a logicidade e dando um significado novo às velhas aparências – como um demiurgo. Em síntese, o fundamento do Expressionismo é mostrar a realidade de maneira subjetiva, a partir da visão que o observador tem do mundo, em detrimento das impressões do real observado.

O terceiro parágrafo, que é o último do texto original, admite a internacionalização do movimento. Entretanto, somente estudos muito recentes reconhecem o efeito *Zeitgeist* do Expressionismo em outros países, sendo comum a vinculação de qualquer coisa parecida diretamente à influência do movimento alemão. Marion Fleischer cita como o “primeiro livro representativo sobre o assunto” *Expressionism as an International Literary Phenomenon*, de Ulrich Weisstein, de 1973 (2002a, p. 155). Mas ainda que pensemos num Expressionismo estritamente alemão, não podemos deixar de admitir que “procedimentos expressionistas” se fizeram sentir em outros países, como consequência natural da evolução da arte. Além da raiz antinaturalista já afirmada, o Fauvismo e o Cubismo guardam relações diretas de forma e conteúdo com o Expressionismo, enquanto o Dadaísmo e o Surrealismo são tributários daquele pensamento – senão sua evolução, sua continuidade revolucionária.

Daí defendermos a ideia de que não se pode falar de um Expressionismo genuinamente estrangeiro, mas sim de procedimentos expressionistas nos países onde o fenômeno ocorreu. Se, enquanto ocorria na literatura, nem se sabia exatamente o que era, anos depois, com o passar do tempo, o movimento expressionista foi-se solidificando em torno de um eixo, tornando-se possível caracterizá-lo estilisticamente, esteticamente e até mesmo dentro de alguns fundamentos que o mantiveram vivo dentro de uma objetivação e de um idealismo que o fermentaram e o geraram nos primeiros anos do século XX. (GONÇALVES, 2002, p. 700)

Numa época de tantas transformações e tantos conflitos, não era de se estranhar essa movimentação em torno do que Susana Kampff Lages identifica como “elemento consubstancial à poesia expressionista”: o apelo à renovação do ser humano, seja pelo “engajamento político-social, seja por uma transformação interior, muitas vezes mediada por anseios místico-religiosos” (LAGES, 2002, 167). Em texto publicado na *Die Aktion*, em junho de 1911, o poeta George Heym resume o espírito de sua época: “Nossa doença consiste em vivermos no fim de uma era, numa noite tão sufocante, que mal se podem suportar os eflúvios de sua podridão” (HEYM apud FLEISCHER, 2002b, p. 71).

O reconhecimento crítico de Augusto dos Anjos como expressionista deu-se depois de muito tempo – e ainda pairam dúvidas, senão este trabalho não teria sentido. O primeiro a apontar essa aproximação foi Gilberto Freyre, em artigo de 1924, eivado de equívocos históricos e de avaliação, porém, com uma observação pioneira: “Havia em Augusto dos Anjos alguma coisa de um moderno pintor alemão expressionista. Um gosto mais de decomposição do que de composição” (FREYRE, 1994, p. 78). Em 1969⁴¹, é Anatol Rosenfeld quem volta ao assunto, lançando as primeiras luzes para a compreensão do autor pelo viés expressionista, ao aproximá-lo dos poetas alemães Gottfried Benn, Georg Heym e Georg Trakl, contemporâneos de Augusto dos Anjos:

Há naturalmente diferenças profundas, de forma e substância, entre cada qual desses poetas de uma só geração e, em especial, entre os três alemães e o brasileiro. Mas há, sem que se queira fazer de Augusto dos Anjos um expressionista (movimento do qual dificilmente pode ter tido notícia), coincidências notáveis. (ROSENFELD, 2006, p. 264)

Ora, não “ter tido notícia” do movimento expressionista não tira de Augusto dos Anjos o mérito de, a seu modo, ser parte integrante dele, desenvolvendo processos expressionistas inéditos, em paralelo com o que faziam os poetas europeus. De qualquer

⁴¹ Este é o ano de publicação do texto em livro. Na 30ª edição do *Eu*, de 1965, Francisco de Assis Barbosa cita Rosenfeld, com detalhes (p. 315). Aliás, o próprio Rosenfeld afirma, no prefácio de seu livro, que aqueles estudos haviam sido publicados, “na sua grande maioria, em periódicos brasileiros, no decurso dos últimos quinze anos” (2006, p. 11).

forma, o que nos interessa é a utilização de elementos teóricos do Expressionismo, comuns em Augusto dos Anjos e na primeira geração expressionista alemã, que começa a aparecer em 1910, quatro anos após o início da produção expressionista do nosso autor.

IV

Elenquemos agora os atributos expressionistas da poesia de Augusto dos Anjos, tomando por base as características próprias dos poetas expressionistas que escreveram em alemão, na segunda década do século XX, a partir de predicados coligidos de Cláudia Cavalcanti (2000, p. 17-33), Cláudia Valladão de Mattos (2002, p. 41-63), Marion Fleischer (2002b, p. 65-81) e Massaud Moisés (2004, p. 180-182), aos quais, sem maiores dificuldades, os poemas do *Eu* se amoldam. E porque irão ilustrar os próximos capítulos, assim o esperamos, à exaustão, evitaremos as citações.

A poesia de Augusto dos Anjos constitui-se como um mundo autônomo, por vezes onírico, onde a máscara lírica transita livremente, porém não sem sobressaltos, entre vermes e seres disformes, alguns invisíveis ao olho humano, mas aos quais a máscara lírica tem acesso naturalmente. Antissentimental na expressão amorosa, a máscara que o poeta utiliza para questionar seu estar-no-mundo vale-se mais dos sentimentos exacerbados que dos raciocínios lógicos. Assim é que, embora a natureza não seja um tema onipresente em sua obra, o indivíduo por trás da máscara lírica torna-se um crítico da solidão das multidões urbanas, colocando-se como um elo entre o homem e a natureza, orientado por um misticismo panteísta. Muito mais que isso – veremos no próximo capítulo – ele coloca-se como um elo entre a arte e a vida – a vida possível, só concebível com a transformação da humanidade pela arte.

A poesia de Augusto dos Anjos coloca o “eu” no centro das suas reflexões, como se a máscara lírica, olhando para dentro de si mesma, pudesse compreender melhor o mundo, em toda sua monstruosidade, tornando concreto e antropomórfico o legado abstrato dos sentimentos e sensações. Esse “eu” revela-se fragmentado, como fragmentada é a realidade que o cerca, com sua simultaneidade de falas, típica das grandes aglomerações. No próximo capítulo, veremos que esse falso “eu” é uma estratégia de despersonalização, coerente com o procedimento expressionista, tanto quanto os arroubos patéticos e as exclamações extasiadas, a concentração máxima da

dicção e os ritmos arrebatados, harmonizados com uma severa sobriedade. O uso de superlativos e advérbios expressivos é outra característica facilmente encontrável na poesia de Augusto dos Anjos, assim como as repetições rítmicas e as frases e estrofes alinhadas parataticamente.

Uma propriedade fundamental da poesia de Augusto dos Anjos é o uso do grotesco, como projeção de uma civilização em decadência, corrompida pelo egotismo que brutaliza as cidades – aglomerados desumanos e caóticos. Na esteira do grotesco, o uso de elementos caricaturais e de humor corrosivo são complementos que deformam ao extremo a visão distorcida que, longe de se pretender engraçada, provoca asco. Despersonalizado, o ser humano que emerge dessa poesia é arrastado pela convulsão de uma realidade que se lhe afigura, o mais das vezes, uma dimensão demoníaca, que ele não entende, mas da qual não se desgarra. Por isso, sua simpatia real pelos indivíduos marginalizados, atrofias sociais, sempre presentes em suas visões aterradoras. Diante de um mundo em decomposição, em que a técnica esmaga o ser humano e a ciência o ilude e o desaponta, onde a própria natureza mostra-se também enferma, não resta alternativa à máscara expressionista senão pregar, em tom messiânico, o retorno aos valores do espírito e o nascimento de uma nova humanidade, que virá substituir aquela massa amorfa e anônima, marcada pela solidão, pela mecanização e pela esterilidade espiritual.

V

Para a máscara lírica de Augusto dos Anjos, a espécie humana é o centro de qualquer reflexão. Isso se revela em um “eu” fragmentado, partícula ínfima do caos urbano, esmagado pela máquina industrial e iludido pela ciência que não responde a seus questionamentos. Predominantemente imagética e preta de símbolos, densamente plurissignificativa, é uma poesia que se presta, entretanto, a toda sorte de interpretação. Com pequenas variações, a descrição de Armin T. Wegner sobre o impacto das visões apocalípticas dos poetas expressionistas alemães se ajustaria perfeitamente à poesia de Augusto dos Anjos:

Poetas sempre foram videntes, mas raras vezes foi-lhes dado formular com tamanho vigor a profecia de catástrofes vindouras, como ocorreu com estes jovens artistas. Fiéis à senha de sua arte, que consistia em imprimir ao mundo a imagem de suas almas, mergulharam em seu próprio íntimo. Mas o que encontraram adormecido em seu sangue? Seres humanos famintos, desgraças, rios fuliginosos, oficinas ardendo em labaredas, hospitais empestados, cárceres, cegos, enforcados, câmaras mortuárias com cadáveres carcomidos

pelo câncer, campos de batalha, rebeliões populares, assassinatos, guerra e morte. (WEGNER apud FLEISCHER, 2002b, p. 79)

Do ponto de vista político, esse niilismo que só vê redenção na extinção da humanidade para ser substituída por outra – ainda que no plano alegórico –, traz em seu âmago duas “profecias”, paradoxalmente complementares, mas excludentes. A primeira, a classificação como “arte degenerada”, acusação nazista aos artistas de esquerda e/ou judeus⁴². A segunda, a interpretação sórdida de que a “nova humanidade” preconizada pelo movimento estava sendo gestada no ovo da serpente nazista: o “novo homem ariano”. Mas Augusto dos Anjos não teve tempo de tomar posição.

VI

Da pintura e da literatura, o Expressionismo esprou-se também ao teatro, à música, à dança, ao cinema e até à arquitetura e à moda, sempre com uma conotação de mudança radical nos padrões vigentes.

No teatro – assim como, depois, no cinema – podemos identificar uma dramaturgia expressionista e uma encenação expressionista. Atenhamo-nos à dramaturgia, onde, a exemplo da poesia, a estrutura espelha a “contraposição entre o eu isolado e o mundo tornado estranho” (SZONDI, 2001, 124). Enquanto o eu se esvazia, esse mundo estranhado revela-se na abjeção das cidades, como produto da industrialização, e dos seus conflitos orgânicos, dos quais emerge – monstruoso, na sua deformação – o conflito de gerações, que, muito além de mero símbolo da luta do novo contra o velho, é a luta do

instinto contra a norma, do dionisíaco contra o apolíneo, que, ao entrelaçar-se dramaticamente nas motivações dos protagonistas, extravasa o campo restrito da personalidade e se projeta sobre a ideia de civilização. (LIMA, 2002, p. 198)

August Strindberg, refutando qualquer possibilidade de mimetização naturalista, sintetiza essa dramaturgia feita de entranhas: “O mundo é um reflexo de nosso estado interior e dos estados interiores dos outros” (apud CARLSON, p. 336).

⁴² Em 1937 – em paralelo à exposição “A Grande Arte Alemã”, que exaltava o “Novo Homem” ariano –, inaugurou-se, em Munique, com o patrocínio direto de Goebbels, a mostra “Arte Degenerada”, que tinha por finalidade denotar a arte moderna – especialmente, a expressionista – como “criação de esquizofrênicos, loucos e depravados”. A exposição percorreu, ao longo de três anos, treze cidades alemãs e austríacas, constituindo-se, embora às avessas, em autêntico sucesso de público (NAZÁRIO, 2002b, 665-669).

A música atonal é identificada com o Expressionismo, contrapondo-se ao classicismo tonal, ruptura similar, em gênero e grau, à opção antinaturalista nas artes plásticas e na literatura – isto é, rejeição das formas e técnicas tradicionais. A música dodecafônica de Schoenberg, que era também pintor, é a principal referência. Parte da crítica, entretanto, defende a ideia de que a música neorromântica produzida no início do século XX traz elementos expressionistas, constituindo “significativo afastamento da norma”, como a tendência à deformação e a atração pela temática mórbida, observadas em Richard Strauss e Gustav Mahler, além da iconoclastia da ópera *Orfeu e Eurídice*, de Krenek, que tem libreto de Kokoschka – poeta, dramaturgo e um dos mais importantes pintores expressionistas (COELHO, 2002, p. 361-387).

A dança de movimentos livres, de possibilidades ilimitadas, opondo-se aos passos milimétricos das empoadas bailarinas clássicas, recebeu também o rótulo expressionista, tendo como precursora a norte-americana Isadora Duncan. A dança expressionista procura conciliar a explosão dramática do movimento cênico – sua ação corporal externa – com uma introspectiva atitude interna, atingindo sua essencialidade expressiva através de um impulso corporal primordial, selvagem (SILVA, 2002, 287-289).

O cinema é identificado como expressionista pela sua temática – mistério, suspense, terror – ou pela sua atmosfera, onde cenografia e fotografia têm função essencial, especialmente pelos jogos de luz e sombras, influenciando até as fábricas de Hollywood, que cooptaram alguns de seus melhores diretores. Manifestação tardia – os primeiros filmes classificados como expressionistas datam de 1919 –, o cinema expressionista trabalha a fragilidade humana e a angústia das grandes cidades, em cenários artificiais, onde tanto interiores como exteriores são distorcidos e sombrios; e quando cenários naturais são utilizados, parecem falsos, pelos efeitos fotográficos extraordinários.

Para que um filme seja inteiramente expressionista, é preciso que a cenografia seja delirante. [...] É quase uma regra que escadas, espelhos e livros desempenhem um papel importante na trama; esses e outros objetos devem ser modelados segundo o princípio da objetivação simbólica do mundo: as coisas não são, para o Expressionismo, como elas aparecem ao olhar ingênuo, mas como o visionário as decifra; mesmo os objetos mais comuns têm alma, e essa pode ser medonha. (NAZÁRIO, 2002a, p. 516)

Tanto quanto em relação às outras artes, o Expressionismo no cinema parece ter acontecido de geração espontânea – ou, talvez, como atendimento a uma

demanda de mercado, porque o cinema, sendo uma indústria, não pode se dar ao luxo do fracasso. Pelo menos, é o que se depreende das palavras de Fritz Lang – diretor dos cultuados *Metrópolis* (1926) e *M, o vampiro de Düsseldorf* (1931), entre outros – a um reverente Glauber Rocha: “Não me falem em expressionismo alemão. Isto nunca existiu em cinema. [...] Eu sempre fui livre, nunca fiz parte de qualquer grupo, e meu estilo de filmar não mudou da Alemanha para Hollywood” (apud ROCHA, 1983, p. 16).

VII

A história do Expressionismo no Brasil começa com uma polêmica. Lasar Segall, pintor russo, então com 21 anos, realizou uma exposição de “arte moderna” em São Paulo e em Campinas, em 1913. Para Mário de Andrade, “a presença do moço expressionista era por demais prematura para que a arte brasileira, então em plena unanimidade acadêmica, se fecundasse com ela” (apud BRITO, 1997, p. 63). Tendo se naturalizado brasileiro dez anos mais tarde, Segall reivindicou essa primazia, que os modernistas jamais admitiram, por ser meramente cronológica. É com a “Exposição de Arte Moderna Anita Malfatti” que, em dezembro 1917, em meio a uma confusão generalizada, se inaugura o movimento que eclodiria em fevereiro de 1922, com a realização da histórica Semana de Arte Moderna.

Em 1910, aos 20 anos, Anita Malfatti viaja à Alemanha para estudar pintura, contrariando a rota institucional, que levava os jovens abastados diretamente a Paris.

Jejuna em arte, ignorando até mesmo o mecanismo do nosso movimento acadêmico, centrado no Rio de Janeiro, sem conhecer museus e grandes obras antigas ou recentes, [Anita Malfatti] caiu, fortuitamente, no meio do terremoto expressionista, no importante ano de 1910, e em seu ponto central, Berlim. Viveria nesse ambiente artístico de 1910 a 1914, justamente os anos de amadurecimento do Expressionismo – então quase um estilo nacional – quando suas características marcavam as mais variadas manifestações artísticas em todos os campos. (BATISTA, 1985, p. 13)

Em 1914, logo após retornar ao Brasil, Anita promoveu uma exposição, com o que seria o espólio do seu aprendizado até ali, sendo muito bem recebida pela crítica paulista, como uma vocação a ser estimulada. 1915 e 1916 ela os passou em Nova Iorque, estudando numa escola independente. As obras resultantes dessa nova fase do aprendizado causaram na família e nos amigos mais próximos uma sensação desagradável. Anos depois a própria Anita diria: “Quando viram minhas telas, todos

acharam-nas feias, dantescas, e todos ficaram tristes, não eram os santinhos dos colégios. Guardei as telas” (apud BATISTA, 1985, p. 60).

O resto da história é conhecido. As telas não ficaram guardadas por muito tempo. A exposição de dezembro de 1917, com 53 trabalhos, foi violentamente atacada por Monteiro Lobato, revelando não apenas conservadorismo, mas também ignorância completa das novidades da arte que criticava:

Seduzida pelas teorias do que ela chama arte moderna, penetrou nos domínios dum impressionismo (*sic*) discutibilíssimo, e pôe todo o seu talento a serviço duma nova espécie de caricatura. (apud BRITO, 1997, p. 48)⁴³

O ataque de Lobato teve a virtude de congregar em torno da artista os jovens que viriam depois a fazer a Semana de Arte Moderna. Mário de Andrade, assinando com diversos nomes, ia quase diariamente à exposição – chegando até a dedicar um soneto “parnasianozinho” a “O homem amarelo” (BRITO, 1997, p. 57). Da mesma forma, Oswald de Andrade, que chegou a escrever um artigo elogioso, publicado um dia depois do encerramento da exposição, dando uma alfinetada em Lobato.

A distinta artista conseguiu, para o meio, um bom proveito, agitou-o, tirou-o da sua tradicional lerdeza de comentários e a nós deu uma das mais profundas impressões de boa arte (apud BRITO, 1997, p. 56).

Plantada aquela semente, é preciso lembrar o fundamento do termo cunhado pelos modernistas – parte deles, naquelas alturas, já divididos: antropófago, resgatando o sentido mítico de devorar o inimigo para absorver suas qualidades. Quando Mário de Andrade rejeitou um dia, com veemência, a classificação, elogiosa, de “meu poeta futurista”, que lhe impunha Oswald, estabelecia um marco inicial da antropofagia: negar as influências que hoje nos parecem óbvias. A antropofagia dos Andrade & Cia dava à palavra o caráter simbólico de deglutição de todas as influências, de todos os “ismos”, que se transformariam em “arte brasileira modernista”.

Se o Expressionismo europeu não estabeleceu uma filial brasileira em seu tempo, não se pode negar que sua essência foi assimilada pelos modernistas brasileiros, muitos dos quais estudaram na Europa, e por alguns artistas de origem judaica que imigraram para o Brasil antes, durante ou após a expansão do nazismo. Não se pode negar ainda que aquela essência foi

⁴³ Diga-se em favor de Lobato que o termo “Expressionismo” não foi nenhuma vez, na exposição, usado para definir os quadros de Anita. Nazário informa que “a própria artista inseria sua pintura numa ‘escola que leva o Impressionismo às últimas consequências’” (2002c, p.610). Tenhamos em mente que o rótulo “expressionista” demorou a colar nos artistas, uma vez que o movimento não existia de forma organizada.

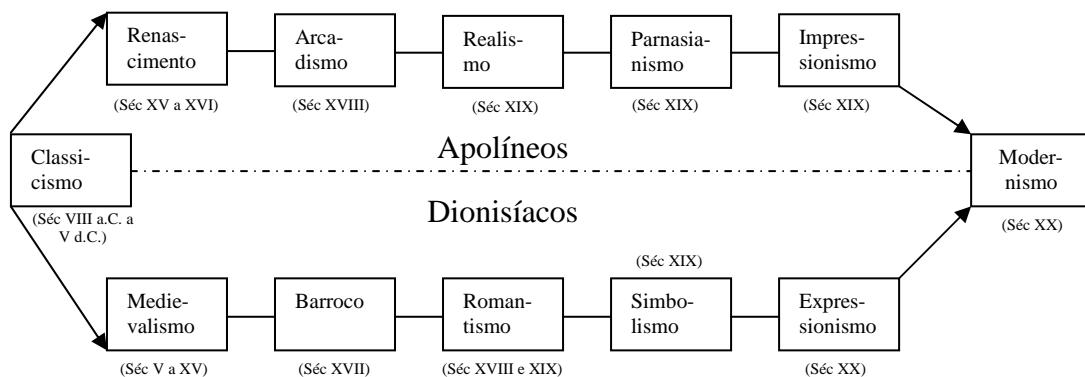
adotada por outros artistas insuspeitos, que a diluíram em seus próprios estilos, em obras que, se não podemos chamar de expressionistas, possuem mesmo assim sua marca. É, pois, perfeitamente legítimo falar de uma *sensibilidade expressionista* na literatura e nas artes brasileiras, sensibilidade autêntica e original, que não se reduz à mera imitação de modelos. (NAZÁRIO, 2002c, p. 608)

Na poesia, no romance e na dramaturgia, tanto quanto nas artes plásticas, o Expressionismo deixou marcas indeléveis na arte brasileira. Mas isso foge ao nosso escopo, limitado ao precursor/inventor Augusto dos Anjos.

VIII

Ao enunciar sua teoria a respeito da origem da tragédia, Nietzsche divide a história da arte entre “apolíneos” e “dionisíacos”, servindo-se dos deuses gregos Apolo – símbolo do equilíbrio e da disciplina – e Dioniso – emblema da alegria e da embriaguez:

Teremos ganho muito a favor da ciência estética se chegarmos não apenas à intelecção lógica mas à certeza imediata da introversão de que o contínuo desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do *apolíneo* e do *dionisíaco*, da mesma maneira como a procriação depende da dualidade dos sexos, em que a luta é incessante e onde intervêm periódicas reconciliações. (NIETZSCHE, 2001, p. 27)



Representação esquemática da evolução da literatura por estilos de época (PINTO, 2011. p.107).

