



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

FÁBIO MARTINELLI CASEMIRO

**AUGUSTO DOS ANJOS OU *INCIPIT TRAGOEDIA*:
AS MÁSCARAS DE DIONISO NA POESIA DE *EU***

**CAMPINAS,
2015**

FÁBIO MARTINELLI CASEMIRO

**AUGUSTO DOS ANJOS OU *INCIPIT TRAGOEDIA*:
AS MÁSCARAS DE DIONISO NA POESIA DE *EU***

Tese de doutorado apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Doutor em Teoria e História Literária, na área de Teoria e Crítica Literária

Orientador: Prof. Dr. Marcos Antonio Siscar

Este exemplar corresponde à versão final da Tese defendida pelo aluno Fábio Martinelli Casemiro e orientada pelo Prof. Dr. Marcos Antonio Siscar

**CAMPINAS,
2015**

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): CAPES, Não se aplica

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Crisllene Queiroz Custódio - CRB 8/8624

C267a Casemiro, Fábio Martinelli, 1976-
Augusto dos Anjos ou *incipit tragoedia* : as máscaras de Dioniso na poesia de Eu / Fábio Martinelli Casemiro. – Campinas, SP : [s.n.], 2015.

Orientador: Marcos Antonio Siscar.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Anjos, Augusto dos, 1884-1914. Eu - Crítica e interpretação. 2. Nietzsche, Friedrich Wilhelm, 1844-1900 - Influência. 3. Poesia brasileira - História e crítica. I. Siscar, Marcos, 1964-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Augusto dos Anjos or *incipit tragoedia* : the masks of Dionysus in the poetry of Eu

Palavras-chave em inglês:

Anjos, Augusto dos, 1884-1914. Eu - Criticism and interpretation
Nietzsche, Friedrich Wilhelm, 1844-1900 - Influence
Brazilian poetry - History and criticism

Área de concentração: Teoria e Crítica Literária

Titulação: Doutor em Teoria e História Literária

Banca examinadora:

Marcos Antonio Siscar [Orientador]
Sérgio Alcides Pereira do Amaral
Eduardo Sterzi de Carvalho Júnior
Pedro Marques Neto

Ricardo André Ferreira Martins

Data de defesa: 17-12-2015

Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária

BANCA EXAMINADORA:

Marcos Antonio Siscar

Sergio Alcides Pereira do Amaral

Eduardo Sterzi de Carvalho Júnior

Pedro Marques Neto

Ricardo André Ferreira Martins

Eduardo Horta Nassif Veras

Pablo Simpson Kilzer Amorim

Wilton José Marques

IEL/UNICAMP
2015

Ata da defesa com as respectivas assinaturas dos membros encontra-se no processo de vida acadêmica do aluno.

Aos meus pais, Carlos e Eloina.

À Mariana Senzi, meu amor, minha companheira.

Ao Prof. Dr. Eduardo Murguia (Tio Du)

in Memoriam

AGRADECIMENTOS:

Uma tese se escreve sozinho, mas nunca na solidão. Aqui, algumas pessoas que me ensinaram a diferença entre “estar sozinho” e “solidão”. Cabe agradecer:

Ao meu pai (Seu Carlos) e à minha mãe (Dona Eloina), sempre torcendo e apoiando minhas bravatas. Vocês um dia plantaram essa minha busca pelo conhecimento. É hora da colheita.

Ao Dr. Rodrigo “Baiano” Cerqueira pelos debates sempre pertinentes, pelas discussões nietzschianas e schwarzianas. À Paloma (Papá) que sempre trouxe luz e calma a esses debates, com seu sorriso sempre iluminado.

Ao Prof. Dr. Marcos Siscar, pela orientação séria e nunca sisuda. Marcos tem o poder da palavra arguta, dura porque incisiva e crítica, leve porque doce e amiga. Que privilégio encontrar no orientador um amigo. “De quebra” a companhia festeira de Margarida e de Pedrão... Aliás, creio que Marcos escolhe seus orientandos pela capacidade de fundir pesquisa, alegria e música... (guardemos esse segredo). Valeu Marcos.

Ao Prof. Dr. Eduardo Veras, pelas notações atentas e por compartilhar da paixão por Augusto dos Anjos... Leitor perspicaz, prosa agradável: de-Veras grato!

Aos meus ex-orientadores (mestrado) Prof. Dantas (*in memoriam*) e Prof. Francisco Foot Hardman que tanto contribuíram para meu amadurecimento intelectual.

À banca de defesa – Sérgio Alcides, Ricardo André Ferreira Martins, Pedro Marques e Eduardo Sterzi – pela disponibilidade e pela carinhosa e certa atenção dedicada à minha pesquisa.

Ao James-sam pelo empréstimo (são quatro longos anos!) da Bíblia (edição ecumênica). Aliás, se não bastasse a expropriação literária (relaxa que eu devolvo, James!), num dos dias em que eu fritava os poucos neurônios que me restavam durante a confecção tese...

aparece o James com uma linda torta (pão doce? cufã? Sei lá... eu era um zumbi) feita pela Luly, sua esposa... Disse que era prá eu tomar com café e adoçar a tese... Cara... Foi o intervalo mais doce e mais feliz que experimentei nesses últimos tempos. James e Luly não imaginam (ou imaginam?) como a pausa para o café com torta me fez feliz, me recolocou no eixo, me trouxe de volta a terra. Obrigado queridos! Vocês salvaram uma alma perdida nas noites da decomposição, literalmente. Obrigado, mesmo!

À CAPES pela bolsa de doutorado, sem a qual a realização desta tese teria sido inviável.

À Vivian Boeira pela edição rara do *Eu e Outras poesias*. Ela me presenteou com a obra que foi de seu avô Bubi, a famosa 5ª edição (que saiu erroneamente intitulada como 4ª e rasurada logo na página de abertura). Espero fazer jus, com esta tese, ao gosto de seu avô pela poesia de Augusto dos Anjos.

Aos amigos do PROCAD – Casadinho (da UFRJ, da UFSC e aqui do IEL/Unicamp) pelos diálogos intensos, pelos dias de pesquisa e, claro, pelas praias de Floripa (e pelas cervejas no IEGA), onde os debates de poesia continuavam, contudo, muito mais dionisíacos. Em especial aos organizadores: Marcos Siscar (UNICAMP), Susana Scramin (UFSC) e Alberto Pucheu (UFRJ). Não poderia faltar, aqui, o agradecimento especial ao professor Raul Antelo, cuja erudição e elegância trouxeram mais estímulo aos nossos encontros do PROCAD.

Ao professor Oswaldo Giacóia, pela oportunidade de aprender um pouquinho mais sobre o pensamento nietzschiano, quando frequentamos (eu e Mariana), o seu curso sobre o *Pensamento trágico em Nietzsche*, em São Paulo, em julho de 2014. Sua simpatia e erudição, capazes de transformar o complexo em simples, é lição que levarei para toda a minha prática profissional, tanto como pesquisador, quanto como professor. Muitíssimo obrigado.

Aos amigos da banda *Bóris Laobarenko e os Apátridas do Pensamento Hegemônico* (incluindo Beto Sgarbiero, Felipe Salvego, Faria, Bisan, Cauê e Iris) por terem suportado

minha chatice, minha loucura, meus erros nos ensaios (agora não tem mais desculpa!). E especial ao Bóris Laobarenko (Luis Augusto Bicalho Kehl) que não somente colocou uma linda melodia em trecho do poema “Gemidos de Arte” do Augusto, como me “cantou a bola” para a relação de Augusto dos Anjos com os textos da patrística do cristianismo oriental. Obrigado, Laobarenko, Vispo e Nilo.

Aos amigos do IEL, sempre presentes e sempre ausentes porque vida acadêmica se escreve entre a ausência e a presença: Ceará (Jorge Romero), Carlos Bonfá, Simone Petri, Gustavo Scudeller, Milena Magri, Marcelo Beso, Tiago Pinheiro, Yuri Zacra, Carlos Ferreira, Edmar Monteiro, Benílton Cruz, Renato Rezende, Ramon Maia e Tiago Germano.

Aos amigos do Aikidô, especialmente a Komatsu Sensei, Tiago Sensei, Vítoru-Sam e Marcão que foram injustamente privados de minha presença, durante o longo ano em que estive distante do tatami,... Desculpem a ausência: tô de volta. Saibam que não houve nenhum dia de internação na tese que eu não lembrasse dos treinos. Mas o caminho bom é o caminho que se vive com inteireza e com entrega (*makoto*): eu estava construindo meu caminho e, assim, apesar de estar fora do Dojo, sempre o levava em mim.

Ao meu Sensei de guitarra Edu Pedrasse, pelas conversas valorosas, pelas escapadas no restaurante Bistecão, pelo caminho da música. Sem a música, eu não teria escrito essa tese.

À Milla, filha de quatro patas, que esteve sempre ao meu lado, esperando pacientemente as raras escapadas ao parque.

Para Mariana, meu amor...

Obrigado por me amar apesar da tese.

Obrigado por suportar minha ausência, minha demência.

Não posso garantir a absoluta excelência dos meus esforços.

Mas posso garantir que toda minha luta e todas as minhas conquistas são e serão sempre dedicadas a você...

“Amo, amo!”.

Charles Darwin tava errado
Este planeta decresce
É que esse mundo é um saco
Brincando sempre co'a gente
É que num mundo indecente
O passado é que é presente
E o futuro não é do homem
O futuro é do macaco

Não dê comida ao macaco
Não dê comida ao macaco

(“Não dê comida ao macaco”,
Bóris Laobarenko e os Apátridas
do Pensamento Hegemônico)

RESUMO:

Nesta tese explico como a poesia da obra *Eu* (1912) de Augusto dos Anjos (1884 – 1914) organiza-se estilisticamente pelo trágico moderno. A forma trágica que caracteriza essa poesia se mostra pela constante troca de máscaras (personas) que perpassa toda a obra, fazendo da derrisão (paródica) importante estratégia de devoramento das múltiplas tradições científicas, filosóficas, religiosas e poéticas com as quais dialoga. Tal postura irreverente e profanatória – juntamente com o jogo entre os princípios apolíneo (imagem) e dionisíaco (musicalidade mastigatória) – nos levam a reconhecer a relação que essa poética mantém com a filosofia do trágico, do filósofo alemão Friedrich Nietzsche (1844 – 1900). Pela organicidade dos poemas, é possível reconhecer na obra *Eu* o pessimismo dionisíaco, afirmativo da vida, com o qual o eu lírico multi-persona afirma o “sentido da terra” nietzschiano.

Palavras-chave: Poesia brasileira; Augusto dos Anjos; *Eu*; Trágico moderno; Friedrich Nietzsche.

ABSTRACT:

This thesis explains how the poetic work *Eu* (1912), by Augusto dos Anjos (1884-1914), is stylistically organized through the concept of modern tragic. The tragic form that characterizes his poetry is shown by the constant exchange of masks (personas) that permeates all of its poems. These masks changes make the derision (parody) an important strategy, devouring the multiple traditions (scientific, philosophical, religious and poetic) with which it interacts. Such irreverent and profanatory stance – along with the game between the Apollonian principle (image) and Dionysian principle (chewing musicality) – leads us to recognize the relationship that this poetry keeps with the tragic philosophy of Friedrich Nietzsche (1844-1900). Through the organicity of these poems, it is possible to recognize in the work *Eu* the Dionysian pessimism, which affirms life, and through which this poetic (multi) persona affirms the Nietzschean "sense of the earth".

Keywords: Brazilian poetry; Augusto dos Anjos; *Eu*; Modern tragic; Friedrich Nietzsche.

SUMÁRIO:

OUVERTURE, ou um Anjo sobre a ossada dos mortos _____	13
CAPÍTULO 1. Pelos caminhos do <i>Eu</i>: fortuna crítica, contexto e o trágico nietzschiano _____	21
CAPÍTULO 2. <i>Eu</i> ou uma tragédia orgânica _____	63
a. “Monólogo de uma Sombra” ou <i>incipit tragoedia</i> _____	63
b. “O Deus-Verme” ou um outro Cristo _____	84
c. “As Cismas do destino” ou a dança de Apolo e Dioniso e a dramaticidade expressionista _____	99
d. A máscara em “Os Doentes” e a afirmação da vida _____	126
e. Morte e vida na poesia de Augusto dos Anjos: o sentido da terra em <i>Eu</i> _____	146
CONCLUSÃO: Augusto dos Anjos ou <i>incipit paródia...</i> _____	158
BIBLIOGRAFIA _____	171

Ouverture,
ou Um Anjo sobre a ossada dos mortos

I.

Eis um dos poemas menos conhecidos de Augusto dos Anjos, publicado no jornal *O Comércio*, em 19 de maio de 1905.

Soneto
(A Frederico Nietzsche)

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

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

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

Desconheceste Deus no vidro do astrolábio
E quando a Ciência vã te proclamava sábio,
A tua construção quebrou-se de repente!¹

Em 1905, Augusto dos Anjos era estudante da faculdade de Direito, a conhecida Escola do Recife. O poema intitula-se “Soneto”, como seus demais poemas que poderíamos classificar como “versos de circunstância”; neste, vemos um comentário sobre a vida do filósofo Friedrich Nietzsche, bem ao gosto dos portugueses: “Frederico”. Esse poema não pertence ao livro *Eu*, nem tampouco consta das edições que ampliam a obra, publicada originalmente em 1912. Supostamente considerado menor por ser um poema de circunstância, esse poema auxilia na compreensão de importantes questões sobre a lírica do poeta.

Observemos mais de perto: trata-se de um poema-obituário. Nele, o poeta homenageia o filósofo alemão, mas de modo crítico, questionando sua vida dedicada à reflexão: a loucura que acometeu o filósofo em seus derradeiros anos fez ruir toda a sua construção intelectual. Notemos, entretanto, como Augusto descreve o trabalho do filósofo: o pensamento nietzschiano “escalpelaria todo o cadáver do mundo”, por meio de intensa

¹ ANJOS, Augusto dos. *Eu e outras poesias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006, p.274. Neste trabalho, todos os poemas aqui citados de Augusto dos Anjos são extraídos desta edição, da Editora Bertrand Brasil, 2006. Julgo ser essa edição a mais bem cuidada, no que diz respeito à fixação dos poemas de Augusto dos Anjos. As demais referências serão, neste caso, grafadas: “ANJOS, p.”.

investigação que percorre macros e microcosmos; vai do homem à lesma, da rocha à pedra, do carvalho à haste. Dessa maneira o pensamento de Nietzsche sondaria a substância das coisas, penetrando o mistério da morte e, assim, criando (como quem toma consciência) um mundo diferente.

Para Augusto, Nietzsche é uma espécie de novo Prometeu, que roubaria o fogo divino da razão para iluminar os mistérios do ínfimo. Vencido pelo destino, vitimado pela loucura (abandonado por Deus e pela Ciência), o preço de sua epopeia investigativa não se restringiria simplesmente à morte, mas se estenderia ao ruir de todo o seu edifício intelectual... Mais pesada do que a morte é a vã busca pela visão, é a cegueira de Édipo às portas de Colono.

A fim de compreendermos a agonia do filósofo alemão, descrita pelo nosso poeta, observemos ainda outro poema:

Agonia de um filósofo

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

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

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

Rasgo dos mundos o velário espesso;
E em tudo, igual a Goethe, reconheço
O império da substância universal!²

Nesse outro soneto, há, em outras formas, o mesmo problema: a luta vã do filósofo diante do mistério da vida. Aqui, entretanto, o trabalho não se mostra totalmente perdido: desiludido com as reflexões milenares do extremo oriente, o eu lírico (na persona do filósofo) poderá auscultar o mistério quando, diante da decomposição do inseto, observar o movimento comum aos fenômenos telúricos, um movimento descensional. Veja-se que a “solução” para a angústia vem da experiência concreta (morte do inseto), do sentir que se superpõe à razão cientificista de Haeckel, ou da religiosidade dos cenobitas, ou do Rig-Veda

² ANJOS, p. 97.

ou do Ptah-Hotep (aqui representações próprias do simbolismo/decadentismo que o crítico italiano Mário Praz denominou de “O oriente fabuloso”).³

Observemos que a experiência sensorial da morte do inseto é, para o poeta, divinatória e conduz ao pensamento do filósofo pré-socrático Anaximandro de Mileto. Segundo Nietzsche, Anaximandro é filósofo mais expressivo do que seu mestre Tales, isso porque, enquanto Tales toma como única qualidade original das coisas a água, Anaximandro se pergunta “Se há uma unidade eterna, como se faz possível a pluralidade?” para, em seguida, cômico da não legitimidade moral da existência (que se afirma penitenciando-se perpetuamente pelo sucumbir), perguntar-se ainda: “Por que, então, tudo o que veio a ser já não foi ao fundo há muito tempo, uma vez que já transcorreu toda uma eternidade do tempo? De onde vem o fluxo sempre renovado do vir-a-ser?”.⁴

Essa é, segundo Nietzsche, a pergunta trágica que Anaximandro buscava responder, entregando-se – eis o ponto importante da crítica nietzschiana – à metafísica e dela extraindo sua resposta: a origem do vir-a-ser eterno só pode estar no ser eterno. Qual a consequência dessas perguntas trágicas em Augusto dos Anjos? Há uma metafísica nos versos do poeta? Se *Eu* é obra trágica que claramente dialoga com o filósofo alemão, é preciso desvelar ainda: se há em Augusto uma lírica que se nutre das filosofias do trágico e, caso haja, quanto ela toma, quanto ela se afasta do pensamento do grande filósofo do trágico Friedrich Nietzsche?

Observemos que não só Nietzsche, mas também outros pensadores, como Schopenhauer, Goethe, Shakespeare, alimentam a obra de Augusto dos Anjos. Se aparentemente as citações nos seus versos podem parecer mero malabarismo de erudição, como quem brinca com citações e nomes a esmo, notemos que, na verdade, não se trata de mero cabotismo de enciclopédia, pois a constatação da substância universal em Goethe é importante momento de sua tragédia: em *Fausto II* há a “Klassische Walpurgisnacht” (Noite de Valpurgis clássica),⁵ na qual uma das mais interessantes personagens é o Homúnculo. Esse

³ A tópica denominada por Mário Praz “O oriente fabuloso”, e que se caracteriza pelo culto ao exotismo oriental (principalmente no que diz respeito à antiguidade bizantina), é bastante recorrente na literatura maldita (prosa e verso) da segunda metade do século XIX. Cf.: PRAZ, Mário. *A Carne, a morte e o diabo na literatura romântica*; tradução Philadelpho Menezes. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

⁴ Notemos que o comentário de Nietzsche ao pensamento de Anaximandro, presente na obra aqui utilizada – volume *Os Pré-Socráticos* da coleção *Os pensadores* –, é extraído de obra de sua juventude *A filosofia na época trágica dos gregos*. In: *Os Pré-Socráticos: fragmentos, doxografia e comentários*. São Paulo, Editora Nova Cultural, 1999, p.54. (Coleção: *Os pensadores*).

⁵ O termo “clássico” dessa noite de Valpurgis se refere à oposição que se estabelece frente à primeira Noite de Valpurgis, que é Nórdica (tendo como cenário a montanha do Blocksberg). Cf.: GOETHE, Johan Wolfgang von. *Fausto: uma tragédia* – Segunda parte; tradução do original alemão de Jenny Klabin Segall; apresentação comentários e notas de Marcus Vinícius Mazzari; ilustrações de Max Beckmann. São Paulo: Editora 34, 2007.

pequeno homem na garrafa desce à antiguidade trágica (pré-clássica) em busca de respostas: eterno vir-a-ser, ele busca as respostas para que possa se desenvolver como ser humano completo. Encontrando Tales e Anaxágoras, o Homúnculo irá inserir sua busca no importante debate – retomado na virada dos séculos XVIII/XIX: netunistas (como Tales) *versus* vulcanistas (como Anaxágoras) – e irá encontrar a resposta para seu vir-a-ser na diluição com o oceano, pelo encontro erótico com Galateia.

Mas o que emerge, para esta nossa reflexão, dessa profusão de citações, desse mar de diálogos travados aqui pelo denominado “poeta da morte”? O que salta aos olhos é que a erudição do poeta se organiza em torno do pensamento do trágico. Mais do que isso, em sua obra, a figura do filósofo é sempre colocada como importante personagem, como um de seus *dramatis personae*. Vejamos:

Monólogo de uma sombra
(trecho)

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

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

E não de achá-lo, amanhã, bestas agrestes,
Sobre a esteira sarcófaga das pestes
A mostrar, já nos últimos momentos,
Como quem se submete a uma charqueada,
Ao clarão tropical da luz danada,
O espólio dos seus dedos peçonhentos.⁶

Como veremos mais adiante, a poesia de Augusto dos Anjos se vale de máscaras trágicas, com as quais o *Eu lírico*⁷ se veste e se despe, ao longo dos diferentes poemas de *Eu*. Ao reconhecermos nessa poesia um “eu” que se decompõe, e assim se multiplica,

⁶ ANJOS, p. 92.

⁷ Utilizaremos a expressão “eu lírico”, neste trabalho, de duas formas distintas, dada a multiplicidade de “eus” que encontramos na obra de Augusto dos Anjos: a primeira, grafada do modo comum “eu lírico”, utilizo para tratar da voz lírica específica de cada poema (já que encontraremos diferentes “personas” para cada poema e, muitas vezes, mais de uma em um mesmo texto); a segunda forma, grafada como “*Eu lírico*”, trata do eu da obra, que “se oferece à predicação” (segundo Sérgio Alcides) logo na capa de *Eu* e que inscreve um périplo decompositório ao longo de todo o livro, dilacerando-se em múltiplos eus.

encontraremos o epicentro de sua tragicidade dionisíaca: Dioniso era, na cultura da Grécia antiga, o deus da tragédia, o ridente deus da máscara⁸.

II.

Meses após ter publicado, no jornal paraibano *O Comércio*,⁹ o soneto dedicado a Nietzsche, Augusto publica outro soneto, denominado “O ébrio”:

O ébrio

Bebi! Mas sei porque bebi!... Buscava
Em verdes nuances de miragens, ver
Se nesta ânsia suprema de beber,
Achava a Glória que ninguém achava!

E todo o dia então eu me embriagava
– Novo Sileno, – em busca de ascender
A essa Babel fictícia do Prazer
Que procuravam e que eu procurava.

Trás de mim, na atra estrada que trilhei,
Quantos também, quantos também deixei,
Mas eu não contarei nunca a ninguém.

A ninguém nunca eu contarei a história
Dos que, como eu, foram buscar a Glória
E que, como eu, irão morrer também.¹⁰

Sileno é o sátiro que cria, que educa o deus Dioniso, e que apresenta a ele o culto da vinha.¹¹ A postura do poeta é bem coerente com a do sátiro: idoso e sábio, Sileno é conhecido por se recusar a compartilhar seus conhecimentos. A fim de obtê-los, o rei Midas o aprisiona e recebe dele uma dolorosa resposta, como nos conta Nietzsche em importante passagem de *O nascimento da tragédia: helenismo e pessimismo*:

Reza a antiga lenda que o rei Midas perseguiu na floresta, durante longo tempo, sem conseguir capturá-lo, o sábio SILENO, o companheiro de Dionísio. Quando, por fim, ele veio a cair em suas mãos, perguntou-lhe o rei qual dentre as coisas era a melhor e a mais preferível para o homem. Obstinado e imóvel, o demônio calava-se; até que, forçado pelo rei, prorrompeu finalmente, por entre um riso amarelo, nestas

⁸ A presença da máscara ridente de Dioniso mostra-se importante estratégia poética da obra *Eu*, de Augusto dos Anjos, como veremos no segundo capítulo deste trabalho. Cf.: VERNANT, Jean-Pierre. VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. (vol. I e II). São Paulo: Perspectiva, 1999.

⁹ É Francisco Assis Barbos no texto “Edição Crítica” que estabelece uma valorosa investigação sobre as datas de publicação dos poemas de Augusto dos Anjos, pertencentes ou não à sua obra *Eu*. Cf.: COUTINHO, Afrânio. BRAYNER, Sônia (Orgs.). *Augusto dos Anjos: textos críticos*. Brasília: Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, 1973.

¹⁰ ANJOS, p. 274.

¹¹ KURY, Mário da Gama. *Dicionário de mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2003, p. 357.

palavras: – Estirpe miserável e efêmera, filhos do acaso e do tormento! Por que me obrigas a dizer-te o que seria para ti mais salutar não ouvir? O melhor de tudo é para ti inteiramente inatingível: não ter nascido, não *ser, nada* ser. Depois disso, porém, o melhor para ti é logo morrer.¹²

Esses dois poemas (ambos não reunidos em obra pelo poeta) servem de interessante contraponto a um primeiro encontro com a poesia de *Eu*. Conhecedor de episódios da mitologia grega, atento aos debates acerca das correntes filosóficas e poéticas que se vinculam ao trágico moderno, encontramos um *Eu lírico* que se decompõe em diferentes vozes (que consideramos máscaras trágicas, como veremos) para fazer da decomposição um canto que mergulha na morte para afirmar sua potência criadora, sua potência de vida. A postura deste *Eu lírico* é sempre uma postura dilacerante: alimenta-se de muitas influências culturais de seu tempo sem, contudo, endossar nenhuma. Ao contrário, estabelece uma *contrapoesia*¹³ que tudo devora (à luz do contexto poético brasileiro da época, funciona como constante paródia), sempre se alimentando do contraditório, construindo seu canto num eterno jogo de contrastes:

Contrastes

A antítese do novo e do obsoleto,
O Amor e a Paz, o Ódio e a Carnificina,
O que o homem ama e o que o homem abomina,
Tudo convém para o homem ser completo!

O ângulo obtuso, pois, e o ângulo reto,
Uma feição humana e outra divina
São como a eximenina e a endimenina
Que servem ambas para o mesmo feto!

Eu sei tudo isto mais do que o Eclesiastes!
Por justaposição destes contrastes,
Junta-se um hemisfério a outro hemisfério,

Às alegrias juntam-se as tristezas,
E o carpinteiro que fabrica as mesas
Faz também os caixões do cemitério!...¹⁴

III.

Eu, de Augusto dos Anjos, é uma coletânea poética composta de 58 poemas, publicada em 1912, no Rio de Janeiro. Ali vemos emergirem diferentes vozes que falam pela

¹² NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia: helenismo e pessimismo*. Tradução, notas e posfácio de Jacó Guinsburg. São Paulo, Companhia das Letras: 2007, p. 33.

¹³ CALIXTO, Fabiano. “Augusto dos Anjos ou apocalipsis litteris”. In: ANJOS, Augusto dos. *Eu*. São Paulo: Hedra, 2012, p. 51.

¹⁴ ANJOS, p. 141.

voz do eu lírico, sempre apontando para a decomposição do próprio eu e do mundo que vivencia, a qual é tanto desdobramento como apodrecimento. É de dentro desse eu em decomposição que ele narra a decomposição do mundo, conferindo a essa poesia uma tonalidade alucinatória, como num *delirium tremens*.

Se é possível classificar a obra como uma coletânea de poemas líricos, por outro lado há uma unidade nos poemas, que aponta para além de uma simples reunião: há um percurso que o eu lírico desenvolve, como um Dante em descida pelos círculos infernais.¹⁵ Entretanto, em *Eu* não há a figura de um poeta-guia (como Virgílio em *A divina comédia*); são os vermes, os cachorros que uivam nos bosques, as diatomáceas da lagoa, os bêbados, os negros, os miseráveis, as prostitutas e todos os seres do ínfimo que podem cantar pelo “mulambo da língua paralítica” desse poeta, uma espécie de Cristo-Augusto em decomposição. Se em comum com a obra do poeta italiano há esse périplo, na obra de Augusto, diferentemente, constatamos um processo mais dinâmico: as situações nas quais Dante percorre as terras de *Malebolge* são externas ao corpo do poeta-narrador que se aventura; em *Eu* essa descida é a um só tempo interna e externa ao corpo do poeta, mais especificamente ao crânio do *Eu lírico*, que vivencia um inferno pelas múltiplas máscaras que veste e despe, (con)fundindo os limites entre o eu e o mundo, ambos em decomposição. O inferno angelino é, como veremos, um inferno ao mesmo tempo pessoal e universal.

Essa obra se mobiliza num vórtice que suga e toma para si (decompondo) as múltiplas tendências filosóficas, científicas e poéticas de seu tempo para possibilitar o surgimento de um “Cosmos novo”,¹⁶ uma nova ordem, também teleológica, mas que inverte a direção dessas aspirações evolucionistas, tão vaticinadas pela tradição: no ápice – negativo – dessa evolução às avessas, estão os seres do ínfimo, essas manifestações inferiores de vida, fecundando o feto que viria “substituir a Espécie Humana!” por uma “outra Humanidade”, capaz de viver em “contubérnio com a bactéria, / livre das roupas do antropomorfismo”.

Essa dimensão mística, e simultaneamente podre, traz aromas do simbolismo e dos poemas mais irreverentes de Charles Baudelaire, mas o apego aos termos científicos e o modo como funde uma tonalidade à outra também aponta para o naturalismo, ou ainda para a poesia científica, tão cara aos coevos da Escola do Recife (onde Augusto estudou e cujos vates são Silvio Romero e Martins Júnior, por exemplo). Quando reconhecemos essa força apropriadora, encontramos uma poesia multifacetada, que não permite ser classificada

¹⁵ PRADO, Antonio Arnoni. “Um fantasma na noite dos vencidos”. In: *Trincheira palco e letras: crítica, literatura e utopia no Brasil*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, pp. 183-196.

¹⁶ Como veremos, a criação de um “Cosmos novo” pela poesia de Augusto dos Anjos é o eixo da obra de Lucia Helena: HELENA, Lucia. *A cosmo-agonia de Augusto dos Anjos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977.

confortavelmente, quer nesta “escola literária”, quer naquela tradição, e o que se apresenta é uma poética que trai um estilo com o outro. Esse dilaceramento constante é mantido até que venhamos a compreender que essa poética realiza uma multiplicidade de *Casamento(s) entre o céu e o inferno*, como sugere William Blake, porque, dilacerando *corpo e alma*, Augusto dos Anjos também conduz seu carro e seu arado sobre a ossada dos mortos, como propõe William Blake em *O matrimônio do céu e do inferno*.¹⁷

A chave que orienta a poética de *Eu* é o trágico. A obra se organiza como a tragédia da decomposição do mundo, da razão evolucionista científica que embasa a civilização, da poesia de seu tempo e do próprio indivíduo moderno. Mas esse *Eu lírico* não é somente um narrador do mundo em decomposição, ele é ao mesmo tempo uma personagem desse processo, que o vivencia em sua própria carne, emprestando sua musicalidade lírica às manifestações de vida que foram degredadas pelo evolucionismo científico e relegadas à condição de formas inferiores de vida (quer nas categorias embriológicas, quer nas categorias sociais). Daí que as imagens de “Jesus Cristo” e de “verme” são tão importantes: elas são personas,¹⁸ que o eu lírico veste para simbolizar, respectivamente, seu próprio sacrifício e a inexorável vitória das forças telúricas. Do mesmo modo, a figura do “doente” é outra persona que o poeta assume e, cultivando essa condição, ele se coloca em lugar privilegiado para observar, participativamente, a decomposição de tudo.

Para a compreensão desse canto trágico, elegemos algumas personagens centrais na obra *Eu*. São elas: o “eu doente”, o “filósofo moderno” e o “deus-verme”, evidenciando como essas tópicos inscrevem na obra o sentido que o crítico José Paulo Paes denominou de “evolucionismo às avessas”. Ampliando essa noção, compreenderemos que esse (des)evolucionismo trágico inscreve, parodicamente à “Paixão de Cristo”, o que seria uma “Paixão do Homem”.

¹⁷ BLAKE, William. *O matrimônio do céu e do inferno e O livro de Thel*. Tradução de José Antônio Arantes. São Paulo: Iluminuras, 2ª edição, 1995, p.25.

¹⁸ Sérgio Alcides nos alerta para a possibilidade de compreendermos o sujeito lírico de *Eu* a partir da constante troca de máscaras que caem em “sucessão indefinida”. Ver ALCIDES, Sérgio. “Augusto dos Anjos e o mito do Eu”. In: FINAZZI-AGRÒ, Ettore (et al.). *Travessias do pós-trágico*. São Paulo: Unimarco, 2006, p. 124.

CAPÍTULO 1.

Pelos caminhos do *Eu*: fortuna crítica, contexto e o trágico nietzschiano

I.

O conceito de “trágico” permeia grande parte da fortuna crítica da obra de Augusto dos Anjos. Contudo, o trágico não se apresenta diretamente nos primeiros textos críticos: ele se mostra travestido sob as vestes do discurso nosológico. Os primeiros textos dedicados à obra *Eu* são de cunho clínico: estudantes da Faculdade de Medicina da Bahia tomam Augusto dos Anjos sob a ótica do “estudo de caso”. É nesse contexto que encontraremos o famoso questionário respondido pelo poeta ao médico Licínio dos Santos, utilizado para a confecção da obra *A loucura dos intelectuais*,¹⁹ bastante alinhada aos ideais e métodos de Cesare Lombroso (1835 – 1909) e Max Nordau (1849 – 1923). De Licínio dos Santos a João Felipe Sabóia Ribeiro (com o *Ensaio nosográfico de Augusto dos Anjos*) e a Artur Ramos (com o artigo *Augusto dos Anjos à luz da psicanálise*),²⁰ deparamo-nos com uma crítica médica desejosa por compreender as supostas patologias do poeta, cujo sintoma seria, justamente, a obra *Eu*.

Considero essa tradição clínica como origem genealógica do trágico na crítica de *Eu* por dois motivos: primeiro porque reconheço que o discurso cientificista no século XIX assume o lugar do discurso mítico trágico – a doença se imporia ao poeta como uma espécie de tragédia individual, conferindo à sua poesia a dimensão de “sintoma”; em segundo lugar, porque é esse discurso médico que irá fecundar as primeiras aparições do conceito “o trágico” nos primeiros textos da crítica literária propriamente dita. O contexto cientificista-lombrosiano, tão à moda no período – como mostra, ironicamente, Machado de Assis em muitas de suas obras, como por exemplo, em *O alienista* –, acaba por contaminar os primeiros textos de crítica literária²¹ sobre a poesia de Augusto dos Anjos: os pais do mito nosológico na fortuna crítica de *Eu* são, certamente, Antônio Torres e Órris Soares.

¹⁹ SANTOS, Licínio dos. “Resposta ao inquérito de Licínio dos Santos, em *A loucura dos intelectuais*”, apud ANJOS, Augusto. Op. cit. 2006, p. xi-xii.

²⁰ Ambos os trabalhos de Artur Ramos e de João Felipe de Sabóia Ribeiro foram publicados na Bahia, no ano de 1926. Cf. Barbosa. F. Op. cit, p. 83.

²¹ Sobre o nosológico na fortuna crítica de Augusto dos Anjos, tenho um capítulo de livro, ainda no prelo, intitulado “Armadilha do *Eu*: nosologia e crítica à poesia de Augusto dos Anjos”. A obra é resultado de um conjunto de encontros sobre poesia moderna e contemporânea, desenvolvidos no convênio PROCAD/CASADINHO, que envolveu os departamentos de Teoria Literária da UFSC, da UFRJ e do IEL/UNICAMP.

Em Torres, o nosológico está menos ligado às supostas características fisiológicas do poeta e mais a uma incapacidade sua para com o amor, característica inesperada para um poeta dos trópicos:

O que torna extremamente destacado no seu meio neste poeta é a ausência absoluta de tecla erótica no órgão magnífico de sua inspiração. Não cria no amor. Por isso não o decantava. Fenômeno inexplicável num homem nascido sob as ardências do nosso clima bárbaro e numa terra em que o amor é a nota predileta de sua musa indígena.²²

Se Torres não explicita o termo “trágico” ou “tragédia” em nenhum momento de seu texto, por outro lado é notório o modo pelo qual observa essa suposta ausência da “tecla erótica”, ao justificar o título do ensaio: “Eis por que lhe chamo ‘poeta da morte’, porque não amava a Vida nem o Amor. Estava no seu direito, ou melhor, na sua *fatalidade*”.²³ Embora o trágico não seja anunciado no texto, notamos aqui suas raízes “mítico-clínicas”: a poética de Augusto dos Anjos é marcada pela trágica condição da “fatalidade”.

Em “Elogio de Augusto dos Anjos”, de Órris Soares, o nosológico se apresenta mais explicitamente. Anunciando-se amigo do poeta, o autor descreve a excitação deste no processo de composição poética, logo nas primeiras linhas do ensaio, criando um quadro bastante caricato, descrevendo o poeta como se se tratasse de um pastiche de *O médico e o monstro*, de Robert Louis Stevenson:

Foi magro meu desventurado amigo, de magreza esquelética – faces reentrantes, olhos fundos, olheiras violáceas e testa descalvada. [...] Nos momentos de investigação suas vistas transmutavam-se rápido, crescendo, interrogando, teimando. E quando as narinas se lhe dilatavam? Parecia-me ver o violento acordar do anjo bom, indignado da vitória do anjo mau, sempre de si contente na fecunda terra de Jeová. [...] O andar tergiversante, nada apurado, parecia reproduzir o esvoaçar das imagens que lhe agitavam o cérebro.²⁴

O pensamento cientificista/positivista deixou profundas marcas na cultura brasileira do século XIX, fazendo-se sentir ainda nos primeiros decênios do XX. A “tristeza” de Augusto dos Anjos era, para Órris Soares, a grande força de seus versos, tristeza esta que se assentava em três fatores: “um de caráter individualíssimo, outro mesológico e o terceiro espiritual”.²⁵ O primeiro foi a presença constante da morte, ocasionada pela “obsessão da doença”,²⁶ o segundo fator seria de cunho racial (75% das gerações brasileiras da época ainda

²² TORRES, Antônio. “O poeta da morte”. In: ANJOS, Augusto dos. *Obra completa* [Organização, fixação do texto e notas por Alexei Bueno]. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2004, p. 54.

²³ Idem, p. 103, grifo meu.

²⁴ SOARES, Órris. “Elogio de Augusto dos Anjos”. In: ANJOS, Augusto dos. Op. cit. 2004, pp. 36-37.

²⁵ Idem, p. 72.

²⁶ Idem, ibidem.

estariam marcadas por “elementos atávicos”²⁷ que ocasionariam – devido à miscigenação racial – a “tristura”²⁸; e, finalmente, o terceiro fator adviria da educação, típica a todo homem de letras brasileiro, por ser formado “com livros estrangeiros, ideias estrangeiras, coisas estrangeiras, e vive[r] num meio ainda longe de assimilar os frutos das poderosas civilizações”.²⁹

É nesse tratado nosológico-literário de Órris Soares que encontramos as primeiras raízes da compreensão do trágico na poesia de Augusto dos Anjos. Segundo o crítico, os que analisarem essa poesia encontrarão, “como numa lâmina de aço polido, [...] espelhada a imagem do trágico poeta. Aquela amargura dos primeiros versos é a sua própria e singular amargura”.³⁰ Para Órris Soares, e para muitos outros autores da fortuna de *Eu*, a tragicidade da poesia de Augusto dos Anjos é reconhecível à luz de sua condição de “homem doente”.

II.