Ressaltamos que esta representação tem finalidade meramente didática, escapando-lhe os conflitos internos de cada estilo, pois estes não serão nunca encontráveis em estado puro – antes, contaminam-se e contaminam. Observe-se que no plano dionisíaco estão os estilos de época que põem em dúvida o conceito de realidade;

embora não estejam representados, o grotesco e o gótico se inserem no mesmo plano⁴⁴. Enquanto Apolo vê a realidade pela sua beleza aparente (aquilo que é visível aos olhos), Dioniso tende a ver essa mesma realidade com os olhos do delírio. E não nos iludamos com a alegria dionisíaca:

Também a arte dionisíaca quer nos convencer do eterno prazer da existência: só que não devemos procurar esse prazer nas aparências, mas por trás delas. Cumpre-nos reconhecer que tudo quanto nasce precisa estar pronto para um doloroso ocaso; somos forçados a adentrar nosso olhar nos horrores da existência individual – e não devemos todavia estarrecer-nos: um consolo metafísico nos arranca momentaneamente da engrenagem das figuras mutantes. Nós mesmos somos realmente, por breves instantes, o ser primordial e sentimos o seu indomável desejo e prazer de existir; a luta, o tormento, a aniquilação das aparências se nos afiguram agora necessários, dada a pletera de incontáveis formas de existência a comprimir-se e a empurrar-se para entrar na vida, dada a exuberante fecundidade da vontade do mundo; nós somos trespassados pelo espinho raivante desses tormentos, onde quer que nos tenhamos tornado um só, por assim dizer, com esse incomensurável arquiprazer na existência e onde que pressintamos, em êxtase dionisíaco, a indestrutibilidade e a perenidade deste prazer. Apesar do medo e da compaixão, somos os ditosos viventes, não como indivíduos, porém como o *uno* vivente, com cujo gozo procriador estamos fundidos. (NIETZSCHE, 2001, p. 102-103)

No “Monólogo de uma sombra”, a máscara lírica de Augusto dos Anjos diz que “A mais alta expressão da dor estética / Consiste essencialmente na alegria” (p. 199). No texto acima reproduzido, Nietzsche, dialogando com Schopenhauer, discorre sobre a alegria proporcionada pela “arte dionisíaca”, percebida atrás das aparências; para se chegar ao êxtase dionisíaco, é preciso, agora, “a luta, o tormento, a aniquilação das aparências”. O pensamento nietzschiano é facilmente identificável dentro dos preceitos – ainda que dispersos – do Expressionismo.

Foi a ênfase de Nietzsche sobre a autoconsciência, o autodomínio e a autorrealização apaixonada que deu ao pensamento expressionista seu impulso mais forte. (FURNESS, 1990, p. 16)

Se os naturalistas admiraram seu ataque à acomodação burguesa, e se os simbolistas identificaram-se com ele na visão do poeta-profeta, foi a geração expressionista que se entranhou por seu *pathos* rebelde e desafiador, sua insistência iconoclasta na destruição das ideias caducas, e, principalmente, pela defesa ostensiva do novo homem, o homem a ser superado – o Além-Homem. Nas palavras de Furness: “Sobretudo, foi o culto de Nietzsche à criatividade e à força da vida que lançou as raízes mais profundas na nova mentalidade” (1990, p. 17).

⁴⁴ Conquanto tenhamos nos concentrado no grotesco, pelo seu espectro mais amplo, o gótico e também o barroco estão na genealogia do Expressionismo.

Os dez anos que se seguem à morte de Nietzsche o tornam, para usar um termo atual, um *cult*, especialmente entre os jovens expressionistas, insatisfeitos com as respostas racionais e moralizantes oferecidas pelas ciências, pela filosofia e pelas artes. Retomando o preceito schopenhaueriano de que o princípio fundamental da natureza é a vontade, Nietzsche faz o elogio do instinto, como o poder criador da vida, pregando uma “vitalidade quase delirante, um revirar de estruturas vitais para tentar perceber onde a vida – o sentido dinâmico da realidade – se esconde, ou onde ela realmente se encontra” (SOUZA, 2002, p. 99).

IX

Fundamentando sua opção expressionista, a presença do grotesco em Augusto dos Anjos é muito forte. Vamos exemplificá-la a partir de três sonetos dos mais conhecidos, mostrando como dialogam, de forma paródica, com a poesia parnasiana da época: o poema “O morcego” em oposição a “As pombas”, de Raimundo Correia; os poemas “O martírio do artista” e “A ideia” opondo-se a “*Inania verba*”, de Olavo Bilac.

Vai-se a primeira pomba despertada...
Vai-se outra mais... mais outra... enfim dezenas
De pombas vão dos pombais, apenas
Raia sanguínea e fresca a madrugada.

E à tarde, quando a rígida nortada
Sopra, aos pombais, de novo, elas, serenas,
Ruflando as asas, sacudindo as penas,
Voltam todas em bando e em revoada...

Também dos corações onde abotoam,
Os sonhos, um por um, céleres voam,
Como voam as pombas dos pombais;

No azul da adolescência as asas soltam,
Fogem... Mas aos pombais as pombas voltam,
E eles aos corações não voltam mais...

(apud GRÜNEWALD, 1987, p. 89)

O poema de Raimundo Correia encerra uma reflexão de extrema simplicidade: ao contrário das pombas, que, apesar de livres, voltam sempre para “casa”, os sonhos da adolescência são abandonados na idade adulta. Correia faz uma crítica da acomodação, da adaptação da rebeldia própria da juventude à massacrante realidade adulta – aquilo que Horácio chamou de “*aurea mediocritas*”. Num processo paródico, Augusto dos Anjos escreveu “O morcego”:

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!
(p.202)

A paródia pode imitar a forma e/ou o conteúdo, subvertendo-os ou, como observa Moisés, citando Margaret Anne Rose, pode também “ser uma obra criada à semelhança da outra (canto paralelo)” (2004, p. 340). Na relação que fazemos entre Augusto dos Anjos e os poetas parnasianos, vemos exercícios intertextuais, onde os textos do poeta paraibano refletem os demais como imagens distorcidas em um espelho. Às pombas está contraposto o morcego. Se aquelas, diurnas, são, para o poeta, símbolos do bem e da graça, este, noturno, é o símbolo do mal e da desgraça. Se aquelas têm toda a liberdade de ir e vir, este insiste em atormentar a máscara lírica no espaço limitado de um quarto, ao qual ainda se quer levantar outra parede, tornando-o sufocante. O grotesco emerge de cada verso: grotesco é o paralelismo pombas/morcego, como é grotesca a comparação do animal como um olho-vigia; grotescos são os movimentos da máscara lírica para se safar do animal. E grotesca também é a pergunta: “Que ventre produziu tão feio parto?!”. Porque esta pergunta antropomorfiza o morcego, pois a mesma não teria sentido se estivéssemos pensando que somente mãe-morcego poderia pari-lo – a palavra “ventre” assume aqui uma condição metafísica, tornando-se a medida exata daquilo que Kayser define como a expressão do grotesco: o “mundo alheado”.

Na visão expressionista, esse é um mundo autônomo, de seres disformes, onde a máscara lírica contempla-se a si mesma, naturalmente, potencializando seu raciocínio para além da lógica ordinária. A solidão do indivíduo é contraposta a uma forma selvagem, mas muito comum nas grandes aglomerações urbanas – o elo homem/natureza é construído, ironicamente, como uma impossibilidade.

À singeleza de pensamento do primeiro poema, opõe-se a grave reflexão do segundo: uma metáfora da consciência do homem atormentado pelas falhas cotidianas. Se as pombas são elementos de comparação para se chegar à metáfora, o morcego é a própria metáfora: uma reflexão que a máscara lírica faz do mundo, a partir das suas próprias entranhas, agravadas na figura odiosa do animal. Se o poema parnasiano versa sobre sonhos adolescentes abandonados, o poema expressionista trata de um sentimento mais complexo: o remorso motivado pela culpa consciente – inominada, indefinida, primordial.

Um dos temas caros do Parnasianismo era exatamente escrever sobre o fazer poético, em exercícios metalinguísticos, onde a forma é colocada acima de tudo. Em um poema excepcional em todos os sentidos, “*Inania verba*”, expressão latina que significa “palavras inúteis”, Olavo Bilac questiona a impossibilidade de expressão por não encontrar as palavras exatas que reflitam aquilo que o poeta sente mas não consegue exprimir:

Ah! quem há de exprimir, alma impotente e escrava,
O que a boca não diz, o que a mão não escreve?
– Ardes, sangras, pregada à tua cruz, e, em breve,
Olhas, desfeito em lodo, o que te deslumbrava...

O Pensamento ferve, e é um turbilhão de lava:
A Forma, fria e espessa, é um sepulcro de neve...
E a Palavra pesada abafa a Ideia leve,
Que, perfume e clarão, refulgia e voava.

Quem o molde achará para a expressão de tudo?
Ai! quem há de dizer as ânsias infinitas
Do sonho? e o céu que foge à mão que se levanta?

E a ira muda? e o asco mudo? e o desespero mudo?
E as palavras de fé que nunca foram ditas?
E as confissões de amor que morrem na garganta?

(BILAC, 1996, p. 166)

Deliberadamente antiparnasiano, Augusto dos Anjos leva a paródia ao extremo no poema “O martírio do artista”.

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

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

Tenta chorar e os olhos sente enxutos!...

É como o paralítico que, à mímica
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!

(p. 253)

Em oposição à elegância e delicadeza com que Bilac descreve o desespero do poeta por não encontrar as palavras que exprimam seus sentimentos, temos em Augusto dos Anjos um quadro expressionista, carregado de elementos grotescos, que culmina com o poeta comparado ao paralítico que, em desespero, tenta arrancar da língua, com as próprias mãos, as palavras que não lhe vêm naturalmente. Ferreira Gullar, comparando os dois poemas, e situando “O martírio do artista” no mero terreno da paráfrase, afirma que o trabalho do poeta paraibano “é revelador de uma atitude poética que se situa como anterior à arte poética” (1995, p. 23). Essa postura, radicalmente antiliterária, é típica do Expressionismo, no seu viés grotesco, usando elementos caricaturais e humor corrosivo, deformando de tal modo o quadro parnasiano, que uma impossibilidade mental – a expressão da linguagem – transforma-se em uma impossibilidade orgânica – a expressão da fala.

Embora sem a mesma violência, “A ideia” – um motivo incrustado na composição bilaquiana, “perfume e clarão” – complementa o poema anterior:

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

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

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

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

(p. 204)

Se a ideia em Bilac é leve e refulge e voa, em Augusto dos Anjos ela vem de alguma matéria bruta, absconsa. E a imagem se repete: a ideia não pode tomar forma porque a máscara lírica não consegue traduzir o pensamento em palavras. A palavra

falada não consegue materializar a ideia; se não há fala, não há linguagem/pensamento; não há expressão. Há apenas o desespero mudo. Novamente temos, além do grotesco explícito, o quadro expressionista centrado na figura de um “eu” impotente, despersonalizado, mas que não economiza arroubos e exclamações para melhor enfatizar sua lógica, tangenciando o absurdo.

Talvez destes poemas tenha se formado a crença de que Augusto dos Anjos compunha em pé, recitando em voz alta o poema, escrevendo-o só depois de pronto (VIDAL, 1967, p. 17-18). Ele mesmo alimentou essa lenda, ao responder às perguntas “como faz o seu trabalho intelectual” e “o que sente de anormal quando está produzindo”. Tratava-se de um inquérito, conduzido pelo médico Licínio Santos, que resultaria no livro *A loucura dos intelectuais*, publicado em 1914 (MAGALHÃES JÚNIOR, 1978, p. 276-278).

Durante o dia, quase sempre andando no meio de toda azáfama ambiente ou à noite deitado. Conservo de memória tudo quanto produzo. São muito poucas vezes que me sento à mesa para produzir.

[...]

Uma série indescritível de fenômenos nervosos, acompanhados muitas vezes de uma vontade de chorar (apud MAGALHÃES JÚNIOR, 1978, p. 277).

Um processo não apenas tortuoso, mas também torturante. Quem respondeu às perguntas? Foi nesse mesmo inquérito, onde se queria detectar sinais de loucura, que o poeta declarou que os autores que mais o impressionaram foram Shakespeare e Poe – este, autor de *Tales of the grotesque and arabesque*, que no Brasil é vendido como *Histórias extraordinárias*. Quem respondeu às perguntas? O Augusto dos Anjos do *Nonevar*⁴⁵, sua máscara lírica, autoproclamada “poeta do hediondo”, ou ambos?

⁴⁵ Jornal que circulou na Paraíba, apenas por ocasião do novenário em homenagem a N. Sra. das Neves, de 1908 a 1910, com extensa colaboração de um irreconhecível – sorridente, brincalhão e enamorado – Augusto dos Anjos, sob vários pseudônimos. (MAGALHÃES JÚNIOR, 1978, P. 173-180; NÓBREGA, 1994, p. 68-71). Esses poemas foram recolhidos na *Obra completa*, organizada por Alexei Bueno, sob o título geral de “Versos de circunstância”.

CAPÍTULO III – A DEGRADAÇÃO DA HUMANIDADE VISTA PELA ESTÉTICA DA DOR

TEMA E MOTIVOS: RECORRÊNCIAS

Podemos agrupar os poemas do *Eu*, numa primeira visada, entre poemas curtos e longos. Entre os curtos, a predominância absoluta é do soneto. Augusto dos Anjos não varia os seus sonetos, a não ser pelos esquemas das rimas. De resto, usa sempre o verso decassílabo, vazado em dois quartetos e dois tercetos. Na primeira edição do *Eu*, somam-se 42 sonetos ao todo, sem contar com um incrustado no longo poema “Os doentes”. Mais de 70% das composições têm essa forma, o que reforça a ideia do lirismo predominante. Sim, predominante, porque os poemas longos têm um quê entre o épico (narrativo) e o dramático (por se prestar à representação cênica), embora sejam expressão, também, de um “eu lírico”, a voz emissora, que nos poemas expressionistas de Augusto dos Anjos convencionamos chamar de “máscara lírica”, conforme explicamos na Introdução a este trabalho.

Deliberadamente, partimos de uma situação pressuposta, conhecida intuitivamente, para buscar a sua comprovação em dois poemas seminais. Interpretar esses poemas é fundamental para que tenhamos uma visão aprofundada de seu papel como o eixo em torno do qual a obra se sustenta, nos limites do que ela traz de novo em sua elaboração. A locução “invenção do Expressionismo”, título do próximo capítulo, não é apenas uma figura de retórica. Queremos demonstrar que Augusto dos Anjos desenvolveu processos de elaboração poética que se assemelham aos que os expressionistas europeus desenvolveram. Augusto dos Anjos não nomeou sua maneira de escrever, da mesma forma que os expressionistas foram “batizados” por eventos e causalidades exteriores.

É no “Monólogo de uma sombra” (p. 195-200) que Augusto dos Anjos determina os limites de sua poética, o seu projeto poético. Ensaiando uma metafísica insólita e sarcástica, o poema reflete o desagrado para com os rumos que tomara a ciência; critica a permissividade sexual, e mostra o “horroroso” como um componente da natureza humana. Mas também faz uma exaltação à Arte, como única via de reconstrução e revivificação da humanidade doente. O poema foi escrito, ao que tudo indica, em 1912, sendo um dos últimos – senão o último – do *Eu* a ser produzido,

funcionando como prólogo ao *Eu* e uma “arte poética” em relação ao conjunto da poesia do autor, estabelecendo uma conexão com o leitor, tal como o fizeram Baudelaire, com “Ao leitor” (embora “Correspondências”, com o tempo, tenha adquirido valor de verdadeiro manifesto simbolista), Olavo Bilac, com “Profissão de fé”, e Cruz e Sousa, com “Antífona” – poetas e poemas conhecidos do autor.

“Monólogo de uma sombra” nos fornece um tema central, agregador entre tantos outros, para uma compreensão mais imediata do *Eu*. Vamos demonstrá-lo, pois isso deverá facilitar a investigação dos diversos motivos que se espraiam por todo o livro. Tema e motivos entendidos como conceitos que se imbricam: os motivos consubstanciam o tema; e este é um estuário para onde os motivos convergem.

O poema “Os doentes” (p. 236-249) é o outro paradigma de Augusto dos Anjos. É nele que estão relacionados os motivos com os quais o poeta trabalha o tema predominante em sua obra, definido no poema de abertura. Doenças, morte, cadáveres, cemitérios, micróbios, vermes – são recorrências que ilustram essa degradação física, metáfora para a degradação moral. A máscara lírica descreve a paisagem noturna da “urbe natal do Desconsolo” (p. 236), mas não de uma maneira objetiva, como seria esperado de um parnasiano; a cidade também não é um emaranhado de símbolos, como pensada por um simbolista. Augusto dos Anjos descreve a cidade, em toda a sua complexidade, deformando-a para além do visível: não com a razão naturalista, mas com uma dramaticidade fragmentada, desconexa e tangenciando o grotesco – características do Expressionismo, marca da maior parte dos poemas inseridos no *Eu*.

Observemos essas recorrências semeadas ao longo do livro: *doenças, morte, cadáveres, cemitérios, micróbios, vermes*. Para o leitor habitual de Augusto dos Anjos, nenhuma dessas palavras soa estranha; elas estão presentes a cada página do *Eu*. A sequência lógica que vai das doenças até os vermes é todo o processo de degradação física do ser humano. Ao homem são nenhuma daquelas palavras amedronta. Ao homem doente, entretanto, elas são a metáfora do caminho percorrido, o caminho de um derrotado, de um *vencido*. Este é outro motivo assaz explorado por Augusto dos Anjos. É nas *idades*, mais outro motivo, que esses vencidos se aglomeram, constituindo a grande massa da degradação humana. Assim, o homem *vencido*, um habitante das *idades* decadentes, acometido de uma *doença*, sofre até a *morte*; o *cadáver*, naturalmente, será levado para o *cemitério*, onde será pasto para *micróbios* e *vermes*.

Mesmo referindo-se à sua provinciana Paraíba⁴⁶, em 1912, Augusto dos Anjos já estava no Rio de Janeiro, à procura de oportunidades de trabalho mais favoráveis. Já vivenciava, portanto, as profundas modificações que os avanços técnico-científicos proporcionavam à vida das grandes cidades e de seus habitantes. O impacto dessas mudanças – um dos esteios do Expressionismo, como vimos no capítulo II – é simbolizado pela descrença na ciência e pela degradação física e moral da espécie humana, que os dois poemas registram.

“MONÓLOGO DE UMA SOMBRA”: METAFÍSICA E SARCASMO

A Sombra/larva se apresenta – O fracasso do
Filósofo Moderno – A liberalidade sexual do sátiro
peralta – Somente a arte pode redimir a humanidade
– Grito de dor, canto de esperança

I

Em “Monólogo de uma sombra”, temos uma composição de forte cunho dramático, expresso no discurso da Sombra, metáfora do desconhecido, do incognoscível, daquilo que não se pode compreender, porque está além do alcance das ciências. Mas essa sombra tem uma forma de larva, e sua voz, uma sonoridade espetacular, messiânica:

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

(p. 195)

Formado por 31 sextetos decassílabos, o poema não apresenta nenhum sinal de separação entre grupos de estrofes. No entanto, inferimos uma clara divisão em cinco partes: apresentação da Sombra, o Filósofo Moderno, o sátiro peralta, o elogio da Arte e, por fim, a intervenção/conclusão da voz narradora do poema.

Nas seis primeiras estrofes do poema, a Sombra se apresenta como uma representação da desgraça e do infortúnio, forjada em sofrimento e dor, aprendidos no

⁴⁶ A cidade da Paraíba é a atual João Pessoa. O nome foi mudado em 1930, logo após o presidente da Paraíba – o equivalente a governador, hoje – ser assassinado. O crime político foi o estopim para o golpe de 1930, que levou Getúlio Vargas, de quem João Pessoa era aliado, ao poder (SILVA, 1972, p. 154-182).

“metafísicismo de Abidarma”⁴⁷ (p. 195), referência aos ensinamentos budistas. A voz tonitruante da Sombra é a própria voz do mito que o poeta intenta engendrar, anterior a todas as coisas, pairando acima da realidade transfigurada. Uma larva, a Sombra é a própria vida em transformação. Dito de outro modo, a adoção da forma larvar denuncia o desejo de mostrar a vida em transformação ou de mostrar a necessidade de transformar a vida. “Em minha ignota mônada, ampla, vibra / A alma dos movimentos rotatórios...” (p. 195). A referência é uma provocação ao Monismo, a doutrina de Haeckel, a qual nos reportamos na Introdução. Mas o Monismo não era apenas uma teoria científica, assumindo foros de religião. Daí, na sua poética, Augusto dos Anjos – que se embriagara em tal tese quando estudante, em Recife –, de maneira paródica, atribui à larva uma condição divina, deixando-a falar pela natureza.

A escolha do nome para a larva pode ser entendida pela leitura da “Sutra do Diamante”, seção 32, encontrável em variadas versões:

Considere este mundo fantasmagórico
Como uma estrela ao amanhecer, uma bolha no regato,
O clarão de um raio numa tempestade de verão,
Uma vela bruxuleante – um fantasma e um sonho.
(SMITH; NOVAK, 2008, p. 63)

Assim, deveis pensar sobre este impermanente mundo
Uma estrela ao amanhecer, uma bolha d’água em um riacho;
Um clarão de um raio em uma nuvem de verão,
Uma vela piscante, um fantasma, ou um sonho...
(SUTRA DO DIAMANTE, 32, MIKLOS)

Todos os Darmas condicionados,
são como sonhos, como ilusões,
como bolhas, como sombras
como orvalho, como raio, e
todos devem ser contemplados
dessa maneira.
(SUTRA DO DIAMANTE, 32, YÜN)

Um *Dicionário de símbolos*, no verbete “Sombra”, assinala que:

A sombra é, de um lado, o que se opõe à luz; é, de outro lado, a própria imagem das coisas fugidias, irrealis e mutantes. [...] É, ainda mais categoricamente, a única realidade dos fenômenos segundo o budismo (*uma visão, uma bolha de ar, uma sombra...*). (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1990, p. 842)

⁴⁷ *Abhidharma*, palavra sânscrita que designa um conjunto de textos dogmáticos budistas. Em páli, *Abhidhamma*. “É frequentemente traduzido como “dharma superior”, no sentido de uma explicação filosoficamente mais exata dos ensinamentos do Buda, mas talvez seja mais bem entendida como “dharma por todos os lados” ou ‘pós-dharma’, no sentido da análise e do comentário pós-Buda” (SMITH; NOVAK, 2008, p. 187).

As traduções da seção 32 da “Sutra do Diamante” variam tanto quanto suas interpretações: nas duas primeiras traduções apresentadas, em lugar da palavra fantasma, a palavra sombra faria mais sentido. É importante chamar a atenção para o que a sombra tem de representação do impermanente, uma das três “marcas da existência”, segundo o budismo, sendo as outras o sofrimento (*dukkha*) e a ausência da existência independente (*anatta*). Dessas três condições deriva o conceito de que “nada na natureza permanece idêntico ao que era um momento antes” (SMITH; NOVAK, 2008, p. 63). Essa leitura nos mostra a coerência e a plausibilidade da dicotomia sombra-larva, revelando sua simbologia no âmago do poema.

O poeta expressionista deforma a realidade para exibi-la na sua infame inteireza:

“Com um pouco de saliva cotidiana
Mostro meu nojo à Natureza Humana.
A podridão me serve de Evangelho...
Amo o esterco, os resíduos ruins dos quiosques
E o animal inferior que urra nos bosques
É com certeza meu irmão mais velho!”
(p. 195)

Escarnecendo da pretenciosa metafísica de Haeckel, a Sombra/larva reflete o pessimismo de Schopenhauer (“Mostro meu nojo à Natureza Humana”), a sordidez de Baudelaire (“Amo o esterco, os resíduos ruins dos quiosques”) e a serena humildade budista, que vê em todo ser vivo uma reencarnação a purgar pecados: “E o animal inferior que urra nos bosques / É com certeza meu irmão mais velho!”.

Ao longo do livro, vários poemas “dialogam” com o “Monólogo de uma sombra: “O Deus-verme”, “*Mater originalis*”, “Psicologia de um vencido” e “Insânia de um simples” são alguns deles. Esse diálogo naturalmente reforça no “Monólogo” seu caráter introdutório à poética de Augusto dos Anjos.

A Sombra/larva é a própria despersonalização do eu lírico, ou melhor, é a despersonalização do eu – do eu empírico. O poeta se anula, se despe de qualquer vaidade, de qualquer projeto pessoal, deixando que a larva se manifeste por ele.

II

As nove estrofes seguintes mostram o fracasso da ciência, na figura do Filósofo Moderno, que, sem entender a “mecânica nefasta / a que todas as coisas se reduzem”, vê-se ele mesmo, “num suicídio graduado”, “reduzir-se / à herança miserável de micróbios” (p. 196-197). Se no “Monólogo de uma sombra”, a larva diz proceder “da substância de todas as substâncias” (p. 195), no poema “Agonia de um filósofo”, a máscara lírica reconhece “o império da *substância universal*” (p. 201). Impregnado pelo cientificismo desde a época de estudante – o evolucionismo de Spencer, os microrganismos de Haeckel –, Augusto dos Anjos, mergulhado nos preceitos budistas e na filosofia de Schopenhauer, faz a crítica da ciência de seu tempo, parodiando aqueles conhecimentos.

Vale anotar a evolução do cientificismo de Augusto dos Anjos para uma metafísica calcada na ideia de que a humanidade, inevitavelmente, encontra-se num processo de autodestruição, para o qual nem a ciência nem a filosofia têm a solução. Essa visão pessimista é claramente embasada nas leituras de Schopenhauer. O antídoto a ela ele a encontra no próprio filósofo alemão, para quem somente a arte pode amenizar o sofrimento humano e, por conseguinte, interromper aquele processo de degradação, ideia que veremos com mais detalhes no próximo capítulo.

E quem seria aquele Filósofo Moderno, que vive no “deserto das ideias” (p. 196)? Muito já se especulou sobre isso. Num soneto de 1905, não incluído no *Eu*, Augusto dos Anjos faz uma crítica ácida e injusta a Nietzsche. Perguntamo-nos mesmo se ele lera alguma coisa do filósofo alemão ou se só ouvira falar (mal) dele e de suas ideias. Não, o Filósofo Moderno, personagem do “Monólogo de uma sombra”, era alguém da intimidade leitora do poeta. Alguém ainda vivo quando o poema fora escrito, forçando-o a escrever em *flashforward*: “E hão de achá-lo, amanhã, bestas agrestes, / sobre a esteira sarcófaga das pestes” (p. 196). Avançando ainda mais no futuro, lança-lhe a sentença: “Mas ele viverá, rotos os liames / [...] / Será calor, causa úbica de gozo, / [...] / Fonte de repulsões e de prazeres” (p. 196). Para concluir, voltando a um ponto intermediário entre os tempos anteriores, ele descreve a agonia do filósofo: “E o que ele foi: clavículas, abdômen / O coração, a boca, em síntese, o Homem, / – Engrenagem de vísceras vulgares –” (p. 197). E segue descrevendo a “glotoneria hedionda” dos “vermes assassinos” no “corpo que apodrece” (p. 197), ironizando o filósofo, fazendo-o ser

devorado pelas criaturas a quem ele dedicou todo seu esforço intelectual, chegando a pretendê-las divinas. Nenhum outro autor se enquadra mais na personagem que Ernst Haeckel, morto sete anos após a escritura do poema, símbolo da descrença de Augusto dos Anjos na ciência.

III

Nove estrofes também são dedicadas ao “sátiro peralta”, alegoria da liberalidade sexual e do prazer efêmero. Mais que uma crítica moralista, esse fragmento do poema reafirma o pensamento budista de negação do prazer corpóreo para a purificação individual. Depois de uma noitada de prazeres “no sombrio bazar do meretrício” (p. 197), o sátiro – “que o sensualismo sodomista exalta” e “brancas bacantes bêbadas o beijam” (p. 197) – vê-se torturado por dores e alucinações indescritíveis:

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

(p. 198)

Mas a Sombra/larva empresta ao sátiro peralta alguma humanidade, ao atribuir-lhe remorsos – “E autopsiando a amaríssima existência / encontra um cancro assíduo na consciência” (p. 198) – e admitir que “essa necessidade de *horroroso*” (p. 199) é imanente ao ser humano. Uma abordagem psicanalítica poderia fazer inferências diversas, a partir desse fragmento do poema.

O sexo é abordado por Augusto dos Anjos em poemas como “O lupanar” e “Depois da orgia”. Em “Idealismo”, a afirmativa de que “o amor da Humanidade é uma mentira” procura justificar porque o tema não é recorrente na sua obra: “[...] é por isto que na minha lira / de amores fúteis poucas vezes falo” (p. 229). O poema “Queixas noturnas” reproduz a vulgarizada ideia budista de que o desejo, aqui chamado de prazer, é a fonte de todo sofrimento, e por isso deve ser superado a qualquer custo: “se algum dia o Prazer vier procurar-me / dize a este monstro que fugi de casa” (p. 293).

IV

Nas quatro estrofes que se seguem, a Sombra faz uma nova referência ao Budismo, ao afirmar que “[...] a dor como um dardo se renova / Quando o prazer barbaramente a ataca...” (p. 199). Enfim, a Sombra arremata sua fala, emitindo o conceito-chave da obra de Augusto dos Anjos. Ecoando Schopenhauer – para quem a arte é um bálsamo para o sofrimento humano –, a Sombra afirma que somente a arte pode redimir a humanidade. Somente a arte pode libertar o homem da rede de misérias em que ele se envolveu, moral e fisicamente. Mas poucos são os que têm o privilégio de percebê-lo. Poucos se dão ao ofício ou à contemplação da arte. Desta forma, cabe ao artista manifestar-se unicamente pela dor. A sua dor é a dor universal. Manifestando-a, ele denuncia a corrupção a que está submetida a humanidade. Essa é a sua alegria.

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

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

(p. 199)

Em *Os doentes*, veremos adiante, a máscara lírica, vagando incerta, afirma buscar entender “o que nem Spencer, nem Haeckel compreenderam” (p. 236), colocando em cheque o conhecimento científico. A Sombra/larva reitera sua confiança no sentimento, que não se curva à ciência e nem se deixa seduzir pela dialética, para chegar a uma conclusão, que é fruto de pura observação empírica. São princípios do budismo, que é pautado por uma razão pragmática, contrária à racionalização e à indução. A Sombra/larva afirma que somente a dor estética, isto é, a dor forjada com arte, a dor “fingida” (não necessariamente sentida), pode proporcionar alegria a quem se entrega à contemplação artística. Este é um conceito novo: dor estética. E este é o projeto de Augusto dos Anjos: mostrar-nos a degradação da humanidade de maneira estética. Uma estética diferente, calcada no sofrimento humano.

Para a máscara lírica, que só se manifesta nas três últimas estrofes do poema (o que lhe empresta características de poema dramático), o que ela ouvira da

Sombra/larva – “A orquestra arrepiadora do sarcasmo!” (p. 199) – era a manifestação da própria natureza divinizada:

Era a elégia panteísta do Universo,
Na podridão do sangue humano imerso,
Prostituído, talvez, em suas bases...
Era a canção da Natureza exausta,
Chorando e rindo na ironia infausta
Da incoerência infernal daquelas frases.
(p. 200)

Durante muito tempo, a crítica mais apressada acusou a “incoerência”, a “falta de nexos” da poesia de Augusto dos Anjos. Fazendo as conexões devidas, percebemos que ele, antecipando-se, não só tinha consciência disso, mas ainda ironiza o fato.

“Monólogo de uma sombra” engendra um postulado ético, denunciando a degradação moral e física a que o homem está submetido; e inventa um postulado estético, ao propor uma nova maneira de fazer poesia a partir da “expressão da dor” calcada na realidade vivida, o que atropelava a cristalina poesia parnasiana, bem como a hermética poesia simbolista. Estes dois postulados estão presentes, quase sempre associados, na maioria dos poemas do *Eu*, compondo o seu tema mais abrangente: a degradação da humanidade vista a partir do conceito de dor estética. Isso mostra o quanto o autor tinha consciência do seu projeto de poesia.

Se a metafísica de Schopenhauer influenciou Augusto dos Anjos, seu pessimismo característico foi atenuado pela sensibilidade budista desenvolvida pelo autor, de índole essencialmente otimista: a busca por alcançar o nirvana⁴⁸, em meio ao sofrimento cotidiano, é a representação metafórica da busca pela felicidade individual. No poema “O meu Nirvana”, de 1914⁴⁹, o eu empírico define o fim de todo sofrimento:

Gozo o prazer, que os anos não carcomem,
De haver trocado a minha forma de homem
Pela imortalidade das Ideias!
(p. 310)

⁴⁸ Nirvana, palavra sânscrita que significa extinção. Para o budista, esse significado tem um alcance metafórico de extinção dos “combustíveis” que alimentam o eu: a ganância (ou a luxúria), a raiva e a ilusão. Sem estes combustíveis – que prendem o homem ao mundo (carma), provocando o seu renascimento – o eu também se extingue, atingindo-se o nirvana (SMITH; NOVAK, 2008, p. 58-59).

⁴⁹ Publicado na *Gazeta de Leopoldina*, no dia 14 de novembro, dois dias após o falecimento do autor.

V

Vários pontos de contato com a estética expressionista são manifestados no “Monólogo de uma sombra”: a fragmentação do eu e da realidade, a partir do discurso da Sombra/larva; a simultaneidade da fala, que leva a própria máscara lírica a citar a “incoerência infernal” daquelas frases; o clima onírico, que perpassa todo o poema, numa dimensão que tangencia o demoníaco; o grotesco que emana de cada estrofe, a manifestar o nojo à natureza humana; a utopia de um mundo, guiado pelo não-racionalismo, para preservar os valores mais puros do ser humano; o misticismo panteísta de um Deus (“substância de todas as substâncias”) representado pela Natureza; a crença de que o sentimento pode ser superior à ciência e à filosofia; a crença na Arte como fator de transformação da Humanidade.

O “Monólogo de uma sombra” é um grito de dor, mas é também um canto de esperança. Dor pela humanidade doente. Esperança de que a poesia – ou melhor, a Arte – seja o lenitivo para essa dor.

TÍTULO: O EU DESPERSONALIZADO

Neste ponto, faz-se necessário entender o título do livro. Muito já se escreveu sobre essa palavra de duas letras, que tem um significado tão intenso. Se lemos o título do livro de Augusto dos Anjos tendo em mente que ele era um estudioso do budismo, e que isso se refletia na sua obra, esvaziamos a palavra “eu” de qualquer sentido, pois o “eu”, finito em si mesmo, é a única razão da dor individual. Siddharta Gautama, o primeiro Buda, distinguia duas formas de se viver:

A primeira – a maneira aleatória, não-reflexiva, na qual o sujeito é puxado e empurrado pelos impulsos e circunstâncias como um galho numa enxurrada de tempestade – ele chamou de “perambulação”. A segunda – a trilha do viver com intenção – ele chamou de o Caminho. (SMITH; NOVAK, 2008, p. 47)

Augusto dos Anjos escolhe para sua poesia escrever com intenção, definindo-lhe um caminho inédito. A começar pelo título do livro, que, numa primeira e apressada leitura, seria a manifestação de um ego inflado, é, ao contrário, a manifestação de um eu que se desmaterializa, porque não fala por si mesmo, mas por uma ideia preexistente. A raiz desse pensamento está nas Quatro Verdades, preconizadas na “metafísica de Abidarma”, cujas três primeiras verdades, simplificadas

ao extremo, podem assim ser expressas: a vida (a trajetória do eu) é traduzida em sofrimento; e a causa desse sofrimento são os desejos pessoais (do eu) não realizados; é preciso despir-se de qualquer ambição pessoal (anulando o eu) para encontrar a libertação (SMITH; NOVAK, 2008, p. 40-45).

A despersonalização do eu leva Augusto dos Anjos a criar procedimentos novos em sua poesia, inclusive despindo-se de sua condição de poeta, o que era absolutamente incomum à época, para encarnar uma personagem – uma máscara. Isso ocorre entre o final de 1905 e meados de 1906, quando começam a aparecer, no periódico *O Commercio*, da Paraíba, os primeiros poemas dessa nova fase. Descartando o primeiro deles, “Gozo insatisfeito”, que o poeta não incluiu no *Eu*, temos três clássicos: “Queixas noturnas”, “Poema negro” e “Versos íntimos”. Justifica-se o descarte, pois “Poema negro” trata, com muito mais substância e aprofundamento, do mesmo tema. Assim, a pedra fundamental da nova forma de escrever é “Queixas noturnas”, publicado em 03 de junho de 1906:

Quem foi que viu a minha Dor chorando?!
Saio. Minh'alma sai agoniada.
Andam monstros sombrios pela estrada
E pela estrada, entre estes monstros, ando!
(p. 291)

Não poderia escolher imagens mais apropriadas para começar o seu poema – que inaugura uma nova forma de escrever – do que estas. A dor antropomorfizada é a causa de todo o sofrimento humano; a alma desgarrada é a metáfora do homem consumido pelo sofrimento. O budismo nega a existência da alma⁵⁰. Esta alma referida é o próprio eu da máscara que escreve o poema – provisório, impermanente –, andando entre os monstros, personificação dos tormentos humanos. Augusto dos Anjos exprime nessa imagem a sua angústia diante da multidão, levada ao paroxismo em “Os doentes” – o poeta solitário precisa vestir a máscara para sentir-se parte integrante da multidão. Ele intui que:

As instituições do capitalismo industrial mutilavam e distorciam a natureza humana, desenvolvendo o intelecto e a vontade a serviço da produção material, descurando da alma, dos sentimentos e da imaginação. A aparente ordem consciente e tecnológica da sociedade contemporânea ocultava uma crescente desordem psíquica. (SHEPPARD, 1999b, p. 225)

⁵⁰ Uma das “três marcas da existência”: *anatta*, palavra páli, que significa literalmente “não eu”, mas que a doutrina define como “ausência da existência independente” (SMITH; NOVAK, 2008, p. 60-63).

Esta observação, feita a propósito dos primeiros poetas expressionistas alemães, publicados no periódico *Der Sturm*, em 1910 – quando ainda nem se denominavam expressionistas –, ecoam o sentimento da máscara lírica de Augusto dos Anjos: a natureza humana mutilada e distorcida; o intelecto e a vontade ligados apenas ao material, despidos de qualquer ambição espiritual – e os avanços tecnológicos dissimulando a desordem psíquica geral.

É curioso que estes dois poemas – “Queixas noturnas” e “Poema negro” – desenvolvam-se para chegar a uma mesma conclusão: “seja este, enfim, o último canto meu” e “daqui por diante não farei mais versos”. O eu ainda encontrava brechas para se expressar, porque os versos já eram da personagem. O poeta Augusto dos Anjos calava-se para dar voz à voz da natureza em mutação.

É preciso também anotar que os poemas longos, com suas características entre o narrativo e o dramático – caso dos dois poemas citados no parágrafo anterior e também dos outros dois estudados neste capítulo, além de outros com os quais trabalharemos no próximo capítulo – corroboram a hipótese de anulação do eu: o eu lírico metamorfoseia-se num “eu narrador”, uma personagem, que vai muito além daquilo que Anatol Rosenfeld chama de “‘enunciados existenciais’ acerca de determinada realidade psíquica do poeta ou qualquer realidade exterior a ele” (2005, p. 21). O narrador dos poemas longos de Augusto dos Anjos mobiliza não só a essencialidade expressiva da língua, tensionando-a ao extremo, mas também a fala coloquial, próxima ao prosaico, como nesta estrofe de “Poema negro”, onde as duas linguagens dividem igual espaço:

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

(p. 286)

Nas passagens dramáticas dos poemas de Augusto dos Anjos – como a fala da Sombra, no poema analisado –, o eu se exclui porque o texto dramático alicerça-se na fala das personagens, prescindindo de uma voz condutora, condição própria da representação. Raríssimos são os casos de narrador no texto dramático. Ocorre-nos a metapersonagem Diretor de Cena, da peça *Nossa Cidade*, de Thornton Wilder, que funciona como narrador do texto encenado e também como mestre de cerimônias diante

do público (WILDER, 1976). Uma forma de romper com o naturalismo em um texto com conotações fantásticas. Mas é uma exceção. No texto dramático de Augusto dos Anjos as personagens se expressam diante da máscara lírica, tensionando o diálogo, e muitas vezes entrando em conflito com ela – procedimento típico do texto dramático ordinário: a tensão, essência do gênero dramático, antecipa o conflito e permanece até que este cesse definitivamente (STAIGER, 1993, p. 119-159).

“OS DOENTES”: DESCIDA AOS INFERNOS

A cidade dos lázaros – Viver é sofrer – Doença física, doença social – Grottesca eucaristia – As quietudes nirvânicas – Uma alegoria – Degradação moral – Uma nova humanidade – O novo homem – Concluindo com Baudelaire – Um epílogo, com final feliz

I

Dividido em nove quadros, identificados por algarismos romanos, “Os doentes” é o mais longo poema do único livro de Augusto dos Anjos, nos seus 438 versos⁵¹. A dor estética é potencializada ao máximo. A máscara lírica que Augusto dos Anjos construíra para anular o seu eu passeia pela cidade, e o que ela vê? Doença. Doentes físicos e morais. O poema se estende como uma reflexão em movimento. Nos dois primeiros quadros, que funcionam como prólogo, os verbos pensar e compreender são repetidos e marcados: “Pensava! E em que eu pensava não perguntes!” (p. 237).

O primeiro quadro do poema, em forma de soneto, é uma apresentação da máscara lírica: “coberto de desgraças”, ele procura compreender “[...] as substâncias vivas / que nem Spencer, nem Haeckel compreenderam” (p. 236). As imagens são de uma beleza atroz:

Como uma cascavel que se enroscava
A cidade dos lázaros dormia...
(p. 236)

A cidade recebe dois atributos que determinam sua forma em nosso imaginário: cascavel e lázaros. O primeiro vocábulo é um símbolo de veneno, traição e

⁵¹ 436 decassílabos e dois hexassílabos – um, na sétima estrofe do quadro IV; outro, na segunda estrofe do quadro VI.

morte. O segundo, na acepção primitiva, significa leproso, mas aqui ele se reporta ao personagem bíblico, simbolizando doenças incuráveis. O vocábulo “enroscava” dá uma ideia de sensualidade, que se liga ao prazer, motivo de dor. A cidade dos doentes terminais dormia, e, como uma serpente, preparava-se para instilar sua peçonha nos inocentes – que não se dedicam à reflexão –, contaminando-os, tornando-os lázaros também.

No segundo quadro do poema, contendo 11 estrofes, a máscara lírica contempla a paisagem noturna da cidade condenada. A noite apresenta-se calma, ainda que o vento, fantasmagórico e convulso, pareça entoar um “pseudosalmo”, uma falsa oração. Entretanto, sobre os “centros nervosos” da máscara lírica, caíam

Como os pingos ardentes de cem velas
O uivo desenganado das cadelas
E o gemido dos homens bexigosos.
(p. 236-237)

Neste ponto temos a única referência geográfica da possível localização da cidade. Antes, ele já se referira à “urbe natal do Desconsolo” (p. 236). Depois de citar “as superstições da minha terra”, ele se refere a um rio:

Gordo adubo da agreste urtiga brava,
Benigna água, magnânima e magnífica,
Em cuja álgida unção, branda e beatífica,
A Paraíba indígena se lava!
(p. 237)

Aquele rio, ao qual ele dedica quatro quadras, parece amainar a sua “angústia feroz”:

A manga, a ameixa, a amêndoa, a abóbora, o álamo
E a câmara odorífera dos sumos
Absorvem diariamente o ubérrimo húmus
Que Deus espalha à beira do teu tálamo!
(p. 237)

E se em “As cismas do destino”, o luar era “da cor de um doente de icterícia” (p. 215), aqui o céu noturno é comparável “a uma epiderme cheia de sarampos!” (p. 237). Ambas as imagens nos fazem pensar em uma paisagem doentia, o que as relacionam diretamente com a ideia de que “o sujeito lírico vê diante de si um mundo inteiramente dilacerado” (CAVALCANTI, 1995, p. 39), resultante de uma poética que lança mão do caricatural, do grotesco e de um humor tão ácido, que nem chega a despertar a graça. Uma paisagem expressionista.

A título de curiosidade, um esquecido poeta alemão dos primeiros anos expressionistas, 1910-1914, Oskar Kanehl, usou imagens que parecem inspiradas em Augusto dos Anjos. Numa delas, a lua pode assemelhar-se a “um olho inflamado”; noutra, “do céu goteja um pus, lua” (apud FLEISCHER, 2002b, p. 74-75). Nenhum estranhamento: era o *Zeitgeist* em ação.

II

Abra-se um parêntesis para uma nova intervenção do ideário budista. A humanidade está doente, porque viver é sofrer: o trauma do nascimento, a patologia da doença, a morbidez da decrepitude, a fobia da morte, estar preso àquilo de que não se gosta e estar separado daquilo que se ama (SMITH; NOVAK, 2008, p. 43). As quatro primeiras causas do sofrimento são fáceis de perceber – a jornada que todos fazemos do nascimento à morte. As duas últimas merecem uma reflexão:

Mesmo que se *consiga* aquilo que se ama, o deleite não perdura. Todo prazer fenece, deixando a sede pela sua renovação na sua esteira. Em resumo, *tudo* – dos mais simples prazeres aos maiores êxtases – está sujeito à lei universal da *impermanência*. Sempre que o coração humano anseia por satisfação duradoura, a impermanência assegura a presença do *dukkha*⁵². (SMITH; NOVAK, 2008, p. 43-44)

A *impermanência* e o seu correspondente *dukkha* explicam o processo de satisfação/insatisfação típica do ser humano. O poema “Os doentes” é um inventário das patologias físicas e morais que deslocam a vida de uma cidade para fora de seu centro propulsor, provocando um bloqueio em seus movimentos, o que a faz apodrecer lentamente.

III

O terceiro quadro mostra a máscara lírica entre tuberculosos, reunidos “pela camaradagem da moléstia”:

Falar somente uma linguagem rouca,
Um português cansado e incompreensível,
Vomitando o pulmão na noite horrível
Em que se deita sangue pela boca!

Expulsar, aos bocados, a existência

⁵² Palavra *páli* que se traduz ordinariamente por sofrimento, mas que significa, literalmente, “deslocamento da vida” (SMITH; NOVAK, 2008, p. 42).

Numa bacia autômata de barro,
Alucinado, vendo em cada esgarro
O retrato da própria consciência!
(p. 238-239)

Ao descrever o sofrimento físico daquele grupo, a máscara identifica-se com ele, refletindo que qualquer tentativa de expressão verbal é “Sentir como que a ponta de uma faca, / Cortando as raízes do último vocábulo!” (p. 239).

A tuberculose era, à época, vista como uma condenação, por não ter cura: “não haver terapêutica que arranque / tanta opressão [...]”. A máscara lírica, solidária, conforta-lhes o sofrimento, pedindo-lhes que não se lamentem, numa postura de quem acredita que o sofrimento é parte do caminho que leva à redenção:

Porque a morte, resfriando-vos o rosto,
Consoante a minha concepção vesânica,
É a alfândega, onde toda a vida orgânica
Há de pagar um dia o último imposto!
(p. 239)

No quarto quadro, sob uma chuva que “encharcava os buracos das feridas, / alagava a medula dos Doentes” (p. 239), a máscara lírica comenta o destino dos indígenas do continente americano. A atualidade desses versos é um consolo a quem já deve estar saturado de ouvir falar em “descobrimento”:

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

A civilização entrou na taba
Em que ele estava. O gênio de Colombo
Manchou de opróbrios a alma do *mazombo*,
Cuspiu na cova do *morubixaba*!
(p. 240)

Colombo, herói do romântico Castro Alves, foi o primeiro a aportar nas terras do continente americano e a matar e a saquear e a humilhar. Os índios estão também doentes, porque não existem enquanto cidadãos. Mais de 400 anos haviam transcorrido desde então, sem que a relação do invasor com o nativo experimentasse alguma mudança:

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

A hereditariedade dessa pecha
Seguiria seus filhos. Dora em diante
Seu povo tombaria agonizante
Na luta da espingarda contra a flecha!
(p. 240-241)

Magalhães Júnior, na biografia de Augusto dos Anjos, assinala que “nenhum outro poeta, antes dele, escrevera nesse tom sobre a tragédia das populações indígenas” (1978, p. 197).