A importância de recuperar a noção de nosológico, como estando na origem da concepção de trágico, em muitos dos primeiros textos da fortuna crítica de *Eu*, reside justamente em possibilitar uma melhor compreensão dos (não)limites entre o biográfico e o poético na obra de Augusto dos Anjos. Campo minado, a exata fronteira entre o autor e sua obra é sempre um desafio à compreensão da literatura e, no caso da poesia de Augusto, esse limite se torna mais pantanoso. É Sérgio Alcides quem melhor reconhece a armadilha retórico-poética de Augusto dos Anjos, quando aponta:

Por três vezes [o poeta] mistura o nome próprio a seus poemas que, quase invariavelmente, são compostos na primeira pessoa do singular, e tem na maioria uma estrutura narrativa subjacente ou evidente. Também ocorre um de seus nomes de família, genealógicamente disfarçado de árvore: “os Carvalhos”. Explora-se um traço físico notório (a magreza), e comparecem diversas alusões auto-biográficas (o engenho Pau d’Arco, na Paraíba, é citado expressamente, assim como seu tamarindo, além de vários parentes e seus episódios de infância). Não admira, portanto, que grande parte da fortuna crítica e recepcional do livro associe sem maiores considerações o título à pessoa do autor – daí tanta literatura sobre o “caso” Augusto dos Anjos, muitas vezes visto mais como psiquiátrico do que literário.³¹

É preciso enfatizar, portanto, que a ideia de “doença” em/do *Eu*, presente nos versos de Augusto dos Anjos, revela-se como estratégia de composição lírica de um poeta que

²⁷ Idem, *ibidem*.

²⁸ Idem, *ibidem*.

²⁹ Idem, *ibidem*.

³⁰ Idem, p. 65.

³¹ Idem, p. 122.

brinca, que joga com a interpretação científicista (e nosológica) que impera na mentalidade de seu tempo. Por isso concordamos com as palavras de Sérgio Alcides, quando afirma que o poeta “vai ao baile fantasiado de si mesmo”.³² Essa poesia, tragicamente cônica de suas impossibilidades, inclusive se reconhece em sua condição balbuciante, porque canta um processo *desevolutivo*,³³ lança mão do “mulambo da língua paralítica”³⁴ para resgatar as vozes dos seres mais primitivos por meio da “solidariedade subjetiva/ De todas as espécies sofredoras”;³⁵ assim, o eu lírico assume, pela persona da “sombra”, que “o animal inferior que urra nos bosques/ É com certeza meu[seu] irmão mais velho!”³⁶

Se a nosologia crítica se perde nas pantanosas fronteiras que delimitam o autor e seu eu lírico, a vida e a obra, ela também nos aponta para o que está atrás dessa armadilha: a doença do *Eu* se mostra estratégia poética de um eu lírico que canta a decomposição da civilização e de seu próprio *Eu* que, cambiando máscaras trágicas – como veremos mais adiante, no próximo capítulo –, faz desse *eu-doente* o lugar onde erige sua fortaleza poética.

Percorrendo os demais textos da fortuna crítica da obra de Augusto, deparamo-nos com a constante presença do termo “trágico”, neles, contudo, mais solidamente articulado, mostrando-se independente do paradigma nosológico/positivista: se nos detivermos na fortuna já “clássica”, reunida em *Obra completa*, organizada por Alexei Bueno, poderemos perceber que os conceitos de “trágico” e de “tragédia” são identificáveis em muitos dos textos que se produziu sobre *Eu*. Em “Crônica literária”, de Hermes Fontes (de 1912, imediato à publicação da obra), encontramos:

O seu livro é uma dolorosa viagem através da sua personalidade. E sua dor, ele a estende a todas as espécies e a todas as coisas. Os “Versos a um cão” são um verdadeiro trabalho de dolorosa metempsicose: o poeta humaniza o fiel companheiro do homem e fá-lo arrastar-se entre os outros seres como a lamentação desgarrada de uma *tragédia* que se frustrou.³⁷

³² ALCIDES, S. Op. cit., p. 123.

³³ Essa dimensão de “evolução às avessas” (o termo “desevolutivo” aqui empregado recupera o argumento do texto crítico de José Paulo Paes) assume na obra uma tonalidade política, porque realiza a crítica da geração da poesia científica, antecessora de Augusto (alicerçada na Escola do Recife de Tobias Barreto e Silvio Romero). Cf. PAES, José Paulo. “Augusto dos Anjos ou o evolucionismo às avessas”. In: *Novos Estudos CEBRAP*, n. 33, julho de 1992, pp. 89-102. Disponível em:

<http://novosestudos.uol.com.br/v1/files/uploads/contents/67/20080625_augusto_dos_anjos.pdf>. Acesso em: 12 fev. 2013. Reconhecemos mais detalhadamente esse posicionamento poético/político quando, capítulos adiante, observarmos comparativamente os versos de Augusto dos Anjos e de Teófilo Dias (expoente da geração de 1870, considerado poeta que abre o parnasianismo no Brasil, com sua obra *Fanfarras*, em 1882).

³⁴ ANJOS, p. 98.

³⁵ Idem, p. 91.

³⁶ Idem, ibidem.

³⁷ Hermes Fontes, “Crônica literária”, em *Diário de notícias*, de 16 de julho de 1912. In: ANJOS, Augusto dos. Op. cit., 2004, p. 51, grifo meu.

Vemos nesse trecho que a constatação do caráter trágico dessa poesia está ainda atrelada à experiência da própria dor do poeta experiência que ele, num esforço estético/imaginativo, “estende a todas as espécies e a todas as coisas”. Esse modo de ler a poesia de Augusto dos Anjos revela uma compreensão sobre o trágico que encontra morada em textos mais contemporâneos, como na reflexão introdutória à própria *Obra completa*, no texto do organizador, o poeta e crítico Alexei Bueno:

Esse sentimento de onipotência, esse êxtase do absoluto que é parte inseparável do espírito de Augusto dos Anjos, é que deu origem à *contradição trágica* que é a base mesma de toda a sua poética. Materialista, acreditando racionalmente em um evolucionismo panteísta onde só a generalidade das formas universais progredia e sobrevivia, o poeta era obrigado a conscientemente se tomar por um efêmero, aleatório e ínfimo acidente genético na grande cadeia das espécies, condenando sem apelação à desapareição total enquanto especificidade individual.³⁸

E conclui, páginas adiante:

Se essa vivência trágica é, ao nosso ver, o fundamento mesmo da obra de Augusto dos Anjos, outra característica sua serve para dar à sua dor a ressonância universal e mesmo cósmica que a caracteriza. Tomando nas próprias costas a missão de ser a consciência e a voz da Dor universal, desde as formas inorgânicas até o homem e mesmo ao cosmos, o poeta se torna *o possuidor empático e exasperado do tesouro de misérias sociais*, fisiológicas e genéticas que a realidade brasileira lhe entrega como espetáculo cotidiano e terrível. Daí tem início o desfile expressionista de bêbados, idiotas, tuberculosos, palermas, leprosos, prostitutas, estropiados, abortos, malucos e muitos outros que invadem com grande frequência partes das mais características de sua poesia.³⁹

Nessas duas citações destaco: na primeira, Alexei Bueno reconhece a “contradição trágica” do poeta, que parte do “sentimento de onipotência” e do “sentimento de absoluto”, rumando à condição de “ínfimo acidente genético na grande cadeia das espécies”; e, na segunda, a constatação de que essa tragicidade da poesia mostra-se simpatizante às misérias sociais próprias da sociedade brasileira da época – o que parece singular em relação às demais leituras críticas. Se, num primeiro exercício de compreensão, tomarmos ambos os destaques como pontos, inicial e final, de uma série que trata do que se poderia chamar de “a história da leitura trágica de *Eu*”, chegaremos a uma conclusão que podem ser confirmadas em grande parte da fortuna crítica de Augusto dos Anjos: sua poesia é a poesia da dor do eu, que percorre o universo, do macro ao microcosmo, simultaneamente exterior e interior a si próprio, munido dos conhecimentos científicos de sua época, diagnosticando a dor de um mundo tão brasileiro e, simultaneamente, tão universal.

³⁸ BUENO, Alexei. “Augusto dos Anjos: origens de uma poética”. In: ANJOS, Augusto dos. Op. cit., 2004, p. 25, grifos meus.

³⁹ Idem, p. 26, grifos meus.

Um dos primeiros autores a perceber – e criticar – esse viés trágico em Augusto dos Anjos certamente foi Fausto Cunha. É importante observarmos que essa crítica que aponta o trágico presente em *Eu* traz um novo olhar sobre a abordagem dessa obra poética, ao compreendê-la como “armada” de um sorriso irônico, um “humor trágico”. Observemos:

Foi depois de ler esse livro [de Humberto Nóbrega, *Augusto dos Anjos e sua época*] que comecei a desconfiar de que a visão puramente trágica de Augusto dos Anjos, a visão de Órris e de Torres, era um pouco falsa, ou pelo menos incompleta. Trágico sim, mas de um *humor trágico*. O poeta não se entrega desarmado à sua tragédia: enfrentara-a sabendo de sua inutilidade de burla. Não era, como eu supus durante tanto tempo, *uma paixão e morte nietzschiana*. Era uma visão dialética da realidade (dialética no sentido do verdadeiro, bachelardiano, não no dessa filosofia barata que hoje se toma em lugar do óleo de rícino) temperada com aquela ironia *fin de siècle*, dos haeckelianos que julgavam ter atingido o ápice da ciência.⁴⁰

Cunha desqualifica não o trágico em *Eu*, mas a tradição crítica que vê o trágico como “sintoma nosológico”, como expressão da fragilidade física do próprio poeta. É curioso que despreze de imediato a filosofia de Nietzsche – que certamente alimentou a poesia angelina –, quando justamente a visão desse filósofo acerca do trágico tanto contemplava esse sorriso que Fausto Cunha reconheceu nos versos de *Eu*. Em resposta ao pessimismo daqueles que denominou “jovens românticos”, Nietzsche anuncia, no célebre prefácio intitulado *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo, tentativa de autocrítica*:

Não! Vós deveríeis aprender primeiro a arte do consolo *deste lado de cá* – vós deveríeis aprender a rir, meus jovens amigos, se todavia quereis continuar sendo completamente pessimistas; talvez, em consequência disso, como ridentes mandeis um dia ao diabo toda a “consoladora” metafísica – e a metafísica, em primeiro lugar!⁴¹

Para Fausto Cunha, há humor nessa poesia trágica porque, à luz do parnasianismo e da poesia científica coeva, os termos chulos e o vocabulário cientificista parecem promover uma desconstrução paródica desses diferentes matizes poéticos, hegemônicos à época. Somente em raros momentos da crítica de *Eu* encontramos uma percepção tão audaciosa e perspicaz sobre o trágico na obra.

A sugestão ao trágico parodístico de *Eu* reaparecerá, muitas décadas depois, no texto de autoria de Fabiano Calixto, que prefacia a edição de 2012 de *Eu*, publicado pela editora Hedra: “Augusto dos demônios ou *apocalipsis litteris*”.⁴² Ao analisar a figura do “filósofo moderno” no poema “Monólogo de uma sombra”, Calixto observa:

⁴⁰ CUNHA, Fausto. “Augusto dos Anjos salvo pelo povo”. In: ANJOS, Augusto dos. Op. cit., 2004, p. 167, grifos meus.

⁴¹ NIETZSCHE, F. Op. cit., 2007, pp. 20-21.

⁴² CALIXTO, F. Op. cit., pp. 11-58.

Então, mesmo coagulada de termos científico-filosóficos, estes são uma endemia no “deserto das ideias” do “mineiro doido das origens” e funcionam no conjunto da obra, como virais, anulando o discurso científico-filosófico através do escárnio. E, como virais espalhados numa “orquestra arrepiadora do sarcasmo” imersa na “podridão do sangue humano”, geram o riso e o espanto que guiam essa escritura repleta de uma macabra mística da putrefação – termos *trash* dentro das composições com os quais a sombra (em sua “vida anônima de larva”) pontua um desbocado misticismo em constante mutação.⁴³

E, páginas adiante, ao tratar do contexto literário e político à época de Augusto dos Anjos, Calixto conclui: “Não é apenas rir para desmontar um círculo vicioso, mas constatar, ainda, *a tragédia do sujeito moderno, no interior de um projeto excludente*, sem tensão e mergulhado no mais puro deleite egoísta”.⁴⁴

Destaquei acima a dimensão de crítica político-social que Calixto reconhece nos versos de *Eu*. Se a compreensão do trágico-paródico pouco se fez presente na fortuna à obra (como veremos mais adiante, o paródico nos possibilitará interessantes reflexões), a dimensão do trágico enquanto crítica social é uma das grandes tópicas dos textos críticos.

Talvez o grande inspirador dessa tradição crítico-social seja José Lins do Rego, que reconhece em Augusto dos Anjos um “menino do engenho”⁴⁵ diante do esboroamento do ciclo do açúcar no Nordeste brasileiro – “Augusto é menino e sente a decadência de seu povo”⁴⁶ –, menino este tão frequentemente retratado nos romances do autor, como: *Menino de engenho* (1932), *Doidinho* (1933), *Banguê* (1934), *O moleque Ricardo* (1935) e *Usina* (1936). Em Lins do Rego, a consciência da crise do engenho na obra *Eu* assume um aspecto pessoal, vinculado à experiência do próprio Augusto dos Anjos diante do fim do engenho e da desagregação da família.

Essa consciência social presente nos versos do poeta irá ganhar corpo crítico-marxista nas mãos do poeta e ensaísta Ferreira Gullar, no texto “Augusto dos Anjos ou vida e morte nordestina” (originalmente publicado em 1976), no qual ele analisa a poesia de Augusto dos Anjos à luz das recentes (para a época) reflexões de Roberto Schwarz sobre Machado de Assis no ensaio “As ideias fora de lugar”.⁴⁷ Gullar entende que o poeta paraibano inaugura uma tradição lírica brasileira que carrega a problemática da morte e da vida nordestinas: a consciência crítica frente à decadência do Nordeste açucareiro desvelaria a

⁴³ Idem, p. 22.

⁴⁴ Idem, p. 36, grifos meus.

⁴⁵ REGO, José Lins do. “Augusto dos Anjos e o Engenho do Pau D’Arco”. In: ANJOS, Augusto. Op. cit. 2004, p. 136.

⁴⁶ Idem, p. 135.

⁴⁷ O texto crítico de Roberto Schwarz, “As Ideias fora de lugar”, foi primeiramente publicado em 1973 e depois incorporado à obra *Ao vencedor as batatas*. Cf.: SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Editora 34, 2000.

condição periférica do país naquele momento, às margens do estágio de desenvolvimento em que se encontravam as nações industrializadas. No início do século XX, o Brasil atrasado produziria ainda uma literatura que atualizava, via importação, as formas literárias dos países metropolitanos (de capitalismo industrial, liberal e burguês). Para Gullar, Machado de Assis e Augusto dos Anjos estariam na ponta de um processo que denunciaria a condição de subdesenvolvimento do país; e, noutro momento do século XX e igualmente cômico do mesmo processo, estaria João Cabral de Mello Neto, com a palavra seca de sua poesia, em *Morte e vida severina*.

A importância de Gullar para o que se trata aqui está em compreender como ele toma a concepção de “tragédia individual” de Augusto dos Anjos, tão comum a grande parte da fortuna crítica deste, e a ela confere um ponto de vista novo, muito diferente do mero rame-rame “do poeta da morte e da melancolia”, que tanto incomodava Celso Cunha, e que ainda permanecia enclacado no texto crítico de José Lins do Rego. Com a crítica de Gullar, a poesia trágica de Augusto dos Anjos se livrava das amarras da tratadística nosológica, que insistia em ler sua poesia como sintoma de um poeta raquítico, tomando o autor e sua obra a partir da postura crítica diante da decomposição de seu mundo:

O Nordeste de Augusto dos Anjos não conhecia nem as conquistas científicas nem os avanços sociais e econômicos contra os quais surgiram aquelas filosofias. No entanto, na dialética da cultura dependente, elas se tornam para o poeta, a expressão do desmoronamento do seu mundo pré-industrial. De fato, na realidade que o rodeava – marcada pela miséria física e social das famílias falidas, dos caboclos e negros famintos, do tio louco a vagar pelos matos – era difícil descobrir argumentos para contestar o niilismo que aprendera nos livros. Pelo contrário, tudo isso o confirmava. E, mais que isso, oferecia-lhe, senão um consolo, pelo menos uma explicação para aquele mundo que se deteriorava – e lhe permitia emprestar-lhe *dimensões de tragédia universal*.

O filho de Dr. Alexandre e Dona Córdula, que caminha (ou imagina caminhar) agora pelas ruas escuras e pontes do Recife, sob o “fósforo alvo das estrelas” é a testemunha perplexa e atormentada *da grande tragédia*.⁴⁸

Em direção semelhante à das ideias de Gullar acerca da poesia de Augusto dos Anjos vai a dissertação de Zenir Campos Reis, defendida na USP em 1975 (portanto um ano antes do ensaio de Gullar) e publicada em 1977, sob o título *Augusto dos Anjos: poesia e prosa*,⁴⁹ na qual ele realiza um estudo bastante atento quanto à fixação do texto poético que se convencionou chamar *Eu e outras poesias*. Ainda que Gullar, ao que tudo indica, não tenha tido notícia dessa dissertação, sua crítica conflui bastante às sugestões que constam no

⁴⁸ GULLAR, Ferreira. “Augusto dos Anjos ou vida e morte nordestina”. In: Anjos. *Toda poesia de Augusto dos Anjos*, Rio de Janeiro: José Olympio, 2011. pp. 17-18, grifos meus.

⁴⁹ REIS, Zenir Campos. *Augusto dos Anjos: poesia e prosa*. São Paulo: Ática, 1977.

prefácio do estudo de Reis. No final do prefácio, Reis reconhece no estudo de Roberto Schwarz sobre Machado de Assis, intitulado “As ideias fora de lugar”, um “excelente material de reflexão para uma futura análise e interpretação da obra de Augusto dos Anjos”.⁵⁰ E curioso constatarmos que Gullar parece ter partido – coincidentemente talvez – da sugestão de Zenir Reis.

Essa nova abordagem, que parte do texto crítico de Gullar, funda um novo olhar sobre o trágico na poesia de Augusto dos Anjos, inaugurando, assim, o que se tornaria, posteriormente, uma tradição na crítica de *Eu* e que, aqui, denominaremos “trágico-social”. Certamente, um dos pioneiros nessa tradição foi o crítico Antônio Arnoni Prado que, em “Um fantasma na noite dos vencidos”,⁵¹ parte das sugestões do estudo de Zenir Reis para encontrar, na complementaridade entre poesia e prosa de Augusto dos Anjos, uma poética que “deixa de ser meramente alusiva para se converter numa intervenção à vida concreta”.⁵² Reis é o primeiro a antologizar, também em sua dissertação, textos em prosa de Augusto dos Anjos, entre os quais se destacam as crônicas jornalísticas, famosas por carregarem a mesma linguagem peculiar de sua poesia. Segundo José Paulo Paes: “aquela sua prosa desajeitada de albatroz baudelairiano a tropeçar em terra, ele capaz de voar tão bem no céu da poesia”.⁵³

Sobre esse trabalho de Reis, Antônio Arnoni Prado afirma que,

De fato, a prosa dispersa por ele [Zenir Reis] coligida mostra o intelectual combativo expressando-se com uma voz empenhada (“a larva do caos telúrico”) que permite ampliar a visão do caráter histórico da existência, no centro da poética de Augusto dos Anjos.

Na prosa estranha de Augusto dos Anjos o libelo vem como azedume que brota para ressoar um silêncio enigmático, em contraponto acirrado com as vozes da lírica, na qual o poeta finge estar “satisfeito com essa morbidez que me isola, como um symbolo neutro, de todos os ajuntamentos sadios”. Sob a máscara dessa aparente neutralidade é que o cronista documentado por Zenir vai auscultar na carne do povo exausto as marcas do atraso e da miséria que o consomem.⁵⁴

Seguindo essa senda, reconhecemos a tese de doutoramento de Olívia Arruda, *O lamento dos oprimidos em Augusto dos Anjos*, como a mais recente contribuição acerca da dimensão trágico-social nos versos de *Eu e outras poesias*. Para a autora, é a postura crítica do poeta diante das injustiças sociais praticadas pela excludente República brasileira que inscreve a obra na tradição trágico-moderna.

⁵⁰ Idem, p. 29.

⁵¹ PRADO, A. Op. cit.

⁵² Idem, p. 188.

⁵³ PAES, J. P. Op. cit., p. 94.

⁵⁴ Idem, ibidem.

Segundo Olívia Arruda, o eixo dessa poesia reside na tonalidade de denúncia, por parte do poeta, que experimentou (ele mesmo) a condição do desterro dentro do próprio país: testemunha ocular do sofrimento do povo brasileiro, Augusto, como um correspondente de guerra – um outro Euclides da Cunha em outros *Sertões* –, sai de sua terra natal, afastando-se da querida família por ter se tornado *persona non grata* na capital da Paraíba. O incômodo ocasionado por suas crônicas, tão críticas frente à política da nascente República, certamente contribui para que não consiga se estabelecer numa sociedade tão marcada pelo apadrinhamento.

A autora revela que Augusto parte para o Rio de Janeiro com sua esposa, D. Ester Fialho, em 1910, indo morar nas proximidades da praia, justamente quando os conflitos da Revolta da Chibata estão no ápice. Relacionando a linguagem do poeta – tanto na prosa quanto na poesia – com as metáforas e as imagens nos discursos políticos de Rui Barbosa (ferrenho crítico do autoritarismo de Floriano Peixoto), Olívia Arruda observa: “[...] Rui utilizava em sua oratória um recurso que já era bem ao gosto de Augusto: a metáfora do lixo, da carniça, da podridão; a imagem da República como meretriz, a prostituta que se dava aos mais depravados conluios em prol do enriquecimento pessoal ilícito de alguns, em favor da ganância, da vontade cada vez mais insatisfeita de poder”.⁵⁵

Reconhecendo esse compartilhamento de imagens e metáforas entre a poesia de Augusto e os textos de Rui Barbosa, e evidenciando, alegoricamente, como os poemas podem ser lidos à luz da denúncia da truculência republicana, Olívia Arruda conclui tratar-se essa poesia de uma obra trágica que, tomada pelo senso crítico próprio a outros escritores da modernidade brasileira (como Euclides da Cunha e Lima Barreto), aproxima-se, assim, da postura crítica de Raymond Williams (em *Tragédia moderna*) e, mais recentemente, da abordagem de Terry Eagleton, em *Doce violência: a ideia do trágico*. Eis aqui um dos parágrafos da autora, que resume a essência de sua tese:

Tão complexa quanto a tarefa de analisar essa obra, é a de comprovar esta nossa interpretação – o *Eu* como grande poema trágico brasileiro – que é também o objetivo principal desta tese. Para atingi-lo foi necessário, porém, partir do geral ao particular, compreender um pouco das ideias que circulavam na época, com as quais o poeta estava, portanto, em contato; buscar percursos que estabelecessem paralelos com Rui Barbosa, em *Ruínas de um governo*, pois encontramos um forte dialogismo desta obra, que fala das denúncias dos castigos bárbaros infligidos aos revoltosos da marinha, mesmo depois de concedida a eles a anistia, e os poemas do poeta paraibano.⁵⁶

⁵⁵ ARRUDA, Maria Olívia Garcia Ribeiro de. *O lamento dos oprimidos em Augusto dos Anjos*. Tese de doutoramento (Instituto de Estudos da Linguagem) – Universidade Estadual de Campinas, 2009, p. 98.

⁵⁶ Idem, p. 4.

Ainda que Olívia Arruda não conhecesse a obra de Terry Eagleton (sua tese é anterior à publicação da obra dele), muitos dos argumentos da autora sobre o trágico parecem ir ao encontro de *Doce violência*, de autoria do crítico literário inglês. Em ambos, encontramos a compreensão do trágico a partir da filosofia da *práxis*.

Uma guerra nuclear total não seria trágica, mas uma forma de representá-la na arte pode muito bem sê-lo. Por trás dessa noção aparentemente lunática, que presumivelmente só poderia ter sido urdida por aqueles possuidores de notável erudição, há uma série de falsas suposições: de que a vida real é amorfa e que somente a arte é organizada; de que só na arte é possível revelar o valor que a destruição libera; de que o sofrimento da vida real é passivo, horrível e indigno, ao passo que o padecimento na arte tem o esplendor heroico na resistência; de que arte tem uma inevitabilidade gratificante que falta à vida.⁵⁷

III.

Voltemos à nossa reflexão, que busca compreender os caminhos do conceito de trágico (e, com ele, do trágico moderno) na fortuna crítica da poesia de Augusto dos Anjos. Num primeiro momento (nas décadas imediatas à publicação de *Eu*, em 1912), o conceito de trágico, como já dissemos, mesclava-se ao viés nosológico/mesológico (dos textos médicos aos textos de Órris Soares e Antônio Torres) e, a partir do ensaio crítico de Ferreira Gullar (juntamente com as sugestões de Zenir Reis), começamos a identificar, nos demais textos críticos, a predominância do conceito de trágico vinculando-se à dimensão social e o fato de que, nesses textos, a poesia de Augusto dos Anjos é reconhecida a partir do posicionamento crítico que ela estabelece diante da realidade brasileira. Finalmente, nos textos de Arnoni Prado e Olívia Arruda, constatamos que o trágico (moderno) na poesia de Augusto dos Anjos é mostrado como engajamento crítico-político, como lugar de atuação, de “intervenção na vida concreta”.

O conceito de “trágico”, nascido já no século XVIII, em oposição ao estudo normativo da tragédia, leva por caminhos espinhosos, conflituosos, e sobre ele diferentes autores se debruçaram, de Schelling, no raiar do XIX, a Terry Eagleton em *Doce violência, a ideia do trágico*, já no XXI. Tal dificuldade acerca do conceito de “trágico” é o que mostra Peter Szondi, em *Ensaio sobre o trágico*, no capítulo “Filosofia da história da tragédia e análise do trágico”:⁵⁸

⁵⁷ EAGLETON, Terry: *Doce violência, a ideia do trágico*. São Paulo: Editora Unesp, 2013, p. 41.

⁵⁸ SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004. Esse capítulo prepara a segunda parte do livro: se na primeira o autor percorre diversos pensadores do trágico moderno (de Schelling a Scheller), nesta outra parte ele irá analisar peças trágicas (de *Édipo Rei* de Sófocles a *A morte de Danton* de Büchner).

A própria história da filosofia do trágico não está livre de tragicidade. Ela é como o vôo de Ícaro: quanto mais o pensamento se aproxima do conceito geral, menos se fixa a ele o elemento substancial que deve impulsioná-lo para o alto. Ao atingir a altitude da qual pode examinar a estrutura do trágico, o pensamento desaba, sem forças. Quando uma filosofia, como a filosofia do trágico, torna-se mais do que o reconhecimento da dialética a que seus conceitos fundamentais se associam, quando tal filosofia não concebe mais a sua própria tragicidade, ela deixa de ser filosofia. Portanto, parece que a filosofia não é capaz de apreender o trágico – ou então que não existe o trágico.⁵⁹

E, páginas adiante, conclui: “Nesse sentido, a filosofia trágica concorda com a poesia trágica: em vez de se falar da definição do trágico por Schopenhauer, seria o caso de se falar da tragicidade schopenhaueriana – do mesmo modo como se fala da tragicidade shakespeariana”.⁶⁰

Eis a dificuldade de trabalharmos com conceitos como “trágico moderno”: se tomarmos a arte literária que se produziu desde Shakespeare até o drama expressionista (considerando aqui, não somente as obras exclusivamente pertencentes ao gênero “drama”, mas também obras de poesia lírica e de prosa romanesca, que podem também ser estudadas à luz do trágico moderno), muitas são as possibilidades de compreender a arte trágica na modernidade, assim como muitas são as expressões artísticas que podem ser compreendidas como “trágicas”. Se aqui optamos por nos distanciar do modo de compreensão do trágico moderno que o toma a partir de sua inscrição na vida cotidiana (tendo como paradigma teórico o eixo Williams/Eagleton), contudo isso não implica que nos afiliemos ao formalismo radical de George Steiner, cuja busca pelo “trágico absoluto”⁶¹ restringe por demais, a nosso ver, o conceito de trágico, o que inviabilizaria a investigação que aqui se propõe: da dimensão trágica da poesia de *Eu*, de Augusto dos Anjos.

Por outro lado, paralelamente à compreensão do trágico moderno, não podemos nos furtar de reconhecer que a poesia de Augusto dos Anjos é exemplo típico do que Hugo Friedrich denominou de “lírica moderna” (em *Estrutura da lírica moderna*⁶²). A “despersonalização” do eu, a “despoetização” ali articulada, a “estética do feio”, o “cristianismo em ruína”, a “magia da linguagem”, estratégias baudelairianas de composição diagnosticadas por Friedrich, certamente fazem parte do arsenal de recursos mobilizados pela poesia de *Eu*. Em muitos dos textos da fortuna crítica, a proximidade entre a poesia de Augusto dos Anjos e a de Charles Baudelaire é destacada: aliás, é pela comparação com os

⁵⁹ SZONDI, P. Op. cit., p. 77.

⁶⁰ Idem, p. 84.

⁶¹ STEINER, George. *A morte da tragédia*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. XX.

⁶² FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

versos do poeta francês que Antônio Torres – grosseiramente, a nosso ver – elabora o epíteto “Poeta da Morte” para Augusto dos Anjos.

Se, via Baudelaire, reconhecemos a modernidade da poesia de Augusto dos Anjos, optamos, contudo, por acentuar a modernidade de sua obra via trágico moderno (o que não implica crermos que este caminho se oponha àquele). Optamos por destacar a modernidade da poesia de Augusto dos Anjos por meio do trágico por reconhecermos que somente tal abordagem (que tem como foco as filosofias do trágico que floresceram na Alemanha do século XIX) nos permitiria identificar como essa poesia se construiu em sua particularidade lírica. Ainda que a presença da lírica baudelaireana na poesia de *Eu* seja certamente notável, contudo, segui-la não nos levaria a grandes avanços para além daqueles que a fortuna crítica já diagnosticou, acerca da modernidade poética de Augusto dos Anjos. Partindo da modernidade lírica de sua poesia, rumamos à compreensão da poesia de *Eu* à luz do trágico moderno (como veremos páginas adiante, nos concentraremos, mais especificamente, no trágico dionisíaco postulado pelo filósofo alemão Friedrich Nietzsche).

E, ao fazermos essa opção, reconhecendo os mecanismos de construção poética que operam nessa obra (pelas imagens, musicalidade e demais estratégias formais de composição) e recusando a polaridade Steiner/Williams, encontraremos, justamente pelo nosso mergulho nas estratégias de composição dessa poesia, seu posicionamento crítico diante de seu tempo, uma vez que essa poesia do devoramento decompõe, criticamente, os valores científicos, estéticos e religiosos que permearam a cultura brasileira, em nossa *belle époque*. Indo além da simples recusa da hegemônica tradição crítica que lê a obra de Augusto dos Anjos vinculando sua modernidade trágica ao posicionamento crítico social que a obra assume, ao buscarmos as estratégias poéticas da composição de *Eu*, encontraremos sim uma poesia crítica diante de seu tempo, mas de uma criticidade que se inscreve, estilisticamente, pela derrisão paródica que desliga o sentido positivo com que as tradições poéticas anteriores, em especial as gerações da Ideia Nova e do Parnasianismo, trataram o cientificismo evolucionista. Reencontramos aqui o sorriso trágico que nos apontou Fausto Cunha e a mescla entre o “riso e o espanto” que nos apontou Fabiano Calixto, por meio dos quais a poesia de Augusto dos Anjos fecundou uma postura de escárnio diante da cultura “progressista/cientificista” de sua época.

Se essa “história do trágico na fortuna crítica de Augusto dos Anjos”, que aqui apresentamos, mostra-se demasiadamente resumida, esquemática, contudo, ela nos serve para destacarmos o “estado da questão” acerca do trágico na poesia moderna de *Eu* e nos convida a criarmos, a contrapelo, outros posicionamentos sobre o trágico moderno que não somente à

luz da “sociologia da literatura”. Eis sobre o que gostaríamos de refletir, uma vez reconhecida essa história do trágico na recepção crítica da poesia de Augusto dos Anjos: Se a dimensão trágica em *Eu* é ponto pacífico dentre os mais diferentes textos da fortuna crítica, não estaria o trágico encrustado de tal forma nessa poesia, a ponto de organizá-la, de dar-lhe sentido? Acreditamos, diante do que mostramos até aqui, que o trágico se apresenta como epicentro (temático e formal) que articula a tão conhecida organicidade característica dessa obra, amalgamando todos os poemas, como se cada um deles se revelasse um episódio específico (ou um “ato” dramático) de um grande movimento trágico, ou seja, de um único e longo poema trágico denominado *Eu*.

Ao nos debruçarmos sobre os poemas de *Eu*, encontramos uma poesia bastante atenta aos múltiplos posicionamentos acerca das “filosofias do trágico”, que marcaram profundamente o pensamento alemão, de meados do século XVIII ao ocaso do XIX, da história da arte de Winckelmann (1717 – 1768)⁶³ à filosofia do trágico de Friedrich Nietzsche (1844 – 1900). Certamente, não se trata de afirmarmos um suposto germanismo por parte do poeta. Contudo, não podemos esquecer que Augusto dos Anjos, assim como seu pai Alexandre Rodrigues dos Anjos, que, segundo Francisco Barbosa, teve profunda influência na formação intelectual do poeta,⁶⁴ foram ambos alunos da Faculdade de Direito do Recife, local onde circulavam textos filosóficos e literários oriundos da Alemanha, provavelmente divulgados e traduzidos por Tobias Barreto,⁶⁵ importante epígono do movimento condoreiro e da geração de 1870 em nossa literatura. Como mostra José Paulo Paes, em “Augusto dos Anjos ou o evolucionismo às avessas”:

Quem leia pela primeira vez a poesia de Augusto dos Anjos há de certamente estranhar-lhe a profusão de termos científicos. Embora seja nela que esse pendor terminológico foi levado ao máximo, nem por isso se pode considerá-lo um traço de ordem estritamente pessoal. Partilharam-no muitos dos que, antes de ou

⁶³ Johann Joaquim Winckelmann (com sua obra *Reflexões sobre a imitação da arte grega na pintura e na escultura*) é tido como o criador da moderna história da arte, distanciando-se do modelo de história da arte executado por Vasari (*Vidas dos mais excelentes pintores, escultores e arquitetos italianos*), em que a biografia do artista – e não o estudo de sua obra, como propõe Winckelmann – é o centro do estudo. Cf.: MACHADO, Roberto. *O nascimento do trágico de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, pp. 9-14.

⁶⁴ BARBOSA, F. Op. cit., pp. 55-87.

⁶⁵ Sobre a importância de Tobias Barreto na divulgação de textos (filosóficos e literários) alemães, observemos o que afirma André Vallias sobre a recepção da poesia de Heinrich Heine no Brasil: “Machado de Assis, admirador do poeta, verteu poemas de Heine a partir de traduções francesas, mas veio a fazê-lo do original, após ter aprendido o idioma alemão por influência de Tobias Barreto, o mais ativo divulgador da cultura alemã no Brasil nas décadas de 1870 e 80, que não apenas absorveu a poesia e prosa heineana mas, principalmente, seus escritos teológico-filosóficos”. Vide: VALLIAS, André. “Poeta dos contrários”. In: HEINE, Heinrich. *Heine, hein?: Poeta dos contrários*. Introdução e traduções por André Vallias. São Paulo: Perspectiva: Goethe-Institut, 2011, p. 25. Ainda sobre o germanismo de Tobias Barreto, vale destacar que foi leitor e tradutor de obras de Hackel e publicou, na cidade de Escada (nas imediações do Recife), um periódico em português/alemão: *Deutscher Kämpfer*. Disponível em: <http://www.wikiwand.com/pt/Tobias_Barreto>. Acesso em: 10 jun. 2015.

contemporaneamente ao futuro autor do *Eu*, cursaram a Faculdade de Direito do Recife quando ali se fazia sentir ainda a influência de Tobias Barreto. [...] Tobias seduziu, com a força de sua personalidade de polemista e a novidade das ideias do positivismo francês e do materialismo alemão de que se fez arauto entre nós, a juventude acadêmica. [...] Tal cientificismo não ficou restrito ao campo do direito e da filosofia, mas transbordou para o da literatura, dando origem a uma corrente, a poesia científica que, como a Ideia Nova e o parnasianismo, se propunha a substituir o romantismo, àquela altura em adiantado processo de dissolução. [...] Outro, bem outro, foi o caso de Augusto dos Anjos. Na sua obra não deparamos, como na de Martins Júnior, louvações da ciência *in abstracto* enquanto fatora do avanço social e moral da humanidade [...] Como aconteceu com Graça Aranha, também a Augusto dos Anjos possibilitou a cultura científica chegar a uma metafísica lírica de integração entre o eu e o Cosmos. Grifei o adjetivo lírico para acentuar que essa metafísica não advinha da adoção de uma doutrina filosófica já pronta; era, mais do que isso, adaptação de uma individualidade criativa a um *Zeitgeist* marcado pela obsessão cientificista.⁶⁶

É à luz da cultura cientificista (e também germanista) que circulava na Escola do Recife, e que tanto inflamou os poetas abolicionistas, “socialistas” e republicanistas da geração anterior, que floresce a poesia de Augusto dos Anjos: uma poesia trágica, contudente, porque se ri das suas influências, porque em seu “evolucionismo às avessas”, como mostra José Paulo Paes, decompõe as tradições das quais se alimenta, ao mesmo tempo em que decompõe seu próprio eu “multipersona”.

Independentemente do modo como Augusto dos Anjos tenha recebido a multiplicidade de reflexões acerca do trágico moderno oriundas da filosofia alemã, a constante referência de sua poesia a episódios de peças trágicas gregas, a filósofos do trágico (como Schopenhauer e Nietzsche), a autores de tragédias modernas (como Shakespeare⁶⁷ e Goethe), bem como sua proximidade com a poesia do expressionismo alemão (como atesta Anatol Rosenfeld em texto crítico⁶⁸) conduzem à compreensão de que sua poesia é profundamente cônica dos debates acerca do trágico moderno (e que têm, na filosofia alemã, seu grande polo irradiador).

No intuito de compreender os debates acerca do trágico moderno nos quais a poesia de Augusto dos Anjos se envolve, elegemos, fundamentalmente, duas obras: *Ensaio sobre o trágico*, de Peter Szondi, e *O nascimento do trágico: de Schiller à Nietzsche*, de Roberto Machado. Encontramos nessas obras os caminhos pelos quais se constrói o pensamento trágico moderno nas filosofias alemãs do século XIX, caminhos que se mostram

⁶⁶ PAES, J. P. Op. cit., pp. 89-91.

⁶⁷ O teatro de William Shakespeare (tragédias, em especial) é importante referência – juntamente com as peças da Grécia clássica – para a construção da noção de Shakespeare como “gênio original”, noção esta que marca as reflexões dos jovens pensadores da escola de Jena, todos ligados ao movimento do *Sturm und Drang*. Dentre eles: Goethe, Lenz, Herder e Schiller. Cf.: SUSSEKIND, Pedro. *Shakespeare: o gênio original*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

⁶⁸ ROSENFELD, Anatol. “A costela de prata de Augusto dos Anjos”, in: ANJOS, Augusto dos. Op. cit., 2004, pp.186-190.

fundamentais à compreensão da poesia de Augusto dos Anjos e que atingem – com a filosofia de Schopenhauer e, em especial, com a de Friedrich Nietzsche – seu momento de maior expressão, uma vez que o trágico é, para ambos os pensadores, o centro nevrálgico de suas concepções filosóficas.