IV

No quinto quadro, – o mais longo dos nove, exatamente o centro do poema – a angústia atinge um paroxismo tal que a máscara lírica identifica-se com a podridão que a cerca e quer absorvê-la para, assim, tentar anulá-la, numa grotesca eucaristia:

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*.

E, como um homem doido que se enforca,
Tentava, na terráquea superfície,
Consubstanciar-me todo com a imundície,
Confundir-me com aquela coisa porca!
(p. 242)

Essa imagem, que serviria para reforçar as análises que viam em Augusto dos Anjos um caso patológico, e em sua poesia, manifestações blasfemas, apenas confirma o viés expressionista adotado, ainda que não com esse nome, pelo autor. Richard Sheppard, comentando a poesia de Gottfried Benn, Georg Heym, Jakob van Hoddis e Alfred Lichtenstein – os dois primeiros citados por Rosenfeld (2006, p. 263-270) –, afirma que

Eram poetas de tons e perspectivas diversas, mas unidos numa visão comum – uma visão essencialmente expressionista das forças demoníacas reprimidas que lutavam para irromper e destruir a superfície aparentemente ordenada da cidade industrial. Seus versos são apocalípticos, cheios de imagens de contrastes e conflitos. (SHEPPARD, 1999a, p. 313)

Paradoxalmente, entretanto, “um velhíssimo instinto atávico” faz a máscara lírica sentir “a saudade inconsciente da monera”, que havia sido sua “mãe antiga” (p. 242). Referência às teses de Haeckel, desta vez, descarregada de sarcasmo. “Uma

necessidade de suicídio /e um desejo incoercível de ser morto” (p. 242) são substituídos por uma reflexão sobre a sobrevivência de sua obra:

Quando eu for misturar-me com as violetas,
Minha lira, maior que a *Bíblia* e a *Fedra*,
Reviverá, dando emoção à pedra,
Na acústica de todos os planetas!
(p. 243)

No “Monólogo de uma Sombra”, esta já dissera que somente a Arte “abrandas as rochas rígidas” (p. 199), por isso, em “Os doentes”, a máscara lírica diz que, após sua morte, sua poesia “reviverá, dando emoção à pedra”, e será ouvida por todos. É uma reiteração daquilo que identificamos como a chave da poética de Augusto dos Anjos: somente por intermédio da arte a humanidade pode encontrar a redenção. A máscara lírica, parte dessa humanidade, redime-se pela sua própria arte.

Quanto a ser maior que a *Bíblia* e a *Fedra*⁵³, a comparação só faz sentido se inferirmos que estes são livros que não se inserem nas preferências da máscara lírica, que se autoanuncia como a poesia do novo tempo. Sem qualquer sectarismo de ordem religiosa ou estética, a violência iconoclasta que embasa a afirmação deve ser creditada ao ambiente insano em que se encontrava a máscara.

V

O sexto quadro mostra-nos os distantes “bairros da luxúria”, numa alusão à prostituição, explorada, àquela época, com a descrição possível, na periferia das cidades. A visão que se tem é cruel: mulheres doentes, física e moralmente, degradadas ao extremo. Mas elas são vítimas também, e isso não escapa à percepção da máscara lírica:

Talvez tivésseis fome, e as mãos, embalde,
Estendestes ao mundo, até que, à-toa,
Fostes vender a virginal coroa
Ao primeiro bandido do arrabalde.
(p. 244)

O tempo passa, mas os problemas sociais, as feridas sociais, para usarmos a linguagem do nosso autor, continuam as mesmas. Às prostitutas, numa postura que poderia ser considerada moralista – muito comum ao tempo –, ele só vê redenção na morte, aqui simbolizada pelos ciprestes:

⁵³ Tragédia do francês Jean-Baptiste Racine (1639-1699), um dos nomes fundamentais da literatura francesa.

Prometem-vos (quem sabe?!) entre os ciprestes
Longe da mancebia dos alcouces,
Nas quietudes nirvânicas mais doces,
O noivado que em vida não tivestes!
(p. 244)

Mas a morte tem um sentido de paz, de “quietudes nirvânicas”, representando não só a remissão dos pecados, mas o alcance da perfeição, pela via do sofrimento. A máscara lírica reconhece naquela mulher tomada como modelo um exemplo do encerramento do ciclo budista nascimento/vida/morte/renascimento com o alcance do nirvana, reservado somente àqueles que suprimiram todo o desejo, conseguindo, com isso, eliminar a dor de existir – e de renascer.

VI

No sétimo quadro, a máscara lírica vaga “atabalhoadamente pelos becos”, onde tudo lhe lembra morte, luto, ruína. Interrompe seus pensamentos o barulho produzido pelos bêbados da cidade, que, falando línguas estranhas, misturando gírias à língua enrolada dos bêbados, reúnem-se na “promiscuidade das adegas”:

E a ébria turba que escaras sujas masca,
À falta idiossincrásica de escrúpulo,
Absorvia com gáudio absinto, lúpulo
E outras substâncias tóxicas da tasca.
(p. 245)

Contrastando com a falsa alegria produzida pelos bêbados, surge, no ambiente fechado da taberna, um leproso, um morfético, que a norma culta recomenda, hoje, denominar hanseniano. Naquele corpo deformado pela doença a máscara lírica vê o reflexo de toda a humanidade. A imagem, terrivelmente bela, tangencia a blasfêmia; entretanto, detenhamo-nos no adjetivo “negra”, qualificando a eucaristia; ele inverte, ou melhor, subverte o sentido original da palavra sagrada. É, na verdade, se pensarmos nesses termos, uma manifestação demoníaca, para sensibilizar “aquele povo de demônios”, os bêbados.

O fácies do morfético assombrava!
– Aquilo era uma negra eucaristia,
Onde minh’alma inteira surpreendia
A Humanidade que se lamentava.
(p. 246)

O sonho da máscara lírica personificava-se na figura daquele doente: um sonho “inchado, / já podre”, “palpável, / como se fosse um corpo organizado” (p. 246).

Aquele doente, na sua notória deformação, é uma alegoria da própria poesia de Augusto dos Anjos: deformada, grotesca, expressionista, prenhe das lições de modernidade tomadas em Baudelaire:

O conceito de modernidade de Baudelaire tem outro aspecto. É dissonante, faz do negativo, ao mesmo tempo, algo fascinador. O mísero, o decadente, o mau, o noturno, o artificial, oferecem matérias estimulantes que querem ser apreendidas poeticamente. Contêm mistérios que guiam a novos caminhos. Baudelaire perscruta um mistério no lixo das metrópoles: sua lírica mostra-o como brilho fosforescente. (FRIEDRICH, 1991, p. 43)

VII

No oitavo quadro, a ação atinge seu ponto mais alto, com a sucessão de acontecimentos e motivos recorrentes, subordinados ao tema central: a degradação da humanidade. Ao comparar o cemitério com um bulevar – “Dá-me a impressão de um *boulevard* que fede / pela degradação dos que o povoam” (p. 246) –, não podemos deixar de referir a ironia de que aquela novidade arquitetônica era o símbolo máximo da cidade moderna⁵⁴.

No seu delírio, “afundado nos sonhos mais nefastos” (p. 246), a máscara lírica aguça a consciência social, apontando o secular problema da fome:

Quanta gente, roubada à humana coorte,
Morre de fome, sobre a palha espessa,
Sem ter, como Ugolino, uma cabeça
Que possa mastigar na hora da morte;
(p. 246)

O cemitério, estágio máximo do apodrecimento da cidade, é um pesadelo de imagens bizarras, dignas de um contemporâneo filme B. Trata-se de uma representação alegórica do apodrecimento como estágio intermediário, tomando-se como referência a bíblica afirmativa de que “tu és pó e ao pó hás de voltar” (GÊNESIS, 3:19, p. 31):

Os defuntos então me ofereciam
Com as articulações das mãos inermes,
Num prato de hospital, cheio de vermes,
Todos os animais que apodreciam!

⁵⁴ Comentando o poema em prosa “Os olhos dos pobres”, de Baudelaire – em que o poeta descreve uma cena em um café, “na esquina do novo bulevar, ainda atulhado de detritos, mas já mostrando seus infinitos esplendores” –, Marshall Berman afirma que o “novo bulevar parisiense foi a mais espetacular inovação urbana do século XIX, decisivo ponto de partida para a modernização da cidade tradicional” (2007, p. 180).

A opressão à raça negra, outra mancha social, também é apontada:

Eu maldizia o deus de mãos nefandas
Que, transgredindo a igualitária regra
Da Natureza, atira a raça negra
Ao contubérnio diário das quitandas!

(p. 247)

A referência comercial não é mais à escravidão, capítulo vergonhoso, já ultrapassado, mas sim à opressão sexual que as mulheres negras pobres sofrem. Duas quadras antes, ele escrevera:

E hirto, a camisa suada, a alma aos arrancos,
Vendo passar com as túnicas obscuras,
As escaveiradíssimas figuras
Das negras desonradas pelos brancos;

Pisando, como quem salta, entre fardos,
Nos corpos nus das moças hotentotes
Entregues, ao clarão de alguns archotes,
À sodomia indigna dos moscardos;

(p. 247)

Essa consciência social é pouco apontada em Augusto dos Anjos, um aristocrata rural decadente. Mas observe-se que, assim como em relação aos índios, o que poderia ser considerado um resquício romântico, também com relação às prostitutas e aos negros sua posição é muito clara. Infelizmente, e é preciso repetir isso amiúde, os versos de Augusto dos Anjos continuam cruelmente atuais, inclusive nas alusões à tuberculose e à hanseníase. Essas posições reforçam a preocupação do poeta em registrar os males que afligiam as cidades – da pequena Paraíba ao cosmopolita Rio de Janeiro.

Ainda dentro do cemitério, amanhece o dia, levando a máscara lírica a “absorver a luz de fora” e a sentir o “prazer inédito / de quem possui um sol dentro de casa” (p. 248). Após explorar a cidade em ruínas, e conviver com as doenças – físicas e morais – mais terríveis, o desfecho não poderia ser outro senão, após o contato com a morte, receber a luz redentora do sol, mesmo que sentindo “O odor cadaveroso dos destroços” (p. 248). A simbologia do sol é muito ampla e contraditória, mas aqui ela é usada na forma mais difundida no ocidente, desde os gregos: uma manifestação da divindade. O nascer cotidiano do sol é um símbolo da impermanência, mas também da certeza do renascimento.

VIII

O último quadro reafirma o que já fora dito, a respeito da arte, pela Sombra. A humanidade só poderá se redimir pela arte. Pois bem, “Os doentes” começa com uma afirmação da máscara lírica de que “tentava compreender... as substâncias vivas” (p. 236) que a ciência não compreendia. Depois daquela experiência alucinante, ele reconhece-se “vencido”:

O inventário do que eu já tinha sido
Espantava. Restavam só de Augusto
A forma de um mamífero vetusto
E a cerebralidade de um vencido!
(p. 248)

Observe-se a máscara lírica nomear-se como o próprio poeta. Mas não nos enganemos: as experiências do poema foram “vivas” por uma personagem, que, insistentemente, chamamos de máscara lírica, e não de Augusto dos Anjos. Esse “Augusto” é o nome da máscara lírica do poeta, encerrando uma ironia, pois o significado do nome não guarda nenhuma analogia com a personagem, um “vencido”.

Em seguida, ele afirma o entendimento de que tudo aquilo que fora vivido com tanta intensidade à noite, como um sonho macabro, à luz do dia apresenta-se, sem quaisquer subterfúgios fantásticos, como a desagregação da humanidade, do modo que ele a via, para o surgimento de outra, inteiramente renovada e sem vícios:

A ruína vinha horrenda e deletéria
Do subsolo infeliz, vinha de dentro
Da matéria em fusão que ainda há no centro,
Para alcançar depois a periféria!
[...]
A doença era geral, tudo a extenuar-se
Estava. O Espaço abstrato que não morre
Cansara... O ar que, em colônias fluidas, corre,
Parecia também desagregar-se!
(p. 248-249)

“O gênio procriador da espécie eterna” – Deus? – falhara e falira. Mas a máscara lírica, “uma sobrevivência de Sidarta”, o Buda, na “filogênese moderna”, na história da evolução das espécies, sente nascer-lhe n’alma, “o começo magnífico de um sonho”: uma “outra Humanidade”, composta pelos descendentes dos que não se deixam adoecer, dos que acreditam que “Contra a Arte, oh! Morte, em vão teu ódio exerces!” (p. 248-249):

Entre as formas decrepitas do povo,
Já batiam por cima dos estragos
A sensação e os movimentos vagos
Da célula inicial de um Cosmos novo!

O letargo larvário da cidade
Crescia. Igual a um parto, numa furna,
Vinha da original treva noturna,
O vagido de uma outra Humanidade!

(p. 249)

Reafirmando o que já fora dito pela Sombra, a estética da dor estava ali novamente postulada. A arte, construída com a dor estética – esta imbricada naquela –, suplantaria a degradação humana, fazendo surgir uma nova humanidade.

A máscara lírica conclui o poema com uma expressão de felicidade, ao seu modo, revelando, mais uma vez a desintegração do eu, que acompanha, como sujeito ativo, a renovação metamórfica da espécie:

E eu, com os pés atolados no Nirvana,
Acompanhava com um prazer secreto,
A gestação daquele grande feto,
Que vinha substituir a Espécie Humana!

(p. 249)

Não podemos deixar de registrar a estranheza do primeiro verso: como o nirvana é uma abstração, os “pés atolados” reafirmam o estado de felicidade da voz narradora, e sua condição de sujeito vivente, concreto.

IX

O itinerário percorrido na cidade retoma a clássica descida aos infernos, recorrente na literatura ocidental, desde Homero, tendo por arquétipo o mito de Orfeu. Augusto dos Anjos descreve a cidade em nove quadros, tantos são os círculos do inferno dantesco, e é exatamente o cemitério o ponto mais fundo da descida. Uma das aspirações do Expressionismo é o aparecimento de um novo homem, que irá formar uma nova humanidade. O inferno descrito é a representação da decadência humana – a destruição do apodrecido para propiciar o surgimento do novo: um novo homem, uma nova humanidade, uma nova era. Claudia Cavalcanti observa que “o ‘novo homem’ ansiado pelos jovens expressionistas seria o indivíduo cuja ação era caracterizada por um rigor ético e filosófico e cujo objetivo de vida deveria ser marcado por um humanismo indiferente a classes sociais” (1995, p. 15). Os jovens alemães já

começavam a absorver o pensamento de Nietzsche, morto em 1900, que fora influenciado por Schopenhauer, filósofo dileto de Augusto dos Anjos. Não cabe neste espaço estabelecer esses nexos, mas há algo de Zaratustra em nosso autor: “Eu vos ensino o Além-Homem. O homem é algo que deve ser superado. Que fizestes para superá-lo?” (NIETZSCHE, 2008, p. 18).

X

A conclusão a se tirar deste magnífico poema beira a simplicidade: a *evolução* não tem limites e aplica-se a todos os campos da experiência humana, por isso os vencidos serão sempre substituídos pelos mais fortes. E essa força não é física: antes, é moral. São os que se deixam vencer pelos vícios e pelas próprias fraquezas, são os incapazes de lutar que fazem parte dessa humanidade doente. Mesmo os humilhados, os derrotados fisicamente (como os índios e os negros, na concepção de Augusto dos Anjos), podem redimir-se pela luta, mostrando que são, moralmente, eticamente, superiores aos seus algozes – estes, sim, doentes.

Entretanto, o “cientificismo” de Augusto dos Anjos, aqui representado pelo evolucionismo, é apenas uma leitura possível, mas óbvia e desgastada. “Os doentes” se enquadra naquela tradição fundada por Baudelaire, que promove o intercâmbio entre as excludentes representações mentais de *multitude* e *solitude*:

Nem a todos é dado tomar um banho de multidão: gozar da multidão é uma arte; e só pode fazer, à custa do gênero humano, uma farta refeição de vitalidade, aquele em quem uma fada insuflou, no berço, o gosto do disfarce e da máscara, o horror ao domicílio e a paixão da viagem.

Multidão, solidão: termos iguais e conversíveis para o poeta diligente e fecundo. Quem não sabe povoar a sua solidão também não sabe estar só em meio a uma multidão atarefada.

[...] Como as almas errantes que procuram um corpo, ele entra, quando lhe apraz, na personalidade de cada um. Para ele, e só para ele, tudo está vago; e, se alguns lugares parecem vedados ao poeta, é que a seus olhos tais lugares não valem a pena de uma visita. (BAUDELAIRE, 1995b, p. 289)

É usando a máscara que o poeta deixa de ser um solitário na multidão. E como “tudo está vago” as possibilidades de máscaras se multiplicam ao infinito. Walter Benjamin, refletindo sobre Baudelaire, afirma que “a multidão metropolitana despertava medo, repugnância e horror naqueles que a viam pela primeira vez” (BENJAMIN, 1994, p. 124). Mas Baudelaire rompe com a atitude romântica de que a cidade é intrinsecamente não poética: a cidade é sim material poético – o mais poético da

modernidade. Depende de como se a olhe (HYDE, 1999, p. 275-277). Augusto dos Anjos vai além do que pode aprender com Baudelaire, desenvolvendo processos expressionistas, que ele certamente não conhecia, deformando a realidade, plasmando-a com as sensações que ela desperta, criando imagens novas, entre o delirante e o grotesco. “Uma poesia moderna da vida urbana, da guerra, da política visionária e radical, retratando a cidade como um lugar de loucura e deserdamento, mas oferecendo a promessa de uma nova energia, antes reprimida, a crescer dentro de si” (SHEPPARD, 1999a, p. 313). Esta afirmativa sobre o poeta alemão Georg Trakl – um dos autores citados por Rosenfeld (2006, p. 263-270) como paradigmas de leitura para a compreensão de Augusto dos Anjos – se enquadra com perfeição na leitura de “Os doentes”.

Enfatizando o que já afirmáramos no capítulo II, o Expressionismo jamais se constituiu como uma escola ou um movimento organizado. Antes, é uma visão de mundo. Foi um título adotado, no princípio do século XX, inicialmente, por pintores, que não se contentavam com as limitações do Impressionismo. Na literatura, o termo foi usado pela primeira vez em 1911, na Alemanha, onde, mesmo sem um programa e sem lideranças, registram-se três fases históricas distintas, cobrindo um período que vai até pouco depois da I Guerra, evoluindo, ou seria melhor dizer evoluindo-se, para o Dadaísmo e para o Surrealismo (SHEPPARD, 1999b, p. 223-236). Viktor Zmegac, comentando a poesia alemã da época, nos fala, indiretamente, de Augusto dos Anjos:

O entusiasmo patético dos expressionistas por tudo o que leve o carimbo do sofrimento humano não conhece limites e, no vocabulário, quaisquer elementos-tabu; tudo o que até então era considerado feio, nojento, proibido, alcança, no protesto da nova poesia, um sentido artístico, é parte do grito por “imediatismo”. [...] Na visão expressionista da vida, as cenas repugnantes da podridão, da violência e da morte são parte indissociável da realidade. Vivenciá-las significa, para os expressionistas, sair da indiferença socialmente regulamentada, significa vivenciar a realidade mais profunda e completamente. (apud CAVALCANTI, 2000, p. 26)

XI

No segundo quadro de “Os doentes”, a máscara lírica afirmara, tomada por uma angústia feroz e inominável: “eu tinha de comer o último bolo / que Deus fazia para a minha fome!” (p. 236). No oitavo quadro, ela fecha o círculo: “eu devorava aquele bolo frio / feito das podridões da Natureza!” (p. 247). Havia se completado o

aprendizado. O Deus aqui citado não tem exatamente uma dimensão religiosa, mas é o ente por cuja grandeza se pode medir, simbolicamente, a insignificância humana. A máscara lírica vagava pela cidade em busca da compreensão dos limites da doença que a aflige – e ela atinge esse objetivo ao perceber que uma nova humanidade se gestava.

Sem nunca haver sido publicado antes, “Os doentes”, assim como o “Monólogo de uma sombra”, provavelmente, foi escrito às vésperas da edição do *Eu*. Os dois poemas se complementam: no “Monólogo”, a máscara lírica já tem o domínio da sua escatologia; em “Os doentes” ela ainda busca entendê-la, levando o seu desespero mascarado ao paroxismo do grotesco. A conclusão do poema, com a afirmação do nascimento de uma nova espécie humana, é o desfecho, o final feliz, da saga vivida, de modo épico, pela máscara. Se o “Monólogo de uma sombra” funciona como prólogo, “Os doentes” poderia ter função de epílogo, com os poemas intermediários funcionando ora como episódios, ora como reflexões. É o que buscaremos mostrar no capítulo que se segue, especialmente pela leitura de “Queixas noturnas”, “As cismas do destino” e “Mistérios de um fósforo”, poemas que encontram eco tanto no “Monólogo de uma sombra” como em “Os doentes”, demonstrando a invenção do Expressionismo na poesia de Augusto dos Anjos.

Potencializar a realidade externa, transfigurando-a, deformando-a para muito além dos paradigmas naturalistas ou impressionistas, foi a forma de expressão encontrada por Augusto dos Anjos para construir um arcabouço poético que fosse muito além da mediocridade da vida cotidiana. Nem demente, nem neurótico ou satânico – nem sequer esquisito. O aristocrata rural falido, advogado fracassado e provinciano professor, moldou para si uma máscara, fundida na metafísica budista, na filosofia de Schopenhauer, na poesia de Baudelaire e, sobretudo, num espírito crítico aguçado, atento às transformações pelas quais passava o país, de um estágio secularmente rural para uma industrialização lenta, mas avassaladora. A poesia de Augusto dos Anjos, conscientemente, registra a entrada do Brasil nesse território nebuloso chamado modernidade.

CAPÍTULO IV – A INVENÇÃO DO EXPRESSIONISMO

MODELANDO O MÉTODO

“Queixas noturnas”, já o dissemos na Introdução, é o primeiro poema de Augusto dos Anjos produzido a partir da nova metodologia: sob a máscara lírica, sua poesia torna-se mais agressiva, abordando temas antes não cogitados; do ponto de vista formal, começam a aparecer os poemas longos, onde antes predominavam os sonetos; muitas vezes, as estrofes parecem soltas, compondo imagens paratáticas, que só adquirem sentido após o leitor atento fazer a decupagem e a montagem, como num filme de cinematógrafo, arte que à época ainda não tinha foros de arte. As reflexões tornam-se mais ousadas: a morte e a evasão, temas individualistas dos 13 poemas anteriores a “Queixas noturnas”, publicados no *Eu*, de extração simbolista ou parnasiana, são expandidos para um leque mais abrangente de temas mais complexos, como o questionamento da ciência, a crítica à liberalidade sexual, a necessidade de renovação da humanidade com o surgimento do novo homem, além de reflexões sobre a condição do negro, do índio e da mulher e também sobre as aglomerações humanas em que se transformavam as cidades. Em síntese: uma poesia que escancara a degradação da humanidade e a necessidade urgente de reformá-la para salvá-la de si mesma. Essa redenção só poderia se dar pela Arte, contra quem nem a Morte tem poder. Na poesia de Augusto dos Anjos, a Arte tem um papel catalisador, como uma religião sem deuses, onde o poeta é o mais humilde dos profetas.

Mas essa virada não se deu de forma abrupta e nem foi gestada nos quase seis meses sem publicação⁵⁵ – entre 17 de dezembro de 1905 e 03 de junho de 1906. Poemas como “*Mater*” e “*Insônia*” – publicados, respectivamente, em julho e agosto de 1905 – já trazem o germe do Expressionismo de Augusto dos Anjos:

Como a crisálida emergindo do ovo
Para que o campo flórido a concentre,
Assim, oh! Mãe, sujo de sangue, um novo
Ser, entre dores, te emergiu do ventre!

E puseste-lhe, haurindo amplo deleite,
No lábio róseo a grande teta farta
– Fecunda fonte desse mesmo leite
Que amamentou os éfebos de Esparta. –

⁵⁵ De 1901 a 1907 Augusto dos Anjos publicou sua produção poética no jornal *O Comércio*, da Paraíba.

Com que avidez ele essa fonte suga!
Ninguém mais com a Beleza está de acordo,
Do que essa pequenina sanguessuga,
Bebendo a vida no teu seio gordo!
(“*Mater*”, p. 285)

Noite. Da Mágoa o espírito noctâmbulo
Passou de certo por aqui chorando!
Assim, em mágoa, eu também vou passando
Sonâmbulo... sonâmbulo... sonâmbulo...

Que voz é esta que a gemer concentro
No meu ouvido e que do meu ouvido
Como um bemol e como um suspenso
Rola impetuosa por meu peito adentro?!

– Por que é que este gemido me acompanha?!
Mas dos meus olhos no sombrio palco
Súbito surge como um catafalco
Uma cidade ao mapa-múndi estranha.
(“*Insônia*”, p. 294)

Transcrevemos as três quadras iniciais de cada poema⁵⁶. No primeiro, o que poderia ser uma litania sobre a figura materna apresenta-se como uma sucessão de imagens fortes, realistas, comparando a criança nascendo, suja de sangue e provocando dores, com o desabrochar da crisálida, para, na sequência, referir-se à “grande teta farta” e culminar com a imagem destorcida da criança metaforizada numa sanguessuga, alimentando-se no “seio gordo” da mãe. A sanguessuga é símbolo negativo, passando a ideia de parasita; aqui, entretanto, é uma metáfora carinhosa. Da mesma forma, os adjetivos “farta” e “gordo” qualificando o manancial da mama materna denotam bem-estar, viço, solidez. O poema segue acompanhando o desenvolvimento da “sanguessuga” que “esgotou as pomas” da mãe, indo até a velhice desta e mais além, “à sombra dos sicômoros eternos”. Registre-se ainda, um procedimento não incomum na poesia de Augusto dos Anjos: o deslocamento da sílaba tônica, visando adequar o verso ao ritmo desejado; assim, efebo vira “éfebo”, como antes já víamos “polipo” em vez de pólipó e “elégia” por elegia, só para ficarmos no “Monólogo de uma sombra”, citadas no capítulo anterior.

O segundo poema começa de uma forma que se tornaria uma das marcas registradas de Augusto dos Anjos: em vez de explorar a musicalidade dos versos, o poema começa lenta e prosaicamente, criando um clima de mistério e suspense.

⁵⁶ “*Mater*” tem sete estrofes e “*Insônia*”, dezesseis.

Vejamos, entre tantos, três exemplos clássicos, tirados sempre do primeiro verso do poema:

Recife. Ponte Buarque de Macedo.

(“As cismas do Destino”, p. 211)

Número cento e três. Rua Direita.

(“Noite de um visionário”, p. 275)

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

(“Mistérios de um fósforo”, p. 304)

Logo na sequência, o espírito da Mágoa ao passar chorando antecipa a Dor de “Queixas noturnas” – referida no capítulo III, quando tratamos do título do livro –, antropomorfizando um substantivo abstrato, um traço expressionista. No quarto verso da primeira estrofe, a palavra “sonâmbulo” três vezes repetidas, seguida por reticências, transmite a ideia de leniência e torpor. Daí em diante, entre o sono e a vigília, o poema segue numa geografia estranha, de visões estranhas, marcado por referências à mitologia cristã, até que o Sol, tal como ocorreria em “Os doentes”, restitui-lhe o equilíbrio, para que o “eu lírico” possa contemplar “as maravilhas reais do meu Pau d’Arco” (p. 295). Mas o que o assombra é a possibilidade de que, em poucas horas, o Tédio voltará, e com ele o “funerário, / atro dragão da escura noite, hedionda” (p. 295). “Insônia” é, entre os poemas anteriores a 1906, o que mais se aproxima da feição expressionista de Augusto dos Anjos – trata-se de um exercício formal embrionário daquela nova forma de escrever, que explodiria um ano depois, em “Queixas noturnas”. Vejamo-lo.

“QUEIXAS NOTURNAS”: A DOR COMO APRENDIZADO

O poema estrutura-se em 19 quadras decassilábicas, que são, a nosso arbítrio, divididas em três partes simétricas: a primeira e a terceira partes com sete quadras, emoldurando um conjunto de cinco quadras. Este é uma reflexão sobre o papel do ser humano no universo, a busca da resposta às clássicas perguntas: “– Quem sou? Para onde vou? Qual minha origem?”⁵⁷ (p. 286). A primeira e a terceira partes são quadros paratáticos, aparentemente desconexos entre si, com cada quadra funcionando como uma cena ou uma reflexão isolada – um índice expressionista.

⁵⁷ Perguntas formuladas no “Poema negro”, publicado logo em seguida a “Queixas noturnas”, a 15 de agosto de 1906.

A primeira quadra, referida no capítulo III, mostra a máscara lírica entre “monstros sombrios”. As quadras seguintes têm pulso próprio. Vejamos a terceira:

O quadro de aflições que me consomem
O próprio Pedro Américo não pinta...
Para pintá-lo, era preciso a tinta
Feita de todos os tormentos do homem!
(p. 291)

Pedro Américo, pintor paraibano falecido no ano anterior à escritura do poema, notabilizou-se pelos quadros baseados em assuntos históricos, bíblicos e mitológicos. É dele a mais terrivelmente bela representação de Tiradentes, datada de 1893: sobre o patíbulo, o corpo esquartejado do herói, com a cabeça ao alto, os olhos semiabertos, ao lado de um crucifixo. É o quadro mais perturbador do pintor, sendo muito provável que Augusto dos Anjos a ele se referisse.

As reflexões seguem no mesmo registro: dor, agonia, aflição, tormento mágoa, tristeza. As estrofes cinco e seis são modelares:

Bati nas pedras dum tormento rude
E a minha mágoa de hoje é tão intensa
Que eu penso que a Alegria é uma doença
E a Tristeza é minha única saúde.

As minhas roupas, quero até rompê-las!
Quero, arrancado das prisões carnisais,
Viver na luz dos astros imortais,
Abraçado com todas as estrelas!
(p. 291)

Uma reflexão paradoxal – Alegria/doença e Tristeza/saúde – conduzindo ao último estágio: “arrancado das prisões carnisais”. Por essa época, o Budismo ainda não se manifestara como influência definitiva no pensamento da máscara lírica, que constrói uma imagem idealizada da alma vagando pelo espaço, à “luz dos astros imortais”. Na sétima estrofe, essa Eternidade esmaga-lhe o peito, conduzindo-o à reflexão que permeia a segunda parte do poema, onde se modela a luta “da criatura contra a natureza”:

Para essas lutas uma vida é pouca
Inda mesmo que os músculos se esforcem;
Os pobres braços do mortal se torcem
E o sangue jorra, em coalhos, pela boca.
(p. 292)

O quarto verso é típico do arsenal expressionista: não importa se é possível realizar a imagem; o que importa é o impacto de horror que a imagem transmite. O

homem comum transfigura-se em semideus, mas nada impede o avanço das forças contrárias:

É natural que esse Hércules se estorça,
E tombe para sempre nessas lutas,
Estrangulado pelas rodas brutas
Do mecanismo que tiver mais força.
(p. 292)

Observe-se a sutileza das rodas e dos mecanismos, metáforas do avanço tecnológico, simbolizando as adversidades. Esta segunda parte conclui com uma reflexão que estende essa luta cotidianamente “por todos os séculos vindouros” – e numa ironia histórica, embora se mude a nomenclatura, “igual à luta dos cristãos e mouros!”

A terceira parte do poema retoma a arquitetura de quadros isolados, começando com uma quadra já citada na Introdução. Vejamo-la novamente, junto à próxima quadra, que a complementa:

Sobre histórias de amor o interrogar-me
É vão, é inútil, é improfícuo, em suma;
Não sou capaz de amar mulher alguma
Nem há mulher talvez capaz de amar-me.

O amor tem favos e tem caldos quentes
E ao mesmo tempo que faz bem, faz mal;
O coração do Poeta é um hospital
Onde morreram todos os doentes.
(p. 292)

Estas estrofes fazem a delícia dos que vêem em Augusto dos Anjos um caso de poesia patológica, mas é claro que elas refletem o estado mental da máscara lírica, não do autor. Aquela vive em estado de permanente mágoa e melancolia, o que não condiz com a euforia causada pela felicidade e pela realização amorosa. Assim, a máscara lírica só poderá levar adiante seu projeto se posicionar-se desde logo como celibatária e misógina.

A segunda estrofe dá bem a dimensão do aprendizado a que se submetia o poeta. Formada por dois dísticos, o primeiro é débil e prosaico e não acrescenta nada ao segundo – apenas facilita-lhe as rimas. O segundo dístico, ao contrário, é uma reflexão arrebatadora, obtida através de uma imagem devastadora, transmitindo a mensagem: a máscara lírica não se submete a sentimentos. A terceira estrofe corrobora essa ideia, renegando desde a “bênção matutina” até o mítico “velho tamarindo”. Tanta

negatividade não teria outro fim a não ser negar a própria poesia – esta, por mais triste, é uma forma de alegria:

Seja esta minha queixa derradeira
Cantada sobre o túmulo de Orfeu;
Seja este, enfim, o último canto meu
Por esta grande noite brasileira!
(p. 293)

No “Poema negro” este motivo é recorrente:

Ao terminar este sentido poema
Onde vazei a minha dor suprema
Tenho os olhos em lágrimas imersos...
Rola-me na cabeça o cérebro oco.
Por ventura, meu Deus, estarei louco?!
Daqui por diante não farei mais versos.
(p. 289)

Já chamamos a atenção para o fato no capítulo III, quando abordamos o título do livro, de modo que apenas enfatizamos: ambos os poemas negam a continuidade da aventura poética. O eu lírico despede-se para dar vez à máscara lírica, angustiada, melancólica, afogada em mágoas. A última estrofe de “Queixas noturnas” é um vislumbre desse estado:

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

A árvore é o tamarindo, recorrente em tantos poemas de Augusto dos Anjos – antes e depois de “Queixas noturnas”⁵⁸ –, uma espécie de talismã e confidente mudo. Pois até o tamarindo era preterido pela melancolia, que seria, ora em diante, a fortaleza da máscara lírica, a renegar qualquer forma de prazer e de alegria, deixando implícita a opção pelo viver solitário.

“Queixas noturnas” instaura, definitivamente, o novo *modus operandi* de fazer poesia de Augusto dos Anjos, com a personagem que identificamos como a máscara lírica do poeta tomando a frente das ações, voltadas, neste primeiro momento, em que o autor mal venceu a adolescência, a esmiuçar a alma individual, para, na sequência, iniciar o processo de entendimento do Homem e o porquê de sua degradação.

⁵⁸ Em pelo menos cinco poemas são feitas referências diretas ao tamarindo: “Estrofes sentidas” (1905) e “Dolências” (1906), ambos de *Poemas esquecidos*; “Queixas noturnas” (1906), “Vozes da morte” (1907) e “Debaixo do tamarindo” (1909), coligidos no *Eu*.

“AS CISMAS DO DESTINO”: SUMA EXPRESSIONISTA

O cuspo-gládio – Criação + evolução: a humanidade
parasita – O discurso do Destino – Loucura e
consciência

I

1908 foi um ano de produção escassa, com apenas dois poemas publicados: o soneto “Último credo” e o longo “As cismas do destino”⁵⁹, nos seus imponentes 420 decassílabos, divididos em quatro partes, separadas por algarismos romanos⁶⁰, do qual nos ocuparemos agora. Exatos dois anos haviam passado desde a publicação de “Queixas noturnas”. O “eu” já se apagara por completo, dando vez à expressão da personagem. Não havia mais nenhum resquício de naturalismo – pelo contrário, um clima *noir* na primeira estrofe evolui para uma imagem improvável na segunda, desdobrando-se, na terceira estrofe, em puro surrealismo, uma imagem tão desconexa que só poderia ser resultante de um exercício de automação psíquica.

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

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 alvo.

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!

(p. 211)

A “casa do Agra”, Magalhães Júnior informa, era a “mais famosa empresa funerária de Recife” (1978, p. 181). A máscara lírica anda pela noite da cidade, rumo a um velório, talvez. A imagem se completa na interseção sombra/Destino/medo, completando o quadro gótico. A quadra seguinte forma uma imagem que, pela sua improbabilidade, representa a porta de entrada em uma dimensão antinaturalista: na oposição entre a luz das estrelas e o negro asfalto, este refulge, brilhando. Daqui por

⁵⁹ Ambos, na revista *Terra Natal*; o primeiro, a 16 de maio; o segundo, a 4 de julho.

⁶⁰ Informação relevante: a primeira parte tem 28 quadras; a segunda, 34; a terceira, 35; e a quarta parte tem 8 quadras.

diante, o leitor tem que sincronizar a sua imaginação com a imaginação do poeta, do contrário não poderá se deleitar com a imagem surrealista que se forma, da sombra magra e enorme – o que parece uma contradição, mas não é – ocupando todo o espaço à frente do caminhante noturno, como uma “pele de rinoceronte”, uma metáfora tão inusitada, mas que nos permite uma leitura simples: a ponte, apesar de comprida, é finita; assim como a vida. A pele de rinoceronte é uma carapaça, uma proteção contra o medo que o Destino, que podemos chamar também de Futuro, impõe à máscara lírica.

Para mostrar melhor e com mais ênfase o que não se vê na superfície, a máscara lírica vale-se da deformação da realidade, ou, para usar um termo freudiano, da “distorção onírica”, que consiste, grosso modo, na subversão do desejo, levando o indivíduo a sonhar com o extremo oposto do seu desejo íntimo (FREUD, 1989, p. 153-179). A técnica empregada por Augusto dos Anjos, manifestada pela máscara lírica, consiste em distorcer a realidade aparente para extrair-lhe o que lhe está subjacente. Assim, da quarta até a sétima estrofe, a personagem que conduz o poema segue sua caminhada pela noite da capital pernambucana, imerso em reflexões diversas. Observemos os elementos da paisagem que se revelam nessas estrofes, a partir das expressões utilizadas: “ovo dos vícios animais”, “carvão da treva imensa”, “ar danado de doença”, “cara geral dos edifícios”, “horda feroz de cães famintos”, “matilha espantada dos instintos”, “alma da cidade, profundamente lúbrica e revolta”, “berro da animalidade” (p. 211). E a conclusão:

E aprofundando o raciocínio obscuro,
Eu vi, então, à luz de áureos reflexos,
O trabalho genésico dos sexos,
Fazendo à noite os homens do Futuro.
(p. 211-212)

Nas onze estrofes seguintes, as imagens oníricas se sucedem, não mais refletindo a geografia exterior, mas um espaço interno, íntimo, onde a personagem narradora se debate, entregue a reflexões trespassadas de mágoa e melancolia profundas, tendo a cor vermelho-sangue por cenário:

Essa obsessão cromática me abate.
Não sei por que me vêm sempre à lembrança
O estômago esfaqueado de uma criança
E um pedaço de víscera escarlate.
(p.213)

Uma dessas estrofes guarda uma estranha curiosidade, como se fosse uma antecipação de Kafka⁶¹:

Ah! Com certeza, Deus me castigava!
Por toda a parte, como um réu confesso,
Havia um juiz que lia o meu processo
E uma força especial que me esperava!
(p. 212)

As dez quadras seguintes, fechando a primeira parte do poema, centram a reflexão no prosaico ato de cuspir, a partir da sensação de que “uma população doente do peito / tossia sem remédio na minh’alma!” (p. 213). Era uma clara referência à tuberculose, que seria repetida e desdobrada em “Os doentes”. Mas o cuspo aqui tem um sentido metafórico, construído a cada quadra, lentamente: “essa hereditária tosse / golfava, à guisa de ácido resíduo”, “expectoração pútrida e crassa”, “tosse úbiqua, estranha”, “para não cuspir por toda parte / ia engolindo, aos poucos, a hemoptísia”, “alta alucinação de minhas cismas”, “estado máximo da mágoa”, “a hemoglobina vinha cheia de água”, “cuspo, cujas caudais meus beijos regam” (p. 213-214). Na penúltima estrofe, a blasfêmia que ainda hoje causa arrepios de indignação:

Escarrar de um abismo noutra abismo,
Mandando ao Céu o fumo de um cigarro,
Há mais filosofia neste escarro
Do que em toda a moral do cristianismo!
(p. 214)

A explicação viria na última estrofe da primeira parte: aquele escarro herético, preparado ao longo de oito quadras, era o “cuspo carrasco”, a metáfora suja, para exprimir o “acérrimo asco” que os “canalhas do mundo me provocam” (p. 214). O poema fora publicado pela primeira vez em 4 de julho de 1908, às vésperas da festa em homenagem à Sra. das Neves, que começava a 27 de julho, na qual Augusto dos Anjos era protagonista, publicando o *Nonevar*, referido em nota no capítulo II. Por essa época, o namoro com Ester Fialho, de quem ficaria noivo em setembro, ia muito bem (VIDAL, 1967, p. 167-168). Nada do poema, especialmente aquela quadra blasfema, tinha a ver com o poeta. A propósito, José Rodrigues de Carvalho, o primeiro crítico de “As cismas do destino”⁶², comentou:

⁶¹ O romance *O processo*, de onde originou-se o adjetivo “kafkiano” com o sentido de designar entraves burocráticos absurdos, foi publicado em 1925.

⁶² Rodrigues de Carvalho publicou, a 2 de agosto, no jornal *A União*, extenso comentário a respeito de “As cismas do destino”, ecoando o impacto causado aos leitores: “Acabo de ler ‘As cismas do destino’,

Quem não conhecesse o autor dessa blasfêmia, satânica aos olhos dos que vivem ligados pelo fio intangível da fé aos sonhos da religião, pediria os mais negros anátemas para fulminar esse Voltaire indígena. Mas é preciso estudar através do vidro enfumaçado dessa estrofe o sentir do espírito de uma época: o poeta fala pela boca de um momento de desespero, em que o subjetivismo religioso não tem conseguido fazer mártires. Há apenas o ceticismo doentio que as ideias novas vão gerando, sem um sucedâneo que venha suprir o vácuo do perfumoso misticismo que se evapora. (apud MAGALHÃES JÚNIOR, 1978, p. 185-186)

Rodrigues de Carvalho não se preocupou em desculpar o jovem poeta, mas compreendeu que Augusto dos Anjos – pela máscara lírica – não expressava apenas o ínfimo que podia tomar em suas duas mãos, mas o sentimento do mundo, traduzido no *Zeitgeist*: o ceticismo das ideias novas, e a necessidade imperiosa de combater a degradação a que a Humanidade estava submetida.

II

A segunda parte de “As cismas do destino” é construída a partir de imagens fragmentadas, dando sequência à desordem mental que se iniciara na primeira parte. A descoberta da “falta de unidade na matéria” é o ponto de partida para essa viagem pelo interior de uma mente em aparente desconcerto. Essa “descoberta”, onde a máscara se ombreia a Leonardo da Vinci – aliás, “maior talvez que Vinci” –, simboliza a destruição do pensamento e da representação naturalistas. Parafraseando a personagem dostoievskiana, se a matéria não tem unidade, então tudo é permitido⁶³. A máscara entende – ecoando, talvez, Descartes⁶⁴ – que, tanto quanto a matéria, a mente é substância: o que é criado pela mente, por mais imaterial que seja, é matéria pura! Assim, nas seis primeiras quadras – das trinta e quatro que compõem a segunda parte –, misturam-se imagens fantásticas de esqueletos rodopiando e “divindades malfazejas” com realistas imagens de ladrões “pensando crimes” pela noite, sob um luar “da cor de um doente de icterícia”. A cor rubra reaparece na “camisa vermelha dos incestos” (p. 214-215).

de Augusto dos Anjos. Qual a impressão que me ficou, não sei, tal o turbilhão das secretas emoções que me dominam” (apud MAGALHÃES JÚNIOR, 1978, 183-184).

⁶³ “Se Deus não existe, tudo é permitido.” Tal como “Play it again, Sam!”, jamais falada por Bogart/Blaine em *Casablanca*, esta frase jamais foi escrita por Dostoievski. Trata-se da paráfrase de uma extensa passagem de *Os irmãos Karamazov* (DOSTOIEVSKI, 1995, p. 160), sintetizada na fórmula que se tornou famosa.

⁶⁴ “Descartes defende que só pode haver uma substância: Deus. Mas num sentido secundário, defende que há duas substâncias (criadas): a mente e a matéria. Pode-se-lhes chamar ‘substâncias’ porque, a parte o facto de serem criadas por Deus, têm existência independente” (MAUTNER, 2011, p. 712).

As quadras seguintes se superpõem. Na sétima quadra, os olhos que antes a máscara temera cegassem, paradoxalmente distinguem seres de tamanho entre a “miniatura singular de uma aspa” e a “anatomia mínima da caspa” – “embriões de mundos que não progrediram” (p. 215). A oitava quadra dá continuidade a essa ideia, introduzindo um novo elemento, que se fará presente e dará unidade às três quadras seguintes:

Pois quem não vê aí, em qualquer rua,
Com a fina nitidez de um claro jorro,
Na paciência budista do cachorro
A alma embrionária que não continua?!
(p.215)

Pela segunda vez, Augusto dos Anjos usava uma palavra do vocabulário budista. A primeira foi no poema “O riso”, de 1902, em que ele escreve, para dar ideia de solidão e tédio, sobre a “Via Láctea fria do Nirvana” (p. 437), o que nos parece, na perspectiva do conceito budista, visto no capítulo III, uma impropriedade. “O riso” faz parte dos *Poemas esquecidos*. Esta “paciência budista do cachorro”, entretanto, segue a tradição dos inúmeros renascimentos, sob formas diversas, até o alcance do Nirvana. Nas três quadras seguintes, tomando o cachorro por protagonista, introduz-se um novo tema, já nosso conhecido: a impossibilidade da expressão.

Ser cachorro! Ganir incompreendidos
Verbos! Querer dizer-nos que não finge,
E a palavra embrulhar-se na laringe,
Escapando-se apenas em latidos!
(p. 215)

“As cismas do destino” dialoga com vários poemas publicados ao longo dos anos seguintes, mas também de antes. Este cachorro referido reaparece em “Versos a um cão”, de 1909:

Cão! – Alma do inferior rapsodo errante!
Resigna-a, ampara-a, arrima-a, afaga-a, acode-a
A escala dos latidos ancestrais...