Se o trágico schopenhaueriano e nietzschiano são certamente os pontos máximos das filosofias do trágico no século XIX e se a presença de Schopenhauer na poesia de *Eu* já foi exaustivamente diagnosticada pela fortuna crítica, partiremos para a demonstração de que é o trágico dionisiaco (proposto pela filosofia de Friedrich Nietzsche) que trará maiores ganhos à compreensão da poesia trágico-moderna de Augusto dos Anjos.

IV.

Em *O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche*, de Roberto Machado, podemos ler, no capítulo sobre Hegel, a seguinte afirmação:

A tragédia antiga representa a vitória da substancialidade sobre a individualidade. E se nela os heróis trágicos são destruídos é porque a unilateralidade de seus objetivos deve ser reabsorvida na unidade substancial. [...] A morte ou o aniquilamento do herói, a superação de seu *pathos* unilateral, a negação da particularidade, significa a unificação de sua vontade individual com o princípio absoluto da substância ética.⁶⁹

Essa reflexão de Machado sobre a filosofia do trágico em Hegel apresenta importantes informações: uma primeira, é a mostra da dimensão que o tema “o trágico” assume para a filosofia, em especial a alemã, a partir do século XIX; a segunda aponta para o dilaceramento do herói trágico, característica central dos poemas de *Eu*, de Augusto dos Anjos. Eis porque podemos caracterizar a obra como “trágica”: à medida que percorremos os poemas ali reunidos, encontramos uma poesia “multidilaceratória” (“multidecompositória”, para ser mais exato) de uma personagem, o próprio *Eu lírico*. A obra *Eu* apresenta questões paradoxais, contradições insolúveis tão próprias das contradições trágicas estudadas e pensadas pelos mais diferentes filósofos e artistas que se debruçaram sobre a tragédia e o trágico na modernidade (a saber: Schiller, Schelling, Hegel, Schopenhauer, Nietzsche e outros).

A obra de Augusto dos Anjos se reporta ao trágico textualmente, em vários momentos. Se nos detivermos apenas na obra *Eu* (desconsiderando o *Outras poesias*), ali encontraremos onze ocorrências da palavra “tragédia” e suas derivações (trágico(a)(s),

⁶⁹ MACHADO, R. Op. cit., 2006, pp. 132-133.

tragicamente e tragicômica). E é no poema “Os doentes” que ela mais aparece: três vezes (sob as formas *trágico*, *trágica* e *tragicômica*). Se adicionarmos a essa conta as cenas que remetem às tragédias clássicas (como as “brancas bacantes bêbedas” em “Monólogo de uma sombra”), as referências a tragediógrafos, como Shakespeare e Goethe, e as relações que essa poesia estabelece com as teorias de tragediólogos, como Schopenhauer e Nietzsche, então poderemos concluir que, certamente, o trágico é a grande força propulsora da obra.

De fato, *Eu* se reporta a uma determinada tradição da filosofia moderna, que toma as obras trágicas para além de sua compreensão normativa: para muitos pensadores (escritores e filósofos), em especial da Alemanha, ao longo de todo o século XIX, a reflexão sobre a tragédia transcende os debates sobre o normativo (sobre a *forma* da peça trágica, tal e qual praticavam os dramaturgos e críticos até o século XVIII), passando assim a ser compreendida em suas possibilidades ontológicas (em lugar de “tragédia”, temos o “trágico”). No XIX, vemos a tragédia tornar-se independente das formas canônicas do drama trágico, anteriormente tão calcadas na interpretação da *Poética*, de Aristóteles, especialmente em sua releitura oraciana (a partir da carta denominada “Epístola ad Pisones” e que servia de guia às peças trágicas do classicismo francês, como nas peças de Racine, por exemplo).

Partindo do resgate da cultura trágica grega pelo classicismo alemão (de meados do XVIII) e, rumando ao *Sturm und Drang* (na transição do século XVIII para o XIX), assistiremos, daí em diante, ao florescimento das demais filosofias do trágico que surgem na Alemanha oitocentista. É com as filosofias do trágico (de Schiller a Nietzsche) que encontraremos a consolidação do conceito de “trágico”, em detrimento do mero estudo normativo da “tragédia” (enquanto gênero e forma). A partir filosofia alemã do século XIX, temos o conceito de trágico (moderno) como um dos problemas fundamentais das artes (modernas). É justamente ao final do XIX e início do XX, período de confecção e de publicação da poesia de Augusto dos Anjos, que encontraremos, nas artes dramáticas alemãs, o surgimento da estética expressionista; estética esta que passa a se aproximar, como veremos adiante, da ação reflexiva, do gênero lírico, aproximando-se assim do monológico em detrimento do dialógico. Aproximando-nos do expressionismo, poderemos compreender como a poesia de Augusto dos Anjos se alinha ao *zeitgeist* tão próprio da arte de seu tempo, tão vanguardista quanto as obras dos poetas Georg Trakl, Georg Heym e, principalmente, Gottfried Benn (como aponta o célebre texto crítico de Anatol Rosenfeld) ou ainda das obras

dos dramaturgos expressionistas, em especial de August Strindberg, a partir de seu romance biográfico *Inferno*.⁷⁰

Para Goethe, Schopenhauer e Nietzsche (autores citados por Augusto dos Anjos em seus poemas), o trágico é uma postura ontológica própria de algumas obras de arte, independentemente do gênero literário ao qual pertençam. Para Nietzsche, por exemplo, a poesia lírica é a grande expressão trágica porque o poeta lírico parte do espírito essencial à tragédia: a música. Aliás, para Nietzsche, é a musicalidade das canções populares – tão próprias aos versos de Augusto dos Anjos – que também confere a essa poesia lírica sua tragicidade.

Segundo Aristóteles (e, de certo modo, Hegel também), a tragédia é uma peça dramática que trata de ações nobres. Entretanto, não há nobreza nessa poesia da decomposição de Augusto dos Anjos, que nos apresenta o mundo dos vermes, do escarro, da química orgânica, da física, da embriologia, do preço da mortalha no comércio da morte. É um poeta que chega ao subjetivo, mas pela materialidade, chega ao sublime pelo prosaico. Olha o mundo a partir do próprio corpo, da sua sensorialidade, pela própria experiência da decomposição: olha a partir de uma individualidade que se desfaz, que se desintegra. Não é por meio de um eu íntegro que *Eu lírico* olha o mundo, mas sim ele o investiga a partir de uma “fauna cavernícola do crânio”. Quando veste a persona de Cristo, é o cristo-verme que salva o hidrópico, jantando-o, devorando-o como quem opera milagres, recriando mundos pela antropofagia. Veremos, quando da análise do poema “O Deus-Verme”, que esse Cristo é o “Cristo-regressivo” de que fala José Paulo Paes. Dessa forma, o trágico aqui está muito distante do trágico aristotélico, que pressupõe ações nobres; o movimento dessa obra trágica (e moderna) é outro: a decomposição atua sobre os símbolos de nobreza, como o Cristo e a ciência, e, pela decomposição, ela os profana, parodiando-os, para reutilizá-los dentro de sua cosmogonia da putrefação.

V.

Seguindo as obras de Peter Szondi (*Ensaio sobre o trágico*) e de Roberto Machado (*O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche*), podemos compreender que o

⁷⁰ STRINDBERG, August. *Inferno*. Tradução e prefácio de Ismael Cardim; posfácio de Pier Paolo Pasolini. São Paulo: Editora 34, 2009. Interessante como a obra de Strindberg (em *Inferno*, pela alquimia) se aproxima do *Eu* de Augusto dos Anjos, no que diz respeito ao culto da ciência à serviço de um misticismo. Rompendo os limites entre o biográfico e o alucinatório, em ambas as obras vemos um “eu” deambulante, em busca de respostas, trilhando pelo mundo das ciências (biologia e química) e da podridão.

trágico inscreve na obra de arte um dilema, a chamada *contradição trágica*:⁷¹ nem somente a força do herói, nem unicamente a força dos deuses mostram-se vitoriosas, e sim, para os adeptos do trágico moderno (muito distante da realidade da *polis* grega), vemos emergir o dilema, o jogo de contrários no qual cada uma das forças opostas parecem estar com a razão (daí que a primeira interpretação sobre a tragédia, por Hegel, encontra-se em seu escrito “Sobre os tipos de tratamento científico do direito natural”, publicado no *Jornal Crítico de Filosofia*, em 1802-3⁷²). Ainda que haja, em Hegel e Goethe, uma reconciliação trágica (embora em Hegel, obviamente, tenhamos uma reconciliação dialética), a contradição, o paradoxal é sempre a energia que propulsiona não apenas as tragédias propriamente ditas, mas também as demais obras de arte que se mostrem imbuídas de tragicidade.

Interessante percebermos como a obra *Eu* multiplica contradições, reverberando em sua estrutura a essência contraditória do trágico: bela forma x conteúdo violento; forma fixa x musicalidade e liberdade de linguagem; termos científicos (e filosóficos) x criação poética; poema do Eu x decomposição do Eu; termos técnicos x termos chulos, prosaicos... e assim por diante. Assim como o *Eu lírico* se dilacera ao longo de sua deambulação decompositória (rumo ao seu trágico destino), sua poesia materializa formalmente esse dilaceramento trágico por meio das contradições estruturais que opera.

Observemos que a obra *Eu* se inicia com um monólogo, o “Monólogo de uma sombra”. Tradicionalmente, no universo da tragédia, o monólogo é, ele mesmo, uma peça dramática, ou ainda um trecho de uma obra dramática; em *Eu*, ele funciona como apresentação da condição do “eu herói” diante das forças telúricas, ou seja, diante da voz da natureza que se impõe ao poeta (e aos demais leitores/espectadores) como força suprema a subjugar o “protagonista” – o próprio *Eu lírico*. Dessa forma, ele se prepara para uma sucessão de transfigurações (pelas personas que veste e despe) e irá padecer (sempre ditirâmico, ora sob a máscara do verme, ora sob a máscara do filósofo-moderno, ora sob a máscara do doente), diante de seu destino: será dilacerado, decomposto, aniquilado.

É no monólogo, parte integrante das peças dramáticas (tanto de cunho trágico quanto cômico), que a personagem desenvolve uma fala que corresponde a uma conversa consigo mesma. Observemos o início de “Monólogo de uma sombra”:

⁷¹ O estudo da “contradição trágica” – e de como diferentes autores alemães se posicionaram diante dessa concepção – é o cerne da obra de Roberto Machado, *O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche*: “Levando em consideração essa problemática, o objetivo mais geral deste livro é estudar como a interpretação ontológica da poesia trágica grega se realizou em termos de contradição ou de antagonismo de princípios nos autores que a formularam no bojo do idealismo alemão – Schelling, Hegel, Hölderlin – para finalmente situar a posição de Schopenhauer e Nietzsche sobre a questão.” In: MACHADO, R. Op. cit., 2006, p. 49.

⁷² ZSONDI, P. Op. cit., p. 37.

Monólogo de uma sombra

“Sou uma Sombra! Venho de outras eras,
Do cosmopolitismo das moneras...
Pólipo de recônditas reentrâncias,
Larva de caos telúrico, procedo
Da escuridão do cósmico segredo,
Da substância de todas as substâncias!⁷³

Nessa primeira estrofe, reconhecemos uma das personagens que falam pela voz do eu lírico, a “sombra”, que é a “canção da Natureza exausta”⁷⁴ sob a persona de sua “vida anônima de larva”.⁷⁵ É a voz terrível do desdém da natureza diante da efemeridade da vida do homem, e que ouvimos rogar praga à personagem do “filósofo moderno”:

[...]
E hão de achá-lo, amanhã, bestas agrestes,
Sobre a esteira sarcófaga das pestes
A mostrar, já nos últimos momentos,
Como quem se submete a uma charqueada,
Ao clarão tropical da luz danada,
O espólio dos seus dedos peçonhentos.⁷⁶
[...]

Aqui já constatamos o “antitropicalismo”, demonstrado por Hardman em “Augusto dos Anjos e o antitropicalismo”: o filósofo moderno, ironicamente armado de um conhecimento científico, inútil frente à sua decomposição, irá padecer – segundo Hardman – diante da luz solar que se apresenta não como “imagem indiciária da vida, mas sim de um poder destrutivo”.⁷⁷ No próximo capítulo desta tese, entretanto, veremos como a decomposição, na obra de Augusto dos Anjos, mesmo “diante da luz solar”, mostra-se afirmativa da vida.

Notemos, contudo, que o poema se inicia com a voz da sombra (do eu lírico), abrindo-se ali o sinal de aspas que somente será fechado na 28ª estrofe, quando a voz do eu lírico assumirá o poema, mas agora despido de sua persona: a partir desse ponto, há apenas mais três estrofes. A forma monológica que hegemonicamente o poema assume aponta para a constatação de uma dimensão dramática, o que se confirma pela ação no tempo presente (em que a peça/poema é encenada/lida): notemos o uso dos verbos no presente (“Sou uma sombra”; “Pairando acima”; “Aí vem sujo”). Essa confirmação se dá também no momento

⁷³ ANJOS, p. 91.

⁷⁴ Idem, p. 96.

⁷⁵ Idem, ibidem.

⁷⁶ Idem, p. 92.

⁷⁷ HARDMAN, Francisco Foot. “Augusto dos Anjos e o antitropicalismo”. In: FINAZZI-AGRÒ, Ettore (et al.). Op. cit., p. 134.

em que aparece outra personagem comum à obra, o sátiro: ali o verbo no presente (“é”), combinado ao dêitico (“agora”), traz a realização da ação para o momento presente:

Estoutro agora é o sátiro peralta
 Que o sensualismo sodomista exalta,
 Nutrindo sua infâmia a leite e a trigo...
 Como que, em suas células vilíssimas,
 Há estratificações requintadíssimas
 De uma animalidade sem castigo.⁷⁸

Como mostra Anatol Rosenfeld, em *Teatro épico*:⁷⁹

A ação dramática acontece agora e não aconteceu no passado [...] Origina-se, cada vez, em cada representação, “pela primeira vez”; não acontece “novamente” o que já aconteceu, mas, o que acontece, acontece agora, tem sua origem agora; a ação é “original”, *cada réplica nasce agora*, não é citação ou variação de algo dito há muito tempo.⁸⁰

Hardman aponta uma condição de “manifesto estético-ideológico”⁸¹ em “Monólogo da sombra”, conduzindo, assim, à compreensão dessa energia dramática na poesia de *Eu*. Se supusermos que essa poesia proporciona ao leitor um efeito catártico (como, de certo modo, podemos esperar de toda obra poética que nos toca como leitores), será justo atribuímos a esse efeito dramático a causa do sucesso de tal poesia ainda nos dias atuais. É Francisco Foot Hardman que alerta: “Se alguém consultar a internet, agora, pode deparar-se com mais de 350.000 referências à sua vida e obra”.⁸²

A presença dramática anunciada nesse poema de abertura funciona como uma chave que permite adentrar pela porta dessa poesia. É óbvio que nem o poema de abertura, nem tampouco toda a obra *Eu* se configuram, a rigor, como ato e obra dramáticos, respectivamente, no entanto, como mostra Lucia Helena em *A cosmo-agonia de Augusto dos Anjos*,⁸³ a “trama dramática” tão característica de *Eu* articula os poemas tragicamente, fundindo-se ao “traçado épico” da obra, ou seja, à narrativa que mostra a decomposição do *Eu* em sua deambulante aventura pelos umbrais da decomposição.⁸⁴ Contudo a percepção acerca da dramaticidade na obra de Augusto dos Anjos pode ser diagnosticada em textos críticos

⁷⁸ ANJOS, p. 93.

⁷⁹ ROSENFELD, Anatol. *Teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

⁸⁰ Idem, p. 31, grifos do autor.

⁸¹ HARDMAN, F. Op. cit., p. 134.

⁸² Idem, p. 132-133.

⁸³ HELENA, L. Op. cit.

⁸⁴ Para Lucia Helena, o périplo por meio da decomposição que o eu lírico realiza, partindo do primeiro poema e indo até o último (daí o “traçado épico”), inscreve na obra *Eu* um ciclo constante de destruição (devoramento, ou ainda “fagismo”) e de subsequente recriação da vida. Daí o título de sua obra *A cosmo-agonia de Augusto dos Anjos*.

anteriores ao de Lucia Helena. Um dos primeiros textos da fortuna crítica que fornece algumas pistas acerca desses efeitos dramáticos é o ensaio de Álvaro Lins, (“Augusto dos Anjos, poeta moderno”), quando reconhece na poesia de Augusto dos Anjos o que denomina “clima poético”:

Para criar o clima poético, o ambiente particular das suas ideias, sensações, pensamentos e alucinações, Augusto dos Anjos era um mestre na arte de levantar logo nos primeiros versos uma atmosfera que envolvia o leitor, que o obrigava a colocar-se imediatamente dentro do espírito e do ritmo do poema. Não sabemos se consciente ou inconscientemente, na sua elaboração formal, isso hoje nos parece uma técnica, um verdadeiro processo. Ele o atingia por uma espécie de fixação das circunstâncias de tempo e lugar, lançados com o objetivo de sugerir um ambiente terrível ou um momento crítico.⁸⁵

Trata-se da carga dramática – ainda que Lins não o tenha assim denominado – apresentando-se formalmente ao longo dos poemas de *Eu*. A “técnica”, o “processo” de composição, que traz para o presente as ações dessa poesia, já anunciada em “Monólogo de uma sombra”, irá, como veremos, se desenvolver ao longo dos demais poemas da obra *Eu*.

Observemos que essas “ações dramáticas”, embora predominantemente reflexivas, mais próximas do trágico hölderliniano,⁸⁶ como mostra Roberto Machado, estão circunscritas à própria experiência do poeta, de seu sofrimento, são experimentadas pelo eu lírico, que já não é mais um e que se torna, pela decomposição, um corpo múltiplo (é “o mulambo da língua parálitica”, ou ainda “a fauna cavernícola do crânio”, ou ainda o “verme”, ou o “filósofo moderno” que participam da ação). Assim esse eu da obra apresenta-se, simultaneamente, como protagonista, antagonista e palco da ação dramática: os demais seres que participam dessa “trágica festa emocionante” são incorporados pelo eu lírico, que se veste e se despe dionisiacamente de suas personas, como numa decomposição do próprio eu-a(u)tor. Assim, o tom que predomina na obra *Eu* é o do monólogo, no qual a voz lírica se traveste de outras personagens, mas todas numa dança em cuja música (como veremos no capítulo em que analisaremos o poema “As cismas do destino”) reverbera a decomposição, epicentro temático de *Eu*. Sendo que essa poesia parte da experiência do *Eu lírico* em sua própria carne, da vivência de seu próprio corpo decomposto, ela se alinha bastante ao antiplatonismo pós-kantiano de Arthur Schopenhauer e de Friedrich Nietzsche.

⁸⁵ LINS, Álvaro. “Augusto dos Anjos poeta moderno”. In: ANJOS, Augusto. Op. cit., 2004, p. 123.

⁸⁶ Segundo Roberto Machado, o herói trágico para o Hölderlin de *A morte de Empédocles* constitui-se “mais pelo caráter, pelo *ethos* do que pela ação”. A motivação fundamental para a morte do herói (ou sua autodecomposição, como vemos em *Eu*) encontra-se, antes, “nele mesmo”. Cf.: MACHADO, R. Op. cit., 2006, p. 140.

Esse caminho do herói trágico-moderno (nesse grande monólogo/canto ditirâmico que é *Eu* e que, como veremos, é tônica comum à arte expressionista desse período) é a busca do conhecimento (na persona do filósofo moderno) e de sua salvação (sua *harmatia* é a crença na ciência) até que, finalmente, encontre seu destino trágico, sua decomposição no último poema: “Mistérios de um fósforo”, que funciona na obra como um réquiem. Observa-se, assim, um desenvolvimento orgânico, bastante característico de *Eu* e que conduz sua leitura, pela seguinte trajetória: 1. “Monólogo de uma sombra”, 2. “Os doentes” e finalmente 3. “Mistérios de um fósforo”.

Assim, se no início de *Eu* há esse monólogo como “manifesto”, no centro da obra há o poema “Os doentes”, um “poema-súmula”, segundo Alcides e Paes⁸⁷, a apresentar a figura do doente como chave central para a compreensão do herói trágico na obra. Na exata metade de *Eu*, na 95ª estrofe de “Os doentes”, vemos o eu lírico clamar às forças vérmicas:

Na evolução de minha dor grotesca,
Eu mendigava aos vermes insubmissos
Como indenização dos meus serviços,
O benefício de uma cova fresca.⁸⁸

Ao final do livro, está “Mistérios de um fósforo”, numa tonalidade fatalista – que anuncia a decomposição, a ruína do *Eu lírico*. Percebamos que nessa obra lírico/trágica o herói, sob a máscara do filósofo moderno, será destruído porque a unilateralidade dos seus objetivos,

Quis compreender, quebrando estéreis normas,
A vida fenomênica das Formas,
Que, iguais a fogos passageiros, luzem...⁸⁹

E será reabsorvido, junto com todas as coisas, na unidade substancial:

E apenas encontrou na ideia gasta,
O horror dessa mecânica nefasta,
A que todas as cousas se reduzem!⁹⁰

⁸⁷ Partindo da constatação de “Os doentes” como “poema-súmula”, no texto “Augusto dos Anjos ou o evolucionismo às avessas”, de José Paulo Paes, Sérgio Alcides (no texto “Augusto dos Anjos e o mito do ‘Eu’”) reconhece a centralidade do poema para a compreensão da organicidade poética de *Eu*. É Alcides quem alerta sobre a posição central da 95ª estrofe de “Os doentes” na obra. No próximo capítulo desta tese, veremos que tal estrofe se mostra um “divisor de águas” da obra *Eu* e que nos permite importantes constatações.

⁸⁸ ANJOS, p. 134.

⁸⁹ Idem, p. 92.

⁹⁰ Idem, ibidem.

Se *Eu* não é formalmente uma tragédia, por outro lado, a obra dialoga, joga, com elementos próprios do gênero “drama trágico” (em muitos momentos cita e anuncia as dores decompositórias como “trágicas”) e, assim, constrói uma obra em que a energia trágica é sua grande força motriz.

A poesia de *Eu* é a poesia trágica na qual o eu lírico se despe – como quem se decompõe – de suas personas até ser desmembrado, sacrificado, juntamente com o ideal de progresso da civilização e com a civilização ela mesma, para que, desse processo de decomposição, emergja a poesia. A poesia de Augusto dos Anjos usa a ciência para a criação poética, transformando-a em poesia, para criar um canto de decomposição em que se desmembram o próprio eu lírico e essa ciência que o alimenta.

Por meio da lógica da queda de máscaras “em sucessão indefinida” (como aponta Sérgio Alcides⁹¹), podemos compreender como a presença do nosológico e do biográfico na obra revelam-se poderosas estratégias poéticas, estratégias também retóricas, porque buscam o convencimento do leitor: eis a armadilha poética na qual sucumbe grande parte da crítica que se dedica à obra. Assim, o que está em jogo nesta poesia é a própria criação poética: esse eu lírico se oferece em holocausto (é o filósofo moderno, a decadência do engenho em si mesmo, a promiscuidade da cidade e da República, a decrepitude da civilização e de sua fé na ciência) em nome da poesia, de sua própria poesia. Esse canto mostra-se, assim, um canto de vida, porque é o canto da criação poética; ao contrário do que pregava Antônio Torres, Augusto dos Anjos não é o “poeta da morte”, mas sim, o poeta da decomposição e, sendo a decomposição o primeiro passo para uma nova composição (como o eu lírico anuncia em “Os doentes”), ele é o poeta da recriação poética e, com ela, da recriação da vida.

Se essa poesia canta a criação pela decomposição (a destruição, a morte), então temos aqui um jogo de polaridades, de princípios (*eros* e *tanathos*) que não se resolvem, não se neutralizam, mas que se casam. Sob essa mesma lógica paradoxal, de polaridades que se “casam” e, contudo, não se neutralizam, encontraremos – quando nos dedicarmos à análise do poema “As cismas do destino” – a dança de Apolo e Dioniso na poesia angelina: Apolo como divindade da bela forma, da imagem, o olho solar que revela o prazer da aparência (*shein*), e Dioniso, como a divindade da destruição, mostra-se como princípio da música, do êxtase e do terror diante da dissolução do eu (o *principium individuationis*) no Uno-primordial.

⁹¹ ALCIDES, S. Op. cit., p. 124.

VI.

Em muitos dos textos da fortuna crítica de *Eu* nos deparamos com a concepção do trágico atrelado à filosofia pessimista de Schopenhauer, e Órris Soares é o primeiro a identificar tal influência: “Certo, no pessimismo está a verdade verdadeira, a verdade inclemente. Mas só um espírito criado no leito do budismo e alimentado pelo schopenhauerianismo seria capaz de soltar grito tão desesperativo”⁹². Entretanto, a poesia de *Eu* não pode ser resumida à simples condição de texto de divulgação desta ou daquela corrente filosófica. Não desejamos, outrossim, com esta tese negar a importância que o pensamento schopenhaueriano exerce na obra do poeta, nem tampouco sugerir que a poesia de Augusto se filiou estritamente à filosofia do trágico de Nietzsche. Primeiramente, reconhecemos a poesia de *Eu* como um autêntico lugar de criação e, assim, muitas correntes filosóficas, científicas e artísticas diferentes mostram-se alimentos importantes a sua formação –; acreditar em uma ou outra filiação exclusiva seria castrar a riqueza do texto poético. Em segundo lugar, quando lemos a obra *Eu* na chave do trágico, havemos de compreender que as filosofias do trágico de ambos os pensadores alemães (Schopenhauer e Nietzsche) não se opõem, simples e diretamente. Então, compreender em que medida a poesia trágica de *Eu* se aproxima e se afasta de uma ou de outra abordagem é compreender com mais clareza as especificidades – e a beleza, creio – de seu corpo poético. Acredito que a poesia de Augusto dos Anjos parte do corpo fenomênico de Schopenhauer e desagua no corpo dionisíaco de Nietzsche. Observemos mais de perto o significado de “trágico” para ambos os filósofos.

Schopenhauer é, nas palavras do jovem Nietzsche,⁹³ o grande “educador”. Talvez, sem a leitura de Schopenhauer, Nietzsche teria se consolidado “apenas” como o filólogo promissor, gênio precoce, o então professor da universidade da Basileia. Sobre os fundamentos de Schopenhauer se assentam as ideias de Nietzsche, e, ainda depois de romper com o mestre, Nietzsche irá manter determinados pressupostos schopenhauerianos. Nietzsche parte dos preceitos de “vontade e representação” de Schopenhauer, mas, no filósofo de Sils-Maria, eles estão transfigurados nos princípios “dionisíaco” e “apolíneo”, respectivamente. Para ambos, a arte manifesta o jogo entre a vontade (em Nietzsche, o princípio dionisíaco) e a

⁹² SOARES, O. Op. cit., p. 67.

⁹³ A partir dos estudos de Oswaldo Giacóia sobre Nietzsche, compreendemos três distintos momentos da produção nietzschiana: o “jovem Nietzsche” (de 1870 a 1876, cuja principal obra é *O nascimento da tragédia a partir do espírito da música*); o “segundo Nietzsche” (de 1876 a 1882, período no qual encontramos *Humano, demasiado Humano: um livro para espíritos livres*); e o “último Nietzsche” (de 1882 a 1889, quando da publicação de *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*). Cf.: GIACÓIA JÚNIOR, Oswaldo. *Nietzsche*. São Paulo: Publifolha, 2000 (coleção Folha Explica).

representação (em Nietzsche, o apolíneo). A cisão entre Nietzsche e Schopenhauer virá das consequências dessa premissa.

Não seria exagero pensarmos que o que Nietzsche realiza com sua obra é a radicalização do pensamento schopenhaueriano (para além do que almejava o próprio Schopenhauer). Vejamos. Para Schopenhauer, o que resta ao indivíduo diante da trágica constatação de que sua vontade – ainda que representada na arte – nada possa diante do mundo? O que resta é justamente a compreensão – aprendida pelo sofrimento diante dessa constatação – da ilusão a que está submetido: o mundo fenomênico (véu de Maia) deve ser descortinado, irrompendo contra o próprio *principium individuationis*, quando o indivíduo irá atingir um estado de resignação, ou seja, o “nirvana”. A arte – e a tragédia é a mais alta expressão artística para Schopenhauer – é o momento em que o indivíduo inscreve a representação de sua vontade diante do sofrimento do mundo e, assim, pode encontrar sua resignação. Deixemos o filósofo falar por si mesmo:

Por fim, esse conhecimento, no indivíduo purificado e enobrecido pelo sofrimento mesmo, atinge o ponto no qual o fenômeno, o véu de Maia, não mais o ilude. Ele vê através da forma do fenômeno, do *principium individuationis*, com o que expira o egoísmo nele baseado. Com isso, os até então poderosos MOTIVOS perdem o seu poder e, em vez deles, o conhecimento perfeito da essência do mundo, atuando como QUIETIVO da Vontade, produz a resignação, a renúncia, não apenas da vida, mas de toda a Vontade de vida mesma. Assim, vemos ao fim da tragédia os mais nobres, após longa luta e sofrimento, desistirem dos alvos até então perseguidos veementemente, e, para sempre, abdicam de todos os gozos da vida. [...] Todos morrem purificados pelo sofrimento, ou seja, após a Vontade de vida já ter antes neles morrido.⁹⁴

O que Nietzsche opera em relação à compreensão do trágico não é um simples afastamento da visão schopenhaueriana, porém uma radicalização. Para Nietzsche a tragédia é também a grande expressão artística por excelência, mas, onde Schopenhauer vê negação da vontade, Nietzsche vê afirmação da vontade, afirmação da vida. Para Nietzsche o resultado da tragédia – que é o expectador extasiado diante da destruição do herói – não imprime a negação da vontade, mas, ao contrário, afirma a vontade porque faz o espectador aceitar o sofrimento com alegria, com entusiasmo (dionisíaco); segundo Machado, aceitar o sofrimento “como parte integrante da vida, porque seu próprio aniquilamento como indivíduo em nada afeta a essência da vida, o mais íntimo do mundo, da vontade”.⁹⁵ E, mais adiante, Machado mostra a diferença entre o trágico para Nietzsche e Schopenhauer:

⁹⁴ SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. São Paulo: Editora Unesp, 2005, p. 333 e 334.

⁹⁵ MACHADO, R. Op. cit., 2006, p. 238.

Se, ao representar a sabedoria dionisiaca através de meios apolíneos, a tragédia produz alegria com o aniquilamento do indivíduo, é porque a representação trágica é capaz de fazer o próprio indivíduo experimentar temporariamente, por traz das aparências das figuras mutantes, o eterno prazer da existência pela identificação, pela fusão com o ser primordial, o uno originário. Fundada na música, a tragédia não apenas dá o conhecimento da vontade, como também proporciona a afirmação da vontade, grande originalidade do primeiro livro de Nietzsche em relação à teoria da tragédia de Schopenhauer.⁹⁶

A visão nietzschiana parte de um episódio pouco elucidado na filosofia de Schopenhauer: se a arte possibilitaria a anulação da vontade, a música – sendo manifestação artística – também deveria provocar no espectador a mesma atitude. Entretanto, quando trata da música (e do efeito que causa no ouvinte, diante das dissonâncias e consonâncias que representam os prazeres e desprazeres da vontade), em nenhum momento ele vincula a música à negação da vontade (e, como vimos, para Schopenhauer, a negação da vontade é a finalidade da arte). Eis que nesse ponto cego da teoria de Schopenhauer sobre o trágico é que encontramos o alicerce do pensamento de Nietzsche, que em 1872, publica sua obra *O nascimento da tragédia e o espírito da música*. Segundo Machado:

Aliás, Jean-Marie Schaeffer argumenta, a esse respeito, que, se a música é a expressão direta da vontade e se ela sempre termina com uma consonância, portanto com a expressão de uma satisfação, então a expressão da essência das coisas não conduz à negação da vontade de viver: leva à indiferença ou, mais provavelmente, a uma afirmação dessa vontade. Interpretação que o leva a considerar a concepção schopenhaueriana da música mais condizente com a filosofia de Nietzsche do que com o pessimismo do próprio Schopenhauer – lembrando que, efetivamente, Nietzsche retomará a concepção schopenhaueriana, tornando-a independente de sua filosofia pessimista, tornando-a o emblema da auto-afirmação da vontade de potência.⁹⁷

Da compreensão do mundo como vontade e representação parte o jovem Nietzsche para pensar o trágico, cujo espírito é a música. Sua conhecida postura combativa diante do pensamento de Schopenhauer irá se desenvolver num segundo momento, em que Nietzsche se reaproximará da ciência, desenvolvendo suas investigações acerca da moral e da ética, começando a traçar o que denominou de “método genealógico”. Nesse “segundo Nietzsche”, por volta do início dos anos 80 do século XIX, veremos a publicação de obras como *Aurora* (1881) e *A gaia ciência* (1882).

Para o presente trabalho, destacamos (mas não “restringimos”) a compreensão sobre o trágico do jovem Nietzsche por duas razões: primeiro por crer – como vimos na introdução desta tese – que a obra *O nascimento da tragédia e o espírito da música* era

⁹⁶ Idem, ibidem.

⁹⁷ Idem, p. 200.

certamente conhecida por Augusto dos Anjos; em segundo lugar, por crer, juntamente com especialistas na filosofia nietzschiana (como Roberto Machado e Oswaldo Giacóia), que a filosofia de Nietzsche foi sempre repensada, revista pelo próprio filósofo ao longo de sua vida e que, diante dessa prática, ele não abandona sua compreensão da filosofia do trágico, desenvolvida em sua primeira obra; ao contrário, ele a aprimora, resolve seus enganos (como as alianças com Schopenhauer e Wagner), reorganiza sua produção (*Ecce homo* é justamente a sistematização de toda a sua obra). O prefácio que, dezesseis anos depois da publicação, escreve para *O nascimento da tragédia a partir do espírito da música*, mudando o título da obra para *O nascimento da tragédia: helenismo e pessimismo*, é justamente uma das provas de que suas reflexões sobre o trágico não deveriam ser abandonadas, mas, ao contrário, deveriam ser ditas de outra forma.

E, no intuito de rearticular o conhecimento de seu primeiro livro,⁹⁸ Nietzsche compõe a obra *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. Para ele, *O nascimento da tragédia* se mostrou um livro problemático, pois, para além da presença indesejável do “perfume amargo-cadáverico de Schopenhauer”⁹⁹ (e de Wagner), a obra se mostraria, estética e eticamente, incompatível com sua essência; assim, ao invés de se valer de uma linguagem “sistemática e conceitual”,¹⁰⁰ Nietzsche – ele mesmo o afirma no prefácio “Tentativa de autocrítica” – deveria tê-la “cantado”. Segundo Machado:

Se a tragédia nasce do coro trágico e morre porque perde o espírito da música, ao ser subordinada ao conceito, um livro como *O nascimento da tragédia*, ao pretender demonstrar conceitualmente essas duas teses, não estaria, do ponto de vista da forma de expressão, mais próximo do racionalismo socrático do que da poesia trágica, mesmo que tivesse a intenção de se posicionar ao lado desta última? Que validade poderá ter uma crítica total da razão feita a partir da razão? Que sentido poderá ter apelar para a razão contra a razão?¹⁰¹

Assim, como primeiro ponto de contato entre a filosofia de Nietzsche e a poesia de Augusto dos Anjos, entendemos que, para ambos, o método de expressão do trágico era a poesia. É interessante que, também para ambos, o termo *evangelho* seja uma inspiração: se para *Eu* a podridão serve de evangelho ao eu lírico (em “Monólogo de uma sombra”

⁹⁸ É o que nos aponta Roberto Machado em *Zaratustra, tragédia nietzschiana*. Cf.: MACHADO, Roberto. *Zaratustra, tragédia nietzschiana*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

⁹⁹ NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce homo: de como a gente se torna o que a gente é*. Tradução, organização e notas de Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2006. (Coleção L&PM Pocket), p. 82.

¹⁰⁰ MACHADO, R. Op. cit., 2011, p. 17.

¹⁰¹ Idem, ibidem.

encontramos: “A podridão me serve de evangelho...”¹⁰²), para Nietzsche, evangelho é a obra *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. À medida que o filósofo alemão amadurece sua filosofia trágica, ele compreende que o conhecimento científico, ao invés de ser simplesmente recusado, deve ser incorporado pela criação de um conhecimento que tenha na criação poética sua força motriz. Daí que grande parte da obra *A gaia ciência* (obra de transição do 2º ao último Nietzsche) é escrita sob a forma de poemas líricos.

Assim, *Eu* de Augusto dos Anjos é o poema trágico que narra a decomposição do herói que é, ele mesmo, o *principium individuationis*. Esse *Eu*, decompondo-se, rumo para o “nada panteístico” que é conceito importante tanto para Schopenhauer quanto para Nietzsche. O que, creio, há de mais importante e revelador em trazemos à leitura de *Eu* o conceito de trágico nietzschiano, é o fato de podermos compreender essa obra em termos dos princípios apolíneo e dionisíaco e de podermos constatar que a força da poesia trágica está, entre outros fatores, na sua musicalidade. Para Nietzsche (e é o que observamos também em *Eu*) a questão primordial está na dramaticidade musical da poesia lírica (e a consciência de que a poesia lírica se dá pela música).¹⁰³ Contudo, essa postura trágico-nietzschiana convida também a pensarmos sobre o “pessimismo” que grande parte dos textos críticos reconhece nos versos de *Eu*: como veremos no próximo capítulo, há uma grande diferença entre o “pessimismo romântico” de Schopenhauer e o “pessimismo dionisíaco” de Nietzsche.

Essa musicalidade em Augusto dos Anjos é o que permite a muitos críticos relacionar sua poesia ao simbolismo (como propõe Andrade Murici¹⁰⁴). Entretanto, a partir do momento em que tomamos o trágico nietzschiano para compreendermos a obra, ali encontramos claramente, em comunhão, o princípio apolíneo e o dionisíaco. Mas onde estão? O dionisíaco é sua musicalidade “mastigatória”, carregada de decomposição (essa decomposição “cosmo-agônica”), grávida do horror da destruição (o dionisíaco é a face do horror), música esta que se expressa por meio da forma bela, da imagem, do princípio apolíneo (*shein*).

Esse conteúdo horroroso cantado por uma musicalidade tão saborosa, tão comum à musicalidade dos poetas de improviso do nordeste brasileiro (e Gullar, tratando da condição

¹⁰² ANJOS, Augusto dos. Op. cit., 2006, p. 91. A expressão “Evangelho da podridão” já se tornou uma perífrase da obra *Eu*. Uma das mais célebres utilizações da expressão está no título da tese de Chico Viana: *O evangelho da podridão: culpa e melancolia em Augusto dos Anjos*. Cf.: VIANA, Chico. *O evangelho da podridão: culpa e melancolia em Augusto dos Anjos*. João Pessoa: [s.n.]. 2012.

¹⁰³ Para tal, cf.: MACHADO, R. Op. cit., 2006, p. 231. (Ali, Machado mostra como Nietzsche vê a identificação do poeta lírico ao uno-originário expressando-se em música). Em *O nascimento da tragédia*, de Nietzsche, encontramos a importância da música na poesia nos aforismos 5 e 6, que tratam da música e da lírica em Arquiloco. Cf. NIETZSCHE, Friedrich. Op. cit., 2007, pp. 39-48.