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

A imagem do cachorro que não consegue articular palavras, apenas latidos, aproxima-se de forma irônica e caricatural daquela personagem descrita nos poemas “O martírio do artista”, de 1906, e “A ideia”, de 1909 – ambos mostrados, no capítulo II,

como exemplos do grotesco expressionista de Augusto dos Anjos. Nas “Cismas”, o paradoxo se amplia: não mais um homem, não um cachorro, mas todos os animais:

A alma dos animais! Pegó-a, distingo-a,
Acho-a nesse interior duelo secreto
Entre a ânsia de um vocábulo completo
E uma expressão que não chegou à língua!
(p. 215)

As oito estrofes que se seguem representam uma tentativa de descrição da origem da vida, com uma crítica à incompreensão da ciência – pois se trata de uma “época que os sábios não ensinam”. A máscara lírica constrói um turbilhão de imagens a partir da visão de um mundo microscópico, surpreendendo a alma dos animais em “quatrilhões de corpos vivos”, formando um “caos de corpos orgânicos disformes”, até que “a pedra dura, os montes argilosos / criariam feixes de cordões nervosos / e o neuroplasma dos que raciocinam”, contrariando a vontade divina, uma vitória do Tempo. O raciocínio espetacular da máscara lírica consegue juntar as inconciliáveis teorias da criação e da evolução. Deus criou as formas unicelulares, que evoluíram por sua conta e risco, de modo independente:

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

Todos os personagens da tragédia,
Cansados de viver na paz de Buda,
Pareciam pedir com a boca muda
A ganglionária célula intermédia.
(p. 216)

A esses “tipos ontogênicos mais elementares” – foraminíferos e pólipos⁶⁵ – juntam-se nas estrofes seguintes protistas, espongiários e infusórios, além da “planta que a canícula ígnea torra”, exemplos das “coisas inorgânicas mais nulas”, personagens daquela tragédia, “maior que as epopeias carolíngias”. Aqui lembramos que estamos em Recife, em pleno nordeste brasileiro, tanto pela relação feita com a planta queimada pelo sol escaldante, quanto com as histórias de Carlos Magno, popularizadas pela literatura de cordel.

Do romanceiro português, ou de modo geral do romanceiro ibérico, a literatura de cordel do Nordeste recebeu a transmissão de narrativas

⁶⁵ Essa palavra – pólipó é sua forma vernacular – foi utilizada três vezes por Augusto dos Anjos, sempre com a tônica na segunda sílaba, de modo a acomodar o verso: polipo. Já a víamos na primeira estrofe do “Monólogo de uma sombra”. Ela aparece também no “poema esquecido” “Estrofes sentidas”, de 1905.

tradicionais, umas de fundo histórico, sobretudo das velhas gestas medievais, outras de criação erudita, sem dúvida, mas com longa aceitação popular. [...] Narrativas de fundo histórico que a literatura popular recebeu e logo transmitiu, através da memória oral e depois, dos folhetos, são principalmente as relacionadas com o ciclo carolíngio. É a história de Carlos Magno o elemento principal desta literatura completada com as narrativas de figuras a ele ligadas: Oliveiros, Roldão, os Doze Pares de França. (DIÉGUES JÚNIOR, 1986, p. 59)

Não nos esqueçamos que a Sombra de voz tonitruante era apenas uma larva. Em outros poemas posteriores esse tema da evolução a partir de formas elementares voltaria a ser abordado:

Ah! De ti foi que, autônoma e sem normas,
Oh! Mãe original das outras formas,
A minha forma lúgubre nasceu!
(“*Mater originalis*”, p. 227)

Em cismas patológicas insanas,
É-me grato adstringir-me, na hierarquia
Das formas vivas, à categoria
Das organizações liliputianas;
(“*Insânia de um simples*”, p. 235)

A expressão “na paz de Buda” reconhece mesmo nas formas elementares as ideias basilares do budismo: já que elas não têm ganância ou luxúria, tampouco raiva e ilusão, vivem uma espécie de nirvana, pois não tem um carma a cumprir; por isso, reivindicam a “ganglionária célula intermédia” e encéfalos e medulas, buscando “o triunfo emocional do regozijo”, a partir da evolução dos “seus órgãos sensórios”.

A sequência dessa viagem pela gênese humana, conciliando Deus com Spencer e Darwin, está em três quadras onde a máscara lírica reflete sobre o presente, oprimida por aqueles pensamentos delirantes e pelo que havia de singular neles:

E apesar de já ser assim tão tarde,
Aquele humanidade parasita,
Como um bicho inferior, berrava, aflita,
No meu temperamento de covarde!

Mas, refletindo, a sós, sobre o meu caso
Vi que, igual a um amniota subterrâneo,
Jazia atravessada no meu crânio
A intercessão fatídica do atraso!

A hipótese genial do *microzima*
Me estrangulava o pensamento guapo,
E eu me encolhia todo como um sapo
Que tem um peso incômodo por cima!
(p. 216-217)

Covardia, atraso, o pensamento estrangulado; a máscara lírica se perfila com aquela “humanidade parasita”, “um bicho inferior” – e ela, a máscara, sente-se como um “amniota subterrâneo” ou como um sapo – em ambos os casos, há um “peso incômodo por cima”, representação do pudor de divulgar ideias tão incomuns. “A hipótese genial do *microzima*”, elaborada por Pierre Jacques Antoine Béchamp (1816-1908), consistia no reconhecimento de que os microrganismos eram pleomorfos⁶⁶; isto é, poderiam assumir diversas formas ou passar por diferentes estágios durante seu ciclo de vida – vírus, bactérias, fungos etc.

No sangue humano existiriam as “microzimas”, micróbios que teriam um papel importante na manutenção do equilíbrio fisiológico. Essas microzimas poderiam se transformar em bactérias ou outros microrganismos em condições especiais. As moléstias não seriam devidas à invasão de agentes externos patogênicos, mas de um desequilíbrio no ambiente corporal, o que poderia transformar as microzimas em micróbios causadores de doenças. (CARRETA, 2009, p. 1)

Estava em Béchamp – condecorado por Pedro II, em 1872, com a Ordem da Rosa, no grau de Cavaleiro⁶⁷ – a base da teoria criacionista-evolucionista da personagem que narra o poema, a máscara lírica de “As cismas do destino”.

As sete estrofes seguintes mantêm as reflexões no presente, mas num ponto exterior à máscara lírica, traçando um paralelo entre aquela “humanidade parasita” e a humanidade caracterizada pelo vício, onde a máscara lírica não consegue perceber mais que a união entre bêbados e prostitutas, cujo fruto é o substrato de uma nova humanidade parasita:

Fabricavam destarte os blastodermas,
Em cujo repugnante receptáculo
Minha perscrutação via o espetáculo
De uma progênie idiota de palermas.
(p. 217)

Esse tema retornaria no soneto “Idealização da humanidade futura”:

Rugia nos meus centros cerebrais
A multidão dos séculos futuros
– Homens que a herança de ímpetos impuros
Tornara etnicamente irracionais! –
(p. 206)

⁶⁶ Béchamp antecipou-se a Louis Pasteur, que, no início de suas pesquisas sobre a causa das doenças, era “monomorfista”; isto é, acreditava que os micróbios teriam estruturas imutáveis. Com o tempo, Pasteur assimilou a teoria microbiana de Béchamp (CARRETA, 2009, p. 2-4).

⁶⁷ Pasteur também recebeu a mesma honraria, no grau de Comendador, superior a de Cavaleiro (CARRETA, 2009, p. 3).

Se em “Os doentes” as prostitutas seriam tratadas com compaixão, embora prevaleça a ideia de que somente a morte lhes possa redimir, nas “Cismas” a máscara as vê como agentes da morte, denunciando a prostituição aceita como natural, por cuja razão “é que as mulheres ruins ficam sem leite / e os meninos sem pai morrem de fome”. Neste ponto há uma nova referência realista:

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

(p. 217)

Augusto dos Anjos, pela voz da máscara, denuncia a mortandade infantil, fazendo um inusitado paralelo com a morte precoce dos bezerros do Pau d’Arco. Este paralelo, por extensão, dá-se entre cidade e campo – na cidade as crianças morrendo como animais.

O tema da prostituição é recorrente no *Eu*, sendo referido de forma direta em pelo menos seis poemas, entre eles “O lupanar” e “Depois da orgia”. Há ainda dois poemas: um soneto de 1904, de circunstância, dedicado “a um poeta morto, aos 25 anos, numa noite de orgia”; e outro, longo, inacabado, provavelmente de 1914, chamado “A meretriz”. Todos esses oito poemas carregam uma visão extremamente negativa do ofício, a ser creditada menos ao moralismo do autor que ao seu arraigado humanismo: na nova humanidade preconizada pela máscara lírica não há lugar para a exploração do outro.

As cinco estrofes que concluem a segunda parte de “As cismas do destino” dão continuidade, por sobreposição, ao tema iniciado na sequência anterior: a morte. O foco é, novamente, mental: introspectiva, a máscara lírica reflete sobre a morte e sua relação individual com ela: “minha filosofia te repele”. Para o budismo, não há morte, mas a constante expiação (carma) até a purificação total (nirvana), quando então cessa o ciclo nascer/morrer/renascer. O nirvana não é o fim, mas o início da verdadeira felicidade. Para Schopenhauer, a morte se resume em uma palavra: “– Nada” (2005, 519). Cabe ainda mais uma crítica à religião estabelecida: “diante de ti, nas catedrais mais ricas / rolam sem eficácia os amuletos” (p. 218). A máscara põe em cheque novamente o cristianismo e seus rituais, seu fausto e sua opulência, transformando seus ícones sacros em superstição vulgar.

Imergida em si mesma, a máscara lírica pensa nas suas perdas para a morte, desejando integrar-se à “parte abstrata do Universo”, quando uma “impressionadora voz interna” faz-se ouvir (p. 218). Era seu Destino que falava, num movimento dramático similar à expressão da Sombra, no “Monólogo”. Assim começa a terceira parte do poema:

III

“Homem! por mais que a Ideia desintegres,
Nessas perquisições que não têm pausa,
Jamais, magro homem, saberás a causa
De todos os fenômenos alegres!”

(p. 218)

Perceber a desintegração da ideia é uma forma de afirmar o caminho antinaturalista, por via da metalinguagem, pois a ideia desintegrada – decomposta, separada em partes – é aquela visão de mundo exposta nas duas sequências antecedentes. A fala do Destino, em trinta e cinco estrofes, é dirigida diretamente à máscara lírica: trata-se do seu destino/futuro, respondendo às inquirições formuladas anteriormente. As cinco primeiras quadras reafirmam que o homem isolado, individualizado, não tem como penetrar no âmago da Dor, a palavra com que o Destino sintetiza a causa da angústia que aflige a máscara lírica:

“Porque, para que a Dor perscrutes, fora
Mister que, não como és, em síntese, antes
Fosses, a refletir teus semelhantes,
A própria humanidade sofredora!”

(p. 219)

A complexidade da dor humana não cabe na compreensão de um indivíduo, pois a Dor é como o ar que se respira, está em todo lugar:

“Ah! Como o ar imortal a Dor não finda!
Das papilas nervosas que há nos tatos
Veio e vai desde os tempos mais transatos
Para outros tempos que hão de vir ainda!”

(p. 219)

Neste ponto se inicia uma longa digressão paratática que se estende por dezesseis estrofes – uma enumeração caótica, onde cada quadra funciona como uma sequência rápida de cenas, desconectadas entre si, formando um grande painel da dor humana.

“A diáfana água alvíssima e a horrída áscua
Que da ígnea flama bruta, estriada, espirra;
A formação molecular da mirra,
O cordeiro simbólico da Páscoa;

[...]

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

Os sanguinolentíssimos chicotes
Da hemorragia; as nódoas mais espessas,
O achatamento ignóbil das cabeças,
Que ainda degrada os povos hotentotes;

O Amor e a Fome, a fera ultriz que o fojo
Entra, à espera que a mansa vítima o entre,
– Tudo que gera no materno ventre
A causa fisiológica do nojo;”

(p. 219-220)

Recursos típicos da poesia moderna, a enumeração caótica e a parataxe se aproximam e se confundem. Podemos simplificar afirmando que toda enumeração (caótica ou não) é uma parataxe, mas o inverso não é necessariamente verdadeiro. Vejamos um exemplo buscado em Drummond, no fragmento inicial do poema “Os rostos imóveis”:

Pai morto, namorada morta.
Tia morta, irmão nascido morto.
Primos mortos, amigo morto.
Avô morto, mãe morta
(mãos brancas, retrato sempre inclinado na parede, grão de poeira nos olhos).
Conhecidos mortos, professora morta.

Inimigo morto.

Noiva morta, amigas mortas.
Chefe de trem morto, passageiro morto.
Irreconhecível corpo morto: será homem? bicho?
Cão morto, passarinho morto.
Roseira morta, laranjeiras mortas.
Ar morto, enseada morta.
Esperança, paciência, olhos, sono, mover de mão: mortos.
(ANDRADE, 1974, p. 68)

No verso, a parataxe. Na estrofe, a enumeração – caótica porque não obedece a um padrão; se mudarmos a sequência, o sentido do poema não se altera. Em Augusto dos Anjos, a parataxe ocorre no interior da estrofe, com versos que transmitem uma imagem isolada, e a enumeração se dá de estrofe a estrofe, isto é, no interior do poema, naquela sequência segregada.

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

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

[...]

Os terremotos que, abalando os solos,
Lembram paióis de pólvora explodindo,
A rotação dos fluidos produzindo
A depressão geológica dos pólos;

[...]

E, (conquanto contra isto ódios regougues)
A utilidade fúnebre da corda
Que arrasta a rês, depois que a rês engorda,
À morte desgraçada dos açougues...”

(p. 220-221)

Nos exemplos transcritos, como de resto em toda a sequência, o Destino enumera situações de dor – o mal que o “terráqueo abismo encerra” – que podem causar angústia a seu interlocutor; algumas vezes prenes de realismo, como as quadras que citam os horrores da guerra e da escravidão, ou ainda quando fala do fogão apagado e do trem que leva um corpo morto; em outras vezes, ele apela a metáforas, como “a formação molecular da mirra” e “as aves moças que perderam a asa”. Na última estrofe transcrita – que encerra a sequência –, um toque de ironia naturalista: “a utilidade fúnebre da corda” que conduz a rês ao matadouro, para deleite dos carnívoros, epíteto que o Destino lançará mais adiante sobre seu interlocutor.

Na continuidade de sua fala, por mais catorze estrofes, o Destino trata a voz emissora do poema – a máscara lírica – com desdém, desaconselhando-o a procurar compreender a Dor humana. Pouco há que comentar, tamanha é a objetividade dos versos, sem prejuízo para a qualidade do poema; melhor seria transcrevê-los todos. Eis alguns fragmentos:

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

Última das criaturas inferiores
Governada por átomos mesquinhos,
Teu pé mata a uberdade dos caminhos

E esteriliza os ventres geradores!

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

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

[...]

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

Adeus! Fica-te aí, com o abdômen largo
A apodrecer!... És poeira, e embalde vibras!
O corvo que comer as tuas fibras
Há de achar nelas um sabor amargo!"

(p. 221-222)

De um simples “magro homem” na primeira estrofe desta terceira parte, a irritação do Destino com a pretensão de seu interlocutor vai se agravando aos poucos: “feto malsão”, “carnívoro asqueroso”, “última das criaturas inferiores”, vampiro (“filóstomo noturno”), até a maldição explícita da última quadra. O interlocutor do Destino representa o Homem que, ainda que trabalhe com o espírito, pois é dotado de inteligência, é um semeador do mal, um destruidor da natureza: numa das quadras, ele afirma que “o espaço [...] que rege as relações de coexistência / [...] não tem nenhuma dependência / com as vértebras mortais da espécie humana!” (p. 221). O discurso inflamado do Destino afirma a ideia de que o Homem é um invasor, um estrangeiro em seu próprio mundo.

IV

“Calou-se a voz”. A noite funeral deixara marcas na máscara que, “os cabelos desgrenhados como o rei Lear”, maldiz, “com apóstrofes veementes”, em “mil línguas” estranhas, todas as leis humanas de todos os tempos: “minha imaginação atormentada / paria absurdos...” (p. 222-223). Demônios de olhos verdes, onde deveriam ser brancos, da clorofila roubada das lavouras – símbolo da destruição da mata nativa – e uma imagem que é a própria representação da loucura, mas sem perder o tom

crítico: em meio ao vendaval que lhe avassala a mente, a máscara lírica tem impulsos de cantar uma canção melancólica, típica do campo, lembrando as dores daquela gente:

Igual aos sustentidos de uma endecha,
Vinha-me às cordas glóticas a queixa
Das coletividades sofredoras.
(p. 223)

“O mundo resignava-se invertido”. A ciência falira. Esta mesma denúncia seria feita mais tarde, mais desenvolvida, no “Monólogo de uma sombra”. A descrença abrange também as organizações sociais:

O Estado, a Associação, os Municípios
Eram mortos. De todo aquele mundo
Restava um mecanismo moribundo
E uma teleologia sem princípios.
(p. 223)

A máscara lírica tem a percepção do caos que se instalara no mundo, reduzido a um mecanismo que já não responde mais aos estímulos externos, e a uma existência sem desafios a superar ou objetivos a alcançar.

Eu queria correr, ir para o inferno,
Para que, da psiquê no oculto jogo,
Morressem sufocadas pelo fogo
Todas as impressões do mundo externo!
(p. 223)

Esta penúltima quadra do poema permite duas leituras imediatas: a máscara lírica, psicologicamente perturbada, pensa no fogo do inferno como remissão; mas também pode ser uma profissão de fé, pela sua maneira de expressar-se; afinal, “as impressões do mundo externo” reproduzem a natureza em toda a sua naturalidade; sufocá-las pelo fogo é uma forma de destruí-las simbolicamente, adotando, de uma vez por todas, a representação deformadora. No “Prefácio interessantíssimo” a *Pauliceia desvairada*, publicado 10 anos depois do *Eu*, em plena ebulição modernista, Mário de Andrade reflete: “Todos os grandes artistas, ora consciente, ora inconscientemente (a maioria), foram deformadores da natureza” (s/d, p. 25). Augusto dos Anjos era um deformador consciente.

Mas a Terra negava-me o equilíbrio...
Na Natureza, uma mulher de luto
Cantava, espiando as árvores sem fruto,
A canção prostituta do ludíbrio!
(p. 223)

A derradeira estrofe do poema guarda uma surpresa. Afirmando que a Terra lhe negava o equilíbrio de uma fuga, obrigando-a ao seu papel humano, a máscara lírica engendra uma alegoria sinistra, representada por uma mulher de negro, entre as árvores estéreis, cantando a “canção prostituta do ludíbrico” – as duas últimas palavras carregando toda a negatividade da cena, que poderia ser, de outra forma, idílica. Em verdade era a versão antecipada e reduzida das últimas três estrofes do “Monólogo de uma sombra”, onde se ouvia “a orquestra arrepiadora do sarcasmo”:

Era a canção da Natureza exausta,
Chorando e rindo na ironia infausta
Da incoerência infernal daquelas frases.
(p. 200)

A Sombra e o Destino são manifestações de um mesmo *ethos*.

“As cismas do destino” traz de forma concentrada o tema e os motivos da poesia de Augusto dos Anjos, que, em 1908, ainda estava em fase de estruturação – enquanto os poemas analisados no capítulo anterior, de 1912, tema e motivos já estavam consolidados. No capítulo III afirmáramos que o “Monólogo” funciona como um prólogo do *Eu*. Neste ponto, precisamos rever essa afirmativa, pois “Monólogo de uma sombra” é o coroamento de “As cismas do destino”, que o antecipa – assim como a outros poemas –, funcionando como uma súpula do pensamento e da poesia expressionista de Augusto dos Anjos. A propósito, da primeira à última quadra – do clima *noir* à alegoria da destruição da natureza, sem esquecer o superlativo discurso do Destino –, Augusto dos Anjos mantém a corda expressionista tensionada ao extremo, tanto do ponto de vista formal, com suas imagens construídas como cenas, distribuídas de modo caótico, a partir de vocábulos os mais inusitados, como do conteúdo: áspero, contundente, antinaturalista.

Não temos como afirmá-lo, porque não há nenhuma documentação a respeito, mas parece-nos que é por essa época, aos 24 anos, que Augusto dos Anjos se deixa “fisgar”, definitivamente, pela filosofia de Schopenhauer. Já não contava mais a dor individual ainda expressa, sob o disfarce da máscara lírica, em poemas como “Queixas noturnas”, “Poema negro”, “Gemidos de arte” e “Tristezas de um quarto minguante”, mas uma dor coletiva, trágica:

Observe-se aqui algo de suma significação para toda a nossa visão geral de mundo: o objetivo dessa suprema realização poética não é outro senão a exposição do lado terrível da vida, a saber, o inominado sofrimento, a miséria

humana, o triunfo da maldade, o império cínico do acaso, a queda inevitável do justo e do inocente. E em tudo isso se encontra uma indicação significativa da índole do mundo e da existência. É o conflito da Vontade consigo mesma, que aqui, desdobrado plenamente no grau mais elevado de sua objetividade, entra em cena de maneira aterrorizante. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 333)

Absorvida a lição de que Ideia é intuição, o poeta lírico se transporta aos palcos da tragédia, para criar personagens como esse Destino ou, mais adiante, a Sombra. Mas a sua grande personagem já estava criada: era a máscara lírica, com a qual ele ousava escrever não apenas a sua história individual, mas a história da Humanidade:

Reproduzem-se na poesia lírica do genuíno poeta o íntimo da humanidade inteira e tudo o que milhões de homens passados, presentes e futuros sentiram e sentirão nas mesmas situações, visto que retornam continuamente, e ali encontram a sua expressão apropriada. [...] O poeta é o espelho da humanidade, e traz à consciência dela o que ela sente e pratica. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 328-329)

Por outro lado, o pensamento de Schopenhauer sobre a imanência do sofrimento no ser humano, enquanto os organismos simples pouco ou nada conhecem dele, vem ao encontro das ideias de Haeckel e Spencer sobre o monismo e a evolução, que Augusto dos Anjos conhecera ainda adolescente.

À medida que o fenômeno da Vontade se torna cada vez mais perfeito, o sofrimento se torna mais manifesto. Na planta ainda não há sensibilidade alguma, portanto nenhuma dor. Um certo grau bem baixo de sofrimento encontra-se nos animais menos complexos, os infusórios e radiados. Mesmo nos insetos a capacidade de sentir e sofrer é ainda limitada. Só com o sistema nervoso completo dos vertebrados é que a referida capacidade aparece em grau elevado, e cada vez mais quanto mais a inteligência se desenvolve. Portanto, à proporção que o conhecimento atinge a distinção e que a consciência se eleva, aumenta o tormento que, conseqüentemente, alcança seu grau supremo no homem, e tanto mais, quanto mais ele conhece distintamente, sim, quanto mais inteligente é. O homem no qual o gênio vive é quem mais sofre. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 399-400)

Ora, não sendo senão um homem comum, mas ciente de seu potencial como artista, Augusto dos Anjos desenvolve a ideia de dor estética, que seria exposta no “Monólogo”, como um subterfúgio a sua incapacidade de criar com expressividade a partir de seu próprio eu. Até aqui, a máscara atuara intuitivamente; agora, ela estava embasada filosoficamente, por uma metafísica ética e por uma metafísica estética, cujo estuário místico seria o budismo.

“As cismas do destino”, pelo que tem de original e de singular, ocupa o centro irradiador das ideias veiculadas no *Eu*, e na poesia feita depois do livro

publicado. Não à toa, o ano seguinte, 1909, é o mais prolífico, em número de poemas publicados esparsamente, dezoito, todos eles inseridos no *Eu*.

“MISTÉRIOS DE UM FÓSFORO”: AS CINZAS DO SONHO

Publicado originalmente em 1910, “Mistérios de um fósforo” é um dos pontos altos da poesia expressionista de Augusto dos Anjos, nas suas vinte e duas quadras, formadas por decassílabos, rimados em ABBA. Neste poema, a partir de um gesto banal, desprovido de qualquer vestígio de poesia, Augusto dos Anjos reflete sobre a existência – a fecundação, o nascimento e a morte. O contraponto do humano é o microrgânico, o que é recorrente na sua poesia.

Arbitrariamente, dividimos o poema em duas partes: as quatro primeiras estrofes funcionam como uma introdução; na sequência, dá-se o desenvolvimento das ideias esboçadas inicialmente. Uma palavra – cinza – repetida quatro vezes ao longo do poema, guarda um significado para além da superfície do texto. Vejamos as duas estrofes iniciais do poema.

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!
(p. 304)

A técnica do início lento e banal entra em choque, logo no quarto verso, com a representação mental de dois túmulos: o sonho da humanidade e o sonho do indivíduo, sendo aquele a soma destes. Em seguida, a máscara lírica afirma ser a “cinza, síntese má da podridão / [...] onde os ventres maternos ficam podres”. Tal como em “As cismas do destino” a voz narradora do poema se referira à “falta de unidade na matéria”, em “Mistérios de um fósforo” ela afirma que seu raciocínio “surpreende / todas as formas da matéria gasta!” (p. 304). O mundo em decomposição.

A segunda parte começa com uma quadra aparentemente desconexa em relação ao todo:

Raciocinar! Aziaga contingência!
Ser quadrúpede! Andar de quatro pés
É mais do que ser Cristo e ser Moisés
Porque é ser animal sem ter consciência!
(p. 304)

Outra blasfêmia? A leitura literal da quadra é de que Cristo e Moisés foram animais conscientes. Mas esta é a superfície. Não fosse a voz emissora do poema um ser humano, formado, portanto no sofrimento, para o sofrimento, pensar não pesaria nada. Conforme veremos no desdobrar-se do poema, viver é sofrer; logo, pensar, racionar, é sofrer também.

Entregue a “esvaziar báquicos odres”, a máscara lírica percebe, de par com o absinto, “o cheiro animalíssimo do parto”. Uma nova representação mental se dá “na amorfia da cítula inicial” preparando a visão de “todo o gênero humano intrauterino” (p. 304-305):

É o caos da ávita víscera avarenta
– Mucosa nojentíssima de pus,
A nutrir diariamente os fetos nus
Pelas vilosidades da placenta! –
(p. 305)

A máscara lírica prossegue seu raciocínio, afirmando que todos, afinal, viemos de “um ventre inchado, ínfimo e infecto”. Mas, e depois? Resta apenas o “céu abscôndito do Nada” – um punhado de cinzas, talvez:

Um dia restará, na terra instável,
De minha antropocêntrica matéria
Numa côncava xícara funérea
Uma colher de cinza miserável!
(p. 305)

O simbolismo das cinzas é muito simples de perceber. Assim como o pó ao qual o homem retornará, segundo a maldição divina, as cinzas representam a insignificância do ser humano. Em Augusto dos Anjos, essa dimensão mística pode ser lida na relação com o budismo, as cinzas simbolizando o estágio final, o fim do ciclo de renascimentos provocados pelo carma.

Antes de mais nada, a cinza extrai seu simbolismo do fato de ser, por excelência, um valor residual: aquilo que resta após a extinção do fogo e, portanto, antropocentricamente, o cadáver, resíduo do corpo depois que nele se extinguiu o fogo da vida.
Espiritualmente falando, o valor desse resíduo é nulo. Por conseguinte, em face de toda visão escatológica, a cinza simbolizará a *nulidade* ligada à vida humana, por causa de sua precariedade. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1990, p. 247)

A quadra seguinte é exemplar da metáfora expressionista, para transmitir a ideia de dor:

Abro na treva os olhos quase cegos.
Que mão sinistra e desgraçada encheu
Os olhos tristes que meu Pai me deu
De alfinetes, de agulhas e de pregos?!
(p. 305)

Não fossem os objetos pontiagudos símbolos de dificuldades, cravados nos olhos, a dor é potencializada. As duas estrofes seguintes descrevem a tortura a que a máscara lírica é submetida, até admitir a presença do “espectro angulosíssimo do Medo”, palavra que ecoa o quarto verso de “Cismas”: “Pensava no Destino e tinha medo.” A diferença é que este era um medo substantivo, enquanto o Destino tinha foros de alegoria; em “Mistérios de um fósforo”, o Medo é alegorizado, o que amplia sobremaneira sua significação, outorgando-lhe um valor transcendente. De qualquer forma, as relações com as “Cismas” prosseguem na quadra seguinte:

Em cismas filosóficas me perco
E vejo, como nunca outro homem viu,
Na anfigonia que me produziu
Nonilhões de moléculas de esterco.
(p. 306)

Pela primeira vez Augusto dos Anjos usa a palavra esterco em um poema⁶⁸. O efeito é desconcertante, pois a máscara lírica tem uma visão da própria fecundação. Daí, ao refletir sobre a vida humana, ela não economiza no ataque:

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

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

Ah! Maldito o conúbio incestuoso
Dessas afinidades eletivas,
De onde quimicamente tu derivas,
Na aclamação simbiótica do gozo!
(p. 306)

⁶⁸ Ele a usaria depois na fala da Sombra/larva (“amo o esterco...”, p. 195) e, em uma forma derivada, em um poema pós-*Eu*, “*Homo infimus*”: “Montão de estercorária argila preta” (p. 332).

“Mônada vil”, “cósmico zero”, “cinza fetal”, “incógnita de pó”, “conúbio incestuoso” – tudo se revela num simples gesto de riscar um fósforo. Na penúltima quadra, é impossível não fazer um paralelo com o soneto “Versos íntimos”.

O enterro de minha última neurona
Desfila... E eis-me outro fósforo a riscar,
E esse acidente químico vulgar
Extraordinariamente me impressiona!
(p. 306)

No poema de 1906, “ninguém assistiu ao formidável / enterro de tua última quimera”; o aviso fatal está gravado a fogo: “Acostuma-te à lama que te espera!”; e finalmente, o momento de pausa antes do clímax: “Toma um fósforo. Acende teu cigarro!” (p. 280). “Versos íntimos” alimentou “Mistérios de um fósforo”. E a máscara lírica admite o quanto aquele “acidente químico vulgar” a impressiona, mesmo passados quatro anos.

A última estrofe é um primor de prosaísmo e concisão:

Mas minha crise artrítica não tarda.
Adeus! Que eu vejo enfim, com a alma vencida,
Na abjeção embriológica da vida
O futuro de cinza que me aguarda!
(p. 306)

Ao apressar-se porque a “crise artrítica não tarda”, a máscara lírica dá sua contribuição à biografia de Augusto dos Anjos, uma vez que em nenhum outro poema ou nas cartas à mãe ou aos amigos, a doença crônica é referida: a máscara lírica, e somente ela, sentia os sintomas da doença; ela, que já se revelara, em “Psicologia de um vencido”, “profundissimamente hipocondríaco” (p. 203).

Na conclusão do poema, a visão negativa do “futuro de cinza” coroa as reflexões sobre o fósforo, que, fechadas as contas, é símbolo da impermanência e da fugacidade, esteios do pensamento filosófico da máscara lírica, baseado na filosofia budista. “Mistérios de um fósforo” reitera as ideias de “As cismas do destino”, que dariam forma posterior ao “Monólogo de uma sombra” e a “Os doentes”: a humanidade está degradada pelo vício; o humano pensante não consegue ser melhor que uma mônada, uma larva, de uma das quais ele se teria originado há milhões de anos. Até aqui, a ideia de redenção pela Arte ainda não estava inteiramente desenvolvida, isto é, havia apenas perguntas, sem respostas. Neste poema, especificamente, Augusto dos Anjos cria a

imagem de que a fragilidade da vida humana assemelha-se ao mecânico gesto de riscar um fósforo – o fogo é efêmero, e logo restam apenas as cinzas. O fogo da vida, as cinzas dos sonhos.

SONETOS: POESIA PARA REFLEXÃO

Sob a máscara – Diálogos com “Cismas” –
Consagração – O Nirvana antes do fim

I

No capítulo III, afirmáramos que mais de 70% dos poemas publicados na edição original do *Eu* são constituídos de sonetos. Dos poemas posteriores ao livro, publicados sob a chancela *Outras Poesias*, esse número se eleva para quase 90%. Juntando os dois números, temos, na obra consagrada de Augusto dos Anjos, um total de 80% sob a forma soneto. Estes números nos falam com eloquência da importância que a forma representava para o poeta, pelo quê é justo que dediquemos mais atenção a ela, até porque alguns desses exemplares já foram discutidos ou citados nos capítulos anteriores. Observamos também que, a despeito de manter tensionada a corda expressionista, nos sonetos há claras manifestações de outros estilos: Romantismo, Parnasianismo e Simbolismo.

A característica mais marcante do soneto de Augusto dos Anjos é a reflexão a que ele se entrega, sempre com aquela ideia schopenhaueriana de que o poeta é o espelho da humanidade. Mas, tão antiga quanto a poesia, é a ideia de que o poema é o espelho do poeta. Assim, corroborando tudo o que falamos a respeito da máscara lírica, há um soneto do *Eu* – “A um mascarado” – em que a máscara se coloca diante do espelho e vê refletido não o seu rosto – talvez informe, talvez disforme –, mas o próprio rosto do poeta:

Rasga esta máscara ótima de seda
E atira-a à arca ancestral dos palimpsestos...
É noite, e, à noite, a escândalos e incestos
É natural que o instinto humano aceda!

Sem que te arranquem da garganta queda
A interjeição danada dos protestos,
Hás de engolir, igual a um porco, os restos
Duma comida horripelantemente azeda!

A sucessão de hebdômadass medonhas

Reduzirá os mundos que tu sonhas
Ao microcosmos do ovo primitivo...

E tu mesmo, após a árdua e atra refrega,
Terás somente uma vontade cega
E uma tendência obscura de ser vivo!

(p. 258)

O demonstrativo “esta” no primeiro verso aproxima em definitivo a figura da voz emissora, mesclando-a com a figura do interlocutor, tornando-os uma só pessoa. A máscara ordena ao poeta que atire sua máscara no depósito de palimpsestos, escritos novos que se sobrepõem aos antigos. A máscara do poeta irá se confundir com os poemas que ele guarda. E como é bem do seu feitio, convida-o a escândalos e incestos, cedendo ao seu vil instinto humano. Sem emitir protestos, o poeta engolirá a ofensa e verá reduzir-se em caos larvar o seu sonho de uma humanidade transformada, pesadelo recorrente da máscara lírica. Não restará ao poeta, no meio da podridão, senão persistir na vontade de continuar vivo.

Este poema permite-nos levantar uma curiosidade que perpassa a poesia de Augusto dos Anjos: o uso do adjetivo “medonho” e suas variantes (feminino e plurais), nos poemas do *Eu* e do pós-*Eu*. Nada menos que catorze vezes. Também não faz parte do escopo de nosso trabalho, é mera curiosidade, mas, salvo melhor contagem, uma das três palavras mais usadas, somando suas variantes, nesse grupo de poemas, é... “amor”⁶⁹! Nada menos que trinta e duas vezes. Não deixa de ser uma ironia com o poeta que foi sempre acusado de esquivar-se do assunto amoroso.

Assunto recorrente, a dor mereceu de Augusto dos Anjos, depois da publicação do *Eu*, um poema específico, apropriadamente intitulado “Hino à dor”⁷⁰, uma justificativa schopenhaueriana à dor estética formulada no “Monólogo de uma sombra”.

Dor, saúde dos seres que se fanam,
Riqueza da alma, psíquico tesouro,
Alegria das glândulas do choro
De onde todas as lágrimas emanam...

És suprema! Os meus átomos se ufanam
De pertencer-te, oh! Dor, ancoradouro
Dos desgraçados, sol do cérebro, ouro

⁶⁹ As outras são “morte”, com 30 ocorrências, e “dor”, com 34. Nessa estatística apressada foram considerados apenas os substantivos e seus plurais.

⁷⁰ Em 1905, ele publicara um poema de extração simbolista com o título “A dor”, relacionado entre os poemas esquecidos, que não guarda nenhuma proximidade com este “Hino à dor”.

De que as próprias desgraças se engalanam!

Sou teu amante! Ardo em teu corpo abstrato.
Com os corpúsculos mágicos do tato
Prendo a orquestra de chamas que executas...

E, assim, sem convulsão que me alvorece,
Minha maior ventura é estar de posse
De tuas claridades absolutas!

(p. 326)

Para Schopenhauer, “em essência, toda vida é sofrimento” (2005, p. 400). O filósofo alemão ecoa o Eclesiastes: “porque em muita sabedoria há muito desgosto; aumentando a ciência, aumenta o sofrimento” (1:18, p. 788). Para cantar o paradoxo da alegria da dor, o poeta põe a máscara lírica expressionista de lado e faz um exercício formal parnasiano, onde não falta mesmo o toque erótico: “Sou teu amante! Ardo em teu corpo abstrato.” De resto, a Dor é prenhe de positivities: saúde, riqueza, tesouro, alegria, ancoradouro, sol, ouro etc. – até a ironia final: a posse, física, “de tuas claridades absolutas!”. O domínio da dor, a dor estética, a dor arquitetada com finalidade artística. Para justificar que o homem de gênio é o que mais sofre e que o conhecimento é fonte de dor, o poeta constrói a sua forma de dor particular, iluminada.

II

Já citamos alguns poemas que estabelecem um diálogo com “As cismas do destino”. Mas outros há, em maior ou menor grau. Vejamos alguns deles.

Os sonetos “Vencido” e “Psicologia de um vencido”, embora tratando do mesmo tema, são colocados de pontos de vistas diferentes: o primeiro em terceira pessoa e o segundo em primeira pessoa. Ambos tratam do fim do homem, conforme a maldição do Destino: “Fica-te aí, com o abdômen largo / a apodrecer!...” “Vencido” retoma o motivo do cuspo:

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

(p. 273)

“Psicologia de um vencido”, um dos poemas mais antologados de Augusto dos Anjos – “Eu, filho do carbono e do amoníaco, / monstro de escuridão e rutilância” –, onde a nota expressionista se faz bem aguda, constrói a síntese perfeita do papel dos

microscópicos seres que servem de contraponto ao homem na “evolução do novo para o velho”, da fala do Destino: “o verme – este operário das ruínas” (p. 203).

O antropomorfismo do verme atinge sua intensidade máxima em um poema provavelmente de 1912, posto que foi publicado diretamente no livro, sem passar pelo expediente da publicação prévia em jornais ou revistas: “O Deus-Verme”, personagem da grei das “almas pigmeias” e da “revolta trágica dos tipos / ontogênicos mais elementares” a que se refere o Destino.

Fator universal do transformismo,
Filho da teleológica matéria,
Na superabundância ou na miséria,
Verme – é o seu nome obscuro de batismo.

Jamais emprega o acérrimo exorcismo
Em sua diária ocupação funérea,
E vive em contubérnio com a bactéria,
Livre das roupas do antropomorfismo.

Almoça a podridão das drupas agras,
Janta hidrópicos, rói vísceras magras
E dos defuntos novos incha a mão...

Ah! Para ele é que a carne podre fica,
E no inventário da matéria rica
Cabe aos seus filhos a maior porção!
(p. 209)

Neste poema, a despeito da tensão expressionista inicial, no segundo terceto há uma recaída tipicamente romântica, configurando-se esse deus-verme como aquele “operário das ruínas” do poema citado anteriormente. O poeta baixa a guarda até o ponto de um inusitado sentimentalismo, que só encontra paralelo em todo o livro no soneto *Ricordanza della mia gioventú*, um tardio pedido de desculpas a sua ama de leite Gulhermina (p. 257).

Outro poema que dialoga diretamente com “As cismas do destino” é “O mar, a escada e o homem”:

“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 hórrida a nau árdega e singre-me!”

E a verticalidade da Escada íngreme:
“Homem, já transpuseste os meus degraus?!”

E Augusto⁷¹, o Hércules, o Homem, aos soluços,
Ouvindo a Escada e o Mar, caiu de bruços
No pandemônio aterrador do Caos!
(p. 255)

O discurso do Mar de imediato nos remete ao discurso do Destino, inclusive no desprezo manifesto – “mamífero inferior”. O Mar e a Escada são símbolos daquela impossibilidade de compreensão do universal, a que aludiu o Destino. Esse tema retorna em “Solilóquio de um visionário”: “Para desvirginar o labirinto / do velho e metafísico Mistério / [...]” (p. 232). A conclusão deste poema é o reconhecimento do fracasso vaticinado pelo Destino, mas é também uma profissão de fé: a busca pelo conhecimento – o motivo do pecado original – não cessa nunca:

Subi talvez às máximas alturas,
Mas, se hoje volto assim, com a alma às escuras,
É necessário que inda eu suba mais!
(p. 232)

O desrespeito à ordem para não comer do fruto da árvore do conhecimento do bem e do mal, de que nos fala o Gênesis (2:17, p. 30), é uma alegoria da passagem de um estado de animalidade para a hominização, isto é, da evolução do natural para o cultural. O discurso do Destino relaciona-se com esse episódio quando ele se refere à “revolta trágica dos tipos / ontogênicos mais elementares”, no caminho para a evolução da espécie humana.

III

Há um grupo de sonetos, todos do período pós-*Eu*, nunca publicados antes da 2ª edição, de 1920, com uma característica comum: a autodepreciação. É certo que esse não é um procedimento incomum no *Eu*. O que os une, além do forte tom expressionista, parece ser o fato de que o poeta tomou para si a forma como o viam, a partir da forma como liam sua poesia. É, sem dúvida, reflexo do sucesso, ainda tímido, do *Eu*. O mais conhecido – pois se tornou um de seus epítetos – é “O poeta do hediondo”:

⁷¹ Em dois outros poemas do *Eu* o nome Augusto aparece: já o vimos, no capítulo III, em “Os doentes”; em “Gemidos de arte” ele assim se exprime: “Eu, depois de morrer, depois de tanta/ Tristeza, quero, em vez do nome – *Augusto*,/ Possuir aí o nome dum arbusto/ Qualquer ou de qualquer obscura planta!” (p. 264).

Eu sou aquele que ficou sozinho
Cantando sobre os ossos do caminho
A poesia de tudo quanto é morto!
(p. 330)

Este terceto poderia justificar outro epíteto muito usado: o de “poeta da morte”. “*Homo infimus*” é outro desses poemas. Novamente o tema da dor enobrecedora aparece, após uma sucessão de definições desagradáveis do homem ínfimo – o mais baixo na escala humana –, o que é um paradoxo com os “seres brutos” referidos no poema:

Deixa a tua alegria aos seres brutos,
Porque, na superfície do planeta,
Tu só tens um direito: – o de chorar!
(p. 332)

“Vítima do dualismo” poderia fazer par com “A um mascarado”, que citamos alguns parágrafos atrás, porque parece ser outra pista que a máscara lírica deixa ao referir-se a “antagonismos irreconciliáveis / e as mais opostas idiosincrasias!” (p. 340). Na essência – “Psiquê biforme, o Céu e o Inferno absorvo...” (p. 340) –, podemos ter aqui representado o conflito que eventualmente coloca o eu empírico em oposição à sua criação, a máscara lírica.

“*Noli me tangere*” é uma referência direta às palavras de Jesus a Maria Madalena, quando ela o vê ressurrecto (JOÃO, 20:17, p. 1298). É uma cena recorrente na iconografia cristã. A máscara lírica faz o seu mais perfeito autorretrato:

A exaltação emocional do Gozo,
O Amor, a Glória, a Ciência, a Arte e a Beleza
Servem de combustíveis à ira acesa
Das tempestades do meu ser nervoso!

Eu sou, por consequência, um ser monstruoso!
Em minha arca encefálica indefesa
Choram as forças más da Natureza
Sem possibilidades de repouso!

Agregados anômalos malditos
Despedaçam-se, mordem-se, dão gritos
Nas minhas camas cerebrais funéreas...

Ai! Não toqueis em minhas faces verdes,
Sob pena, homens felizes, de sofrerdes
A sensação de todas as misérias!
(p. 337)

Em “Gemidos de arte”, a máscara lírica já deixara escapar “uma vontade absurda de ser Cristo / para sacrificar-me pelos homens!” (p. 262). Agora, no auge da dor estética, ela finalmente se consubstanciou.

IV

Depois da mudança para Leopoldina, em julho de 1914, Augusto dos Anjos publicou apenas três novos poemas na *Gazeta* daquela cidade, à razão de um por mês, de julho a setembro. Nos dois dias que se seguiram ao seu falecimento, a 12 de novembro, três poemas inéditos foram publicados. Esses poemas parecem refletir o que se passava com o poeta. A máscara lírica calara-se.

“O último número”, publicado a 13 de novembro, foi, segundo Humberto Nóbrega, o último poema composto por Augusto dos Anjos, ditado a um amigo, por já lhe faltarem forças para escrevê-lo (apud MAGALHÃES JÚNIOR, p. 296).

Hora da minha morte. Hirta, ao meu lado,
A Ideia estertorava-se... No fundo
Do meu entendimento moribundo
Jazia o Último Número cansado.

Era de vê-lo, imóvel, resignado,
Tragicamente de si mesmo oriundo,
Fora da sucessão, estranho ao mundo,
Com o reflexo fúnebre do Incriado:

Bradei: – Que fazes ainda no meu crânio?
E o Último Número, atro e subterrâneo,
Parecia dizer-me: “É tarde, amigo!

Pois que a minha autogênica Grandeza
Nunca vibrou em tua língua presa,
Não te abandono mais! Morro contigo!”
(p. 365)

A simbologia deste poema relaciona-se com outro soneto até então inédito, “Versos a um coveiro”: “numerar sepulturas e carneiros / reduzir carnes podres a algarismos” (p. 350). O Último Número era a sua última Ideia, o seu último suspiro de demiurgo.

A morte sempre foi um dos temas preferidos de Augusto dos Anjos, mesmo gozando de boa saúde, tomando para si a lição de Schopenhauer:

O animal conhece a morte tão-somente na morte; já o homem se aproxima dela a cada hora com inteira consciência e isso torna a vida às vezes

questionável, mesmo para quem ainda não conheceu no todo mesmo da vida o seu caráter de contínua aniquilação. Principalmente devido à morte é que o homem possui filosofias e religiões. (2005, p. 84)

No dia 14 de novembro foram publicados os poemas “*Vox victimae*” e “O meu Nirvana”, ambos com referências ao filósofo alemão. No primeiro, a voz narradora do poema manifesta-se depois da própria morte, observando o seu cadáver no chão. Pelo título, “a voz da vítima”, e pela referência a um “assassino”, acreditamos que esse poema não tenha nenhuma relação com a saúde do poeta, tendo sido escrito bem antes. De qualquer forma, vale ressaltar o tom erótico da relação com a morte, representada pelo Nada schopenhaueriano:

Na festa genetiáca do Nada,
Abraço-me com a terra atormentada
Em contubérnio convulsionador...