¹⁰⁴ MURICI, Andrade. “Augusto dos Anjos e o simbolismo”. In: ANJOS, Augusto. Op. cit. 2004, pp. 127-133.

nordestina de Augusto, sugere compreendermos a presença dessa musicalidade, própria dos trovadores populares¹⁰⁵, na poesia angelina), produz uma poética cuja linguagem e cuja temática se embriagam da realidade desse mundo em decomposição, dos engenhos da família dos Anjos (alegorizando a decadência de um modo de produção, como atesta Gullar). Uma poética tão atenta à opressão política, como aponta Olívia Arruda. O que vemos nessa poesia é o horror diante da decomposição e o êxtase da música – energias dionisíacas – envasados pela bela forma apolínea de seus decassílabos, de seus sonetos, e, principalmente, envasados pelas imagens que o eu lírico constrói. A musicalidade e a forma poética próprias dos versos de *Eu* reiteram estilisticamente a dimensão crítica que essa poesia trágica assume: uma criticidade diante da civilização, não somente a brasileira, criticidade esta que se expressa pela estratégia trágica de sua (de)composição poética.

Assim, ainda que reconheçamos em *Eu* a influência de Schopenhauer, como poderíamos chegar a identificar um efeito de *resignação trágica*, como concebido pelo filósofo, justamente em uma poesia tão crítica, tão cônica das idiosincrasias ideológicas e políticas de seu tempo? Se a presença de Schopenhauer se faz sentir nos versos de Augusto dos Anjos, como atestam, ainda que pautados por reflexões muito distintas, os críticos Órris Soares, Ferreira Gullar, Anatol Rosenfeld, José Paulo Paes e Sérgio Alcides, o que encontramos na obra não é uma resignação trágica, mas uma postura pessimista. E de um pessimismo afirmativo da vida, como diria Nietzsche, um “pessimismo dionisíaco”.

O que é romantismo? Toda arte, toda filosofia pode ser vista como remédio e socorro, a serviço da vida que cresce e que luta: elas pressupõem sempre sofrimento e sofredores. Mas existem dois tipos de sofredores, os que sofrem de *abundância de vida*, que querem uma arte dionisíaca e também uma visão e compreensão trágica da vida – e depois os que sofrem de *empobrecimento de vida*, que buscam silêncio, quietude, mar liso, redenção de si mediante a arte e o conhecimento, ou a embriaguez, o entorpecimento, a convulsão, a loucura. [...] O mais rico em plenitude de vida, o deus e homem dionisíaco, pode permitir-se não só a visão do terrível e discutível, mas mesmo o ato terrível e todo luxo de destruição, decomposição, negação; nele o mal, sem sentido e feio parece como que permitido, em virtude de um excedente de forças geradoras, fertilizadoras, capaz de transformar todo o deserto em exuberante pomar. Inversamente, o que mais sofre, o mais pobre de vida necessitaria ao máximo de brandura, paz e bondade, tanto no pensar como no agir, e, se possível, de um deus que é propriamente um deus para doentes, um “salvador”; e igualmente da lógica, da compreensibilidade conceitual da existência – pois a lógica

¹⁰⁵ Interessante observarmos que, assim como Gullar, outros autores sugerem a relação entre a musicalidade da poesia de Augusto dos Anjos e a musicalidade da poesia popular nordestina brasileira. Vimos, páginas atrás, que Friedrich Nietzsche reconhece a força da poesia lírico-trágica assentada na musicalidade das canções populares, quando compõe sua obra *O nascimento da tragédia a partir do espírito da música*. Aqui, aproximamos a música da/na poesia popular nordestina à poesia de Augusto dos Anjos, de modo demasiado intuitivo: como Nietzsche pensava a música da poesia popular e, principalmemente, quais possíveis diálogos entre a poesia popular nordestina e as estratégias poéticas de Augusto dos Anjos, são questões que ainda carecem de respostas mais precisas. Eis um começo para futuras pesquisas e que, certamente, iriam contribuir consideravelmente para as investigações que tratamos aqui.

tranquiliza, dá confiança –, em suma, de uma certa estreiteza cálida que afasta o medo, um encerrar-se em horizontes otimistas. [...] o pessimismo romântico, o último *grande* acontecimento no destino de nossa cultura. (Que ainda *possa* haver um pessimismo bastante diferente, clássico – tal visão e intuição pertence a mim, é inseparavelmente minha, meu *proprium* e *ipissimum* [quintessência]: no entanto, a palavra “clássico” repugna a meus ouvidos, tornou-se muito gasta, redonda e indistinta. A este pessimismo do futuro – pois ele virá! já o vejo vindo! – eu chamo de pessimismo *dionisiaco*).¹⁰⁶

Daí termos afirmado, páginas atrás, “que a poesia de Augusto dos Anjos parte do corpo fenomênico de Schopenhauer e desagua no corpo dionisiaco de Nietzsche”. A experiência de dissolução (decomposição) do próprio eu (*principium individuationis*), essa “abdição panteísta da individualidade”¹⁰⁷ é um movimento marcadamente schopenhaueriano, contudo esse corpo que se decompõe para investigar a decomposição, ele canta, ele afirma a poesia, ironizando (pela “alegria”, como veremos quando da análise de “Monólogo de uma sombra”) seus mestres. É o que vemos nesta estrofe de “As cismas do destino”:

Todos os personagens da tragédia,
Cansados de viver na paz de Buda,
Pareciam pedir com a boca muda
A ganglionária célula intermédia.¹⁰⁸

Esse *Eu lírico* percorre a decomposição do mundo e de si mesmo, sorrindo ironicamente, como afirma Fausto Cunha, em citação anteriormente vista: “Trágico sim, mas de um humor trágico. O poeta não se entrega desarmado à sua tragédia: enfrentara-a sabendo de sua inutilidade de burla”. Pode-se dizer que esse sorriso diante da condição trágica que se impõe ao eu lírico é semelhante ao núcleo do trágico nietzschiano.

O que não implica que estejamos afirmando que haja uma afiliação nietzschiana por parte de Augusto dos Anjos. Nosso movimento é o de constatar que sua poesia se posiciona diante dos debates de seu tempo, que o trágico assume posição central nesses debates e que, isso posto, tanto a filosofia de Schopenhauer quanto a de Nietzsche são pontos altos desse “hábito mental”¹⁰⁹ que marcou a filosofia e as artes ao longo de todo o século

¹⁰⁶ NIETZSCHE, Friedrich. *A Gaia ciência*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 247.

¹⁰⁷ PAES, J. P. Op. cit., p. 100.

¹⁰⁸ ANJOS, p. 107.

¹⁰⁹ Ao tratar das relações entre a arquitetura gótica e a filosofia escolástica, o historiador Erwin Panofsky elabora o conceito de “hábito mental” e que pode ser definido como um “conceito” ou uma “ideia” que marca um momento específico da história da cultura, não pela simples “influência individual” (de um ou mais determinados autores e obras), mas como resultado “de um processo de difusão genérico”. Reconhecemos o conceito de “trágico”, neste trabalho, como um “hábito mental” que caracterizou muitos dos debates artísticos que marcaram o século XIX. Cf. PANOFSKY, Erwin. *Arquitetura gótica e escolástica: sobre a analogia entre*

XIX. Notemos que Sérgio Alcides sinaliza para uma compreensão da poesia angelina como poesia da traição, oscilando entre diferentes sistemas de pensamento: “Eis o que conseguiu o poeta, ao se posicionar no cerne da contradição entre dois modos de pensar inconciliáveis: salvou-se de Schopenhauer com Haeckel e vice-versa”.¹¹⁰ Ao mesmo tempo é Fabiano Calixto quem nos mostra tratar-se essa poesia de uma “contrapoesia”, destacando também o posicionamento crítico do *Eu lírico*:

É possível ler na “contrapoesia” de Augusto dos Anjos na chave do anarquismo visionário kropotkiano, que possui um forte sentido de negação (do Estado, da acumulação obscena de capital...). Mas ao mesmo tempo, essa negação possui “um profundo sentido afirmativo”, pois visa a formação de um mundo igualitário cuja organização social se baseie na liberdade, no respeito e no apoio mútuo – num símile com a metamorfose da matéria e das ciências através da dialética destruição/construção.¹¹¹

VII.

Nosso intuito aqui de ler a poesia de *Eu* à luz do trágico nietzschiano advém, contudo, do que resulta dessa poesia, ou seja, ainda que atestemos o conhecimento da obra de Nietzsche por Augusto dos Anjos (como mostram os dois sonetos datados de 1905, não reunidos em *Eu*¹¹²), não é tal informação que nos justifica o método. Vale lembrar, aliás, que esta pesquisa não tem como foco a recepção da filosofia de Nietzsche por Augusto dos Anjos. Trata-se mais de uma postura um tanto utilitarista, na qual tomamos o trágico nietzschiano como ferramenta de investigação privilegiada para a compreensão da poesia de *Eu*: o trágico construindo-se pela dança de Apolo com Dioniso, contrapondo-se ao logocentrismo científico. Daí que, à luz desse pensamento trágico, podemos compreender os poemas de *Eu*, nem como o purgante aristotélico, nem como sedativo schopenhaueriano, mas como remédio – amaríssimo – à civilização ocidental, tão marcada pelos seus pre(con)ceitos científicistas e evolucionistas.

arte, filosofia e teologia na Idade Média. Edição e Posfácio de Thomas Frangenberg; tradução de Wolf Hörnke. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 14.

¹¹⁰ ALICIDES, S. Op. cit., p. 126.

¹¹¹ CALIXTO, F. Op. cit., p. 33-34.

¹¹² Dois poemas datados de 1905, que não fazem parte de *Eu*, atestam que Augusto dos Anjos não apenas conhecia o pensamento de Friedrich Nietzsche, como certamente conhecia a primeira obra do filósofo (*O nascimento da tragédia a partir do espírito da música*). Um deles é um soneto dedicado ao filósofo, no qual comenta a ruína de seu pensamento pela loucura que o abateu (ao escarpelar “todo o cadáver do mundo” em busca da “substância das cousas” – assim como o filósofo moderno em “Monólogo de uma sombra”). O outro cita o sátiro *Sileno*, que encontramos no mito do rei Midas, narrado no 3º aforismo de *O nascimento de tragédia*. Cf.: ANJOS, Augusto dos. Op. cit., 2006, p. 274 (Na parte “Outros poemas esquecidos”). Esses dois poemas “Soneto (A Frederico Nietzsche)” e “O ébrio”, já os vimos aqui, na abertura desta tese.

Há que se compreender que o par Apolo e Dioniso não são forças opostas, engano comum, bastante recorrente em textos críticos à obra de Augusto dos Anjos.¹¹³ Tomando o apolíneo e o dionisíaco segundo o pensamento nietzschiano, pode-se entendê-los, na obra de Augusto dos Anjos, como energias que se fundem para compor a arte trágica (que é, para Nietzsche, sinônimo de sublime). A oposição se dá entre o trágico (sublime) e o logocentrismo socrático, a razão (que nos versos de Augusto é a “abstrusa ciência fria” representada pela persona do “filósofo moderno”, constantemente em decomposição). De forma análoga, assim como o pensamento trágico nietzschiano se opõe ao logocentrismo socrático, a poesia trágica de Augusto se opõe ao logocentrismo cientificista, evolucionista, tão em voga nas culturas poética e política do Brasil da *belle époque*. O *Eu* de Augusto dos Anjos rouba a palavra científica para compor seu canto trágico, decompondo a ciência na música de sua poesia e criando seu cientificismo/evolucionismo “às avessas”.

Assim, a decomposição não é denunciada, mas anunciada pelo *Eu lírico* de *Eu*, porque se constitui como a força propulsora da “vingança filogenética”, que ele canta em nome de todos os seres do ínfimo (tanto os pertencentes ao universo biológico quanto, alegoricamente, ao universo social – e daí a dimensão de crítica política dessa poesia). Roubando a terminologia científica para atacar a ciência, o poeta anuncia a vitória desse apodrecimento sobre os ideais evolucionistas que fundam a civilização ocidental (e, dentro dela, a República brasileira). É o que podemos observar nesta estrofe de “As cismas do destino”:

Era a revolta trágica dos tipos
Ontogênicos mais elementares,
Desde os foraminíferos dos mares
À grei liliputiana dos polipos.¹¹⁴

Ou, ainda, nesta de “Noite de um visionário”:

E todas essas formas que Deus lança
No Cosmos, me pediam, com o ar horrível,
Um pedaço de língua disponível
Para a filogenética vingança!

¹¹³ Observemos que logo no primeiro aforismo de *O nascimento da tragédia*, Nietzsche descreve o modo como compreende a relação entre o apolíneo e o dionisíaco: “...ambos os impulsos, tão diversos, caminham lado a lado, na maioria das vezes em discórdia aberta e incitando-se mutuamente [...] até que, por fim, através de um miraculoso ato metafísico da ‘vontade’ helênica, apareceram emparelhados um com o outro, e nesse emparelhamento tanto a obra de arte dionisíaca quanto a apolínea geraram a tragédia ática.” In: NIETZSCHE, F. Op. cit., 2007, p. 24. Ou ainda, segundo Roberto Machado: “A tragédia é a união dos dois impulsos, das duas forças: o horror dionisíaco da natureza e a beleza apolínea da arte. Dito mais explicitamente: a tragédia é a utilização de um dos elementos, a máscara, como forma artística que permite o acesso, pelo distanciamento apolíneo da visão, ao informe da natureza.” In: MACHADO, R. Op. cit., 2006, p. 224.

¹¹⁴ ANJOS, p. 107.

A poesia de *Eu* não denuncia criticamente a decomposição para saná-la, curá-la, mas para compreendê-la como energia que, revelando um “evolucionismo às avessas”, canta o dilaceramento – trágico – e assim, crítico, da civilização ocidental, do eu, do Estado, do engenho, da ciência, da filosofia etc. O eu lírico não quer denunciar a podridão e a doença para propor um “anestésico” (no sentido com o qual Nietzsche de *A Gaia ciência* reconhecia o pensamento schopenhaueriano), mas para inscrever um caminho pela doença (nesse sentido, é notório que o mais longo poema, o “poema-súmula”, segundo José Paes, seja “Os doentes”). Assim, por meio de alucinações ditirâmbicas, esse eu lírico torna-se, por exemplo, capaz de auscultar a intimidade intracelular do sexo, quando reconhece que:

Livre de microscópios e escalpelos,
Dançavam, parodiando saraus cínicos,
Bilhões de *centrossomas* apolínicos
Na câmara promíscua do *vitellus*.

Mas, a irritar-me os globos oculares,
Apregoando e alardeando a cor nojenta,
Fetos magros ainda na placenta,
Estendiam-me as mãos rudimentares!¹¹⁵

Esse vate do mundo do ínfimo é, pela doença que o decompõe, capaz de ouvir as vozes do mundo microscópico – ainda que sem o auxílio de tais aparelhos, ou “Sem os métodos da abstrusa ciência fria/ E os trovões gritadores da dialética,” –, tornando-se um psicólogo que investiga o eterno ciclo de morte e vida desde o íntimo:

Ah! Somente eu compreendo, satisfeito,
A incógnita psique das massas mortas
Que dormem, como as ervas, sobre as hortas,
Na esteira igualitária do teu leito!

É vestido de doente que o eu lírico percorre, ébrio de êxtase dionisíaco (seu périplo pelo mundo do ínfimo é sempre alucinatório), a “noite dos vencidos”, encontrando, ao amanhecer, a vitória (e com ela a alegria) dos seres inferiores. À medida que percorre, sonambúlico, a noite delirante, reconhece os signos de decomposição e, extasiado pelos cânticos de seu “pseudo-salmo”, ruma para a alegria do amanhecer, reconhecendo, sob a luz do sol, uma nova aurora, um novo raiar do dia que não recusa, mas sim que coroa a beleza da revelação pela decomposição, encontrando, sob essa solaridade, a beleza apolínea das

¹¹⁵ Idem, p. 103.

imagens decompositórias, afirmando a alegria da vida pela dor da decomposição (é o que veremos quando analisarmos o poema “Os doentes”).

Na grande maioria dos casos, a subjetividade dos seres animais ou minerais se manifesta ao poeta em nível não verbal, inconsciente, e ele alcança entendê-la não através da razão e sim da intuição. E aqui se configura um dos vários paradoxos que dão à arte de Augusto dos Anjos, como à de Baudelaire, boa parte da sua vitalidade: o de uma visão de mundo que privilegia a ciência, *locus* por excelência da racionalidade, valer-se amiúde da irracionalidade e da intuição, quando não da alucinação, para compreender a intimidade desse mesmo mundo cujas entranhas ela escarpela com o bisturi da sua terminologia científica.¹¹⁶

O que extraímos dessa citação de José Paulo Paes, esse paradoxo que dá “vitalidade” à poesia de Augusto dos Anjos, remete-nos a compreendermos o mecanismo derrisório dessa poesia à luz da poesia que se praticava no Brasil, na transição dos séculos XIX e XX. Herdeira da poesia científicista/evolucionista (cujo epicentro era a Escola do Recife), imersa no culto à forma parnasiana e no misticismo swedenborguista do simbolismo, a poesia de *Eu* opera uma constante desconstrução paródica: traindo a ciência com o místico (e vice-versa), o culto à forma com o científico (e vice-versa), o equilíbrio do verso com os termos porcos (e vice-versa), essa poesia mantém um constante dilaceramento, executando assim, estilisticamente, a decomposição que é o grande *leitmotif* dessa poética. Ora vestindo-se de “filósofo moderno”, ora de “doente”, ora de “sombra” (representando as forças telúricas, vérmicas, da natureza), ora de ébrio, ora de Augusto (ele mesmo), o poeta brinca com as tradições que recupera, decompondo tradições ao mesmo tempo em que decompõe a si mesmo. Pela troca de máscaras “em sucessão indefinida”,¹¹⁷ o *Eu lírico* torna-se o próprio deus da máscara: Dioniso, o deus ridente.

VIII.

É bastante comum, nos textos da fortuna crítica, a comparação entre a poesia de Augusto dos Anjos e as poéticas do parnasianismo e do simbolismo. Ferreira Gullar e Arnoni Prado, por exemplo, atentam às aproximações e influências que o poeta teria recebido das poéticas do parnasianismo e do simbolismo. Certamente a poesia de *Eu* se mostra bastante consciente do senso estético de seu tempo, contudo, não nos valem aqui de divisões, como as propostas por Gullar, acerca das “fases” do poeta: haveria diferentes momentos de sua

¹¹⁶ PAES, J. P. Op. cit., p. 94.

¹¹⁷ ALCIDES, S. Op. cit., p. 124.

escrita nos quais se poderiam reconhecer as influências tanto do parnasianismo quanto do simbolismo. Embora o estudo da poesia completa de Augusto dos Anjos possa revelar tais episódios de escrita, nosso estudo busca encontrar a organicidade poética com a qual ele compõe a obra *Eu* (única reunião de poemas publicada em vida, pelo autor).

Assim, indo além das “fases” parnaso/simbolistas diagnosticadas por Gullar e por outros críticos da fortuna de *Eu*, buscamos reconhecer que a presença do parnasianismo na poesia de Augusto reside no modo como ela é capaz de construir imagens, de construir uma arte em que o princípio apolíneo se coloca a serviço da decomposição, da música mastigatória (e assim dionisíaca) de seus versos. Não se trata de simples apego às regras de versificação e metrificção: trata-se de um mecanismo mais sofisticado que, creio, fica mais claro quando tomamos os conceitos de “apolíneo” e de “dionisíaco” do trágico nietzschiano. Mais uma vez nos deparamos com um movimento paródico (devorando tradições, recompondo-as sempre às avessas, como nos mostra Paes) na poesia de Augusto dos Anjos: pelo terror “dilaceratório” e telúrico de sua musicalidade, o eu lírico brinca com a musicalidade dos simbolistas; no prosaísmo e no “cientificismo às avessas” de suas imagens, parodia os pilares de nosso parnasianismo. Segundo Pedro Marques (em “Prefácio” de *Antologia da poesia parnasiana*), o cientificismo constituiu-se como importante alimento à construção da corrente parnasiana:

Na atmosfera cultural, pairava o determinismo crítico-científico de Hippolyte Taine, a filosofia positiva de August Comte, a evolução de Charles Darwin. É talvez sob o impacto dessas correntes que Leconte de Lisle procure unir arte e ciência num ideal poético de beleza. No lugar da cor local romântica, propõe o passado e os ambientes exóticos. O poeta deveria reconstruir o tempo pretérito através de larga pesquisa histórica de pormenores e erudição nas informações.¹¹⁸

Nem parnasiana, nem simbolista, a poesia de *Eu* caracteriza-se pelo sorriso trágico em que encontramos a dança entre a música dionisíaca e a imagem apolínea. Assim, não se trata de colocarmos Augusto dos Anjos como simplesmente um poeta que oscila entre parnasianismo e simbolismo: obviamente, há que se compreender como sua poesia é cônica do senso estético de sua época, devorando tais tradições para trazê-las à sua própria seara. Penso que as inovações presentes nessa poesia, as rupturas tão vanguardistas (os numerais, os termos chulos, a linguagem biológica e cientificista mesclada às marcas de oralidade e aos conceitos da filosofia), essa capacidade de compor rimas inusitadas: tudo isso parece vir muito ao gosto dos poetas populares, capazes de glosar sobre os mais diferentes termos,

¹¹⁸ MARQUES, Pedro. “Prefácio”. In: *Antologia da poesia parnasiana brasileira*. Organização, notas, Prefácio e fixação de texto de Pedro Marques. São Paulo: Companhia Editora Nacional: Lazuli Editora, 2007, p. 17

sempre no improviso; a poesia é conduzida pela música, e a beleza da obra se revela pela capacidade dessa poesia de criar uma melodia que se converte em plasticidade.

A poesia de *Eu* é a poesia que envasa seu conteúdo musical e selvagem na forma apolínea (pelas imagens que constrói e pelo virtuoso manejo das formas de metrificacão e estrofação). Não estaria na musicalidade dissonante dessa poesia outra explicação para o sucesso de Augusto dos Anjos (para além da de Hardman, que aqui vimos), principalmente entre os mais jovens, nos dias atuais? Biógrafos como Francisco Assis Barbosa (e até Órris Soares) retratam o método de composicão do poeta como oral, que pressupõe um recitar e andar de um lado a outro como quem canta a poesia para, só depois, fixá-la. O próprio poeta afirma, no já citado inquerito respondido para Licínio dos Santos, que compunha seus poemas ou andando, ou deitado, e que guardava na memória tudo o que produzia, raras vezes “me sento à mesa para produzir”.¹¹⁹ Ainda que buscar o método de composicão do poeta sirva apenas como exercício especulativo, ele ajuda a entender por que a força da musicalidade é tão visível (ou melhor, audível) em toda a sua poesia. Daí que o sucesso dela entre a classe de operários, como atesta Fausto Cunha, os quais declamavam os versos de *Eu*, de cor, no intervalo do almoço, certamente se justifica pela potência “acústica” desses versos, como o poeta mesmo vaticinara na parte V de “Os doentes”:

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!¹²⁰

Partindo dessa musicalidade mastigatória que exala um terror dionisíaco (como veremos no próximo capítulo), o eu lírico a envasa na imagem (*shein*) que é, em essência, a imagem apolínea: Apolo, o deus *oniromante*. Como veremos, é pela noite sonambúlica, em meio a visões delirantes, que o *Eu lírico* irá encontrar a beleza terrível das imagens de decomposicão.

IX.

É bastante conhecido o episódio da recepção da poesia de Augusto dos Anjos, dias após sua morte, pelo poeta Olavo Bilac. Caminhando pelo centro do Rio de Janeiro, Órris Soares e Heitor Lima encontram o “príncipe dos poetas”. Perguntando a ambos qual o motivo

¹¹⁹ SANTOS, L. apud ANJOS, A. Op. cit. 2006, p. xii.

¹²⁰ ANJOS, p. 129.

da visível tristeza, ele ouve deles a notificação sobre a morte de Augusto dos Anjos e, naquele instante, de cor, Heitor Lima declama o poema “Versos a um coveiro”. Após ouvir pacientemente o poema, Bilac conclui: “Era este o poeta? Ah, então, fez bem em morrer. Não se perdeu grande coisa”¹²¹. Ainda que meramente anedótico, o episódio é bastante representativo para ilustrarmos o efeito paródico que a poesia de *Eu* certamente proporcionava aos mais exaltados defensores do “bom gosto” parnasiano do período. Isso porque, nessa poesia, o cientificismo (base da tradição parnasiana) é levado ao limite do indecifrável, do risível até; a palavra deixa de ser preciosa ou rara, para se mostrar esdrúxula, agressiva e fecundante de uma musicalidade dissonante, mastigatória. Combina termos chulos à temática decompositória, ela gerava, certamente, no gosto comedido dos parnasianos, uma afronta. *Se non è vero, é ben trovato*.

Em relação ao gosto simbolista, a postura paródica mostra-se menos intensa, mas, certamente, presente. Zenir Reis¹²² aponta que, para além da musicalidade igualmente cultivada pelos simbolistas, a poesia de Augusto dos Anjos também cultivava certas estratégias “visuais” de composição, principalmente, no que diz respeito ao uso das maiúsculas alegorizantes e, principalmente, aos “revestimentos gráficos”¹²³ (comumente cultivados pelos poetas simbolistas) e que organizam o “estrato ótico”¹²⁴ dessa poesia. É o que encontramos neste incomum uso da letra “s”, logo em “Monólogo de uma sombra”, no último verso da 14ª estrofe:

É uma trágica festa emocionante!
A bacteriologia inventariante
Toma conta do corpo que apodrece...
E até os membros da família engulham,
Vendo as larvas malignas que se embrulham
No cadáver malsão, fazendo um s.¹²⁵

Contudo, ainda que se valha de certo “estrato ótico” próprio da poesia dos simbolistas, a dimensão evanescente, *nephelibata*, literalmente cai por terra quando tratamos da poesia de Augusto dos Anjos: a musicalidade se imbui de tonalidade mastigatória e o misticismo emerge, paradoxalmente, pelo uso poético da palavra científica. Daí que, à luz do contexto das estéticas predominantes no período, a poesia de *Eu* mostra-se paródica: o gosto pelas imagens e palavras raras da tradição parnasiana (bem como o esmero da métrica e da

¹²¹ BARBOSA, F. Op. cit., p. 82.

¹²² Citar obra zenir reis.

¹²³ REIS, Z. Op. cit., p. 40.

¹²⁴ Idem, p. 43.

¹²⁵ ANJOS, p. 93.

rímica) e o emprego da musicalidade própria da tradição simbolista são devorados por essa poesia que, contudo, afasta-se vertiginosamente de ambas, mantendo-se sempre como um canto de derrisão diante das modas poéticas de seu tempo.

Nem parnasiano, nem simbolista, *Eu* de Augusto dos Anjos esteticamente se apresenta, à luz do gosto de sua época, como uma poesia vérmica, que tudo decompõe (realizando esteticamente a temática da decomposição). A decomposição paródica se mostra, nessa poesia, uma peculiar estratégia de composição: pelo estudo dessas estratégias de (de)composição, reencontramos sua postura crítica diante da cultura de seu tempo.

X.

Profundamente irônica e, muitas vezes, até paródica é, também, a filosofia de Friedrich Nietzsche. Em 1882 publica *A gaia ciência*, livro em que se encontra sua já conhecida forma aforismática, mas que também reúne poemas líricos nos quais apresenta seus “ensinamentos”¹²⁶, sempre ironicamente, como no poema “Vademecum – Vadetecum”, em que propõe o livre pensar aos seus “discípulos”:

Atraem-no meu jeito e minha língua,
 Você me segue, vem atrás de mim?
 Siga apenas a si mesmo fielmente: –
 Assim me seguirá – com vagar! com vagar!¹²⁷

Ou ainda, avisando o leitor em “Minhas rosas”:

Sim, minha felicidade quer fazer feliz,
 Toda felicidade quer fazer feliz!
 Querem vocês colher minhas rosas?

Terão de curvar-se e esconder-se
 Entre rochas e espinheiros,
 E com frequência lamber os dedinhos!

Pois minha felicidade é traquinas!
 Pois minha felicidade é maldosa! –
 Querem mesmo colher minhas rosas?¹²⁸

¹²⁶ Segundo Giacóia, *A gaia ciência* se caracteriza por um “aprofundamento e intensificação das preocupações pedagógicas [...] Para esse leitor ideal, o livro não visa ensinar uma doutrina; sua lição fundamental é a responsabilidade do pensamento independente”. Cf.: GIACÓIA, O. Op. cit., p. 51.

¹²⁷ Em nota à obra *A gaia ciência*, Paulo César de Souza mostra a ambiguidade da palavra “Vademecum”: além de comumente designar espécie de manual ou guia, o sentido estrito da expressão é “venha comigo”. Daí a brincadeira com o sentido da palavra seguinte, “vadetecum”, ou seja: “para vir comigo é necessário que vás contigo mesmo”, indicando assim a busca pela formação do espírito livre, um dos principais objetivos dessa obra de Nietzsche. Cf.: NIETZSCHE, F. Op. cit., 2012, p. 19.

¹²⁸ Idem, p. 21.

Ao final do primeiro aforismo do prólogo de *A Gaia ciência*, encontramos o filósofo anunciando, metalinguisticamente, a correspondência de sentidos no modo como articula os termos “tragédia” e “paródia”:

[...] “gaia ciência” – por exemplo, o punhado de canções que agora vêm juntadas a esse livro – canções nas quais um poeta, de maneira dificilmente perdoável, zomba de todos os poetas. – Ah, não é apenas nos poetas e seus belos “sentimentos líricos” que este ressuscitado precisa dar vazão à sua malícia: quem sabe que vítima ele não está procurando, que monstruoso tema de paródia o estimulará em breve? “*Incipit tragoedia*” [A tragédia começa] – diz o final deste livro perigosamente inofensivo: tenham cautela! Alguma coisa sobremaneira ruim e maldosa se anuncia: *incipit parodia*, não há dúvida...¹²⁹

Vestindo-se de “ressuscitado” (e começando a travestir-se de Cristo, como o fará posteriormente em *Ecce homo*), Nietzsche anuncia, já no início desta, sua próxima obra: no livro IV (denominado “Sanctus Januarius”) de *A gaia ciência*, no aforismo de número 342, sob o título de “Incipit tragoedia”, o filósofo apresenta a primeira parte do “Prólogo de Zaratustra” – a abertura daquele que é, talvez, o seu mais famoso livro. É em *Zaratustra: um livro para todos e para ninguém* que essa dimensão parodístico-trágica já anunciada em *A gaia ciência* se revelará em sua plenitude: segundo Roberto Machado (em seu livro *Zaratustra, tragédia nietzschiana*), somente em *Zaratustra* é que Nietzsche consegue finalmente realizar o intuito de seu primeiro livro (*O nascimento da tragédia a partir do espírito da música*): fundir o fazer filosófico ao artístico e assim chegar ao “ápice de sua filosofia trágica”.¹³⁰ Nesse primeiro aforismo do prólogo de *A gaia ciência* (que aqui citamos), já encontramos sistematizada a correspondência entre *incipit tragoedia* e *incipit parodia*, que marca o pensamento trágico dionisíaco de Friedrich Nietzsche.

À medida que percorremos as obras de Nietzsche, observamos claramente como seu pensamento trágico se atrela profundamente à figura da divindade grega, clamada constantemente por sua filosofia: ridente é a máscara de Dioniso, o deus da máscara *par excellence*, o deus da tragédia.

Eis a essência do trágico nietzschiano que encontramos na poesia de Augusto dos Anjos: mais do que simplesmente trágica, a obra *Eu* se organiza pelo trágico dionisíaco. É igualmente a Dioniso que o trágico-nietzschiano se reporta ao longo de toda a produção desse filósofo, desde *O nascimento da tragédia* até *Ecce homo*, quando, às vésperas do colapso nervoso, o filósofo veste a máscara do deus.

¹²⁹ Idem, p. 10

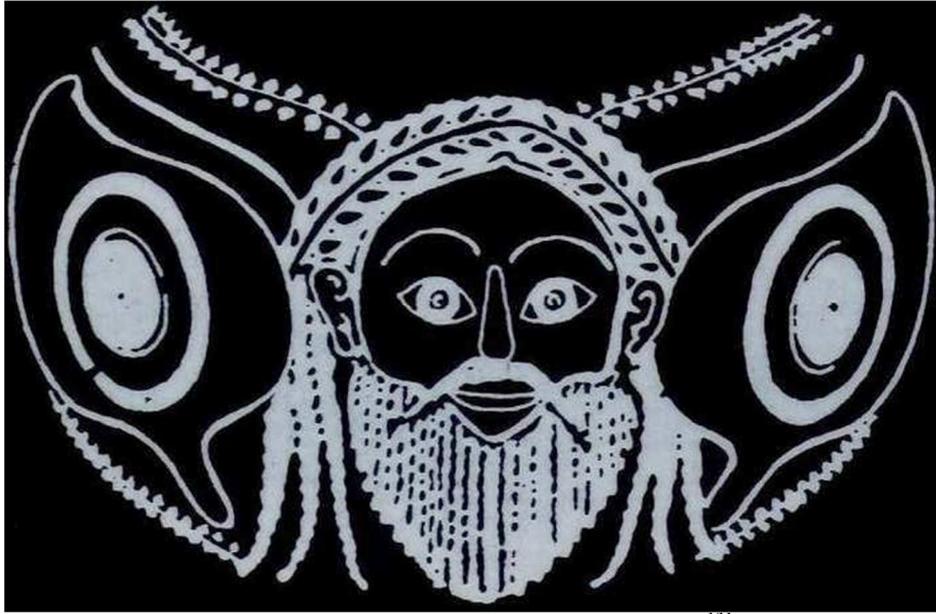
¹³⁰ MACHADO, R. Op. cit., 2011, p. 20.

Indubitavelmente, como demonstraremos no próximo capítulo, essa é a grande importância do pensamento nietzschiano para a poesia de Augusto dos Anjos: a presença de Dioniso como o ridente deus da máscara, do drama trágico, cuja expressão máxima se dá pela música lírico-trágica. Provavelmente, a poesia de Augusto dos Anjos toma, da filosofia trágica de Nietzsche, a importância da música, o uso das máscaras de Dioniso, mas o faz bastante a seu modo, a fim de construir sua trama trágico-moderna. Contudo, o não alinhamento estrito à filosofia de Nietzsche é mais um indício que aponta para a importância que o trágico nietzschiano assume na poesia de Augusto dos Anjos; como vimos em *A gaia ciência*: “Vademecum – Vadetecum”.

Eis porque julgamos a filosofia do trágico nietzschiano mais elucidativa para a poesia de *Eu* do que a filosofia do trágico schopenhaueriano: primeiramente porque, como vimos em páginas anteriores, essas filosofias não se excluem e se recusam simplesmente, e sim, possuem pontos em comum, ainda que se distanciem uma da outra; em segundo lugar, porque, sendo o trágico para Nietzsche o trágico dionisíaco por excelência, é nele que encontramos a grande força-motriz da poesia de *Eu*.

A decomposição do eu (*principium individuationis*) em múltiplos “eus”, em sua já citada queda de máscaras “em sucessão indefinida”, como mostra Sérgio Alcides, apresenta-se como jogo de máscaras que culmina na revelação da própria máscara de Dioniso, o ridente deus da máscara. Essência da tragédia grega antiga (bem como nas demais comunidades “primitivas” em que se encontra o uso das máscaras), a máscara simboliza o contato do(a) mascarado(a) com os deuses, com os mortos, com as forças da natureza. Pela máscara o homem se torna mulher (e vice-versa), o mortal se torna o deus (e vice-versa): transfigurando-se pela máscara o “eu” se torna o “outro”, ou ainda o “não eu”.

Esse dionisíaco jogo de máscaras é a chave da estratégia poética do eu “multipersona” que perpassa todos os poemas de *Eu*. No jogo de máscaras que estamos apontando nessa obra, constantemente reencontramos, transfigurada pela facialidade das imagens do eu-sombra, do eu-filósofo moderno, do eu-sátiro, do eu-doente etc., a máscara ridente do deus Dioniso que, com suas longas tranças carrega em seus olhos esbugalhados o terror daquele que a encara: dentro dos olhos de Dioniso – como comumente era representado na Grécia antiga – encontramos a máscara da Górgona (Gorgó), espelhando o terror daquele que a encara.



Máscara de Dioniso entre dois olhos profiláticos.¹³¹

É o que mostraremos nos poemas de Augusto dos Anjos a partir de agora.
Rumemos para o próximo capítulo.

¹³¹ Máscara de Dioniso, extraída do capítulo “Figuras da máscara da Grécia Antiga”. In: VERNANT, J-P. Op. cit., p. 165. Disponível em: <<http://3.bp.blogspot.com/-Ofa4WuRAKcs/VQdJx211JkI/AAAAAAAAADKs/evxB6Y4QGgk/s1600/magrepal06.jpg>>. Acesso em: 20 ago. 2015.

CAPÍTULO 2

Eu ou uma tragédia orgânica

a. “Monólogo de uma sombra” ou *incipit tragoedia*

“E eu desejava ter, numa ânsia rara,
Ao pensar nas pessoas que perdera,
A inconsciência das máscaras de cera
Que a gente prega, com um cordão, na cara!”

“As cismas do destino”

I.

“Monólogo de uma sombra” é o poema de abertura da obra *Eu*. É emblemático que a concepção de indivíduo que dá nome à obra seja reiterada pelo título do primeiro poema: o monólogo (peça ou trecho de peça dramática) “é um discurso que a personagem faz para si mesma”.¹³² Contudo, se o título do livro de Augusto dos Anjos sugere uma tonalidade confessional pela inevitável associação entre o nome do autor e o título *Eu*, em gritantes letras vermelhas, ambos estampados ali na capa, no poema de abertura nos deparamos com um outro “eu”: o “eu” do primeiro poema é a voz de uma sombra (“Sou uma Sombra! Venho de outras eras”). Eis, logo de início, um jogo de luz e *sombra*: se o *Eu* ilumina-se ostensivamente na capa, neste poema de abertura o eu oculta-se, por duas vezes (é sujeito oculto dos verbos “ser” e “vir”), logo no primeiro verso: “Sou uma Sombra! Venho de outras eras”, já preparando o leitor para o vertiginoso jogo de “eus” que caracterizará toda a obra. Assim, o eu da ação de “Monólogo de uma sombra” não é o eu-Augusto, mas a voz da “natureza exausta” impondo-se ao próprio eu do poeta. Na abertura da obra, há um eu – oculto – e que é um *outro*.

É Sérgio Alcides quem melhor sistematiza essa condição paradoxal: se o título parece sugerir uma suposta força de um *Eu* que se impõe, ao analisarmos mais detidamente essa condição do eu-sujeito, reconheceremos que se trata de um alvo de predicções.

Conforme o dicionário, o sujeito, na acepção gramatical, é o termo “sobre o qual recai a predicação”, por isso ele está aí submetido, “posto debaixo”, sujeitado. “Eu” como pronome, pressupõe um outro nome, que é ao mesmo tempo uma auto-afirmação e uma auto-sujeição. Como núcleo, não está tanto por dentro, como o caroço da noz, quanto por baixo, alvo de seus predicados. Mas, onde quer que esteja de fato, se é que se pode falar em fatos, no caso, “Eu” nunca está no centro (como talvez preferisse e às vezes se ilude): “Eu” sempre designa um limiar, uma fronteira.¹³³

¹³² PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução para língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lucia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 247.

¹³³ ALCIDES, S. Op. cit., pp. 121-122.