E ai! Como é boa esta volúpia obscura
Que une os ossos cansados da criatura
Ao corpo ubiquitário do Criador!
(p. 364)

“O meu Nirvana”, mesmo não tendo sido o último poema composto, é o coroamento de toda uma obra, não só como poesia, mas também do ponto de vista da expressão filosófica – o poeta autografa o seu trabalho para a posteridade:

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

Nessa manumissão schopenhaueriana,
Onde a Vida do humano aspecto fero
Se desarraiga, eu, feito força, impero
Na imanência da Ideia Soberana!

Destruída a sensação que oriunda fora
Do tato – ínfima antena aferidora
Destas tegumentárias mãos plebeias –

Gozo o prazer, que os anos não carcomem,
De haver trocado a minha forma de homem
Pela imortalidade das Ideias!
(p. 310)

Encontram-se neste poema os dois sustentáculos filosóficos da poesia de Augusto dos Anjos: o budismo e o schopenhauerismo. Sentindo a iminência da morte – “no alheamento da obscura forma humana, / de que, pensando, me desencarcero” – o poeta encontra a liberdade na filosofia.

Quando, por assim dizer, o objeto é separado de toda relação com algo exterior a ele e o sujeito de sua relação com a Vontade, o que é conhecido não é mais a coisa particular enquanto tal, mas a Ideia, a forma eterna, a objetividade imediata da Vontade neste grau. Justamente por aí, ao mesmo tempo, aquele que concebe na intuição não é mais indivíduo, visto que o indivíduo se perdeu nessa intuição, e sim o atemporal puro sujeito do conhecimento destituído de Vontade e sofrimento. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 246)

O poeta adquiriu a consciência de que a Ideia é a “forma eterna”, imanente à Arte. A este propósito, tecendo considerações sobre a história, a ciência da natureza e a matemática, Schopenhauer escreve:

Todos esses domínios, cujo nome comum é ciência, seguem portanto o princípio de 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 palavra, as Ideias, que são a objetividade imediata e adequada da coisa-em-si, a Vontade? – Resposta: é a Arte, a obra do gênio. Ela repete as Ideias eternas apreendidas por pura contemplação, o essencial e permanente dos fenômenos do mundo, que, conforme o estofamento em que é repetido, expõe-se como arte plástica, poesia ou música. Sua única origem é o conhecimento das Ideias, seu único fim é a comunicação desse conhecimento. (2005, p. 253)

A Arte sobrevive ao homem, à sua dor crônica, ao seu sofrimento sem fim ao seu tormento incurável. Extintos os combustíveis que alimentam a Vontade de vida – a ganância, a luxúria, a raiva e a ilusão – sobrevivem, para Schopenhauer, o Nada, para o budismo, a libertação. O Nirvana de Augusto dos Anjos tem outro significado: a perenidade de sua poesia.

CONCLUINDO

Fortemente influenciada pela filosofia de Schopenhauer e pelo pensamento budista – não necessariamente nessa ordem; percutindo as vibrações inovadoras da poesia de Baudelaire; tomada por uma sede de conhecimento que não obtinha respostas satisfatórias das ciências; obstinada pelo mundo microscópico que só àquela época começava a ser explorado; reflexo, enfim, de um país em transformação, em um mundo em transformação, a poesia de Augusto dos Anjos encontra o seu *Zeitgeist*, o *espírito dionisíaco* de seu tempo, em uma expressão inédita na literatura brasileira, que desnorteou, por muito tempo, sua recepção crítica.

Não entramos no mérito da psique do poeta. Antes, partimos do princípio, corroborado por poucos, de que ele era um cidadão comum, levando uma vida dentro dos padrões de normalidade, constituindo família, inclusive. Bacharel em Direito, optou por ser professor, o que talvez lhe desse mais tranquilidade para levar sua obra adiante. Poeta desde a adolescência, seus poemas mais antigos, dos dezesseis anos, já trazem a marca de um eu lírico melancólico, marcado pela solidão e pela reflexão sobre o estar-no-mundo.

A partir de um dado momento, que situamos em meados de 1906, essa melancolia se exacerba e a expressão – marcada por um parnasianismo à Raimundo Correa, e um simbolismo apoiado especialmente em Cruz e Sousa, conforme o demonstra fartamente Magalhães Júnior (1978, p. 49-79) –, a expressão que vinha se tornando cada vez mais áspera, encontra finalmente o seu tom – um tom que não combinava com o pacato professor.

Não era mais o eu lírico que se expressava, mas um desdobramento deste: uma personagem sofrida, misantrópica, misógina, que parecia ter uma só finalidade na vida – sofrer. Com a melancolia em crescimento exponencial, aquela personagem – a quem chamamos de máscara lírica – amadurece não apenas a linguagem, mas também as reflexões.

Massaud Moisés tem uma forma curiosa de explicar essa evolução:

Se entendermos que o Expressionismo está para o Simbolismo assim como o Impressionismo está para o Realismo, compreende-se que Augusto dos Anjos se inclinou, espontaneamente, como nenhum outro entre nós, para as linhas

O problema que se colocava era com relação às representações miméticas da realidade, da qual os simbolistas procuravam fugir, mas somente os expressionistas lograram conseguir de forma integral, recriando a realidade, distorcendo-a até deixá-la irreconhecível. Para atingir o nível de linguagem pretendido, subvertendo as noções padronizadas de beleza, o poeta desenvolve o conceito que ele chamaria de dor estética, que consiste essencialmente em manifestar a dor com arte – sem precisar senti-la. Essa noção de dor é de Schopenhauer, mas também é budista; em ambos, viver é sofrer; então, se o poeta não sofre, ou não sofre tanto, é preciso inventar a dor, por meio de uma personagem – a máscara lírica.

“Queixas noturnas” é o poema inaugural dessa nova fase, que daria a maioria dos 58 poemas da edição inicial do *Eu*. Dois anos mais tarde, Augusto dos Anjos publica o poema seminal “As cismas do destino”, que forneceria motivos a muitos outros poemas, unindo forma e conteúdo num mesmo ideário expressionista. Um desses motivos recorrentes é a utilização de um universo de microrganismos, sempre em contraponto com o universo humano. Aí reside a base do “cientificismo” de Augusto dos Anjos: o antagonismo entre as ideias de evolução e criação. De maneira simples, ele resolve isso, entregando à criação as formas simples de vida (moneras e similares) e creditando todo o resto à evolução. Isso explicaria porque a humanidade chegou a um estágio de total degradação, parasitária, tomada pelo vício e pela corrupção dos costumes.

No “Monólogo de uma sombra”, poema que abre o *Eu*, após zombar das ciências e bradar contra a permissividade, uma espécie de deus-verme vaticina que somente a Arte pode redimir a Humanidade. Em “Os doentes”, uma alegoria da degradação, a ideia de que a Arte é a única saída para a Humanidade retorna, e o poema termina de forma otimista, “o começo magnífico de um sonho”, “a gestação daquele grande feto, / que vinha substituir a Espécie Humana!” (p. 249). Para Schopenhauer, a arte é a única razão para que o sofrimento seja suportável, ainda que seja representação do sofrimento:

A fruição do belo, o consolo proporcionado pela arte, o entusiasmo do artista que faz esquecer a penúria da vida, essa vantagem do gênio em face de todos os outros homens, única que o compensa pelo sofrimento que cresce na proporção de sua clarividência e pela erma solidão em meio a uma multidão

tão heterogênea – tudo isso se deve, como veremos adiante, ao fato de que o Em-si da vida, a Vontade, a existência mesma, é um sofrimento contínuo, e em parte lamentável, em parte terrível; o qual, todavia, se intuído pura e exclusivamente como representação, ou repetido pela arte, livre de tormentos, apresenta-nos um teatro pleno de significado. Esse lado do mundo conhecido de maneira pura, bem como a repetição dele em alguma arte, é o elemento do artista. (2005, p. 349-350)

Mas a arte é apenas um consolo, sem poder para fazer cessar o sofrimento imanente ao ser humano. Todavia, o artista faz a sua parte, transformando sua arte em arma de convencimento, buscando colocar a Ideia no proscênio desse “teatro pleno de significado”. Ainda que tudo seja provisório, impermanente.

No início de nosso trabalho, definimos o que pretendíamos demonstrar: primeiro, fugindo do lirismo confessional, e baseado em um conceito pinçado em Schopenhauer, a dor estética, o autor forjou uma personagem, a sua máscara lírica; segundo, a finalidade desta era denunciar a degradação pela qual passava a humanidade – “sistematizo, soluçando, o Inferno...” (“Minha finalidade”, p. 333) – por meio de poemas que subvertiam as noções então aceitas de beleza; por último, como consequência desse processo, Augusto dos Anjos aproximou-se de tal forma dos expressionistas alemães – antes deles –, que é absolutamente aceitável classificá-lo como um poeta expressionista. Em outras palavras, justificando o título do nosso trabalho, Augusto dos Anjos inventou uma variante expressionista, calcada especialmente na deformação da realidade, buscando uma representação não aristotélica, inserida em uma forma fragmentada e contrastante – dentro do padrão geral, de “uma poesia marcada menos por um estilo comum do que por atitudes comuns” (SHEPPARD, 1999a, p. 313). E aqui não se trata apenas de uma “sensibilidade expressionista”, termo que poderia ser usado em relação a Euclides da Cunha, por exemplo, mas de um *corpus* e uma Ideia expressionistas. Sem temer o grotesco ou o *kitsch*, extraindo beleza do “mau gosto” e da matéria em decomposição, Augusto dos Anjos registrou, de modo singular, a vida brasileira do limiar do século XX.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, José Américo de. A ciência faz um poeta. In: MELO FILHO, Murilo (Org.). *Augusto dos Anjos: a saga de um poeta*. João Pessoa: Governo do Estado da Paraíba, 1994. p. 43-49.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Reunião: 10 livros de poesia*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

ANJOS, Augusto dos. *Obra completa*. Organização, fixação do texto e notas: Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

ARISTÓTELES. Arte poética. In: *A poética clássica*. 3. ed. Tradução: Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1988. p. 19-52.

ASSIS, Machado de. *Esau e Jacó*. São Paulo: Globo, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução: Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

BANDEIRA, Manuel. Augusto dos Anjos. In: ANJOS, Augusto dos. *Obra completa*. Organização, fixação do texto e notas: Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 114-116.

BARBOSA, Francisco de Assis. Notas biográficas. In: ANJOS, Augusto dos. *Eu*. 30. ed. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1965. p. 293-324.

BARROS, Eudes. Aproximações e antinomias entre Baudelaire e Augusto dos Anjos. In: ANJOS, Augusto dos. *Obra completa*. Organização, fixação do texto e notas: Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 174-179.

BATISTA, Marta Rossetti. *Anita Malfatti no tempo e no espaço*. São Paulo: IBM do Brasil, 1985.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. 2. ed. Tradução: Jamil Almansur Haddad. São Paulo: Círculo do Livro, 1981.

_____. *As flores do mal*. Tradução: Ivan Junqueira. In: *Poesia e prosa*. Organização: Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995a. p. 101-228.

_____. Pequenos poemas em prosa (*O spleen de Paris*). Tradução: Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. In: *Poesia e prosa*. Organização: Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995b. p. 273-342.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. 3. ed. Tradução: José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. Tradução: Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BILAC, Olavo. *Obra reunida*. Organização e introdução: Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.

BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro: I – Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

BUENO, Alexei. Cronologia. In: ANJOS, Augusto dos. *Obra completa*. Organização, fixação do texto e notas: Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994a. p. 35-37.

_____. Notas e variantes. In: ANJOS, Augusto dos. *Obra completa*. Organização, fixação do texto e notas: Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994b. p. 815-861.

BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. Tradução: Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus; Editora da Universidade de Campinas, 1993.

CALMON, Pedro. *História social do Brasil*. Vol. 3 – A época republicana. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

CAMPOS, Augusto de. Ezra Pound: “Nec spe nec metu”. In: POUND, Ezra. *Poesia*. Introdução, organização e notas: Augusto de Campos. Tradução: Augusto de Campos et al. São Paulo: Hucitec; Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1983. p. 13-40.

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. 7. ed. Tradução: Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: Record, 2009.

CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. Tradução: Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Unesp, 1997.

CARPEAUX, Otto Maria. Apresentação. In: ANJOS, Augusto dos. *Toda a Poesia*. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1995. p. 11-13.

_____. *Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s/d.

CARRETA, Jorge Augusto. *Médicos e a Revolta da Vacina*. Página consultada em 08.02.2012, às 08h32min.

<http://www.teoriaepesquisa.ufscar.br/index.php/tp/article/viewFile/164/140>

CARROLL, Noël. *Filosofia da Arte*. Tradução: Rita Canas Mendes. Lisboa: Texto & Grafia, 2010.

CASANOVA, Pascale. *A república mundial das letras*. Tradução: Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

CAVALCANTI, Cláudia. *A literatura expressionista alemã*. São Paulo: Ática, 1995.

_____. Em busca do êxtase. In: *Poesia expressionista alemã: uma antologia*. Organização e tradução: Claudia Cavalcanti. São Paulo: Estação Liberdade, 2000. p. 17-33.

CAVALCANTI FILHO, José Paulo. *Fernando Pessoa: uma quase autobiografia*. Rio de Janeiro: Record, 2011.

CHALHOUB, Sidney. *Cidade febril: cortiços e epidemias na Corte imperial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 2. ed. Tradução: Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

COELHO, Lauro Machado. A música no período expressionista. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O Expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 361-387.

COUFFIGNAL, Robert. Dilúvio. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Tradução: Carlos Sussekind et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. p. 228-231.

CUNHA, Euclides da. Correspondência. In: *Euclides da Cunha*. Seleção de textos: Frederico Ozanam Pessoa de Barros. São Paulo: Abril Educação, 1982. p. 86-92.

_____. *Os sertões*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

DAWKINS, Richard. *Deus, um delírio*. Tradução: Fernanda Ravagnani. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

DIÉGUES JÚNIOR, Manuel. Ciclos temáticos na literatura de cordel. In: DIÉGUES JÚNIOR, Manuel et al. *Literatura popular em versos: estudos*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986. p. 27-177.

DOSTOIEVSKI, Fiodor. *Os irmãos Karamazov*. Tradução: Enrico Corvisieri, São Paulo: Nova Cultural, 1995.

DUBE, Wolf-Dieter. *O Expressionismo*. Tradução: Ana Isabel Mendonza y Arruda. São Paulo: Verbo; Edusp, 1976.

DULLES, John W. Foster. *Anarquistas e comunistas no Brasil*. Tradução: César Parreiras Horta. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.

DURANT, Will. *A história da filosofia*. Tradução: Luiz Carlos do Nascimento Silva. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

ECLESIASTES. In: *Bíblia Sagrada*. 10. ed. São Paulo: Círculo do Livro, 1996. p. 785-798.

FAORO, Raymundo. *Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro*. Vol. 2. 10. ed. São Paulo: Globo; Publifolha, 2000.

FARIA, José Escobar. A poesia científica de Augusto dos Anjos. In: ANJOS, Augusto dos. *Obra completa*. Organização, fixação do texto e notas: Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 141-149.

FLEISCHER, Marion. “A realidade precisa ser criada por nós”: rumos da prosa expressionista alemã. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O Expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002a. p. 145-156.

_____. O Expressionismo e a dissolução de valores tradicionais. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O Expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002b. p. 65-81.

FONTES, Hermes. Crônica literária. In: ANJOS, Augusto dos. *Obra completa*. Organização, fixação do texto e notas: Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 49-52.

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Vol. 1. Tradução: Walderedo Ismael de Oliveira. 2. ed. São Paulo: Círculo do Livro, 1989.

FREYRE, Gilberto. Nota sobre Augusto dos Anjos. In: ANJOS, Augusto. *Obra completa*. Organização, fixação do texto e notas: Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 76-81.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. 2. ed. Tradução: Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

FURNESS, R. S. *Expressionismo*. Tradução: Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1990.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *Saco de gatos: ensaios críticos*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

- GÊNESIS. In: *Bíblia Sagrada*. 10. ed. São Paulo: Círculo do Livro, 1996. p. 26-81.
- GONÇALVES, Aguinaldo José. A estética expressionista na pintura e na literatura. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O Expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 679-720.
- GRÜNEWALD, José Lino (Org.). *Grandes sonetos da nossa língua*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
- GULLAR, Ferreira. Augusto dos Anjos ou Vida e morte nordestina. In: ANJOS, Augusto dos. *Toda a poesia*. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1995. p. 15-74.
- HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia*. Tradução: Alípio Correa de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- HUGO, Victor. *Do grotesco ao sublime – Tradução do prefácio de Cromwell*. 2. ed. Tradução: Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- HOUAISS, Antônio. Sobre Augusto dos Anjos. In: MELO FILHO, Murilo (Org.). *Augusto dos Anjos: a saga de um poeta*. João Pessoa: Governo do Estado da Paraíba, 1994. p. 50-54.
- HYDE, G. M. A poesia da cidade. In: BRADBURY, Malcolm; McFARLANE, James (Org.). *Modernismo: guia geral 1890-1930*. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 275-284.
- IVO, Lêdo. *Eu – de Augusto dos Anjos*. In: SEIXAS, Heloisa (Org.). *As obras-primas que poucos leram*. Vol. 3. Rio de Janeiro: Record, 2006. p. 175-189.
- JOÃO. Evangelho segundo João. In: *Bíblia Sagrada*. 10. ed. São Paulo: Círculo do Livro, 1996. p. 1271-1299.
- JUNQUEIRA, Ivan. *O fio de Dédalo: ensaios*. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- KANT, Immanuel. Crítica do Juízo (Primeira introdução; §§ 1-22; §§ 43-54). In: *Crítica da razão pura e outros textos filosóficos*. Organização: Marilena Chauí. Tradução: Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril, 1974. p. 257-363.
- KAYSER, Wolfgang. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- LAGES, Suzana Kampff. Poesia lírica expressionista. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O Expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 157-188.
- LIMA, Luiz Costa. *Pensando nos trópicos: dispersa demanda II*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

- LIMA, Mariângela Alves de. Dramaturgia expressionista. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O Expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 189-221.
- LYNTON, Norbert. Expressionismo. In: STANGOS, Nikos (Org.). *Conceitos da arte moderna*. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000. p. 27-43.
- MADELÉNAT, D. Saber. In: BRUNEL, P. (Org.). *A crítica literária*. Tradução: Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1988. p. 25-58.
- MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *Poesia e vida de Augusto dos Anjos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1978.
- MATTOS, Cláudia Valladão de. Histórico do Expressionismo. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O Expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 41-63.
- MAUTNER, Thomas (Dir.). *Dicionário de Filosofia*. Tradução: Desidério Murcho et al. Lisboa: Edições 70, 2011.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.
- _____. *História da literatura brasileira*. Vol. 4 – Simbolismo. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1988.
- NAZÁRIO, Luiz. O Expressionismo e o cinema. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O Expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002a. p. 505-541.
- _____. O Expressionismo e o nazismo. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O Expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002b. p. 649-677.
- _____. O Expressionismo no Brasil. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O Expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002c. p. 607-646.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falava Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. 2. ed. Tradução e notas: Mário Ferreira dos Santos. Petrópolis: Vozes, 2008.
- _____. *O nascimento da tragédia ou Helenismo e pessimismo*. 2. ed. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- NÓBREGA, Humberto. Augusto, poeta humorista? In: MELO FILHO, Murilo (Org.). *Augusto dos Anjos: a saga de um poeta*. João Pessoa: Governo do Estado da Paraíba, 1994. p. 68-71.
- OLIVEIRA, Franklin de. Euclides da Cunha. In: COUTINHO, Afrânio (Org.). *A literatura no Brasil*. Vol. IV. 3 ed. Rio de Janeiro; Niterói: José Olympio; UFF, 1986. p. 204-217.

ORDÓÑEZ, Solange Fernández. *O olhar de Borges*. Tradução: Cristina Antunes. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

PADOVANI, Umberto; CASTAGNOLA, Luís. *História da Filosofia*. 15. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1990.

PAES, José Paulo. *Gregos & baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PINTO, Zemaria. *Eu*, de Augusto dos Anjos. In: KRÜGER, Marcos Frederico; PINTO, Zemaria. *Análise literária das obras do Vestibular 2001*. Manaus: EDUA, 2000. p. 51-88.

_____. *O texto nu*. 2. ed. Manaus: Valer, 2011.

PLATÃO. *A República*. Tradução: Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 1997.

PORTELA, Eduardo. Uma poética da confluência. In: MELO FILHO, Murilo (Org.). *Augusto dos Anjos: a saga de um poeta*. João Pessoa: Governo do Estado da Paraíba, 1994. p. 65-66.

PROENÇA, M. Cavalcanti. *Augusto dos Anjos e outros ensaios*. 3. ed. Rio de Janeiro: Grifo, 1976.

REIS, Zenir Campos. *Augusto dos Anjos: poesia e prosa*. São Paulo: Ática, 1977.

ROCHA, Glauber. *O século do cinema*. Rio de Janeiro: Alhambra, Embrafilme, 1983.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 9-49.

_____. *Texto/Contexto I*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e como representação*. 1º tomo. Tradução: Jair Barboza. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

SHEPPARD, Richard. A poesia expressionista alemã. In: BRADBURY, Malcolm; McFARLANE, James (Org.). *Modernismo: guia geral 1890-1930*. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1999a. p. 313-320.

_____. O expressionismo alemão. In: BRADBURY, Malcolm; McFARLANE, James (Org.). *Modernismo: guia geral 1890-1930*. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1999b. p. 223-236.

SILVA, Hélio. *1930 – A revolução traída* (O ciclo de Vagas – volume III). 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

_____. *História da República Brasileira*. Vol. 1 – Nasce a República. São Paulo: Editora Três, 1975.

SILVA, Soraia Maria. O Expressionismo e a dança. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O Expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 287-360.

SMITH, Huston; NOVAK, Philip. *Budismo: uma introdução concisa*. Tradução: Claudio Blanck. 3. ed. São Paulo: Pensamento-Cultrix, 2008.

SOARES, Órris. Elogio de Augusto dos Anjos. In: ANJOS, Augusto dos. *Eu e outras poesias*. 3. ed. Rio de Janeiro: Castilho, 1928. p. VII-XXXVI.

SOUZA, Ricardo Timm de. Filosofia e Expressionismo. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O Expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 83-101.

SPENCER, Elbio. Augusto dos Anjos num estudo incolor. In: ANJOS, Augusto dos. *Obra completa*. Organização, fixação do texto e notas: Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 180-185.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da Poética*. Tradução: Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993.

SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SUTRA DO DIAMANTE, 32. Tradução de Claudio Miklos. Página consultada em 12.03.2011, às 10h40min. http://www.dantas.com/budismo/sutra_do_diamante.htm

_____. Página de divulgação, no Brasil, do Venerável Mestre Hsing Yün, fundador da Ordem Fo Guan Shan. Página consultada em 12.03.2011, às 10h50min. <http://hsingyun.dharmanet.com.br/diamante.htm>

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Tradução: Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 1987.

VASCONCELOS, Montgomery José de. *A poética carnalizada de Augusto dos Anjos*. São Paulo: Annablume, 1996.

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

WILDER, Thornton. *Nossa Cidade*. Tradução: Elsie Lessa. São Paulo: Abril, 1977.