E conclui: “Sobre a página de rosto, a palavra “Eu” se oferece à predicação, e a parte desta que coube ao autor muitas vezes parece indicar que ele estava ciente da inexorabilidade da outra parte, que é a da recepção, que cabe aos leitores. ‘Eu’, quem?”¹³⁴

Ainda que o título da obra nos convide ao confessional, do início ao fim desse longo canto de decomposição, que é a obra *Eu*, nos deparamos com a decomposição do uno em múltiplo, com a dissolução do *principium individuationis*. Certamente esse hermético jogo de “eus” é um dos responsáveis pela eficiência dessa poesia: cômicos desse jogo, somos convidados a ler *Eu* de Augusto para além do Augusto, somos chamados a desafiá-lo. Como quem brinca com o leitor, esse *Eu lírico* nos intima a desmascará-lo. E é com esse mesmo tom de jogo de máscaras que Nietzsche anuncia seu futuro livro *Assim falou Zaratustra*, já no primeiro aforismo, conforme vimos anteriormente, no “Prólogo” de *A gaia ciência*, quando o filósofo veste a máscara de Cristo (anunciando-se como “ressuscitado”). “Ah, não é apenas nos poetas e seus belos “sentimentos líricos” que este ressuscitado precisa dar vazão à sua malícia: quem sabe que vítima ele não está procurando, que monstruoso tema de paródia o estimulará em breve?”¹³⁵ Logo no primeiro poema, ao abrirmos a obra, nos deparamos com um jogo de máscaras que, como veremos, é uma das grandes particularidades da poesia de *Eu*.

Como já vimos aqui, no primeiro capítulo, Francisco Foot Hardman propõe que o “Monólogo de uma sombra” é um “manifesto estético-ideológico” da obra. Segundo Hardman:

O excesso de luz solar não é imagem indiciária da vida, mas sim de um poder destrutivo. Se em Euclides da Cunha n’*Os sertões*, a terra protagoniza, desde logo, esse anfiteatro da tragédia humana que ali irá se desenrolar, aparecendo em sua materialidade, como violenta, arcaica, autofágica, adversa à fixação humana e à modernidade, em Augusto dos Anjos, a abertura do *Eu*, com esse longo poema “Monólogo de uma sombra”, espécie de manifesto estético-ideológico de toda a sua obra, que se confronta ironicamente com as pretensões do “filósofo moderno”, pauta-se como “canção da Natureza exausta”, exibida “ao clarão tropical da luz danada”.¹³⁶

Seguindo a trilha deixada por Hardman, se a carga ideológica desse manifesto do *Eu* (o “Monólogo de uma sombra”) se revela como uma visão trágica da civilização, à medida que “introduz signos de decadência e ruína como antepostas à noção de progresso

¹³⁴ Idem, p. 122.

¹³⁵ NIETZSCHE, F. Op. cit., 2012, p. 10.

¹³⁶ HARDMAN, F. Op. cit., p. 134.

histórico”,¹³⁷ de que modo essa condição trágica se apresenta esteticamente na obra? Em outras palavras: uma vez reconhecida a dimensão crítica que sustenta a tragicidade desse manifesto que é o poema de abertura do livro, em que medida esse poema apresenta, esteticamente, a chave poética à compreensão do trágico da obra *Eu*?

Acredito que “Monólogo de uma sombra” apresenta duas estratégias de composição que direcionam toda a obra, a saber: 1. O jogo de máscaras e 2. A relação entre arte e alegria, por meio da qual o paródico se mostra um importante recurso. Observemos mais de perto essas estratégias.

II.

Seria interessante observar que os gregos empregavam a mesma palavra *prosôpon* com o sentido literal de “em direção ao olho”, para significar ao mesmo tempo “face”, “máscara” e “personagem dramático”. Essa convergência de significados a partir de uma única palavra parece mais compreensível quando consideramos que o grego antigo identificava o ser humano metonimicamente com a cabeça ou com os olhos. Nas tragédias, deparamo-nos algumas vezes com notas explicativas dos tradutores sobre a expressão “querida cabeça” no sentido de “minha querida”, ou “minha amada”. Assim também a expressão “olho de (alguma coisa)” corresponderia, numa tradução menos literal, “coração”, ou “chama interior”. Esse emaranhado de significados (cabeça, máscara, olho, personagem dramática) é aproveitado dramaticamente por Sófocles em *Édipo-Rei* na representação da cegueira do protagonista. Quando Édipo reaparece em cena com uma máscara que mostra seus olhos arrancados, ele traz consigo uma representação a um tempo concreta e metafórica da sua cegueira física e da cegueira simbólica que caracteriza o personagem, um homem cego à sua própria identidade.¹³⁸

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?!

(“Mistérios de um fósforo”)

Tratar do uso das máscaras em *Eu* implica reconhecer nesse recurso uma estratégia, o que é mais complexo do que simplesmente diagnosticar a troca de personagens pelo eu lírico, de poema em poema. Reconhecer esse múltiplo travestimento da voz lírica pressupõe observarmos que essa estratégia traz para essa poesia toda a força simbólica do uso das máscaras, oriunda da cultura grega trágica.

¹³⁷ Idem, p. 135.

¹³⁸ AZEVÊDO, Sandra Amélia Luna Cirne de. *Para uma arqueologia da ação trágica: a dramatização do trágico no teatro do tempo*. Tese de doutoramento (Instituto de Estudos da Linguagem) – Universidade Estadual de Campinas, 2002, p. 110.

Notemos que é pela cabeça, ou por partes dela, que o eu lírico apresenta as máscaras que veste e despe, ao longo de toda a obra: já em “Monólogo de uma sombra” o filósofo moderno é apresentado pela “cara hirta, tatuada de fuligens”; em “Agonia de um filósofo” (poema subsequente em que o eu lírico veste a persona do filósofo moderno), temos no centro da ação o olho que lê, em vão, os textos sagrados (“Consulto o Phtah-Hotep. Leio o obsoleto/ Rig-Veda. E, ante obras tais, me não consolo...”); em “O morcego”, o eu lírico encontra o horror gorgônio do próprio olhar, espelhado no morcego, ecoando o terror da imagem do olho (refletida também no interior da palavra “ferrolho”):

“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!¹³⁹

Pelo olho, o eu lírico reconhece o terror (morcego/consciência humana) ao encontrar no morcego, metamorfoseado em olho, o seu próprio olhar aterrorizado. É o que semelhantemente encontramos na passagem da peça *As bacantes*, de Eurípedes, segundo Vidal-Naquet: “É o que o Dioniso das *Bacantes* explica a Penteu, o ímpio, quando finge ser apenas um de seus próprios fiéis, tendo recebido a iniciação durante um confronto decisivo com o deus: ‘Eu o vi me vendo’”.¹⁴⁰

Decompondo-se e decompondo as máscaras, o eu lírico concentra o sentimento de náusea na imagem da própria boca, em “Psicologia de um vencido” (“Sobe-me à boca uma ânsia análoga à ânsia/ Que se escapa da boca de um cardíaco”), e, pela boca do verme, esse eu lírico irá decompor-se pelo devoramento dos próprios olhos, restando da cabeça/máscara apenas os cabelos:

Já o verme – este operário das ruínas –
 Que o sangue podre das carnificinas
 Come, e à vida em geral declara guerra,

 Anda a espreitar meus olhos para roê-los,
 E há de deixar-me apenas os cabelos,
 Na frialdade inorgânica da terra!¹⁴¹

Pela cabeça, também, apresenta a máscara do doente em “O Lázaro da pátria”:

Filho podre de antigos Goitacases,
 Em qualquer parte onde a cabeça ponha,

¹³⁹ ANJOS, p. 97.

¹⁴⁰ VERNANT, J-P. Op. cit., p. 174.

¹⁴¹ ANJOS, p. 98.

Deixa circunferências de peçonha,
Marcas oriundas de úlceras e antrazes.¹⁴²

Ou quando recupera a dramaticidade da tragédia clássica em “Solilóquio de um visionário”, devorando, grotescamente, os próprios olhos, como quem parodia, hiperbolicamente, o protagonista de *Edipo rei* (que, como sabemos, apenas fura os próprios olhos):

Para desvirginar o labirinto
Do velho e metafísico Mistério,
Comi meus olhos crus no cemitério,
Numa antropofagia de faminto!¹⁴³

E, finalmente, quando o eu lírico veste a máscara do doente no poema intitulado “Os doentes” – máscara central à compreensão da obra, como veremos mais adiante–, encontramos, na terceira parte do poema, o poeta irmanado aos moribundos, expelindo pela boca sua doença, a incompletude de sua linguagem poética, reencontrando-se, como o olho que olha para si mesmo (como vimos em “O morcego”), em seu auto-retrato-escarro, como quem encontra a si mesmo – ironicamente, como na versão popularesca do famoso ditado – “escarrado e cuspidor”:

Descender dos macacos catarríneos,
Cair doente e passar a vida inteira
Com a boca junto de uma escarradeira,
Pintando o chão de coágulos sanguíneos!

Sentir, adstritos ao quimiotropismo
Erótico, os micróbios assanhados
Passearem, como inúmeros soldados,
Nas cancerosidades do organismo!

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
Numa bacia autômata de barro,
Alucinado, vendo em cada escarro
O retrato da própria consciência!¹⁴⁴

Uma vez reconhecida a presença das máscaras na poesia de *Eu*, olhemos mais de perto o modo pelo qual elas se sucedem ao longo de “Monólogo de uma sombra”.

¹⁴² Idem, p. 99.

¹⁴³ Idem, p. 120.

¹⁴⁴ Idem, p. 124-125.

III.

a peça de Eurípedes, as *Bacantes*, [...] coloca em cena, no teatro, a onipotência da *mania* dionisíaca de um modo particularmente ambíguo. Sob a máscara trágica, um ator encarna o deus, protagonista do drama, mas esse deus, ele próprio mascarado, dissimula-se numa aparência humana, que não deixa de ser por sua vez equívoca. Homem-mulher com o rosto pintado, emoldurado por longas tranças, olhar estranho, vestido com uma roupa asiática, Dioniso faz-se passar por um de seus profetas, vindo para revelar aos olhos de todos a epifania do deus cujas manifestações essenciais são a metamorfose, o disfarce e a máscara. O texto trágico, bem como as representações figuradas, coloca em evidência uma das características fundamentais desse poder divino: a *facialidade*. Como Gorgó, Dioniso é um deus com quem o homem só pode entrar em contato cara a cara: é impossível olhá-lo sem cair imediatamente sob o fascínio de seu olhar, que nos arrasta para fora de nós mesmos.¹⁴⁵

Como vimos, a sombra é a primeira máscara com a qual o *Eu lírico* se apresenta no poema “Monólogo de uma sombra”. Ele fala pela máscara, o que retoma a função estrutural da máscara (persona) no teatro da Grécia antiga. Segundo Azevêdo:

as máscaras evitavam que o rosto humano desaparecesse num espaço tão amplo e transformava voz, ou, se preferirmos, o texto, no principal instrumento de veiculação de ideias. [...] as máscaras funcionam como um mecanismo que projeta os personagens, amplificando seus rostos e suas palavras.¹⁴⁶

O poema apresenta quatro máscaras: o eu-sombra, o eu-filósofo moderno, o eu-sátiro e o eu-autor (ou ainda eu-Augusto). Poderíamos ainda considerar que, pelo processo decompositório que o eu-sombra inscreve no eu-filósofo moderno e no eu-sátiro, a presença do eu-doente, indiretamente, já se faz notar. O que, resumidamente, encontramos em “Monólogo de uma Sombra” é uma sucessão de personas que o eu-lírico veste e despe. Há que se considerar, contudo, que, nesta primeira “cena” da obra, as máscaras de eu-filósofo moderno e de eu-sátiro não são vestidas pelo eu lírico, são apenas apresentadas pelo eu-sombra, que as descreve em suas metamorfoses (o eu-filósofo moderno torna-se eu-doente, que, por sua vez, torna-se eu-sátiro, que também participa da doença, metamorfoseando-se também em eu-doente).

O eu-sombra é a voz lírica que predomina no poema, pois, ao total, sua fala percorre vinte e oito estrofes (notemos que aspas são abertas no início do primeiro verso e, ao final da vigésima oitava estrofe, são fechadas) para, finalmente, serem sucedidas por um outro eu, o eu lírico ele mesmo, digamos assim, que denominamos acima de eu-autor (ou eu-Augusto), justamente por considerarmos o movimento de “fantasiar-se de si mesmo”, que

¹⁴⁵ NAQUET, p. 174, grifo meu.

¹⁴⁶ AZEVÊDO, S. Op. cit., p. 111.

localizaremos ao longo de toda a obra. Trata-se da armadilha retórico-poética que vimos anteriormente, nas palavras de Sérgio Alcides, quando o crítico mostra o modo pelo qual o poeta “mistura o nome próprio a seus poemas”.¹⁴⁷

Retomemos o título do poema: “Monólogo de uma sombra”. Monólogo é uma peça dramática, ou um trecho de peça dramática em que a personagem fala consigo mesma – diferentemente do solilóquio, em que a personagem fala com o espectador. Augusto dos Anjos certamente sabia dessa diferença de tonalidade: na última estrofe da sua fala, o eu-sombra anuncia a continuidade “do martírio das criaturas” e, ali, destaca “O último solilóquio dos suicidas”, mostrando a consciência dessa diferença entre os termos. Vemos o termo (solilóquio) presente, também, no soneto intitulado “Solilóquio de um visionário”, em que a voz do eu lírico (eu-autor) anuncia ao espectador (o leitor) sua necessidade de ascensão em busca do “metafísico Mistério”, logo após devorar seus próprios olhos. O que o termo “monólogo” evidencia já no primeiro poema (“Monólogo de uma sombra”) é que o eu-sombra não se dirige a ninguém (justamente pela natureza de monólogo); isso permite inferir que o outro eu que se anuncia no poema, o eu-autor, não é um espectador ou ouvinte da narrativa da sombra, mas uma transfiguração do eu-sombra em eu-autor, pela troca de máscaras, mostrando-se, agora, pela facialidade com que se decompõe em “auditivas portas” que ouvem a voz da sombra pelos sons do universo, que reverbera no canto monótono das corujas, tendo como palco sua “efêmera cabeça”. O que encontramos no poema é a voz da sombra pela boca de um eu lírico em transe, em estado de possessão pelo uso da máscara da sombra. Sobre a possessão, Vidal-Naquet afirma que ela é efeito próprio da “natureza” das máscaras naquele que a veste e, descrevendo o uso da grotesca máscara de Gorgó, ele mostra que:

Combinando todos os contrários, confundindo as categorias normalmente distintas, essa face desordenada provoca o espanto, evoca a morte, mas pode também assumir a forma da crise de possessão. No semblante do possuído, o delírio frenético, que os gregos chamam *Lyssa*, a Irada, coloca a máscara de Gorgó. Os olhos reviram-se, os traços deformam-se, a língua projeta-se para fora da boca, os dentes rangem; esse demente, descrito pelo texto trágico, é Hércules furioso, massacrando seus filhos; a própria encarnação de Gorgó.¹⁴⁸

Assim, se o termo “monólogo” permite compreender as metamorfoses dessa voz lírica pela troca de máscaras, a palavra “sombra”, igualmente, reitera essa conclusão. Dos muitos significados da palavra “sombra”, vários participam do sema que circunda o poema. Segundo o *Dicionário priberam*:

¹⁴⁷ ALCIDES, S. Op. cit., p. 122.

¹⁴⁸ NAQUET, Op. cit., p. 168.

Sombra (origem duvidosa), substantivo feminino: 1. Claridade atenuada pela interposição de um corpo entre ela e a fonte de luz; 2. Silhueta que um corpo desenha numa superfície quando ele se interpõe entre ela e o sol ou uma fonte de luz; [...] 4. Ausência de luz. = ESCURIDÃO, TREVAS; [...] 10. Segredo; mistério; 11. Corpo magro, esquelético; 12. Pessoa que acompanha outra constantemente ou a persegue; 13. O que entristece o espírito; [...] 15. Alma de um morto = ESPECTRO, FANTASMA [...].¹⁴⁹

Em suas múltiplas possibilidades, os sentidos da palavra “sombra” estão intimamente atrelados a um “outro”: a sombra é a imagem projetada de um corpo; é o ser que acompanha ou persegue outro ser; é a projeção espiritual de um ser, ou ainda a projeção de um ser que morreu (“espectro” ou “fantasma”); é um “segredo” ou “mistério” acerca de um fenômeno específico; a característica de um ser *raqúitico* (um dos epítetos assumidos pelo próprio poeta em jornal da Paraíba¹⁵⁰). Observemos, contudo, que, no título do poema, o termo “monólogo” se vincula a “sombra” pela preposição “de”, seguida do pronome indefinido “uma”: a condição singular da sombra (uma dentre outras), no contexto da obra, reiterando a unidade misteriosa estampada na capa do livro, *Eu*, igualmente remete à noção de que essa sombra é *uma* projeção da personagem central, metamorfoseante, de persona em persona, à medida que continuamos lendo seus poemas. Assim, o que encontramos no poema de abertura da obra, logo numa primeira e panorâmica leitura, é a voz de um único eu lírico que se multiplica, metamorfoseante, de máscara em máscara, possuído – ditirâmico – pelo êxtase de seu canto, em meio a seu trágico destino decompositório, revelado por sua experiência na natureza.

É pela voz do eu-sombra que encontraremos as duas próximas máscaras que serão vestidas pelo eu lírico ao longo desse poema: o eu-filósofo moderno e o eu-sátiro. E o eu-sombra descreve o eu-filósofo moderno em sua *facialidade*: “Com a cara hirta, tatuada de fuligens”. É por meio de tal recurso que as máscaras serão apresentadas ao longo de toda a obra.

Notemos que a descrição do eu-filósofo moderno pelo eu-sombra percorre um sentido histórico, cronológico: uma vez descrita a face, a sombra apresenta as ações passadas que conduziram a personagem ao momento presente da cena; em vão tentou “compreender a

¹⁴⁹ SOMBRA. In: *Dicionário priberam da língua portuguesa*. Disponível em: <<http://www.priberam.pt/dlpo/sombra>>. Acesso em: 16 jun. 2015.

¹⁵⁰ No último ano do curso de direito (1907), Augusto dos Anjos publica em jornal da Paraíba, *O Comércio*, um longo poema satírico no qual se defende das ofensas de um “professor de primeiras letras”, que o atacava por meio de panfleto que distribuiu pelas ruas, “enfurecido com os temas que considerou antipoéticos” em sua poesia (é Francisco Assis Barbosa em “Notas Biográficas”, quem conta esse episódio). Mais adiante visitaremos o poema, contudo cabe ressaltar aqui que, apropriando-se da ofensa recebida, Augusto dos Anjos assume parodicamente a condição de “Poeta raquíitico” com a qual assina o poema (ironizando, também, a suposta excessiva “saúde” de seu opositor). Cf.: BARBOSA, F. Op. cit., pp. 65-66.

vida fenomênica das formas”, encontrando apenas a “...mecânica nefasta/ A que todas as cousas se reduzem” (na oitava estrofe do poema). Da 9ª à 15ª estrofe, o eu-sombra desenvolve a apresentação do destino do eu-filósofo moderno, que se tornará pestilento “sobre a esteira sarcófaga das pestes” e será decomposto pelos “vermes assassinos”, estes que são como as “cadelas” “dentuças” (na 13ª, retomando o “animal que urra nos bosques”, outra metamorfose da sombra, na 5ª estrofe). Ele será atacado também pela “bacteriologia inventariante” (14ª estrofe), recuperando a condição de “monera” em que a sombra se anuncia na abertura do poema. Nesta mesma estrofe, a sombra também manifesta sua força decompositória sobre o eu-filósofo moderno, metamorfoseada sob a forma de larva (sua forma *larvar* foi anunciada na primeira estrofe do poema e reaparece no último verso de sua fala, na 28ª estrofe). Notemos a tabela:

<p>“Sou uma Sombra! Venho de outras eras, Do cosmopolitismo das moneras... Pólipo de recônditas reentrâncias, Larva de caos telúrico, procedo Da escuridão do cósmico segredo, Da substância de todas as substâncias!</p>	<p>1ª estrofe: A sombra é larva.</p>
<p>É uma trágica festa emocionante! A bacteriologia inventariante Toma conta do corpo que apodrece... E até os membros da família engulham, Vendo as larvas malignas que se embrulham No cadáver malsão, fazendo um s.</p>	<p>14ª estrofe: Numa “trágica festa emocionante”, o eu-sombra sob a forma de larva decompõe o corpo do eu-filósofo moderno.</p>
<p>Continua o martírio das criaturas: – O homicídio nas vielas mais escuras, – O ferido que a hostil gleba atra escarva, – O último solilóquio dos suicidas – E eu sinto a dor de todas essas vidas Em minha vida anônima de larva!”</p>	<p>28ª estrofe: O eu-sombra encerra sua fala assumindo sua condição “anônima de larva”.</p>

É justamente na 14ª estrofe que a voz do eu-sombra apresenta o movimento decompositório como “trágica festa”, reconhecendo ali a coreografia (em “s”) da dança das larvas. Essa imagem de “coreografia” reaparecerá no mesmo poema, dinamizando a “família alarmada dos remorsos” que torturam, intracefalicamente, a persona eu-sátiro, logo adiante, na 21ª estrofe:

Cresce-lhe a intracefálica tortura,
 E de su'alma na caverna escura,
 Fazendo ultra-epiléticos esforços,
 Acorda, com os candeeiros apagados,
 Numa coreografia de danados,
 A família alarmada dos remorsos.¹⁵¹

O mesmo movimento de dança fecundará, em “As cismas do destino” (como veremos em próximo capítulo), a coreografia dos “centrossomas” (organelas responsáveis pela multiplicação/reprodução das células animais). Essa mesma dança é reiterada na orgia em que o eu-sátiro se envolve, na 17ª estrofe, coreografado pelos beijos lascivos das “brancas bacantes bêbedas”. A dança das bancantes é coreografada neste verso pela musicalidade que imprime, pela aliteração tamborilante do “b”.

Notemos, assim, que o eu-sombra descreve o eu-filósofo moderno, metamorfoseando-o em doente (importante persona que o eu-lírico irá vestir ao longo de toda a obra, cujo episódio áureo é o poema “Os doentes”). Essa dança decompositória a que o eu-sombra submete o eu-filósofo moderno incidirá, do mesmo modo, na persona seguinte, o eu-sátiro, que sofrerá, também, os tormentos da doença.

Essa metamorfose do eu-filósofo moderno em eu-sátiro inicia-se no primeiro verso da 16ª estrofe: “Estoutro agora é o sátiro peralta”. Nesse verso encontramos uma espécie de acumulação de dêiticos (*este + outro + agora*) seguidos do verbo “ser” na 3ª pessoa, no presente do indicativo “Estoutro agora é”. Segundo o *Dicionário priberam da língua portuguesa*, “estoutro” é pronome demonstrativo “designativo de um objeto próximo que distinguimos doutro também próximo”.¹⁵² Esse modo abrupto pelo qual o eu-sombra anuncia a presença do eu-sátiro, o sentido de proximidade entre as personas (filósofo moderno e sátiro) pelo emprego do “estoutro”, o modo imediato com que a descrição da sombra passa de uma máscara a outra, reiterado pela presentificação da ação – com o uso do dêitico “agora” + “é” – indica não apenas uma mudança de foco pelo eu-sombra, mas revela uma *transfiguração*, própria do jogo de máscaras que ecoará por toda a obra, o que será percebido à medida que seguirmos lendo os demais poemas.

No universo da tragédia grega (bem como para o teatro até os dias atuais¹⁵³), é pelo uso (bem como pela troca) das máscaras – lembrando que o figurino e o cenário

¹⁵¹ ANJOS, p. 94.

¹⁵² ESTOUTRO. In: *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*. Disponível em: <<http://www.priberam.pt/dlpo/estoutro>>. Acesso em: 16 jun. 2015.

¹⁵³ Para além do teatro mascarado ou da *Commedia dell'arte*, as máscaras são recursos importantes utilizados na formação do ator, especialmente com a criação do exercício da “máscara neutra” por Jacques Copeau (1878-1949) a partir de suas experiências com a *Escola Vieux Colombier* em 1913. Cf. LOPES, Elisabeth Pereira. *A*

funcionam também como máscaras – que o ator ou o iniciado (nos rituais mágicos que envolvem as máscaras) se transforma na personagem, ou no deus, respectivamente: essa metamorfose é própria da “natureza” da máscara; fenômeno comum a todas as comunidades em que o uso dela se desenvolveu. Na Grécia antiga os principais episódios em que se fazia o uso das máscaras eram as “festas mascaradas”, onde a principal máscara era a de Gorgó, ou nas festividades trágicas, cujas peças eram sempre dedicadas a Dioniso, o deus da máscara por excelência. Nas mais diferentes culturas, a máscara tem a função de possibilitar àquele que a veste encontrar a extrema alteridade: homem/mulher, recato/lascívia, coragem/covardia, vida/morte. De modo semelhante, a sucessão de máscaras, em “Monólogo de uma sombra”, apresenta para nós leitores as metamorfoses do eu lírico, possibilitando que ele deambule entre a decomposição e a composição¹⁵⁴, entre o mundo dos vivos e dos mortos.

Ao descrever o “sátiro peralta” (a partir da 16ª estrofe), a sombra irá anatomizá-lo em “células vilíssimas”, em “artérias hírcicas”. E, no terceiro verso da 20ª estrofe, ele será retratado também pela sua facialidade, em sua máscara: “Hirto, observa através da tênue trança”. A doença que anatomiza o sátiro, já não é, entretanto, o apodrecimento de seu corpo, pois a sede de seus tormentos tem como palco sua cabeça: nas 21ª e 22ª estrofes, reencontraremos a dança orquestrada pelo eu-sombra, fazendo despertar “a família alarmada dos remorsos” como uma “fauna cavernícola” que, intracefalicamente, dança em seu “crânio”.

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

É o despertar de um povo subterrâneo!
É a fauna cavernícola do crânio
– Macbeths da patológica vigília,
Mostrando, em rembrandtescas telas várias,
As incestuosidades sangüinárias
Que ele tem praticado na família.¹⁵⁵

máscara e a formação do ator. Tese de doutoramento (Instituto de Artes) – Universidade Estadual de Campinas, 1990 e KAMLA, Renata. *Um olhar através de... máscaras: uma possibilidade pedagógica*. São Paulo: Perspectiva: Teatro Escola Macunaíma, 2014.

¹⁵⁴ Lucia Helena, em *A cosmo-agonia de Augusto dos Anjos*, é quem mais se debruça sobre o ciclo de vida e morte que caracteriza a obra *Eu*. É justamente pelo movimento de destruição e renascimento na obra (que ela denomina “cosmo-agônico”) que o eu lírico pelo é conduzido ao *fagismo* (ou, como aqui denominamos, “devoramento vérmico”) do consumo ao “con-sumo” (“levar alguma coisa ao sumo”), num constante processo de recriação cosmogônica. Cf. HELENA, L. Op. cit.

¹⁵⁵ ANJOS, p. 94-95.

Notemos, contudo, que a máscara do sátiro compartilha, pela descrição do eu-sombra, uma mesma qualidade – um mesmo adjetivo – com a máscara do filósofo-moderno: ambas as máscaras são “hirtas”. Se o filósofo moderno é apresentado “Com a cara hirta” (na 7ª estrofe), o sátiro, representado pela sua facialidade, como dissemos acima, é assim retratado: “Hirto, observa através da tênue trança” (na 20ª estrofe). Tal adjetivação é bastante recorrente na obra *Eu* (sendo, inclusive, encontrada em poemas não reunidos em livro pelo poeta – fazendo parte do que se convencionou chamar *Outras poesias*). Em *Eu*, o adjetivo está sempre atrelado ao espanto, ao terror do eu lírico (sob diferentes máscaras) diante de seu destino decompositório, diante da violência da civilização (e diante da própria decomposição dessa civilização).

Em *Eu* o adjetivo “hirto” aparece: pela 1ª vez, como já mostramos, em “Monólogo de uma sombra”, adjetivando a “cara” do filósofo moderno ao se deparar com a inutilidade de suas investigações diante do destino decompositório anunciado pelo eu-sombra; pela 2ª vez, no mesmo poema, como vimos, retratando o momento no qual o sátiro vê (“observa”) a “destra descarnada de um duende” – novamente uma aparição da sombra – agarrando-o rumo à noite; pela 3ª vez, aparece no poema “Os doentes” (na 92ª estrofe), quando o eu-doente vê a imagem terrível das “negras desonradas pelos brancos”:

E hirto, a camisa suada, a alma aos arrancos,
Vendo passar com as túnicas obscuras,
As escaveiradíssimas figuras
Das negras desonradas pelos brancos;¹⁵⁶

E pela 4ª e última vez, novamente em “Os doentes”, na 107ª estrofe, quando o eu-doente se depara com o terror de sua doença (tétano):

A doença era geral, tudo a extenuar-se
Estava. O Espaço abstrato que não morre
Cansara... O ar que, em colônias fluídas, corre,
Parecia também desagregar-se!

Os prodromos de um tétano medonho
Repuxavam-me o rosto... *Hirto* de espanto,
Eu sentia nascer-me n'alma, entanto,
O começo magnífico de um sonho!¹⁵⁷

Há que se observar que a palavra “hirto” possui um sentido duplo: segundo o *Dicionário etimológico da língua portuguesa*,¹⁵⁸ hirto diz respeito àquilo que é rígido,

¹⁵⁶ ANJOS, p. 134.

¹⁵⁷ Idem, p. 135-136, grifo meu.

¹⁵⁸ CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.

erichado, teso (no contexto da obra, podemos associar ao enrijecimento pelo medo, pelo assombro e, inclusive, com o enrijecimento cadavérico); hirto também significa “hirsuto”, ou seja, “de pelos longos, duros e espessos, cerdoso, erichado”¹⁵⁹. Daí que, se hirto é adjetivo bastante empregado em *Eu* para qualificar o assombro das personagens (diante do terror decompositório do próprio corpo e da civilização), as quais, por sua vez, são representadas em suas facialidades, em grande parte das vezes atomizadas, ou seja, ora pela cabeça toda, ora pelos olhos, ora pela boca (e por suas respectivas ações, como raciocinar, olhar/ver, comer/falar/gemer), temos que as imagens das personagens construídas pelo poeta se apresentam – em grande parte dos poemas – como máscaras que personificam o horror, o grotesco, o riso sarcástico. Com base nas reflexões de Vidal-Naquet sobre Gorgó, podemos ver nessas máscaras sempre uma dimensão “gorgônea”:

A boca distendida de Gorgó evoca o grito enorme de Atena ao surgir no campo dos troianos, o urro pavoroso de Aquiles ao retornar ao combate, mas também o som da flauta, inventada por Atena para imitar a voz aguda das Górgonas. A deusa tocava flauta quando percebeu, na água de uma fonte, suas faces inchadas, distendidas, desfiguradas, à semelhança da máscara gorgônea. Despeitada, ela abandona seu novo brinquedo; Mársias, o sátiro, apossa-se dele. A flauta guerreira, a flauta das possessões iniciáticas, é o instrumento do delírio, de um delírio que pode ser fatal. Exposto ao olhar de Gorgó, o homem defronta-se com as forças do Além na sua alteridade mais radical, a da morte, da noite, do nada. [...] Gorgó marca a fronteira do mundo dos mortos. Penetrar nele é, a seus olhos, transformar-se, assim como Gorgó, no que os mortos são, cabeças vazias e sem força, cabeças vestidas de noite.¹⁶⁰

IV.

E, junto do horror, encontramos o riso. Compreender a tragicidade de *Eu* é reconhecer que o horror diante da decomposição de tudo – e do próprio *Eu* – traz consigo uma dimensão irônica e, por vezes, paródica. Vimos aqui que as máscaras são o *modus operandi* pelo qual o *Eu lírico* compõe a descrição das personagens nas quais se transfigura. Se o horror gorgôneo marca a facialidade dessas imagens, o riso de Gorgó (ridente também é a máscara de Dioniso) igualmente se faz presente. Vejamos como Vidal-Naquet apresenta essa característica tão própria das máscaras:

Dioniso partilha com Gorgó o poder fascinante do olhar. Mas seu culto, como o de Ártemis, cede lugar a mascaradas desenfreadas. Nos três casos, a máscara serve para traduzir efeitos de tensão entre termos contrários, terror e grotesco, selvageria e cultura, realidade e ilusão. Nos três casos, também, seu emprego é acompanhado e duplicado pelo riso que resolve essas questões; riso liberador do pavor da morte, das

¹⁵⁹ Idem, p. 340.

¹⁶⁰ VERNANT, J-P. Op. cit., p. 166.

angústias, do luto, da constrição das proibições e das conveniências, riso que liberta a humanidade de pesadas constrições sociais. A esse riso – em grego *Gélōs* – a que os lacedemônios haviam consagrado um santuário, ao lado dos que ocupavam seus dois sombrios acólitos, Terror (*Phóbos*) e Morte (*Thánatos*), o legislador Licurgo havia mandado erigir, em pleno centro da austera Esparta, uma estátua.¹⁶¹

As máscaras de Gorgó e de Dioniso evocam – sem apagar o horror – o riso, o humor, o burlesco. Bastante irônica é a descrição do filósofo moderno pelo eu-sombra, que o retrata “sujo, a coçar chagas plebéias”, como um “mineiro doido”, com “a cara hirta, tatuada de fuligens”. A ironia funciona, nesse trecho, como o desdém do eu-sombra (voz da natureza) diante da “natureza humana”. Depois de encerrada a longa fala da sombra, temos a voz de outra máscara, a do eu-autor que, na penúltima estrofe, avalia a “ironia infausta”, com o choro e o riso (con)fundindo-se, no canto elegíaco da sombra:

Era a elegia panteísta do Universo,
Na produção do sangue humano imenso,
Prostituído talvez, em suas bases...
Era a canção da Natureza exausta,
Chorando e rindo na ironia infausta
Da incoerência infernal daquelas frases.¹⁶²

A voz do eu-autor, nas últimas estrofes do poema, assemelha-se à voz do mascarado que, após despir sua máscara (eu-sombra), assusta-se com as revelações feitas pela divindade. Esse riso assume uma condição misteriosa, desvelando, pelo próprio vazio da máscara, “a permanência do enigma do deus ridente”. Nesse sentido, Azevêdo afirma que:

a máscara do próprio Dioniso, [...] segundo fontes diversas, era uma máscara sorridente. [...] Imaginemos o mesmo sorriso fixo no rosto do deus enquanto ele vivencia diferentes situações, por exemplo, ao testemunhar a devoção de suas bacas, quando o sorriso pode significar satisfação, consentimento, harmonia etc.; ou, ao sentir-se humilhado em virtude do não-reconhecimento de sua condição divina por Penteu, quando o sorriso pode tanto sugerir calma, superioridade, aceitação de uma condição que sabe ser provisória, quanto ironia, sarcasmo, desdém, projetados por uma “mente” que já planeja vingança. Acreditamos que nem o despedaçamento (sparagmos) de Penteu é efetivo o suficiente para fixar o sentido do sorriso de Dioniso: ainda que a “vitória” do deus possa sugerir satisfação, sucesso, o caráter trágico dessa vitória autoriza a permanência do enigma do deus ridente.¹⁶³

Retomemos a ironia com que o eu-sombra descreve a persona do filósofo moderno no primeiro verso da sétima estrofe: “Aí vem sujo, a coçar chagas plebéias”. Esse “coçar” pode remeter à dimensão erótica, uma vez que as “chagas plebéias” apontam, na obra, para as imagens de sexualidade, que, em *Eu*, estão sempre associadas à imundície, à

¹⁶¹ Idem, p. 178.

¹⁶² ANJOS, p. 96.

¹⁶³ AZEVÊDO, S. Op. cit., pp. 110-111.

imoralidade das prostitutas, dos leprosos e dos bêbados. Já nas 17^a, 18^a e 19^a estrofes de “Monólogo de uma sombra”, reencontramos essa visão grotesca do erótico, que permeia toda a obra, ali na descrição do sátiro:

Branças bacantes bêbedas o beijam.
 Suas artérias hírcicas latejam,
 Sentindo o odor das carnações abstinências,
 E à noite, vai gozar, ébrio de vício,
 No sombrio bazar do meretrício,
 O cuspo afrodisíaco das fêmeas.

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

Sôfrego, o monstro as vítimas aguarda.
 Negra paixão congênita, bastarda,
 Do seu zooplasma ofídico resulta...
 E explode, igual à luz que o ar acomete,
 Com a veemência mavórtica do aríete
 E os arremessos de uma catapulta.¹⁶⁴

À luz dessa postura diante do erótico, é possível admitir que as “chagas plebéias” que o filósofo moderno coça, incessantemente, trazem à imagem uma dimensão masturbatória e que, assim, estão impregnadas de uma ironia, de um sarcasmo que reverbera – pela própria transfiguração das personas – na imagem do “sátiro peralta” que, atacado pelas “bacantes bêbedas”, funde, grotescamente, os princípios masculino e feminino em seu “sensualismo sodomista”.

Mais uma vez reencontramos a transfiguração do “filósofo moderno” em “sátiro peralta”, mas agora, pela imagem grotesca, irônica, da exposição do sexo – algo próximo do humor com que Gorgó exhibe sua genitália.¹⁶⁵ Esse esfregar incessante do próprio sexo (no filósofo moderno) e esse erotismo lascivo simultaneamente masculino e feminino (no sátiro peralta) são marcas da atitude risível tanto no sátiro, quanto em Gorgó, na cultura grega antiga, pela ostentação da própria genitália (nos sátiros o órgão masculino; na Gorgó, o

¹⁶⁴ ANJOS, p. 94.

¹⁶⁵ Gorgó, além de representar o terror, a fúria, é conhecida por provocar também o riso: segundo Vidal-Naquet e Vernant, na mitologia grega, “A maioria das representações de Gorgó, sem apagar totalmente o horror latente, são risíveis, humorísticas, burlas”. Pela associação do rosto com o sexo, aproxima-se da personagem de Baubó (outra representação gorgônea, típica dos ritos eleusinos), que foi capaz, pela grotesca exibição de sua genitália, de “romper o luto de Deméter, provocando o riso da deusa”. In: NAQUET. Op. cit., p. 168.

feminino). A Gorgó é justamente a força que rompe os liames da cultura: “Jovem-velha, bela-feia, masculina-feminina, humana e bestial. Gorgó une também o mortal e o imortal”.¹⁶⁶

As imagens eróticas assumem nos poemas de *Eu* sempre essa coloração grotesca e, na economia da obra, o sátiro (como expressão máxima da imundície e da luxúria) irá reaparecer sob outras vestes, na forma de bêbados, de miseráveis, de doentes, sempre ratificando a inutilidade do sexo por apenas propagar a dor dos homens, a dor, nas palavras do famoso poema de Fernando Pessoa, de sua condição de “cadáver adiado que procria”¹⁶⁷. Em “As cismas do destino”, essa “condição satírica do sexo”, por assim dizer, irá reaparecer sob a forma de uma “besta solta”:

Era como se, na alma da cidade,
Profundamente lúbrica e revolta,
Mostrando as carnes, uma besta solta
Soltasse o berro da animalidade.

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.¹⁶⁸

Ou ainda em “Os doentes”, na sexta parte, quando encontramos as imagens da prostituta “escangalhada pelo vício” – reiterando o vício do “sátiro peralta” –, a qual vai “coçar” sua “chaga plebéia” (contígua à do filósofo moderno), quando “Cheirava com prazer no sacrifício/ A lepra má que lhe roía o braço”; ou quando, ainda em “Os doentes”, o eu lírico (eu-doente) investiga o passado virginal da meretriz, reconhecendo, em sua pele, novamente, uma chaga:

Entanto, virgem fostes, e, quando o éreis,
Não tínheis ainda essa *erupção cutânea*,
Nem tínheis, vítima última da insânia,
Duas mamárias glândulas estéreis!¹⁶⁹

Reencontraremos esse roçar de chagas em “Gemidos de arte”, quando o eu lírico está vestido de eu-autor, porque brincando com sua própria imagem (recuperando o sentido de sombra como “magreza”):

Esta desilusão que me acabrunha
É mais traidora do que o foi Pilatos!...

¹⁶⁶ Idem, p. 167.

¹⁶⁷ Pessoa, Fernando. “D. Sebastião, Rei de Portugal”. In: *Mensagem*. Organização por Fernando Cabral Martins. São Paulo: Companhia das letras, 1998, p. 37.

¹⁶⁸ ANJOS, p. 102.

¹⁶⁹ Idem, p. 130, grifo meu.

Por causa disto, eu vivo pelos matos,
Magro, roendo a substância córnea de unha.¹⁷⁰

E apresentando-se pela facialidade assombrado pelo arrancar dos olhos (comparando-se a “Dionisos”):

Tenho estremecimentos indecisos
E sinto, haurindo o tépido ar sereno,
O mesmo assombro que sentiu Parfeno
Quando arrancou os olhos de Dionisos!¹⁷¹

O *Eu lírico* irá reencontrar o coçar de “chagas plebéias”, que vimos no primeiro poema – misto de prazer frenético e dor, fundindo riso e sofrimento –, quando, numa tonalidade monológica, anuncia:

Mas a carne é que é humana! A alma é divina.
Dorme num leito de feridas, goza
O lodo, apalpa a úlcera cancerosa,
Beija a peçonha, e não se contamina!¹⁷²

Se há certa ironia nessa expressão do “grotesco pelo erótico”, o qual, a partir do poema de abertura, irá fecundar as imagens de sexo ao longo de toda a obra – dando assim ensejo à literatura nosológico/psiquiátrica que se produziu sobre o “caso” Augusto dos Anjos –, outro riso também se fará presente ao longo da obra, o riso “paródico”, que brinca com os valores poéticos e científico-filosóficos próprios da época. E se a imagem do filósofo moderno, pelo viés do eu-sombra, faz-se risível em seu “coçar [de] chagas plebéias”, faz-se risível também pela sua “cara tatuada de fuligens”, mostrando-se “mineiro doido das origens”. A figura do filósofo moderno é, na poesia de Augusto dos Anjos, a figura do filósofo/cientista, tão em voga na época, ou seja, é imagem satírica, “cuspida e escarrada”, dos pensadores cultivados por sua poesia, em especial, Spencer e Haeckel. Isso explica como o poeta funde em seu canto o materialismo de Haeckel ao idealismo de Schopenhauer, salvando-se de um com o outro e vice-versa, como concluímos, a partir do texto crítico de Sérgio Alcides, a poesia de Augusto dos Anjos toma os pensadores e seus respectivos conceitos, dos quais se utiliza, como contrapontos à sua poesia, sempre decompondo tudo de que se alimenta.

¹⁷⁰ Idem, p. 142.

¹⁷¹ Idem, *ibidem*.

¹⁷² Idem, p. 143.

V.

Voltemos ao poema “Monólogo de uma sombra” para nos debruçarmos mais detidamente sobre as estrofes de número 24, 25, 26 e 27 (as quais transcrevo abaixo). Ali nos deparamos com o final da narração do eu-sombra sobre a consciência do sátiro, culminando com o conhecidíssimo “manifesto artístico” (26^a e 27^a estrofes) do poema:

Míngua-se o combustível da lanterna
E a consciência do sátiro se inferna,
Reconhecendo, bêbedo de sono,
Na própria ânsia dionísica do gozo,
Essa necessidade de horroroso,
Que é talvez propriedade do carbono!

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

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

Provo desta maneira ao mundo odiento
Pelas grandes razões do sentimento,
Sem os métodos da abstrusa ciência fria
E os trovões gritadores da dialética,
Que a mais alta expressão da dor estética
Consiste essencialmente na alegria.¹⁷³

Lembremos que o poema se iniciou com a apresentação da sombra que, em seguida, parte para a descrição do filósofo moderno e, consecutivamente, para o sátiro peralta; transfigurando assim uma persona em outra, sempre descrevendo suas respectivas decomposições. É nessa “ânsia dionisiaca” que o sátiro irá reconhecer a “necessidade de horroroso” (na 24^a estrofe), que abre para o manifesto sobre arte, o qual se desenrolará a partir da 26^a estrofe (“Ah! Dentro de toda a alma existe a prova”). De antemão já é possível compreendermos que, para o eu-sombra, a lascívia, o vício animalesco do sexo, ainda que vistos pelo prisma do grotesco, mostram-se caminhos extáticos que levam o eu-sátiro à consciência do horror, da “necessidade do horroroso”. É a partir dessa consciência do sátiro que a sombra toma a dor como tônica da vida e que o prazer apenas funciona como um mecanismo, pessimista, de renovação da dor (“Ah! Dentro de toda a alma existe a prova/ De

¹⁷³ Idem, p. 95.

que a dor como um dardo se renova, / Quando o prazer barbaramente a ataca...”). Eis a presença inquestionável do pensamento schopenhaueriano. Para Schopenhauer, que parte da experiência do corpo como lugar de onde se conhece o mundo, prazer e dor nada mais seriam do que as reações do corpo (positivas ou negativas, respectivamente) diante da realidade. Segundo Machado:

Toda satisfação, isto é, todo o prazer, toda felicidade é uma realidade negativa; apenas alcançada a satisfação vem o tédio, que, por sua vez, será substituído por uma nova dor, e assim por diante. O homem é movido por dois movimentos complementares: do desejo ao tédio; do tédio ao desejo. Daí o famoso diagnóstico de Schopenhauer, retomado por Proust: a vida oscila, como um pêndulo, do sofrimento para o tédio.¹⁷⁴

Na 26ª estrofe temos a solução para esse moto perpétuo que alterna dor e prazer na vida: a arte tem o poder de abrandar a dor. Eis que temos a função anestésica da arte diante do sofrimento, como nos propõe Schopenhauer (“Somente a Arte, esculpindo a humana mágoa, / Abranda as rochas rígidas, torna água/ Todo o fogo telúrico profundo”).¹⁷⁵ Seguindo o que mostra Machado sobre o trágico em Schopenhauer, vemos que:

podemos nos libertar dessa situação através de uma contemplação artística pura, quando uma “ocasião exterior” ou um “impulso interno” nos arrebatam do querer, fazendo com que o mundo como vontade desapareça e só permaneça para nós o mundo considerado como ideia. [...] Assim a condição subjetiva do prazer estético consiste em libertar o conhecimento que a vontade subjugava, em esquecer o eu individual, em transformar a consciência em puro sujeito que conhece, liberto da vontade. Essa libertação do conhecimento em relação à vontade tem como correlato necessário à condição objetiva da contemplação estética: a ideia.¹⁷⁶

Notemos que, na 27ª estrofe, esse raciocínio schopenhaueriano irá opor-se aos métodos da “abstrusa ciência fria” e aos “trovões da dialética” para afirmar “Que a mais alta expressão da dor estética/ Consiste essencialmente na alegria”. Dessa estrofe podemos extrair algumas tendências que se confirmarão na obra: 1. Essa consciência pela decomposição recusa o racionalismo científico para propor outra consciência, pautada pela experiência; 2. A correspondência dinâmica entre a “expressão da dor estética” e a “alegria”. Observemos mais de perto a estrofe.

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

¹⁷⁴ MACHADO, R. Op. cit., 2006, p. 180.

¹⁷⁵ ANJOS, p. 95.

¹⁷⁶ Idem, p. 181.

Consiste essencialmente na alegria.¹⁷⁷

A recusa aos “métodos da ciência fria” pela sombra nessa estrofe reitera o desdém com o qual ela descreve o filósofo moderno, como já vimos, e serve como prenúncio à postura que o eu lírico manterá em relação à ciência ao longo de toda a obra: ele anunciará a decrepitude da ciência (atacando os ideais de progresso e de evolução que ela carrega), mas vestindo-se da terminologia científica, pela máscara do filósofo moderno (é emblemático, aliás, que o poema imediato ao poema de abertura seja “Agonia de um filósofo”). Entretanto, ainda que o eu lírico, ao longo dos demais poemas, desenvolva uma postura crítica diante da ciência e da civilização, porque se mostra “contaminado” pela fala da sombra (que outrora o “possuiu”), o modo pelo qual executará essa crítica mostra-se distinto da postura de recusa que o eu-sombra assume, nesse primeiro poema. Nos demais poemas, encontraremos uma espécie de “implosão participativa”, porque corrosiva à (cons)ciência da civilização moderna, não pela simples negação, mas pelo devoramento, ou, nas palavras de Lucia Helena, pelo *fagismo*.¹⁷⁸ Esse movimento, que aqui denominei “implosão participativa”, pode ser compreendido, em outras palavras, como “paródico”. A poesia de Augusto dos Anjos se alimenta da ciência para traí-la, ele toma a tradição para fecundar a contradição. Segundo Alfredo Bosi, em *O ser e o tempo da poesia*:

A paródia tem em comum com a sátira o espírito do contraste e leva a dissonância até o coração da ideologia literária, que se chama *gosto*.
A consciência entretém aqui uma relação negativa com o eixo passado-presente, o eixo da tradição. Negativa quanto à harmonia forma-conteúdo. O eixo da tradição literária, em si, é reforçado apesar da corrosão paródica. Mas o bloco da tradição cultural sofre entropia. Há um tom de crepúsculo, um rizo cinza, um esgar frio que sai da paródia.¹⁷⁹

Se, pelo paródico, começamos a compreender a postura irreverente do poeta diante da “tradição cultural” de seu tempo, porque toma a ciência parodiando-a, é nessa mesma 27ª estrofe – essência do conhecido manifesto à arte pela voz do eu-sombra – que reconhecemos um primeiro indício da importância do trágico nietzschiano à compreensão da obra. Vejamos como Peter Szondi reconhece o papel da alegria no trágico nietzschiano, para além do trágico schopenhaueriano:

¹⁷⁷ ANJOS, p. 95.

¹⁷⁸ Notemos como HELENA compreende o “fagismo” na poesia de Augusto dos Anjos: “... o verme, de elemento corrosivo, transforma-se em móvel de constituição de um questionamento que faz a autópsia da ‘amaríssima existência’: o *fagismo*”. In: HELENA, L. Op. cit., p. 57.

¹⁷⁹ BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das letras, 2000, p. 201.

Assim, a arte não é mais o espelho claro em que o mundo da individuação expressa o juízo sobre a vontade, mas um signo de que a individuação representa tanto “o fundamento primordial do mal” quanto “a esperança alegre de que o feitiço da individuação possa ser quebrado” – “o pressentimento de uma unidade restabelecida”.¹⁸⁰

Notemos que a voz da sombra traça uma correspondência entre “dor estética” e “alegria”. Essa correspondência reforça o sentido paródico que o *Eu lírico* assume, reiterando o caráter enigmático do sorriso de Dioniso. A alegria, já na voz da sombra, prepara a postura ébria de um eu lírico (multipersona) que, cambaleante entre as tradições, brinca com as grandes referências culturais (poéticas, filosóficas, científicas) de seu tempo. Aproximando-se de uma consciência anticientificista e ridente, vemos o manifesto estético de “Monólogo de uma sombra” apontar para a chave do dionisíaco como *modus operandi* em *Eu*.

Do mesmo modo, é preciso compreender a natureza episódica dessa fala da sombra na organicidade da obra: a resignação schopenhaueriana (que aponta para a renovação da dor diante do ataque do prazer, na 25ª estrofe) funciona como imposição da voz do destino (sombra, natureza exausta) sobre o herói (ou anti-herói) dessa obra trágica. O dilema, a *aporia trágica* que se instaura nesse momento do poema de abertura, funciona como *start* da trama que se desenrolará. Toda essa fala da sombra, ao longo do poema, assemelha-se ao episódio do aprisionamento do sátiro Sileno pelo rei Midas, episódio fundante à reflexão sobre o trágico para Nietzsche em *O nascimento da tragédia: helenismo e pessimismo*, que vimos no primeiro capítulo desta tese. Quando Midas pergunta ao sátiro qual dentre as coisas é a melhor e a mais preferível para o homem, Sileno, com sorriso irônico, responde: “O melhor de tudo é para ti inteiramente inatingível: não ter nascido, não *ser, nada* ser. Depois disso, porém, o melhor para ti é logo morrer”.¹⁸¹

Ao longo da obra – e isso ficará mais claro à medida que percorrermos poemas centrais de *Eu*, neste capítulo –, veremos o *Eu lírico* responder a essa terrível força da natureza, mas apontando na direção da decomposição como caminho para a recomposição: semeando a morte para colher a vida.

Passemos à análise do poema “O deus-verme” para reconhecer ali como o “devoramento” se mostra importante estratégia de composição poética. Se o verme devora o doente, vemos um *Eu lírico*, em sua *contrapoesia*, a devorar o deus.

¹⁸⁰ SZONDI, P. Op. cit., p. 69.

¹⁸¹ NIETZSCHE, F. Op. cit., 2007, p. 33.

b. “O Deus-Verme” ou um outro Cristo

O verme é, de resto, protagonista daquela “mecânica nefasta a que todas as coisas se reduzem” referida no “Monólogo de uma sombra” e que o *Eu* celebra praticamente em cada um de seus poemas. É o “operário das ruínas” do soneto “Psicologia de um vencido” a quem compete levar por diante “a química feroz do cemitério” figurada na “Noite de um visionário”. É o deus-verme ao qual está consagrado o soneto desse nome, “fator universal do transformismo” cuja forma assume em “A ilha de Cipango” ao comparar-se a um “grande verme que, ao sol, em plena podridão passeia”. Essa sinistra divinização do verme faz-se acompanhar de uma necrofilia que é por assim dizer a marca de fábrica e quiçá o penhor da popularidade de Augusto dos Anjos.¹⁸²

O Deus-Verme

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!¹⁸³

I.

“O Deus-Verme” é o décimo poema da obra *Eu*. Trata-se de um soneto, como a grande maioria dos poemas do livro. Pouco valorizado por grande parte da crítica, que costuma restringir suas observações à mera constatação da presença da decomposição, esse poema, como veremos, coagula em seus versos importantes tópicos e movimentos da poesia de Augusto dos Anjos. Vejamos.

No título vemos que se trata de um canto à divindade, mas uma divindade inusitada, cuja condição aponta para a reverência daquilo que é símbolo máximo do escatológico, ocasionando no leitor o asco, ou quiçá apontando para a ironia: o deus é verme. O título é constituído por um substantivo composto, criado a partir de dois substantivos dotados respectivamente de valores diametralmente opostos na cultura ocidental, realizando,

¹⁸² PAES, J. P. Op. cit., p. 95.

¹⁸³ ANJOS, p. 101.

já nesse primeiro momento do poema, uma “justaposição de contrastes”, bastante característica dessa poesia,¹⁸⁴ como já observamos aqui, em páginas anteriores, no poema “Contrastes”. A justaposição de contrastes também pode ser vista no poema “Vítima do dualismo”, datado de 1914 e reunido na antologia *Outras poesias*,¹⁸⁵ no qual o poeta metalinguisticamente comenta sua poesia:

Vítima do dualismo

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

Muito mais cedo do que o imagináveis
Eis-vos, minha alma, enfim, dada às bravias
Cóleras dos dualismos implacáveis
E à gula negra das antinomias!

Psique biforme, o Céu e o Inferno absorvo...
Criação a um tempo escura e cor-de-rosa,
Feita dos mais variáveis elementos,

Ceva-se em minha carne, como um corvo,
A simultaneidade ultramonstruosa
De todos os contrastes famulentos!¹⁸⁶

O título apresenta de antemão um dilaceramento: trata-se de um canto, um poema hínico a uma divindade que funde o celestial ao terrestre; o símbolo máximo do sagrado, ao símbolo máximo do profano; a potência da criação à potência da destruição.

Hino é o nome que se dava, na antiguidade clássica, ao tipo de canto dedicado aos deuses:

Os hinos, na Grécia antiga eram parte integrante de muitos rituais e festividades dedicadas aos deuses. [...] Em última análise, portanto, os hinos entoados em homenagem a uma divindade são poemas intrinsecamente religiosos, pois chamam e colocam o deus na presença dos participantes do ritual. O declamador ou cantor, ao

¹⁸⁴ Interessante notarmos como os dualismos na obra de Augusto dos Anjos se apresentam sob o constante dilaceramento, ou seja: não há uma conciliação dos princípios contrários, compondo uma síntese hegeliana. As contradições fundidas na paleta da poesia angelina se mantêm vivas e se perpetuam em seu jogo de contrários. É possível observar reflexões sobre esse movimento da poesia de *Eu* em outros textos críticos, como no de José Paulo Paes, “Augusto dos Anjos e o *art nouveau*” (que aponta o modo como o poeta funde imagens de macro e de microcosmo), e no de Sérgio Alcides, “Augusto dos Anjos e o mito do ‘Eu’” (que constata em *Eu* a paradoxal fusão entre materialismo haeckeliano e idealismo schopenhaueriano). Essa múltipla fusão de paradoxos, como veremos mais adiante, revela-se como metodologia poética à obra e pode ser melhor compreendida à luz da filosofia trágica de Nietzsche, em *O nascimento da tragédia*. Nesta obra do filósofo alemão, podemos compreender como se fundem – sem que haja conciliação – o princípio apolíneo e o princípio dionisíaco, cuja dança caracteriza o sublime na obra de arte trágica.

¹⁸⁵ Essa antologia desde a edição da Livraria Castilho de 1928, já está consagrada.

¹⁸⁶ ANJOS, p. 199.

relembrar o deus e seus feitos diante da comunidade, venerava e cultuava a divindade em questão.¹⁸⁷

Os hinos também são encontrados na tradição judaico-cristã: segundo tradução portuguesa da Bíblia ecumênica, os hinos são um grupo específico de cantos de louvor e que compõem os Salmos, do antigo testamento. Segundo os comentadores da *Bíblia*:

Os hinos que se dirigem ao Senhor da Aliança formam um grupo compacto (8; 19; 33; 100; 103; 104; 111; 113; 114; 117; 135; 136, 145-150; ver: 78; 105). Israel canta sua fé no Deus único, eterno, todo-poderoso, onisciente, criador, senhor da história, [...]. Salmos históricos, como 78 e 105, celebram em forma de hino os feitos, as “maravilhas” ou os “milagres” de Deus, tais como se nos manifestam através da história da salvação. Esses atos de Deus são palavras, sinais, epifanias, da mesma forma que as palavras divinas equivalentes a atos.¹⁸⁸

Se em “O Deus-Verme” temos a apresentação dos feitos de um deus em sua potência criadora e destruidora (aliás, como veremos, criadora *porque* destruidora), eis que temos nos hinos dos salmos bíblicos a consciência desse poder divino de criação e destruição. Vejamos o Salmo 104:

Como são numerosas as tuas obras, SENHOR!
Com sabedoria as fizeste todas,
a terra está cheia de todas as criaturas.

[...]

Todos confiem em ti,
que lhes dês alimento no tempo devido:
tu dás, ajuntam;
abres as mãos, se saciam.

Escondes a tua face, se apavoram;
retomas-lhes o sopro, morrem
e voltam ao seu pó.
Envias o teu sopro, são criados,
renovas a superfície do solo.¹⁸⁹

Essa dimensão hínica está presente em ambas os textos, tanto na *Bíblia* quanto em *Eu*, e se em ambas há a consciência do poder criador e desintegrador de um deus, onde repousaria a grande diferença entre o hino bíblico e esse hino ao Deus-Verme, de Augusto dos Anjos? Para além da notória irreverência, nesse poema o deus não cria e destrói para finalmente recriar, executando uma ação depois da outra, como é dito no salmo citado, mas

¹⁸⁷ *Hinos homéricos*: tradução, notas e estudo/Edvanda Bonavina da Rosa. [et. al]; edição e organização Wilson Alves Ribeiro Jr. São Paulo: Editora Unesp, 2010, p. 42-43.

¹⁸⁸ *Bíblia – tradução ecumênica*. São Paulo: Edições Loyola, 1994, p. 1.004.

¹⁸⁹ *Idem*, p. 1.116.

ele funde o ato da criação ao ato de destruição, colocando o “transformismo” como o movimento que unifica processualmente esses eventos: daí que, como afirmamos anteriormente, o deus-verme cria *porque* destrói.

Notemos que a primeira estrofe do poema de Augusto dos Anjos apresenta a divindade, definindo-a como “Fator universal do transformismo”. Esse deus, nomeado “verme” no último verso dessa estrofe, é mais do que um simples agente de destruição, revelando-se um agente de transformação, o que implica que nele os processos de destruição e, consecutivamente, de (re)criação se (con)fundem. Se nos detivermos nos demais salmos bíblicos, veremos um deus generoso com seus eleitos e duro com os infiéis; nesse poema de Augusto, temos um deus “universal” que se coloca para todos os seres vivos, independentemente de seu agrupamento social – aliás, esse verme devora os seres vivos das mais diferentes espécies, já que almoça seres do reino vegetal (as “drupas agras”) e janta os do reino animal, os “hidrópicos” (pessoas doentes de hidropisia, a saber, inchaço pelo acúmulo de líquidos).

Essa divindade universal que a tudo devora aponta para uma poesia que não se coloca apenas como “poesia da morte” (como vimos no texto crítico de Antônio Torres), mas que inscreve um processo de destruição e de recriação da vida. Segundo Paes:

A despeito, contudo, da lúgubre cenografia de cemitério a que sempre se associa, a morte é nela vista menos como antípoda da vida do que parte integrante do seu perene ciclo evolutivo, porta de acesso panteísta ao Grande Todo que a religiosidade laica do monismo de Haeckel identificava com Deus, mas que no *Eu* se identifica ao nirvana búdico.¹⁹⁰

Nesse poema, bem como em outros poemas que relacionaremos neste estudo, vemos uma divindade que funde morte e vida, num ciclo (des)evolutivo, ao mesmo tempo em que amalgama cientificismo e religiosidade. Em *Eu* encontraremos um senso religioso muito particular ao poeta, porque, invertendo a concepção de ascensão de Cristo, ele cria um outro Cristo, um Cristo paródico, telúrico, físico (e não metafísico): o cristianismo à moda de Augusto dos Anjos se imbuí do “sentido da terra”.¹⁹¹

II.

Olhemos mais de perto como o eu lírico se reporta ao texto bíblico: no 4º verso do poema vemos que o ser sagrado possui um nome – *verme* – de batismo. Não é possível

¹⁹⁰ PAES, J. P. Op. cit., p. 98.

¹⁹¹ “O sentido da terra”, para NIETZSCHE, é a superação da metafísica, da busca pela felicidade eterna, libertando-se “da fantasia transcendente de um além-do-mundo”. In: GIACÓIA, O. Op. cit., p. 59.

considerar que a divindade do poema seja o próprio Deus judaico-cristão, ele mesmo, já que o nome de Deus – traduzido para o hebraico e depois latinizado *Javéh* – é, na realidade, impronunciável, iniciático (cabalístico), já que se trata do tetragrama *YHWH*. Além disso, tampouco poderia o verme ser o próprio Deus, pois, ao contrário do que descreve o 4º verso do poema, Ele nunca foi batizado; Seu nome nunca Lhe foi atribuído, já que Ele mesmo afirma: “Eu sou aquele que é”.¹⁹² Assim temos que, acima da palavra (mesmo porque Ele é quem produz o *verbo* e, em seguida, a luz), ainda acima da nomeação batismal, está o Deus judaico-cristão. Com qual divindade da teologia ocidental seria possível estabelecer uma correspondência deste Deus-Verme, se não com o filho de Deus-Javéh, o próprio Jesus Cristo? Deus metamorfoseado em homem, Jesus Cristo é Deus-filho, ele é o “cordeiro de deus”, que se deixa batizar por João Batista nas águas do Jordão (assim como no poema, “*Verme* – é o seu nome obscuro de batismo”).

No cristianismo, o Deus-Homem é a porção divina/humana que se manifesta por metamorfoses e que manifesta “metamorfoses”, mas neste cristianismo paródico, ele se mostra um Jesus-verme operando metamorfoses porque fator de “transformismo[s]”. Representado tanto em sua forma humana, quanto metamorfoseado em cordeiro, o Jesus (do cristianismo) é responsável pela consubstanciação (fusão das substâncias) do pão e do vinho em carne e sangue, respectivamente; pela transformação da água em vinho; pela salvação – igualmente transformadora – dos mortos e dos doentes; assim como pela *transfiguração* que, segundo os evangelhos sinóticos (Mateus, Marcos e Lucas), é o momento em que Jesus torna-se iluminado diante de seus discípulos. O Deus-Verme, assim, carrega em si o imaginário da cultura cristã, grávido da força transformadora que o próprio Jesus Cristo representa para a matriz religiosa. O Deus-Verme é o próprio Cristo, “fator universal do transformismo”, e, nesse poema, transfigurado em verme, pratica uma forma paródica de ressurreição pascal, que aqui podemos denominar de *salvação na decomposição*.

Podemos confirmar que a imagem do verme faz mesmo referência à imagem de Cristo, se observarmos o 10º verso do poema, quando o eu lírico anuncia que o verme “Janta hidróticos, rói vísceras magras”. Nos evangelhos sinóticos, há uma passagem bastante conhecida pelos cristãos, denominada “Cura de um hidrótico num sábado”, onde se lê:

Ora, Jesus entrara na casa de um dos chefes dos fariseus num dia de sábado para aí tomar uma refeição, eles o observavam, e justamente um hidrótico se achava diante dele. Jesus tomou a palavra e disse aos legistas e aos fariseus: “É permitido ou não curar um doente no dia de sábado?” Mas eles ficaram em silêncio. Então Jesus,

¹⁹² Êxodo, 3-14. Na Bíblia ecumênica consta “Eu sou aquele que serei”. In: *Bíblia – tradução ecumênica*. Op. cit., p. 103.

tomando o doente, curou-o e despediu-o. Depois ele lhes disse: “Qual dentre vós, se seu filho ou seu boi cair num poço, não o retirará daí imediatamente em pleno dia de sábado?” E eles a isso nada puderam objetar.¹⁹³

Notemos como o *Eu lírico* toma esse episódio da *Bíblia* para fundar seu cristianismo telúrico, que tem, na figura do verme, a representação da ressurreição da vida, porque é um Verme-Cristo (ou, para sermos fiéis ao título, um “Cristo-Verme”). Pode-se considerar que o poema executa uma paráfrase desse trecho dos evangelhos sinóticos (há, certamente uma dimensão irônica nesse poema), se observarmos que, assim como na passagem bíblica Jesus cura quando ia fazer uma refeição, no poema, o Cristo-Verme cura porque faz do doente a sua refeição. Ao brincar com o milagre de Cristo para recriá-lo, o *Eu lírico* traz para o chão (porque é verme) a ação sagrada do deus, profanando¹⁹⁴ o sagrado e dele extraíndo a última tinta de pureza celestial que havia no Cristo (Deus-Homem): como veremos nesta análise, mais à frente, uma das tônicas desse poema é certo movimento de queda, que aqui denomino *descensão*. Encontramos então um cristianismo às avessas – e, nesse sentido, cabe aqui reafirmarmos a concepção de “cristo regressivo”, como propõe José Paulo Paes, conforme veremos –, pois, se na Bíblia o ápice da vida de Jesus está no episódio conhecido como “Santa Ceia” (no qual Cristo se oferece como alimento aos homens), no “episódio” do Cristo-Verme, ele se oferece para se alimentar dos homens e dos demais seres; se o Cristo bíblico é devorado, o Cristo de *Eu* devora.

Desse modo, na poesia dessa obra, estampada nos versos de “O Deus-Verme”, pode-se perceber uma apropriação, uma irônica reinvenção (que inscreve uma reorientação) do cristianismo. Esse movimento de reinvenção e reorientação não está restrito à instância do religioso, esse devoramento recriador – o “fagismo” e a “cosmo-agonia”, tomando de empréstimo os termos de Lucia Helena – toma também a ciência e a filosofia (decalgadas principalmente na poesia científica própria do período) para fundar sua poética. Se essa poesia lê e recria o mundo, construindo um mundo próprio, podemos ver nela uma “máquina do mundo” de Augusto dos Anjos.

III.

Voltando às apropriações do cristianismo, notemos que a metáfora de Cristo-Verme não é nova: ela pode ser encontrada já nas origens do cristianismo, nas cartas e

¹⁹³ Evangelho de Lucas, 14, 1-6. *Bíblia – tradução ecumênica*. Op. cit., pp. 2.008-2.009.

¹⁹⁴ Segundo Agamben, em *Profanações*, “profanar” é trazer de volta do universo religioso para o universo comum do cotidiano. No poema de Augusto dos Anjos, a profanação parece se tornar mais intensa porque é ainda inferior ao mundo dos homens, porque chega ao mundo do ínfimo, dos seres vermiculares da decomposição. AGAMBEN, Giorgio. “Elogio da profanação”. In: *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

reflexões dos antigos padres do deserto oriental. Segundo as cartas de João de Gaza e São Barsanulfo:

Com efeito, você nos escreveu para que cantássemos: “Eu sou um verme e não um homem”. E na verdade eu canto, eu adoro, eu glorifico e exalto por toda a eternidade. Mas eu não ousou dizer que sou um verme e não um homem: pois eu sou um homem roído pelo verme da corrupção. Mas qual é o significado daquele verme, o que é incorruptível? Este verme veio a mim para me livrar do verme corruptível, daquele que corrompe o gênero humano. E como este verme de corrupção, corrompido e corruptor, penetrou nas feridas e gerou nelas a putrefação e o mau cheiro, o verme incorruptível veio, aquele de quem foi dito: “Eu sou um verme e não um homem”. E da mesma forma como o verme corrompido penetrou nas feridas, também o verme incorruptível penetrou “nas profundezas da terra” e de lá se pôs a destruir toda a impureza do antigo verme. E tendo assim purificado todos os homens, ele subiu e tornou-se ele próprio incorruptível. Foi este verme que livrou Jó do verme corrupto e lhe disse: “Levante-se, cinja seus rins como um homem”. Foi também este verme que atirou o anzol no dragão, quando estava suspenso à cruz. A este verme “tudo foi submetido, à exclusão daquele que lhe submeteu todas as coisas. Pois ele colocou tudo sob seus pés”. O verme corrupto corrompeu tudo, e não há na terra absolutamente nada, nem madeira, nem alimento, nem terra, nem carne, que ele não consuma, fora o sal e o azeite. Mas o que significam o sal e o azeite, senão que o Pai a ele tudo submeteu, ele que ungiu sua criação com sua misericórdia, que deu aos apóstolos o sal para salgar o mundo contra o fetiche dos ídolos, a fim de que este alcance a suavidade de nosso verdadeiro Deus? Que assim seja! Por outro lado, qual é o significado da mostarda com a qual o reino dos céus foi comparado? Não à palmeira, à oliveira ou alguma outra grande árvore, mas a este vil arbusto? Pois ele é acre e aperta nossos corações. Assim, Pai, reze ao Senhor para que nos mostre este mistério do verme e da mostarda, a fim de que, também nós glorifiquemos o Pai, o Filho e o Espírito Santo por todos os séculos. Amém.¹⁹⁵

Observemos como o “Deus-Verme” de Augusto dos Anjos se alimenta do “verme celeste”¹⁹⁶ das correspondências entre os santos da patrística oriental (século VI d.C.): se o verme-Cristo dos padres do deserto desce dos céus, tendo a cruz como anzol, para resgatar os homens do verme do pecado (da “corrupção”) para salvá-los e, logo em seguida, ele retorna aos céus; o Cristo-Verme de *Eu* emerge do solo para, ali mesmo, executar sua *salvação na decomposição*. Ou seja, o Cristo-Verme de Augusto dos Anjos opera um movimento marcadamente *descensional*.

Notemos também a metáfora da semente de mostarda, presente nas cartas de João de Gaza e Barsanulfo: o sabor “acre” da semente ali utilizada para tratar do reino dos céus – semente esta que, em resposta, Barsanulfo afirma ser um tempero que expulsa a corrupção da carne – reaparece no poema “O Deus-Verme”, mas agora transfigurado nos frutos carnosos de

¹⁹⁵ “Carta 62”. In: BASANUPHE ET JEAN DE GAZA. *Correspondance*. Paris: Les Éditions du Cerf, 1997, tomo I, p. 309. Traduzido para o português por Luís Augusto Bicalho Kehl (Tito Kehl) em documento eletrônico, no blog *Caminhos da Oração*. Disponível em: <http://precedejesus1.blogspot.com.br/2013_03_01_archive.html>. Acesso em: 1 set. 2014.

¹⁹⁶ Em resposta a essas perguntas de São João de Gaza, São Barsanulfo responde: “Assim corrompida, ela foi atirada ao mar, tornou-se alimento do grande peixe e permaneceu em suas entranhas até a chegada do *verme celeste* que, preso ao anzol da cruz...”. Idem, p. 313, grifo meu.

sabor azedo, as “drupas agras”, e no ritual “acérrimo” do exorcismo. Observemos que, no poema, o Deus-Verme não apenas se alimenta do fruto ácido, como também recusa o mesmo sabor do ritual do exorcismo, o que leva a inferir que, se o “mistério do verme e da mostarda” para os santos orientais estava carregado de valores de “purificação”, e com ela da salvação, no poema de Augusto essa salvação está atrelada, sarcasticamente, a certa “contaminação” (à consubstanciação “com a imundície”, como o eu lírico assume no poema “Os doentes”), já que o verme permanece no solo, recusa a purificação pelo exorcismo e, devorando também o azedume dos frutos, “vive em contubérnio com a bactéria,/Livre das roupas do antropomorfismo”.

Ou seja, a partir do modo como o poeta opera com essas metáforas de “verme” e de “azedume”, compreendo esses dois versos aqui citados como reveladores da condição telúrica do Deus-Verme de Augusto dos Anjos. Nessa postura telúrica, está um outro cristianismo, não metafísico, mas físico, já que o pai do Jesus-verme é a “teleológica matéria”. Telúrico e ridente, “O Deus-Verme” – máscara com a qual se veste em outros momentos, como em “A ilha de Cipango” – funciona, nesse grande poema trágico que é *Eu*, como mais uma das máscaras ridentes de Dioniso.

Por outro lado, no verso “Almoça a podridão das drupas agras”, podemos também reconhecer outros elementos que se fundem na (re)criação poética desse poema: “agra” é também o nome da funerária do Recife, a “casa do Agra”,¹⁹⁷ citada logo na abertura de outro poema da obra, “As cismas do destino”, passagem que se tornou uma das mais célebres da poesia de Augusto dos Anjos, geralmente sendo atrelada à suposta condição doentia do poeta. Para a presente análise, ela serve para compreendermos que a imagem das “drupas agras” carrega – para além do diálogo com as cartas do cristianismo oriental – o sentido de “fruto amargo da morte e da decomposição”, uma vez que, no contexto de *Eu*, a imagem também significa “o fruto oriundo da casa do Agra”:

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!¹⁹⁸

¹⁹⁷ Funerária do Recife que, inaugurada em 1850, celebrou-se no poema “As cismas do destino” e que, segundo o jornal *Diário de Pernambuco*, ao menos até o ano de 2011 ainda estava em funcionamento. Disponível em: <http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/vida-urbana/2013/08/11/interna_vidaurbana,455318/primeira-funeraria-do-recife-se-recusa-a-descansar-em-paz.shtml>. Acesso em: 18 de agosto de 2014.

¹⁹⁸ ANJOS, p. 102.

O devoramento dos frutos acres pelo Deus-Verme também se funde a elementos biográficos típicos de sua poesia: acre é o gosto do fruto da árvore Tamarindo, figura recorrente na obra e que remete à juventude do poeta, à época em que ele convivia com seu pai (falecido em 1905, quando o poeta ainda frequentava a Faculdade de Direito do Recife). Símbolo máximo de sua juventude, vivida no decadente engenho Pau D’arco, a árvore Tamarindo é o totem que guarda a “paleontologia dos Carvalhos”. Sérgio Alcides mostra, nesse verso de “Debaixo do Tamarindo”, como o poeta ali disfarça sua identidade, já que seu nome completo era Augusto de *Carvalho* Rodrigues dos Anjos. Essa relação entre as “drupas agras” e o fruto do Tamarindo é reforçada, também, pelo fato de esse poema (sobre o tamarindo) ser justamente o que sucede¹⁹⁹ o poema “O Deus-Verme”.

Debaixo do Tamarindo

No tempo de meu Pai, sob estes galhos,
Como uma vela fúnebre de cera,
Chorei bilhões de vezes com a canseira
De inexorabilíssimos trabalhos!

Hoje, esta árvore, de amplos agasalhos,
Guarda, como uma caixa derradeira,
O passado da Flora Brasileira
E a paleontologia dos Carvalhos!

Quando pararem todos os relógios
De minha vida e a voz dos necrológios
Gritar nos noticiários que eu morri,

Voltando à pátria da homogeneidade,
Abraçada com a própria Eternidade
A minha sombra há de ficar aqui!²⁰⁰

Se pudemos até aqui compreender que o poema do Deus-Verme carrega a noção de devoramento de doentes (como veremos, mais à frente, o eu-doente é uma das máscaras que o poeta assume) e do fruto do Tamarindo (imagem símbolo da vida do próprio poeta), poderemos concluir que esse poema reitera – pela decomposição de tudo o que é vivo – a decomposição de si mesmo. Em outras palavras, podemos dizer que esse poema mostra uma operação estética que marca toda a poesia de Augusto dos Anjos e que, num jogo de palavras, revela “a decomposição pelo verme” concomitantemente ao “ver-me pela decomposição”.

¹⁹⁹ Não coincidentemente, creio, logo após o poema “Debaixo do Tamarindo”, vem, na sequência, o poema “As cismas do destino” está a já citada referência à casa do Agra.

²⁰⁰ ANJOS, p. 101.

IV.

Um dos mais importantes movimentos da obra *Eu*, e que facilmente podemos diagnosticar nesse poema, é aquele a que denomino *descensão*, ou seja, há na poesia de Augusto dos Anjos o predomínio do sentido descensional, para o qual aponta a tão conhecida força de decomposição. É notável observarmos como o sentido (vetor) de descensão percorre todo o poema. O primeiro indício disso está no fato de que todas as palavras (substantivos, adjetivos e verbos) que indicam uma posição, ou estatura, ou quantidade etc. estão dispostas no poema de forma decrescente, configurando descensões, conforme mostra a tabela abaixo.

Trechos do poema	Orientação
Título	Deus → Verme
3º verso	Superabundância → Miséria
9º e 10º versos	“Almoça” → “Janta”
10º verso	“Janta” → “rói”
13º verso	“Inventário”
Primeira estrofe e última estrofe	<div style="display: flex; align-items: center; justify-content: center;"> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; text-align: center; width: 200px;"> <p>“Fator Universal” “Na substância ou na Miséria” (Universalidade / Ubiquidade)</p> </div> <div style="margin: 0 10px;">→</div> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; text-align: center; width: 200px;"> <p>“Para ele é que a carne podre fica” “Inventário da Matéria Rica” (Transmissão aos filhos / Particular)</p> </div> </div>

Observemos ainda que, na última estrofe do soneto, aparece a função da divindade: transmitir aos seus filhos a riqueza herdada do apodrecimento da matéria. No panteão do eu poemático, o Deus-Verme é o deus que leva os frutos da decomposição aos seus filhos. Veja-se que ele é um deus livre (de sua aparência antropomórfica) e que traz aos demais seres inferiores a energia da decomposição. Esse Deus-Verme metamorfoseante não é o fim dessa descensão, mas o meio pelo qual ela opera: o Deus-Verme – como vimos, um novo Cristo-Verme – seria o caminho, assim como Jesus disse: “Eu sou o caminho, a verdade e a vida. Ninguém vai ao Pai ao não ser por mim”.²⁰¹ O Verme é o grande protagonista do caminho decompositório que o *Eu lírico* percorre. Como veremos, ele está alocado espacialmente no centro da obra (95ª estrofe de “Os doentes”). O verme é o símbolo máximo do caminho da decomposição que é para o *Eu lírico* um caminho de conhecimento (desse conhecimento, inclusive, emana uma alegria, um júbilo, como veremos no último item). Assim, o caminho desse *Eu* em decomposição é o caminho do verme, o caminho *pelo* verme.

²⁰¹ Evangelho de João, 14-6. *Bíblia – tradução ecumênica*. Op. cit., p. 2.076.

Se o verme aqui é Cristo, como vimos, o caminho da verdade do cristianismo é parodiado pelo caminho vérmico do *Eu* em decomposição de Augusto dos Anjos.

A descensão, nesse poema, parodiando a ascensão do Cristo, é mais um elemento a revelar o método do devoramento paródico como grande estratégia dessa contrapoesia. Vale ressaltar que, nesse poema, assim como o eu lírico aproxima os termos cristãos dos termos científicos (ambos participantes do paradigma ascensional, na cultura do século XIX), ele também, pela descensão paródica, devora o cristianismo (não metafísico, mas físico porque telúrico) e devora a cultura científica que prega, naquele momento da história, a evolução ascensional do homem e da civilização logocêntrica ocidental. Para ilustrar esse contraste, observemos como o poema “O Deus-verme” responde à crença ascensional presente no poema “Aspiração”, de Teófilo Dias (epígono da poesia “Ideia Nova”, geração anterior à de Augusto dos Anjos):

Aspiração

No espaço, em cada ser, que um centro atraia e prenda,
 Há sempre o despontar de uma asa, que o suspenda.
 Ascender! Ascender! – dizem todas as cousas,
 As estrelas nos céus, os vermes sobre as lousas.
 É o hino, que tudo, em sôfregos suspiros,
 Canta: – fêvida a fonte, em sinuosos giros,
 Sobre pedras quebrando o trépido carinho,
 A ave, inquieta e meiga, em volta do seu ninho,
 O ninho sob o ramo, o ramo sob as flores,
 As flores no perfume, – e a gruta nos vapores
 Que em frouxas espirais às amplidões alteia.
 A vida não se esgota, e vai perpetuamente
 Do esboço às perfeições, harmônica, ascendente.
 O imóvel não existe. A floresta pompeia
 O luxo exuberante, a gala festival,
 A verdura febril, do mundo vegetal.
 Fixo? Não. Ei-lo em flor; – e em êxtases secretos
 Dispersa-se em aroma, e voa nos insetos.
 Enfim, por toda parte há íntimos palpites,
 Ímpetos de romper barreiras e limites.

Fatal gravitação tolha-me embora os pés.
 Hei de também subir dos mundos através,
 Hei de também transpor os tempos e os espaços,
 Na esperança de além colher-te nos meus braços,
 A ti, que és para mim a força ascensional,
 Oh Glória! – A aspiração! O porvir! O ideal!²⁰²

Esse poema de Teófilo Dias abre a obra *Fanfarras* (1882), a qual se divide em duas partes: “Flores funestas” (em que o erótico e o exótico recuperam a influência baudelairiana) e “Revolta” (na qual encontramos o espírito republicano engajando-se contra a

²⁰² DIAS, Teófilo Odorico de Mesquita. *Cantos tropicais*. Rio de Janeiro: Liv. A.G. Guimarães, 1878. (Institutos de Estudos Brasileiros IEB/USP), pp. 5-6.

tiranía monárquica). Considerada abertura do parnasianismo no Brasil, *Fanfarras* anuncia, no poema “Aspiração”, sua profissão de fé: um misticismo positivista que prega a evolução ascensional como motor do progresso da civilização. E a destruição do poder da Igreja Católica e do poder do Imperador (D. Pedro II), como mostra a segunda parte da obra (“Revolta”), fecundariam o advento da República: tais transformações históricas seriam o passo seguinte – e inevitável – rumo ao progresso da civilização brasileira.

Notemos que, no quarto verso de “Aspiração”, também há a imagem do “verme”: ali, o ícone da decomposição, juntamente com os demais seres (como as “estrelas” e as “flores”, por exemplo), entra em “espirais” que tudo carregam em seus vórtices, “Do esboço às perfeições, harmônica, ascendente”.

É interessante observar como a poesia vérmica de Augusto dos Anjos se opõe deliberadamente às crenças do poema “Aspiração”, que certamente é bastante representativo da mentalidade poética da geração que precedeu a do poeta de *Eu*. A descensão como força anunciada por esse Cristo paródico de Augusto dos Anjos, assume o “sentido da terra” (como veremos mais detalhadamente na análise do poema “Os doentes”), como postura igualmente crítica diante da poesia cientificista que marcara a poesia brasileira nas décadas de 70 e 80 do século XIX. O “Cristo regressivo”²⁰³, como mostra Paes, Cristo este que encontramos em “O Deus-Verme” (e em “Os doentes”) assume uma dimensão combativa diante do *status quo* da poesia brasileira da época: ao parodiar o Cristo, o poeta de *Eu* parodia, simultaneamente, o evolucionismo ascensional da geração poética que o precedeu.

Reconhecendo o modo paródico com o qual esses movimentos críticos se amalgamam na poesia de *Eu*, somos levados a desconfiar do posicionamento de muitos textos críticos que compreendem esses poemas como sendo meramente “pessimistas”, ou ainda como “poemas de morte”. O que constatamos nesses poemas é muito diferente daquilo que afirma a crítica angelista de cunho nosológico (como vimos no capítulo anterior): nos versos de “O Deus-Verme”, por exemplo, vemos um claro movimento do poeta na direção de reinventar, de refundar o sentido de evolução; para isso, ele reorganiza os pilares que sustentam a crença no evolucionismo ocidental: pelo devoramento paródico, o eu lírico rearticula em sua poesia o cristianismo e o cientificismo, dessa forma recriando-os, só que às avessas.

²⁰³ Segundo Paes: “Assim como o filho de Deus abdicou da sua divindade para, filho do Homem, sofrer com e pela humanidade, assim também o Cristo evolucionário do *Eu* renuncia à sua ‘singularíssima pessoa’, de que nos fala no celeberrimo ‘Budismo moderno’, para, livre como o deus-verme das ‘roupas do antropomorfismo’, cumprir a paixão dos bichos, sobretudo os mais rudimentares, das coisas brutas e das forças indiferenciadas do universo, por amor deles remontando involuntivamente à ‘pátria da homogeneidade’ que, nostálgico, nomeia em ‘Debaixo do tamarindo’”. In: PAES, J. P. Op. cit., p. 98.

V.

Nesta análise do poema, falta ainda compreendermos o modo como o poeta trabalha com termos oriundos da ciência. Não pode passar despercebida a fusão que o poema executa entre elementos do mundo espiritual e elementos da linguagem científica. Assim, se na terceira estrofe de “O Deus-Verme” pudemos compreender que os termos “drupas agras” e “hidrópicos” apontam para uma reorientação de textos do cristianismo, bem como da própria biografia do poeta, vista é preciso observar também que “drupa”²⁰⁴ é um termo oriundo da botânica e se refere aos frutos carnosos, cujo mesocarpo aloja uma única semente; e que “hidrópico” é um termo médico que caracteriza a *hidropisia*, substantivo feminino que indica, em medicina, “a acumulação de serosidade no tecido celular ou numa cavidade do corpo”.²⁰⁵

Além disso, é interessante notar como esses termos revelam a criatividade da poesia de Augusto dos Anjos: ao mesmo tempo em que estão impregnados simultaneamente de religiosidade, cientificismo e de experiências pessoais, eles imprimem aos dois primeiros versos dessa estrofe a sonoridade do verme em sua mastigação. Esse efeito é conseguido graças à sequência de consoantes dentais²⁰⁶ (d e t) seguidas do “r” vibrante, nas palavras *podridão*, *drupas*, *agras*, *hidrópicos*, *magras*.²⁰⁷

Retornemos ao início do poema. Ali, o deus é “Fator”. Essa palavra, muito mais próxima do universo lexical da matemática ou da grande área da biologia, é um substantivo masculino que designa “autor, criador, fabricante”²⁰⁸: na aritmética, “fator” designa “cada um dos termos da multiplicação” e, na medicina, pode designar a presença de um agente que modifica um organismo, como o fator hereditário, o fator congênito ou ainda o fator *Rh* (proteína que caracteriza um tipo sanguíneo, cujo nome advém do macaco *rhesus*). Nada mais coerente do que denominar a divindade vérmica, que tudo decompõe, de *fator*: ao mesmo tempo em que traz do léxico biológico a noção de “criador” e de agente de modificação ou

²⁰⁴ DRUPA. fruto carnoso indeiscente, cujo endocarpo é lenhoso e geralmente concrecido com o tegumento da única semente que possui, esse conjunto é vulgarmente chamado de caroço. In: *Glossário de botânica* (Adaptado de: ANDREATA, H. P.; TRAVASSOS, O. P. Chaves para determinar as famílias de: pteridophyta gymnospermae angiospermae. Rio de Janeiro: Ed. Universitária Santa Úrsula, 1994. 134p. Disponível em: <<http://w3.ufsm.br/herb/glossario.pdf>>. Acesso em: 18 set. 2014.

²⁰⁵ HIDROPISIA. In: *Dicionário priberam da língua portuguesa*. Disponível em: <<http://www.priberam.pt/dlpo/hidropisia>>. Acesso em: 18 set. 2014.

²⁰⁶ CUNHA, Celso. *Nova gramática do português contemporâneo*. Rio de Janeiro: Lexikon Editora Digital, 2007, p. 53.

²⁰⁷ Fabiano Calixto, citando a sonoridade nesse poema, denomina esse recurso como “atritos consonantais em *dr* e *gr*”. CALIXTO, F. Op. cit., p. 41.

²⁰⁸ FATOR. In: *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*. Disponível em: <<http://www.priberam.pt/dlpo/factor>>. Acesso em: 08 set. 2014.

transformação, esse termo designa, pela aritmética, a entidade divina como força multiplicadora. Se o poema se inicia pela definição do “fator universal”, o qual representa a unidade divina, ao final há a multiplicação da matéria pela proliferação dos vermes. Segundo texto de José Paulo Paes sobre Augusto dos Anjos:

Para Spencer, o progresso ou evolução era “caracterizado por uma crescente multiformidade [...] uma integração crescente andava de par com uma crescente *diferenciação*”; em suma, “o desenvolvimento de todo o organismo consiste numa mudança do homogêneo em heterogêneo”. Ao anelar, portanto, pelo regresso à indiferenciação, o poeta do *Eu* voluntariamente renegava a evolução, num outro dos paradoxos de sua arte: o de um evolucionista confesso que apostatava da sua fé a favor de um evolucionismo às avessas.²⁰⁹

Tal “evolucionismo às avessas”, Paes o comprova observando nos poemas o que denomina de “itinerário regressivo” (pelo desejo de reversão à “plastídula”, que no vocabulário de Haeckel quer dizer “moléculas individuais do plasma ativo”). Em “Os doentes”, José Paulo Paes reencontra esse “itinerário regressivo”, ao observar o desejo de volta ao inorgânico nas estrofes de 58 a 60:

Não me incomoda esse último abandono.
Se a carne individual hoje apodrece,
Amanhã como Cristo reaparece
Na universalidade do carbono!
[...]
Eu voltarei, cansado da árdua liça,
À substância inorgânica primeva.²¹⁰

Esse mesmo movimento regressivo, rumo à terra e ao inorgânico, podemos reencontrá-lo – seguindo a trilha do raciocínio de Paes – em outro poema igualmente marcado pela personagem do verme. Assim, em “Psicologia de um vencido”, temos:

Já o verme – este operário das ruínas –
Que o sangue podre das carnificinas
Come, e à vida em geral declara guerra,

Anda a espreitar meus olhos para roê-los,
E há-de deixar-me apenas os cabelos,
Na frialdade inorgânica da terra!²¹¹

Por meio desse “itinerário regressivo” que organiza um “evolucionismo às avessas”, próprio à poesia de *Eu*, encontramos, simultaneamente, o que aqui estamos denominando *sentido descensional* dessa poesia. Se, pela decomposição, o *Eu lírico* inverte o

²⁰⁹ PAES, J. P. Op. cit., p. 97, grifo do autor.

²¹⁰ ANJOS, p. 129.

²¹¹ Idem, p. 98.

sentido do pensamento evolucionista, é nos seres telúricos (os “vermes”, as “diatomáceas da lagoa”, a “stirpe radiolar chamada *Actissa*”, seres considerados inferiores pelo cientificismo do século XIX) que encontramos o ponto máximo (que, paradoxalmente aqui, é na verdade um ponto mínimo) do evolucionismo de *Eu*.

Vale ressaltar que, pela descensão (simultaneamente religiosa e científica) essa poesia realiza uma paródia da essência da metafísica ocidental, aproximando-se, assim, da crítica à razão científica, que caracteriza um dos pilares da filosofia trágica de Nietzsche: o ocidente logocêntrico tem na ciência uma redenção, a esperança de um paraíso para além da terra, um céu, pela “vontade de verdade”. Assim, nesse poema, encontramos outro ponto comum entre o pensamento de Augusto dos Anjos e o de Friedrich Nietzsche: ambos concebem (cada um a seu modo) um “sentido da terra”. Nesse sentido, Oswaldo Giacóia, ao tratar do conceito de “vontade de poder” em Nietzsche, afirma que:

Todavia, para que o homem moderno possa corresponder a esse desejo íntimo da vida e se colocar em sintonia com ela, é antes de tudo necessário que tenha se libertado daquele ressentimento que lhe foi inoculado pela tradição metafísica: o desprezo pela vida, pela terra, pelo mundo, pelo corpo, pelo vir-a-ser, por tudo aquilo que foi até agora caluniado em nome do “verdadeiro mundo”. Somente quando sua existência terrena puder deixar de ser vivida sob a ótica do juízo e da condenação, como padecimento e expiação, como *ascese*, pela qual se conquista a felicidade eterna; somente então poderá o homem instituir para si um ideal que seja também o *sentido da terra*, liberto da fantasia transcendente de um além-do-mundo, com a qual ele entorpece a dor de sua finitude, tragédia de sua existência.²¹²

Assim, esse eu lírico não é menos evolucionista que um Charles Darwin, que um Auguste Comte ou que os cantores da poesia científica (como Silvio Romero, por exemplo). A diferença – fundamental, eu diria – reside na orientação desse processo, ou seja, ela repousa numa questão de ordem “vetorial”. Se o pensamento evolucionista (de Charles Darwin a Ernst Haeckel e de Tobias Barreto a Teófilo Dias) aponta para um aumento no grau de complexidade, de riqueza, de tecnologia e de civilização, o evolucionismo de *Eu* aponta para o telúrico, para o primordial, para as formas inferiores e menos complexas. O evolucionismo de *Eu*, além de ser “às avessas”, é um evolucionismo “para baixo”.

Esse direcionamento descensional mostra-se importante característica do trágico-moderno de Augusto dos Anjos, uma vez que a poesia científica da sua época, como já dissemos, cantava a vitória de uma civilização em pleno movimento de ascensão: cantava o progresso técnico, científico e, associado a eles, as vitórias que nasceriam com a vindoura República (tão almejada pela geração da Ideia Nova). Dessa forma, o canto trágico

²¹² GIACÓIA, O. Op. cit., p. 59, grifos do autor.

descensional de *Eu* reitera a dimensão crítica na obra, aqui já comentada quando estudamos os textos de Francisco Foot Hardman e de Olívia Garcia.

VI.

Nesse poema temos também outro elemento importante: as personas do *doente* e do *verme* aqui se encontram: o verme (ele mesmo sob a persona de Cristo) “salva” o doente, devorando-o. Trata-se de uma antropofagia (antes mesmo do modernismo de Oswald de Andrade) que se mostra como método criativo dessa poesia. Essa poesia *vérmica* que devora o doente e a civilização logocêntrica (representada na persona do filósofo moderno), ao devorar a tradição parnaso-cientificista, alimenta-se do misticismo dos simbolistas, cria uma poética pelo devoramento, que funde cristianismo, paganismo, ciência e filosofia – circundantes na cultura brasileira do período – aos termos populares do cotidiano. Daí, certamente, um dos motivos pelos quais essa poesia foi tão incompreendida pelos poetas de seu tempo.

Essa “antropofagia” (ou “fagismo”, retomando mais uma vez o termo de Lucia Helena) possui raízes profundas na poética de Augusto dos Anjos: ela emana de uma musicalidade bastante peculiar, como veremos, e que fecunda, pelo êxtase alucinatório, as imagens apolíneas dessa poesia.

A fim de compreendermos esse jogo entre música e imagem, visitemos os versos de “As cismas do destino”.

c. “As cismas do destino” ou a dança de Apolo e Dioniso e a dramaticidade expressionista

Como é que o feio e o desarmônico, isto é, o conteúdo do mito trágico, podem suscitar um prazer estético? [...] nesse sentido precisamente o mito trágico nos deve convencer de que mesmo o feio e o desarmônico são um jogo artístico que a vontade, na perene plenitude de seu prazer, joga consigo própria. Difícil como é de se aprender, esse fenômeno primordial da arte dionisíaca só por um caminho direto torna-se singularmente inteligível e é imediatamente captado: no maravilhoso significado da *dissonância musical*; do mesmo modo que somente a música, colocada junto ao mundo, pode dar uma noção do que se há de entender por justificação do mundo como fenômeno estético. O prazer que o mito estético gera tem uma pátria idêntica à sensação prazerosa da dissonância na música. O dionisíaco, com seu prazer primordial percebido inclusive na dor, é a matriz comum da música e do mito trágico.²¹³

²¹³ NIETZSCHE, F. Op. cit., 2007, p. 139, grifo do autor.

Se até aqui pudemos compreender como a obra *Eu* se organiza tragicamente, se é pelo jogo de máscaras que o eu lírico executa seu itinerário da decomposição, se o verme se mostra a divindade telúrica que redime pelo devoramento, cabe ainda compreendermos como imagem e música nessa poesia se combinam, fundando uma tragicidade afirmativa da vida.

I.

Sem nenhum exagero, é possível dizer que os versos de *Eu*, de Augusto dos Anjos, mostram um poeta profundamente hábil na escultura dos versos, que, em esmagadora proporção, são decassílabos. Em estudo bastante detalhado, Cavalvanti Proença apresenta “O artesanato em Augusto dos Anjos”: ali fica bastante evidente, por exemplo, como o poeta maneja brilhantemente o ritmo no poema, alternando sáficos (cesura nas 4^a e 8^a sílabas poéticas) e heroicos (cesura nas 6^a e 10^a), além de, muitas vezes, produzir versos com cesuras intermediárias: como os de acentuação “2-4-6-10” ou ainda “4-6-8-10”.

Era mesmo comum naquela época esperar dos bons poetas uma grande habilidade na construção do verso, ou seja, a capacidade de jogar com o ritmo, a métrica, mostrando-se, o poeta, senhor de seu fazer literário. Entretanto, os poemas de *Eu* vão além da pirotecnia do verso, pois na riqueza musical deles encontram-se outras características que têm muito a dizer sobre a qualidade dessa poética. Comparadas à “febre da Perfeição, a[à] batalha sagrada da Forma”²¹⁴ comum tanto ao parnasianismo, quanto, de certa maneira, ao simbolismo, as estratégias de composição da poesia de Augusto dos Anjos se mostram irreverentes e dissonantes.

A musicalidade dos versos em *Eu* certamente se aproxima da postura dos poetas simbolistas: o uso iterativo das aliterações em “s”, por exemplo – ocasionando uma constante sibilação no poema – é um recurso facilmente verificável nos versos de Cruz e Souza, por exemplo, como na primeira estrofe do seu mais famoso poema:

Antífona

Ó Formas alvas, brancas, Formas claras
De luares, de neves, de neblinas!...
Ó Formas vagas, fluidas, cristalinas...
Incensos dos turíbulos das aras...²¹⁵

²¹⁴ JORGE, Fernando. *Vida e poesia de Olavo Bilac*. Osasco, São Paulo: Novo Século Editora, 2007, p. 58.

²¹⁵ SOUZA, Cruz e. *Cruz e Souza simbolista; Broquéis; Faróis; Últimos sonetos*. Organização e estudo por Lauro Junkes. Jaraguá do Sul: Avenida, 2008, p. 44.

Eis um exemplo desse recurso na 8ª estrofe de “As cismas do destino”:

Livres de microscópios e escalpelos,
Dançavam, parodiando saraus cínicos,
Bilhões de centrossomas apolínicos
Na câmara promíscua do vitellus.²¹⁶

Nesses exemplos, especificamente, a aliteração em “s” é melhor estruturada na estrofe do poema de Augusto, pois nesta o efeito sonoro compõe a estrutura interna das palavras, diferentemente do que observamos no poema de Cruz e Souza, cujo efeito sibilante se deve, quase que exclusivamente, ao emprego do plural (salvo nas palavras “cristalinas” e “incenso”). As assonâncias e aliterações são marcas registradas da poesia simbolista²¹⁷ e, tanto na poesia do poeta catarinense quanto na do poeta de *Eu*, encontramos resultado semelhante: ambas exalam um misticismo, uma melodia que leva à sensação de embriaguez, de sonho, de delírio.

Mas se são aparentadas na musicalidade e no clima místico,²¹⁸ as duas poéticas distanciam-se de modo revelador em pontos muito importantes: primeiramente quanto ao emprego, por Cruz e Souza, de sinestésias (inexistentes na poesia de Augusto dos Anjos) e, em segundo lugar, pelos diferentes procedimentos utilizados para a construção da musicalidade e, consecutivamente, do efeito de embriaguez em cada um deles.

Quanto às sinestésias, é interessante notarmos a ausência dessa figura de estilo nos poemas de *Eu*: mesmo em “Vandalismo” – poema tido como “simbolista”²¹⁹ por muitos textos críticos da fortuna de Augusto dos Anjos –, ainda que ali estejam o colorido, as luzes, a opulência das catedrais e o orientalismo (encarnado na mítica dos “cavaleiros templários”), tão próprios da estética dos simbolistas, não encontramos nenhuma mistura de experiências sensoriais:

Vandalismo

Meu coração tem catedrais imensas,
Templos de priscas e longínquas datas,

²¹⁶ ANJOS, p. 103.

²¹⁷ O estudo de Zenir Campos Reis (já citado no primeiro capítulo desta tese) é bastante interessante para compreendermos a presença da tendência simbolista nos poemas de Augusto dos Anjos. Cf. REIS, Z. Op. cit.

²¹⁸ Segundo Balakian, o misticismo nos simbolistas é oriundo da tradição swedenborgiana, aprendida e reelaborada “por meio da relação Poe-Baudelaire”. In: BALAKIAN, Anna. *O simbolismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000, p. 20. Contudo, trilhando ainda pelos estudos da autora, encontramos a poesia de Augusto dos Anjos mais próxima da crítica de William Blake a Emanuel Swedenborg (em *Heaven and Hell*), uma vez que, segundo Balakian, em *The Marriage of Heaven and Hell*, Blake realiza a fusão do inferno (“energia”) com o céu (“razão”), diferentemente dos simbolistas e dos românticos que acreditavam na oposição entre ambos.

²¹⁹ Críticos como Ferreira Gullar, por exemplo, destacam as diferentes “fases” da poesia angelina. A primeira seria a fase “simbolista”. Cf.: GULLAR, F. Op. cit.

Onde um nune de amor, em serenatas,
Canta a aleluia virginal das crenças.

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

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

E erguendo os gládios e brandindo as hastas,
No desespero dos iconoclastas
Quebrei a imagem dos meus próprios sonhos!²²⁰

Segundo Francine Ricieri, no “Prefácio” à *Antologia da poesia simbolista e decadente*, a sinestesia é marca importante na tradição simbolista:

O recurso à sinestesia remete, ainda, às leituras de Emmanuel Swedenborg (1688-1772), muito admirado pelos românticos europeus, tendo suas ideias papel significativo também para a poesia simbolista. Esse recurso sustenta-se na convicção de que pudesse haver afinidades entre fenômenos dissociados. Para o esoterismo e o misticismo de Swedenborg, o mundo natural manteria uma correlação direta, uma *correspondência* com o mundo espiritual. Entre os simbolistas, as sinestésias poderiam ser relacionadas, no plano imagético do poema, entre outros aspectos, a uma tentativa disseminada, que buscou analogias entre fenômenos apartados: o som de um odor, o perfume de um pensamento, o sabor de um toque.²²¹

Não se trata, com isso, de afirmar que o misticismo não esteja presente na obra de Augusto dos Anjos; como vimos (e veremos) em outros pontos desta análise, o misticismo cristão mostra-se bastante presente em sua poética. Creio, entretanto, que o místico resulta, justamente, do modo particular de imprimir musicalidade nessa poesia, como mostraremos a seguir, num tipo de dissonância própria à harmonia de *Eu*. Essa dissonância que aqui consideramos alinha-se à compreensão de Anatol Rosenfeld – quando ele compara o uso dos termos científicos na poesia de Augusto e na de Gottfried Benn, do expressionismo alemão –, observa que os poemas de *Eu* mostram-se “Exatos como fórmulas matemáticas, mas ao mesmo tempo de efeito encantatório como um ritual coreográfico”²²². Essa “dança”, cremos, imprime uma aura mágica, mística, aos poemas, mas muito distante das imagens evanescentes do simbolismo, porque parte da materialidade, dos termos prosaicos fundidos aos conceitos científicos.

²²⁰ ANJOS, p. 156.

²²¹ *Antologia da poesia simbolista e decadente brasileira*. Organização, notas, Prefácio e fixação de texto de Francine Ricieri. São Paulo: Companhia Editora Nacional: Lazuli Editora, 2007, p. 26, grifo da autora.

²²² ROSENFELD, A. Op. cit., 2004, p. 189.

Quanto ao efeito dessa poesia no leitor, Cavalcanti Proença, como poucos, o diagnosticou:

Para um grande número de pessoas, [os versos de Augusto dos Anjos] são incompreensíveis e atingem a pureza musical, passam do terreno lúdico para o encantatório. É a linguagem africana do ritual da macumba, é a língua agaricó em que os pajés da região do Orinoco celebram suas cerimônias, apesar de haver perdido a memória significante das palavras proferidas.²²³

Obviamente, há que se fazer algumas ressalvas à observação de Cavalcanti Proença: ainda que aclamada pelo gosto popular, a compreensão da poesia de *Eu* não é completamente inacessível ao público. Proença, decerto, subestima a compreensão popular e certamente essa sua postura diante das linguagens dos terreiros de candomblé e das demais práticas xamânicas causaria horror aos pesquisadores de hoje, que se dedicam ao estudo dessas complexas culturas.²²⁴ Entretanto, quando o crítico nos mostra a constituição musical e encantatória expressa pela articulação dos vocábulos nessa poesia, ele aponta caminhos muito reveladores: o modo como Augusto manipula o léxico (do científico ao vulgar²²⁵) mostra-se dissonante em relação à música simbolista, porque o misticismo é extraído da palavra científica (constituindo-se, assim, antissimbolista por excelência); também dissonante diante do parnasianismo, já que seu preciosismo lexical origina-se ora do necrotério, ora da zoologia, ora do cotidiano mais prosaico; e, finalmente, ainda é dissonante diante do discurso científicista (ironizando, assim, a tradição da poesia científica), porque os conceitos são desligados de seu campo discursivo original para serem rearticulados no solo da poesia. A dissonância musical da poesia trágica de Augusto dos Anjos mostra-se como um sorriso paródico diante das múltiplas tradições das quais – como um verme – ela se alimenta.

Observemos mais de perto o poema “As cismas do destino”. Um dos mais marcantes poemas da obra *Eu*, ele é composto de 105 estrofes, reunidas em 4 partes. O poema traz importantes marcas estilísticas da poesia angelina: a musicalidade e a dramaticidade que

²²³ PROENÇA, Cavalcanti. “O artesanato em Augusto dos Anjos”. In: COUTINHO, Afrânio. BRAYNER, Sônia. (Orgs.). Op. cit., p. 258.

²²⁴ Por exemplo, ofilósofo e mestre pela UFAM, Agenor Cavalcanti de Vasconcelos, participa das atividades do Centro de Estudos e Pesquisas em Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Amazonas e atualmente desenvolve pesquisa sobre etnografia da Amazônia, sobre as viagens do etnólogo Koch-Grünberg (realizadas entre 1903 e 1913) e a filosofia de Nietzsche. Alguns de seus resultados são compartilhados no site *Vön*. Disponível em: <<http://beta2010.argo.com.br/von/>>. Acesso em: 20 jan. 2015.

²²⁵ Ferreira Gullar é um dos primeiros críticos a reconhecer que o emprego de termos chulos na poesia de Augusto dos Anjos ultrapassa o simples “mau gosto” – como consideram outros textos críticos. É pelo modo como o poeta articula essa terminologia em seus versos que Gullar reconhece na poesia de *Eu* a sua “coerência estética”, ou seja, “uma outra coerência que não organiza as palavras pelo significado usual: a elaboração poética gera um novo contexto, um novo ‘sistema’, dentro do qual as palavras da tribo têm um novo sentido”. Cf.: GULLAR, F. Op. cit., p. 69.

nele encontramos é representativa de toda a obra. Tomemos, inicialmente, um trecho da parte II e recortemos do poema o pedaço que se inicia na 36ª estrofe e se finda na 40ª.

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

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

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

Surpreendo-a em quadrilhões de corpos vivos,
Nos antiperistálticos abalos
Que produzem nos bois e nos cavalos
A contração dos gritos instintivos!²²⁶

Nesse momento do poema, encontramos uma tópica muito comum na poesia de Augusto, a da condição paradoxal do poeta que canta a incapacidade da própria língua, a pequenez do homem que, diante da sua decomposição, empresta o órgão da fala aos seres considerados evolutivamente inferiores (os cachorros, os bois e os cavalos) revelando assim sua “solidariedade subjetiva/ De todas as espécies sofredoras”²²⁷, como já mostra, pela voz da sombra, no poema de abertura do livro. É também bastante famosa a passagem de “Noite de um visionário”, em que o poeta empresta o poder de seu canto aos seres do ínfimo:

E todas essas formas que Deus lança
No Cosmos, me pediam, com o ar horrível,
Um pedaço de língua disponível
Para a filogenética vingança!²²⁸

Em “A ideia” há outro episódio sobre a língua, em que o eu lírico mostra a fragilidade comunicativa dessa poesia:

Quebra a força centrípeta que a amarra,
Mas, de repente, e quase morta, esbarra
No molambo da língua paralítica!²²⁹

²²⁶ ANJOS, pp. 106-107.

²²⁷ Idem, p. 91.

²²⁸ Idem, p. 154.

²²⁹ Idem, p. 98.

A “língua” se mostra importante órgão desse corpo atomizado que perambula, ora pela cidade dos mortos, ora pelo engenho decadente, sempre delirante a participar da decomposição de tudo, (con)fundindo-se com a imundície dos prostíbulos, com as microscopias assustadoras da natureza, compondo cenografias sempre coloridas de sangue. A língua mostra-se, metonimicamente, alegoria central para a consciência dessa poesia. Mas o que pode essa poesia (*poiesis* = criação) diante de um mundo e do próprio *Eu* em decomposição, em destruição? A língua, ainda que “paralítica”, canta e afirma a criação em meio à decomposição de que participa. Quão ironicamente trágica se mostra a consciência do poeta diante da podridão de seu canto. Caminhando em direção à sua própria decomposição, ele canta essa decomposição e, atomizado, faz da fragilidade da língua seu estandarte, sua força.

É nessa linguagem, “exogâmica”²³⁰ como mostra Rosenfeld, que encontramos a fragilidade e a fortaleza do *Eu lírico*, que as aponta. A linguagem é frágil, porque consciência de sua decomposição, e forte, por roubar a palavra científica de seu habitat natural para decompô-la juntamente com os vocábulos do cotidiano, desarticulando a prosódia da língua (ainda mais se a considerarmos à luz dos rigores da poesia parnasiana, em moda na época) e criando, assim, uma sonoridade carregada de misticismo tão característica na poesia de Augusto dos Anjos. Vejamos, em “As cismas do destino”, da 5ª à 15ª estrofe:

5 Tal uma horda feroz de cães famintos,
Atravessando uma estação deserta,
Uivava dentro do eu, com a boca aberta,
A matilha espantada dos instintos!

6 Era como se, na alma da cidade,
Profundamente lúbrica e revolta,
Mostrando as carnes, uma besta solta
Soltasse o berro da animalidade.

7 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.

8 Livres de microscópios e escalpelos,
Dançavam, parodiando saraus cínicos,
Bilhões de centrossomas apolínicos
Na câmara promíscua do vitellus.

²³⁰ Pelo conceito de “exogamia linguística” de T. W. Adorno, Rosenfeld reconhece a sedução “erótica” que os termos científicos exercem sobre o poeta de *Eu*. Essa “exogamia linguística”, em especial pelos termos médicos, funda a aproximação que Rosenfeld estabelece entre a poesia de Augusto dos Anjos e a poesia expressionista de Gottfried Benn. Cf. ROSENFELD, A. Op. cit., 2004, p. 186.

- Mas, a irritar-me os globos oculares,
 Apregoando e alardeando a cor nojenta,
 9 Fetos magros, ainda na placenta,
 Estendiam-me as mãos rudimentares!
- Mostravam-me o apriorismo incognoscível
 Dessa fatalidade igualitária,
 10 Que fez minha família originária
 Do antro daquela fábrica terrível!
- A corrente atmosférica mais forte
 Zunia. E, na ígnea crosta do Cruzeiro,
 11 Julgava eu ver o fúnebre candeeiro
 Que há de me alumiar na hora da morte.
- Ninguém compreendia o meu soluço,
 Nem mesmo Deus! Da roupa pelas brechas,
 12 O vento bravo me atirava flechas
 E aplicações hiemais de gelo russo.
- A vingança dos mundos astronômicos
 Enviava à terra extraordinária faca,
 13 Posta em rija adesão de goma laca
 Sobre os meus elementos anatômicos.
- Ah! Com certeza, Deus me castigava!
 Por toda a parte, como um réu confesso,
 14 Havia um juiz que lia o meu processo
 E uma força especial que me esperava!
- Mas o vento cessara por instantes
 Ou, pelo menos, o ignis sapiens do Orco
 15 Abafava-me o peito arqueado e porco
 Num núcleo de substâncias abrasantes.²³¹

O poema se inicia com o eu lírico atravessando a ponte Buarque de Macedo, na cidade do Recife. Na 5ª estrofe o vemos, já alucinando a partir da doença e da promiscuidade da cidade, segmentar-se na “matilha espantada dos instintos”: essa segmentação de si, aliada à microscopização do mundo – vislumbrando, inclusive, as intimidades do sexo nos edifícios da cidade –, irá permitir que o poeta descreva, de um ponto de vista privilegiado, a dança das organelas, dos tecidos responsáveis pela formação embrionária dos seres, como vemos na 8ª estrofe.

Notemos como os centrossomas (sujeitos centrais da ação) livram-se do microscópio e do escalpelo (aparatos do cientista para a investigação do ínfimo e do interior dos tecidos, respectivamente). A dança realiza uma paródia dos saraus: eventos nos quais, por excelência, a sociedade urbana da *belle époque* brasileira (quer no Recife, no Rio de Janeiro ou em São Paulo) cultivava a mais alta expressão de sua literatura. Parodiando um ambiente em que, certamente, o conceito de “apolíneo” (a bela e equilibrada aparência) exalava os

²³¹ ANJOS, p. 102-103.

rigores da forma poética perfeita, das palavras cultas e raras, a poesia de Augusto mostra essas virtudes de Apolo na força coletiva dos “Bilhões de centrossomas”: organelas tubulares, sempre pareadas, responsáveis pelo tencionamento dos cromossomos (ou das cromátides) para a divisão celular²³². É justo que sua atuação seja vista como “dança”, já que o centrossoma é a origem do movimento da divisão – e, paradoxalmente, da multiplicação – celular.

Ao olhar para o íntimo das *danças* celulares – forças ínfimas, mas dotadas da força de Apolo, porque sem elas não teria resultado a reprodução –, o eu lírico decomposto (na estrofe seguinte ele se anatomiza em “globos oculares”) encontra uma dança cínica como a dos saraus da alta sociedade. Na 9ª estrofe vemos que esse baile grotesco desagua na imagem das “mãos rudimentares” dos “Fetos magros”, clamando piedade ao eu lírico, como se ele, em seu delírio vidente, se personificasse em um deus a estender sua mão ao homem que emerge do paraíso uterino (assemelhando-se à famosa imagem de Deus e Adão, de Michelangelo, no interior da Capela Sistina). Poderíamos encontrar nos saraus da época uma outra “matilha dos instintos”, talvez “A matilha”, de Teófilo Dias, poema erótico da já citada obra *Fanfarras* (1882), considerada precursora do parnasianismo no Brasil:

Matilha

Pendente a língua rubra, os sentidos atentos,
Inquieta, rastejando os vestígios sangrentos,
A matilha feroz persegue enfurecida,
Alucinadamente, a presa malferida.

[...]

Não de outro modo, assim meus sôfregos desejos,
Em matilha voraz de alucinados beijos
Percorrem-te o primor às langorosas linhas,

[...]

– Tudo a matilha audaz perlustra, corre, aspira,
Sonda, esquadrinha, explora, e anelante respira,
Até que, finalmente, embriagada, louca,
Vai encontrar a presa – o gozo – em tua boca.²³³

²³² Os centrossomas são organelas celulares responsáveis pela multiplicação das células animais. Formados por dois centríolos perpendiculares e compostos por estruturas proteicas denominadas *tubulina*, os centrossomas estão entre as mais antigas organelas, uma vez que, responsáveis também pelos cílios em seres unicelulares (e, assim, pela locomoção desses seres), os centrossomas representam um elo evolutivo entre as células animais e vegetais. No poema, a imagem do centrossoma – carregada dessa ancestralidade biológica – ganha ainda mais expressão, já que, responsáveis pelo tencionamento de cromossomos e de cromátides nos processos de divisão celular (mitose e meiose), eles funcionam como forças motrizes da divisão da célula: com elas acontecem a multiplicação das células e, consecutivamente, o surgimento de um novo animal. Cf. CENTRÍOLO. In: *Wikiwand*. Disponível em: <<http://www.wikiwand.com/pt/Centr%C3%ADolo>>. Acesso em: 18 jan. 2015.

²³³ DIAS, Teófilo. *Fanfarras*. São Paulo: D. Nunes, 1882. (Biblioteca Municipal de São Paulo Mário de Andrade – Obras Raras e Especiais), p. 7-9.

Se a dança da matilha dos instintos, na poesia da geração à época denominada “Ideia Nova”²³⁴, cantava a ferocidade do sexo e a liberdade erótica à serviço de um projeto de nação positivista e republicana (como já dissemos, na segunda parte de *Fanfarras*, denominada “Revolta”, temos o canto da vitória do progresso republicano e cientificista sob as trevas do império), em “As cismas do destino” os centrossomas, com sua dança, parodisticamente, apontam para o fiasco da reprodução humana, porque apenas perpetuariam as dores de uma espécie fadada ao fracasso, atestando assim a vitória da decomposição diante das aspirações do progresso cientificista. Se o erotismo, a sensualidade eram bandeiras de progresso civilizatório para os poetas republicanistas da geração anterior (no seio da poética da “Ideia Nova” esboçam-se as tendências parnasiana e simbolista que fecundarão o final do século XIX brasileiro), na poesia de Augusto dos Anjos o erótico atesta a perpetuidade trágica da civilização ocidental, porque está fadada ao insucesso, à decomposição. Daí que o sexo em *Eu*, visto pelo prisma da recusa, permite compreender uma oposição (ideológica, política) à carnalidade exaltada pela geração poética anterior.

Não raras vezes encontramos a alusão de Augusto dos Anjos às tópicas das tradições poéticas do período: o próprio soneto de Augusto, que citamos anteriormente, “Vandalismo” (datado de 1904), remonta a outro soneto de Teófilo Dias, também de *Fanfarras*, denominado “Ruínas”. Observemos, no quadro a seguir, como o poema de Augusto dos Anjos dialoga com o de Teófilo Dias, o que permite reconhecer a consciência do poeta de *Eu* diante das tradições estéticas de seu tempo:

²³⁴ A geração “Ideia Nova” foi o conjunto de poetas brasileiros que, alimentado pela poesia baudelairiana e imbuído de ideias cientificistas, antirromânticas e republicanistas (antimonarquistas, portanto), marcou a década de 1870-1880 no Brasil. Muitos deles, bastante celebrados em sua época (como Teófilo Dias, por exemplo), hoje se encontram ainda um tanto esquecidos pela crítica. É da poesia da geração Ideia Nova que veremos surgirem os primeiros traços das tendências parnasiana e simbolista. Cf. *Carne, imagem e revolta na lírica de Teófilo Dias*. Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de Teoria e História Literária do IEL/Unicamp. Campinas, São Paulo, 2008; e AMARAL, Glória Carneiro do. *Aclimatando Baudelaire*. São Paulo: Annablume, 1996.

Ruínas	Vandalismo
<p>Ó rotos coruchéus! ó velhas catedrais! Outrora tínheis vós agulhas pensativas, Que roçavam nos céus as nuvens fugitivas Com o extático afã dos beijos sensuais!</p>	<p>Meu coração tem catedrais imensas, Templos de priscas e longínquas datas, Onde um nume de amor, em serenatas, Canta a aleluia virginal das crenças.</p>
<p>Meu pensar, como vós em tórres ideais, Ergueu também visões fantásticas, altivas, Como em belos haréns as lânguidas cativas Dos grandes castelões, dos déspotas feudais!</p>	<p>Na ogiva fúlgida e nas colonatas Vertem lustrais irradiações intensas Cintilações de lâmpadas suspensas E as ametistas e os florões e as pratas.</p>
<p>Que resta hoje de vós? Que lenda aos viajores Contais, ó torreões? – Em lúbricos amôres A elétrica tormenta um dia vos prostrou!</p>	<p>Como os velhos Templários medievais Entrei um dia nessas catedrais E nesses templos claros e risonhos ...</p>
<p>Tal de minhas visões a sombra peregrina Sumindo-se me aponta – em meio da ruína De tudo que sonhei – o Deus que me habitou!²³⁵</p>	<p>E erguendo os gládios e brandindo as hastas, No desespero dos iconoclastas Quebrei a imagem dos meus próprios sonhos!²³⁶</p>

Como pista às nossas análises, observemos como, se nos detivermos às duas primeiras estrofes, o poema de Augusto dos Anjos recria o de Teófilo Dias. A paráfrase é evidente. Entretanto, as diferenças no modo como os poemas se desenvolvem são ainda mais reveladoras do que suas semelhanças. No 8º verso do soneto de Teófilo, o elemento erótico está presente (“Como em belos haréns as lânguidas cativas”), enquanto no de Augusto, o apelo erótico simplesmente não se apresenta. Mais adiante, vemos a destruição das visões despóticas feudais pela “tormenta elétrica” (a eletricidade é símbolo de progresso para a geração da Ideia Nova, atacando o despotismo da tradição monárquica), que culmina com a morte do “Deus”; no soneto de Augusto, o eu lírico se veste de templário medieval para quebrar a imagem dos “próprios sonhos”: não é o símbolo do progresso que liberta dos sonhos o coração do poeta, mas sua própria postura irreverente, profanadora diante do ícone (o cavaleiro que protegeria o templo, paradoxalmente, é o agente da destruição). Aqui está uma das chaves para a compreensão da poética de Augusto dos Anjos: parodiando as tópicas e os estilos das poéticas anteriores, o poeta recusa o progresso e o culto ao erótico (como proposta libertadora) adorados pela tradição, criando um canto destrutivo, mas que não perderá de vista, como veremos nos próximos tópicos, seu “Deus no vidro do astrolábio”.²³⁷

Mas voltemos à 8ª estrofe de “As cismas do destino”, na qual nos deparamos com os “saraus” dos “centrossomas”. É impossível ali não reconhecer de imediato a postura irônica que o eu lírico assume diante da suposta superioridade humana em detrimento da

²³⁵ DIAS, T. Op. cit., 1878, p. 99.

²³⁶ ANJOS, p. 156.

²³⁷ ANJOS, p. 274.

potência do mundo microscópico, ao mesmo tempo em que ali encontramos a sátira diante da cultura dos saraus que, segundo Glória Carneiro do Amaral, “eram regados a ponche, poesia e pão-de-ló”.²³⁸ a partir do que vimos nessa 8ª estrofe, é possível notar que o uso da linguagem científica em “As cismas do destino” – o qual realiza uma dança cínica a parodiar os saraus da cultura científicista e “progressista” da *belle époque* brasileira –, revela uma importante chave para a compreensão da poesia de Augusto dos Anjos: essa poesia, pela paródia, brinca com as matrizes culturais de seu tempo – o científicismo e a poesia estetizante dos saraus –, rearticulando-as para produzir uma poesia que desliga a palavra científica e a poesia da “arte pela arte” de seus lugares originais, fundando um canto que inverte o sentido evolucionista da ciência (porque toma o termo científico para atacar o evolucionismo científicista) e que *profana*²³⁹ o culto à sagrada musa dos parnasianos, porque inocula sob as formas tradicionais do decassílabo e do soneto, por exemplo, o corpo estranho dos termos científicos, a sonoridade áspera dos termos técnicos oriundos da biologia, fundindo-os ao terror do sangue e da decomposição. É a partir dessa postura duplamente irreverente que essa poesia pode ser definida, conforme mostra Fabiano Calixto, como uma *contrapoesia*: “A contrapoética augustiana, como vimos até agora, quer pôr tudo abaixo (Eros e Thanatos se entreacariciando)”.²⁴⁰ Ou ainda, resumindo: “A poesia de Augusto não abre mão, portanto, dos elementos da tradição, mas os distorce, os mutila, os sangra, insere o veneno da violência existencial no vaso grego de flores coloridas e perfumadas da poesia que se fazia até então.”²⁴¹

Vejamos, para além de “Eros e Thanatos”, outro “entreacariciamento” próprio dessa poesia, agora entre os deuses Apolo e Dioniso.

II.

A melodia é portanto o que há de primeiro e mais universal, podendo por isso suportar múltiplas objetivações, em múltiplos textos. Ela é também de longe o que há de mais importante e necessário na apreciação ingênua do povo. De si mesma, a melodia dá à luz a poesia e volta a fazê-lo sempre de novo; é isso e nada mais que a *forma estrófica da canção popular* nos quer dizer: fenômeno que sempre considere com assombro, até que finalmente achei esta explicação.²⁴²

²³⁸ AMARAL, Glória Carneiro do. Op. cit., p. 293.

²³⁹ AGAMBEM, Giorgio. Op. cit.

²⁴⁰ CALIXTO, F. Op. cit., p. 49.

²⁴¹ Idem, p. 29.

²⁴² NIETZSCHE, F. Op. cit., 2007. p. 45.

Como vimos no primeiro capítulo deste trabalho, é com o pensamento de Nietzsche que, na filosofia da arte, consolidam-se os conceitos de apolíneo (a bela aparência, o equilíbrio das formas) e dionisíaco (o terror expresso pela música). Ainda que o trágico (o sublime que resulta da dança de Apolo e Dioniso) seja tópica fundamental às diversas obras do pensamento nietzschiano, é em *O nascimento da tragédia e o espírito da música* que veremos a fundação da percepção por Nietzsche desse jogo de forças na arte. Para Nietzsche, nas palavras de Oswaldo Giacóia: “a música é a expressão direta de Dioniso. A poesia é a expressão plástica da música”.²⁴³

Começamos delimitando como Nietzsche compreende os princípios apolíneo e dionisíaco na arte trágica (tragédia ática e ditirambos dramáticos), em *O nascimento da tragédia*. O dionisíaco é o princípio da música, da intensidade, do terror, é o êxtase, a consciência da diluição do próprio artista no Uno-primordial, ou seja, a dissolução do *principium individuationis*: o artista conecta-se com outros homens e se funde à violência da Natureza. Já o apolíneo é a visualidade, a bela aparência (*shein*) do mundo do sonho, a figuração (que não implica apenas imagens agradáveis e amistosas, mas também tristes, escuras e sombrias); Apolo é o olho solar que revela a imagem e que é inato ao humano: o prazer da aparência.

Mas estes princípios não são exclusivos da arte trágica. Eles competem ao longo da história, como opositores, fecundando-se um ao outro e produzindo as mais diversas expressões artísticas: Nietzsche pensa isso estudando o desenvolvimento da arte trágica na Grécia e explica como o grego apolíneo se funde ao titânico dionisíaco para, na Ática, fundar a tragédia e o ditirambo dramático.

Teremos ganho muito a favor da ciência estética se chegarmos não apenas à inteligência lógica mas à certeza imediata da intuição [*Anschauung*] 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. Tomamos estas denominações dos gregos, que tornam perceptíveis à mente perspicaz os profundos ensinamentos secretos de sua visão da arte, não, a bem dizer, por meio de conceitos, mas nas figuras penetrantemente claras de seu mundo dos deuses. A seus dois deuses da arte, Apolo e Dionísio, vincula-se a nossa cognição de que no mundo helênico existe uma enorme contraposição, quanto as origens e objetivos, entre a arte do figurador plástico [*Bildner*], a apolínea, e a arte não figurada [*undbildlichen*] da música, a de Dionísio: ambos os impulsos, tão diversos, caminham lado a lado, na maioria das vezes em discórdia aberta e incitando-se mutuamente a produções sempre novas, para perpetuar nelas a luta daquela contraposição sobre a qual a palavra comum “arte” lançava aparentemente a ponte; até que, por fim, através de um miraculoso ato metafísico da “vontade” helênica, apareceram emparelhados um

²⁴³ Transcrevo aqui as palavras do Prof. Dr. Oswaldo Giacóia Jr. anotadas por mim em curso intitulado *A ideia do trágico no pensamento de Nietzsche: conteúdo, significação e alcance*. São Paulo: b_arco centro cultural, de 30 de jun. a 2 de jul. de 2014.

com o outro, e nesse emparelhamento, tanto a obra de arte dionisíaca quanto a apolínea geraram a tragédia ática.²⁴⁴

A filosofia que Nietzsche praticará em obras posteriores, em grande parte, consiste no desenvolvimento dessa filosofia do trágico, aplicada à ética e à arte. Para esta tese, entretanto, importa compreender como operam, dinamicamente, o princípio apolíneo e o dionisíaco na arte trágica de *Eu*. O que nos interessa desse raciocínio de Nietzsche, ainda mais especificamente, é o modo como ele vê a poesia lírico-trágica ou, como ele denomina, “o caso do poeta lírico”²⁴⁵: partindo da poesia de Schiller, de seu método de composição poética, ele compreende que a composição do poema inicia-se sob “um estado de ânimo musical”²⁴⁶, partindo assim do princípio dionisíaco que, em seguida, “se lhe torna visível, como numa *imagem similiforme do sonho*, sob a influência apolínea do sonho”²⁴⁷. Assim, não se trata tanto da forma que o poema assume (soneto, decassílabo) – ainda que, no caso de Augusto dos Anjos, tais formas sejam importantes para compreendermos os valores do que era considerado “belo” para o momento da poesia brasileira em que encontramos os versos de *Eu* –, mas sim de compreendermos como a musicalidade (melopecia) da poesia angelina, ríspida e agressiva, desagua nas imagens (fanopecia) de decomposição e de dilaceramento.²⁴⁸

Uma vez compreendido o caso do poeta lírico para Nietzsche, ainda assim, não poderíamos fazer afirmações sobre o método de composição poética de Augusto dos Anjos. Como pistas, entretanto, podemos recorrer ao que ele mesmo respondeu no inquérito a Licínio dos Santos, quando perguntado sobre seu método de criação: “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”.²⁴⁹ Ou ainda ao que informa seu amigo Órris Soares:

De certa feita bati-lhe às portas, na rua Nova, onde começava a hospedar-se. Peguei-o a passear, gesticulando e monologando, de canto a canto da sala. Laborava e tão enterrado nas cogitações que só minutos após deu acordo de minha presença.

²⁴⁴ NIETZSCHE, F. Op. cit., 2007, p. 24.

²⁴⁵ Idem, p. 41.

²⁴⁶ Idem, p. 40.

²⁴⁷ Idem, p. 41, grifo do autor.

²⁴⁸ Retomamos os conceitos “melopecia”, “fanopecia” e “logopeia”, propostos por Ezra Pound em *ABC da literatura*. Assim, “melopecia” seria a musicalidade das palavras na poesia; “fanopecia”, a projeção imagética que emerge da poesia; e “logopeia” a associação de ambos os efeitos anteriores “estimulando as associações (intelectuais ou emocionais)”. Obviamente, Nietzsche (anterior a Pound) em nenhum momento se vale de tais termos à compreensão do trágico (pelo par dos princípios Apolo/Dioniso). Acredito que esse empréstimo dos termos poundianos, que aqui realizamos, entretanto, auxiliam na compreensão dessa fusão dinâmica entre os princípios apolíneo e dionisíaco no trágico nietzschiano. Cf.: POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Organização e apresentação da edição brasileira por Augusto de Campos; tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix, 2006.

²⁴⁹ SANTOS, L. Apud ANJOS, A. Op. cit., 2006, p. xii.

Foi-lhe sempre o processo de criação. Toda a arquitetura e pintura dos versos as fazia mentalmente, só as transmitindo ao papel quando estavam integrais, e não raro começava os sonetos pelo último terceto.

Sem nada pedir-lhe, recitou-me. Recorda-me, foram uns versos sobre o carnaval, que o batuque nas ruas anunciava próximo.

Declamando, sua voz ganhava timbre especial, tornava-se metálica, tinindo e retinindo as sílabas. Havia mesmo transfiguração na sua pessoa. Ninguém diria melhor, quase sem gesto. A voz era tudo: possuía paixão, ternura, complacência, enternecimento, poder descritivo, movimento, cor, forma.²⁵⁰

Esse excerto de Soares fornece apenas pistas, mas que levam a suspeitar de que Augusto ancorava sua poesia primeiramente na oralidade: declamando, cantando, até que a musicalidade se expressasse em sua aparência formal. Tal apego à musicalidade pode ser confirmado se adentrarmos o estudo de sua poesia. Tomando novamente a 8ª estrofe de “As cismas do destino”, reencontraremos esse jogo entre Dioniso e Apolo. Relembremos a estrofe:

Livres de microscópios e escalpelos,
Dançavam, parodiando saraus cínicos,
Bilhões de centrossomas apolínicos
Na câmara promíscua do vitellus.

Notemos como há uma dissonância proporcionada pelo contraste dos sons consonantais: as oclusivas interrompem o efeito sibilante das fricativas²⁵¹, criando uma sonoridade muito característica dessa poesia, que nos remete à ideia de dilaceramento, tópica de *Eu*, ou mesmo ainda à sonoridade frenética da mastigação dos vermes. Se radiografarmos os versos, transcrevendo-os de forma a destacar a alternância entre as sonoridades fluidas (como as fricativas e laterais – em negrito) e as ásperas (oclusivas e vibrantes – em sublinhado), teremos o seguinte desenho:

Livres de microscópios e escalpelos,
Dançavam, parodiando saraus cínicos,
Bilhões de centrossomas apolínicos
Na câmara promíscua do vitellus.

Outro efeito de dissonância, encontramos quando ouvimos a acentuação heroica do verso ser esgarçada pelo lugar das sílabas tônicas das palavras proparoxítonas no verso. Como mostra Proença, em texto anteriormente citado, a poética de Augusto se vale bastante das proparoxítonas, comumente fazendo com que sua sílaba tônica coincida com cesura

²⁵⁰ SOARES, O. Op. cit., p. 62.

²⁵¹ Grande parte do efeito dissonante (e mastigatório) próprio da musicalidade dos versos de Augusto dos Anjos se deve a esse jogo entre sons consonantais (essa espécie de dilaceramento pela sucessão entre fricativas e oclusivas). Interessante que em toda a poesia de Augusto dos Anjos há uma forte presença da sonoridade consonantal oclusiva (ainda mais do que, comparativamente, no simbolismo de Cruz e Souza, por exemplo). A escolha dos termos científicos, repletos de sonoridade ríspida, devido, em especial, às consoantes mudas, contribui, certamente, para a prosódia áspera que o poeta cultivava.

característica do decassílabo heroico (6ª sílaba): este recurso estilístico, Proença o denomina “subesdrúxulo”.²⁵² É justamente o que encontramos no primeiro verso da 8ª estrofe:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
Li/vres/ de/ mi/cros/**có**/pios/ e es/cal/pe/~~tes~~,

O subesdrúxulo é bastante praticado pelo poeta, sendo algumas vezes aplicado em todos os versos da mesma estrofe, como na 16ª de “Mistérios de um fósforo”:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
Em/tão/, do/ meu/ es/**pí**/ri/to, em/ se/gre/~~de~~,

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
Se es/ca/pa/ den/tre as/ **tê**/ne/bras./ mui/to al/~~te~~,

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
Na/ sín/te/se a/cro/**bá**/ti/ca/ de um/ sal/~~te~~,

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
O es/pec/tro an/gu/lo/**sí**/ssi/mo/ do/ Me/~~de~~

Em “As cismas do destino”, o poeta também emprega esse jogo de proparoxítonas em estrofes anteriores à 8ª, que aqui já analisamos. Na 7ª, por exemplo, as proparoxítonas estão presentes nos três primeiros versos da estrofe (o primeiro verso apresenta acentuação sáfica, cuja cesura recai sobre a proparoxítona). O terceiro verso mostra-se um decassílabo heroico (de tipo) subesdrúxulo.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
E a/pro/fun/dan/do o/ ra/cio/**cí**/nio obs/cu/~~te~~,

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
Eu/ vi,/ en/tão,/ à/ luz/ de **á**u/reos/ re/fle/~~xes~~,

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
O/ tra/ba/lho/ ge/**né**/si/co/ dos/ se/~~xes~~,

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
Fa/zen/do à/ noi/te os/ **ho**/mens/ do/ Fu/tu/~~te~~.

Notemos como o poeta se vale das proparoxítonas (emblematicamente denominadas esdrúxulas, quando tratamos das rimas) para brincar com o ritmo da poesia. Se “esdrúxulo” significa palavra de acentuação “proparoxítona”, segundo o *Dicionário priberam*,

²⁵² Como mostra Proença em “O artesanato em Augusto dos Anjos”, o uso do “subesdrúxulo” é recurso bastante empregado pelo poeta, ou seja, em muitos dos versos de *Eu* (predominantemente decassílabos) a cesura (na 6ª sílaba poética) recai sobre a sílaba tônica de palavras proparoxítonas. É exatamente o que acontece no primeiro verso da 8ª estrofe de “As cismas do destino”, entretanto no restante da estrofe o poeta coloca as proparoxítonas em outras posições na “partitura” do poema, causando um efeito deambulante (se seguirmos as tônicas das proparoxítonas), que reitera a ironia da paródia dos saraus. PROENÇA. C. Op. cit., p. 238.

esdrúxulo significa também, no uso ordinário: “Que é diferente do comum; que não se encaixa nos padrões considerados normais = esquisito, excêntrico, extraordinário, extravagante”²⁵³. É essa extravagância dos efeitos sonoros, quer pelo uso das proparoxítonas, brincando com a cesura do verso, quer pela musicalidade mastigatória que perpassa seus poemas, somada à “exogamia” linguística (trazendo à poesia os termos da ciência e do cotidiano) que compreendemos como o que aqui denominamos *dissonância*.

Essa musicalidade claudicante desagua na grotesca imagem da dança dos centrossomas, compondo, parodicamente, a imagem da dança dos saraus. A carga irônica que encontramos nessa estrofe, transfigurando o evento social no movimento reprodutivo celular, deve-se justamente a esse encontro entre a musicalidade dionisíaca (terrível, porque mastigatória) e a imagem apolínea (a beleza da figuração). Daí que a dimensão trágica dessa poesia é devida não somente à temática decompositória, dilaceratória que carrega, mas também, justamente, ao fato de fazer da decomposição do *Eu* a essência de sua musicalidade e de sua plasticidade. Dessa forma, o trágico nietzschiano se mostra ferramenta importantíssima para compreendermos como a obra *Eu* se nos apresenta trágica, para além da temática da qual se vale, pelo estilo – trágico nietzschiano – que emprega.

Assim, a imagem dos saraus de centrossomas é mesmo apolínea – não somente porque afirma o enunciado da própria poesia – mas porque ela se mostra (como denomina Nietzsche, ao definir o princípio apolíneo) *oniromante*: em meio ao êxtase musical do poema, o eu lírico delira (como é delirante toda a poesia de Augusto dos Anjos) e é sob esse estado divinatório, ditirâmico, que ele, agora oniromante, pode estender suas mãos, na imagem dos “Fetos magros, ainda na placenta”, na estrofe subsequente.

Essa união, essa dança entre a musicalidade dionisíaca e a imagem apolínea é, certamente, uma das principais características da poesia de Augusto: essa poesia, cuja temática já se apresenta trágica (por tratar da decomposição do eu e do mundo no qual se insere), transfigura a musicalidade decompositória em imagem decompositória, estimulando – como diria Pound sobre a *logopeia* – “as associações (intelectuais ou emocionais) que permaneceram na consciência do receptor em relação às palavras ou grupos de palavras efetivamente empregados”.²⁵⁴ Se compreendermos, segundo o que propõe Nietzsche, que nessa arte trágica o dionisíaco provoca “à máxima intensificação de todas as suas capacidades simbólicas”, então poderemos extrair da citação, que anteriormente fizemos de Cavalcanti

²⁵³ ESDRÚXULO. In: *Dicionário priberam da língua portuguesa*. Disponível em: <<http://www.priberam.pt/DLPO/esdr%C3%BAxulo>>. Acesso em: 09 abr. 2015.

²⁵⁴ POUND, E. Op. cit., p. 63.

Proença (na qual ele atribui o sucesso da poesia de *Eu* à sua musicalidade encantatória próxima do xamanismo), uma outra conclusão, tão próxima e ao mesmo tempo tão distante daquela que o crítico apresentou: a “pureza musical” da obra *Eu*, que promove um “efeito encantatório” diante da dificuldade de compreensão de seus versos, cativa o público não pela suposta incapacidade de compreensão do público, mas porque, para além dos significados imediatos das palavras *exogâmicas* (*exdrúxulas*, no sentido lato) ali empregadas (oriundas da ciência, ou do cotidiano), essa poesia possibilita no leitor um outro nível de compreensão que cria, pela conciliação Apolo/Dioniso, essa “máxima intensificação de todas as suas capacidades simbólicas”. O procedimento encantatório que essa poesia inscreve não resulta, assim, da suposta ignorância do público leitor, mas da construção de um conhecimento poético (nas palavras de Pound, de uma *logopeia*) que se coloca para além do conhecimento meramente racional. Em termos mais simples: a poesia de Augusto dos Anjos cria sua lógica-poética por meio de um jogo dinâmico entre a música e a imagem.

Tal característica é basilar à poética de toda a obra *Eu*. Fabiano Calixto, em “Augusto dos demônios ou apocalipsis litteris”, também encontra a musicalidade mastigatória dessa poesia, mas em outro poema. Em “O Deus-Verme” (como já foi visto mais adiante), encontraremos a redenção do hidrópico (uma das aparições da persona do doente) mediante o seu devoramento pelo verme que é o Cristo. Ali vemos, na penúltima estrofe do soneto:

Almoça a **podridão** das **drupas** **agras**,
Janta **hidrópicos**, **rói** vísceras **magras**
E dos defuntos novos incha a mão...²⁵⁵

São recursos estilísticos como esses que permitem compreender que a musicalidade da poesia de *Eu* se mostra dionisíaca, porque ela é carregada do terror mastigatório da decomposição pelos vermes. Creio que é essa carga terrível e dionisíaca, presente na música desses versos, que amplia e explica a condição paradoxal (morte e vida ali presentes) dessa poesia, como aponta, novamente, Fabiano Calixto:

Acredito, indo um pouco mais adiante (dentro do reino da linguagem poética), que, além da vida orgânica e do universo, [retomando argumentos de Ferreira Gullar] a morte se incrusta na própria estrutura do verso, dando-lhe, por paradoxo, a vida²⁵⁶.

Vejamus novamente o jogo trágico nietzschiano (musicalidade dionisíaca e figuração apolínea) em pleno funcionamento no poema de Augusto dos Anjos: o mesmo

²⁵⁵ ANJOS, p. 101, grifo meu.

²⁵⁶ CALIXTO, F. Op. cit., p. 41.

verme – agora “operário das ruínas” – irá redimir o doente “profundissimamente hipocondríaco” das suas vertigens, das suas “ânsias”.

Psicologia de um vencido

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

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

Já o verme – este operário das ruínas –
Que o sangue podre das carnificinas
Come, e à vida em geral declara guerra,

Anda a espreitar meus olhos para roê-los,
E há de deixar-me apenas os cabelos,
Na frialdade inorgânica da terra!²⁵⁷

Notemos como nesse soneto a palavra “ânsia” marca a sonoridade vertiginosa que o poema imprime (ressoando também no final da palavra “influência”). Sendo o soneto marcadamente decassilábico, notemos como, na última aparição das “ânsias”, uma sonoridade dissonante se impõe:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
So/be/-meà/ bo/cu/mân/siã/ná/lo/gân/siã
(Sobe-me à boca uma ânsia análoga à ânsia)

Nesse verso, ápice da vertigem proporcionada pelo acúmulo das “ânsias”, vemos o eu lírico conduzir o leitor pela sofreguidão de sua náusea: engolindo vogais²⁵⁸, ele produz uma musicalidade tensa, estranha, exdrúxula, como se regurgitasse o próprio verso. Contudo, é diante da presença do verme, nesse poema, que assistimos o fim das ânsias do eu-doente (em outros termos, a presença do verme neste poema põe fim à sucessão de ânsias que vimos até aqui): devorando o doente como quem novamente janta hidróticos, que deambulam pela noite, assistimos, mais uma vez, à “salvação na decomposição” pelo “Deus-Verme”.

²⁵⁷ Idem, p. 98, grifo meu.

²⁵⁸ Essa fusão de vogais é marca da musicalidade da poesia de Augusto dos Anjos. Como nos aponta Cavalcanti Proença: “Mas, que vem a ser a marca de Augusto? (...) Não é a estrofação, nem mesmo a rima. Talvez seja, um pouco, a predileção pelo decassílabo, mas principalmente, o ritmo e os recursos de que se valeu para obter musicalidade. Poeta auditivo, muito auditivo, utilizou de modo virtuosístico as combinações vocálicas...”. In: PROENÇA. Op. cit. p.216.

Voltemos ao poema “As cismas do destino” para reencontrarmos ali o mesmo efeito trôpego ocasionado pela ânsia, no penúltimo verso da 39ª estrofe:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
A al/ma/ dos/ a/ni/mais!/ Pe/go-a,/ dis/tin/~~g~~o-a,

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
A/cho-a/ ne/sse in/te/rrior/ due/lo/ se/cre/~~t~~o

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
En/tr~~â~~n/sia/ de um/ vo/cá/bu/lo/ com/ple/~~t~~o
(Entre a ânsia de um vocábulo completo)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
E u/ma ex/pre/ssão/ que/ não/ che/gou/ à/ lín/~~g~~ua!

O termo “ânsia” é muito importante para a poesia de Augusto dos Anjos. Segundo o *Dicionário priberam*, a palavra é substantivo feminino e conduz a muitos significados:

1. Perturbação acompanhada por dificuldade em respirar. 2. Desejo ardente ou intenso. = ANELO, ANSEIO, SOFREGUIDÃO 3. Comoção aflitiva do espírito que receia que uma coisa suceda ou não. (Mais usado no plural.) = AFLIÇÃO, ANSEIO, ANSIEDADE 4. Mal-estar físico acompanhado de vontade de vomitar. (Mais usado no plural.) = .ENJOO, NÁUSEA, VASCAS 5. Momento que antecede a morte. (Mais usado no plural.) = AGONIA, ESTERTOR.²⁵⁹

Notemos que “a ânsia *de*” (e não *por*) um vocábulo completo informa que a confecção do vocábulo promove o efeito de ânsia, significando náusea, enjoo ou ainda estertor; mas a contraposição com a “expressão que não chegou à língua” remete ao outro significado possível do termo: o desejo intenso (anelo) da “expressão que não chegou à língua”. Esse “duelo secreto”, intrínseco à linguagem dos animais (em *enjambement* na 37ª estrofe, ele se coloca no lugar do cachorro a “Ganir incompreendidos/ Verbos”), revela-se simultaneamente como asco ao vocábulo humano e anseio pela expressão dos seres inferiores. O descompasso gerado pelo emprego da palavra “ânsia” materializa-se na própria sonoridade do verso: como quem vomita vocábulos, a melodia se torna trôpega “torcendo” a musicalidade “clássica” do decassílabo. Dessa forma, o eu lírico materializa no poema a aporia da linguagem que vive, realizando sonoramente a ânsia que experimenta existencialmente.

Esse jogo de sonoridades, essa musicalidade áspera reiterando as imagens de decomposição, rompendo os liames entre a grafia e a sonoridade da palavra no poema, é também característico da poesia de Augusto dos Anjos. São bastante famosos os versos, de diversos poemas diferentes, em que o poeta brinca com a grafia das palavras:

²⁵⁹ ÂNSIA. In: *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*. Disponível em: <<http://www.priberam.pt/DLPO/%C3%A2nsia>>. Acesso em: 19 abr. 2015.

“Custa 1\$200 ao lojista!” (“Os doentes”)
 “Tenho 300 quilos no epigastro...” (“Tristezas de uma quarto minguante”)
 “Desde que, 6ª-feira, 3 de maio,” (“Tristezas de um quarto minguante”)
 “Que ingeriu 30 gramas de nux-vomica.” (“Os doentes”)
 “Nas suas 33 vértebras gastas” (“Decadência”)
 “– Faminta e atra mulher que, a 1 de Janeiro,” (“Poema negro”)

Nos versos acima, se lidos em voz alta, encontraremos a métrica decassilábica respeitada, apesar de os valores serem grafados em numeral e não por extenso; o que permite concluir que a sonoridade é fundamental na poesia de *Eu*. É a partir de características como essas que compreendemos o vanguardismo dessa poesia: para alguns críticos, tais ousadias aproximam essa poética das do modernismo de 22 e, porque não considerarmos também, da dos jogos visuais da tão conhecida poesia concretista. Mas tais recursos são, porém, bastante comuns à estética do expressionismo alemão, contemporâneo à época de publicação de *Eu*.

III.

O que domina no palco expressionista não são, portanto, personagens dialogando, no fundo nem se quer personagens monologando, mas movimentos de alma e visões apocalípticas ou utópicas transformadas em sequência cênica. Em termos de gênero, pode-se falar de peças líricas que tomam feição épica, em virtude da distensão narrativa dos estados de alma através de uma sucessão ampla de cenas. O cunho épico ressalta também do fato de que o mundo aparentemente objetivo é mediado pela consciência de um sujeito-narrador.²⁶⁰

Se adentrarmos algumas das questões formais da poesia expressionista, poderemos compreendê-la como um importante corte frente à tradição: a linguagem coloquial e as imagens de destruição por vezes se encontram expressas sob constituição métrica e rímica ainda rigorosa. Observemos o poema “A nova sintaxe” (extraído de *Poesia expressionista alemã: uma antologia*) e, a seguir, algumas conclusões apreendidas das análises de Suzana Lages (em “Poesia lírica expressionista”):

A nova sintaxe

[...]

Um participio-ponte vai vibrar, vibrar!!
 Enquanto o sagaz verbo, sonante aeroplano, se enrosca nas alturas

²⁶⁰ ROSENFELD, A. Op. cit., 2008, p. 106.

Dança de artigos mexe graciosa balançantes perninhas.
 Em ritmo de risadinhas agita-se uma platéia.
 Mas então salta do trapézio, metálica,
 Uma estrofe pura. A cadeia

Das lamparinas da rua despedaça-se.
 Apesar daquela colorida dama de sagrado vocativo.
 Um jovem poeta sujeitos cimenta.
 Perfura o túnel do objeto... O imperativo.²⁶¹
 [...]

O próprio título já apresenta o tom de manifesto: uma nova organização da língua se impõe. Como Lages mostra, o verbo passa a ser tomado para a construção de imagens vertiginosas: no tempo participípio ele se mostra como ponte que vibra, para, em seguida, sagaz, transformar-se em um sonante aeroplano. A própria ordem tradicional à sintaxe germânica se inverte. Destacariamos também a velocidade e a multiplicidade de cenas que se interpenetram: a construção dessa nova sintaxe se confunde, metalinguisticamente, com imagens corriqueiras, cotidianas, cujos artigos de “balançantes perninhas” assistem, da plateia, em meio a um espetáculo de circo, ao salto do trapézio de uma estrofe metálica. Analisando o “Die Neue Syntax” de Becher, Suzana Lages evidencia as particularidades das estratégias formais da poética expressionista, as quais, como mostraremos aqui, também podem ser observadas em Augusto dos Anjos:

A “nova sintaxe” nasce porque a “velha” é implodida no interior de cada verso; mas o mesmo não se pode dizer do seu esquema métrico: apesar da dicção coloquial, o poeta ainda manteve um esquema de rimas, respeitado ao longo de todo o poema. Nessa manutenção de um esquema métrico relativamente fixo, com introdução de rupturas gramaticais apenas no interior de cada unidade sintática, de cada verso isolado, além de inovações no plano metafórico, que não chegam a abalar as estruturas da língua, está uma característica comum a muitos outros poemas expressionistas.²⁶²

Ainda que o poeta brasileiro não tenha tido contato com os poetas do expressionismo alemão, essa confluência literária que observamos entre ele e poetas como Trackl e Benn aponta para a consciência do poeta de *Eu* acerca dos múltiplos filosóficos e estéticos que permeavam a cultura de seu tempo. Não coincidentemente, o pensamento nietzschiano também foi de grande inspiração para os poetas expressionistas alemães, em especial para Gottfried Benn. Segundo Lages

²⁶¹ CAVALVANTI, Cláudia (org.). *Poesia expressionista alemã: uma antologia*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000, p. 45.

²⁶² LAGES, Suzana Kampff. “Poesia Lírica Expressionista”. In: GUINSBURG, Jacó. *O expresisonismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002 (Coleção Stylus), p. 178.

Em Benn, consuma-se, pois, uma crítica à ciência e uma crítica à filosofia enquanto teoria do conhecimento, de uma radicalidade comparável apenas à de seu principal e por ele reconhecido precursor imediato, o filósofo Friedrich Nietzsche. Nesse sentido a obra de Benn é a expressão de uma cisão decorrente do choque entre uma crença no progresso e o niilismo nietzscheano que a corrói em sua própria base. [...].²⁶³

E, na sequência do raciocínio de Lages sobre o poeta alemão, chega-se mesmo a ter a impressão de que ela se refere a Augusto dos Anjos:

De fato, toda a poesia de Benn é perpassada pela constatação de cisões irreconciliáveis; são elas que, por sua vez, levam o poeta a procurar a superação por meio de um próprio exercício de uma poesia crítica, uma poesia que se revolve sobre si mesma para perscrutar alguma conciliação – possível apenas no movimento mesmo de construção do poema. Neste sentido, dá testemunho eloquente “Requiem”, o poema que fecha o ciclo *Morgue*, de 1912...²⁶⁴

E conclui seu raciocínio com o poema “Réquiem” (traduzido por Haroldo de Campos), que fecha a obra poética de Gottfried Benn, intitulada *Morgue* [*Necrotério*], a qual, assim como o *Eu*, é datada de 1912:

Réquiem

Em cada mesa dois, machos e fêmeas,
crucidispostos, nus e juntos, mas
sem dor. O crânio aberto. O peito, um rasgo
em cruz. Cadáveres parindo: cena

extrema. O miolo e os ossos em três cubas
cheias: templo de Deus, curral do Diabo,
um frente ao outro numa caixa cúbica,
do Gólgota e da Queda em menoscabo.

Restos? Caixões. Neonascendo apenas.
Pern’homens. Criançapeitos. Franjas-fêmeas.
Eu vi: de dois (putearam no entretempo)
sobra isso aí: qual um ventre materno.²⁶⁵

As aproximações entre *Eu* de Augusto dos Anjos e o movimento expressionista alemão, entretanto, não param na seara da poesia em verso. É curioso como determinadas posturas do drama trágico expressionista alemão igualmente podem ser vistas como próximas do trágico em *Eu*. Segundo Jean-Pierre Sarrazac:

O mesmo ocorre em Strindberg após *Inferno*. Os personagens de *O caminho de Damasco* ou de *O sonho* ou de suas peças de câmara, como *A sonata dos espectros*,

²⁶³ Idem, p. 186.

²⁶⁴ Idem, p. 186.

²⁶⁵ Idem, ibidem.

antes se observam a viver do que propriamente vivem e agem. [...] Ao longo de toda a sua jornada, o Desconhecido de *O caminho de Damasco* procura apenas, mas em vão, conhecer-se si mesmo, descobrir-se por trás de todas as máscaras superpostas que a vida lhe colou no rosto. Agnès, por sua vez, atravessa *O sonho* como espectadora desolada, devastada, da infelicidade humana congênita e desse “vale de lágrimas”, dessa “casa corregedora de crimes cometidos antes do nascimento” que é a existência.²⁶⁶

Segundo Sarrazac, o trágico moderno recusa o herói em sua concepção tradicional (clássica), ele se despe de sua nobreza, mostrando-se um homem comum: “a figura trágica se tornou uma pura alegoria do homem comum no caminho da vida, à maneira das moralidades medievais”.²⁶⁷ A personagem – e não somente o “herói” do drama trágico-moderno – tende à *transpessoalidade*:

O Impersonagem é aberto a todas as virtualidades. Ele é transpessoal. *Ele acumula máscaras sobre seu rosto. Ou, ainda, ele as faz cair uma a uma, até a última e improvável, a máscara de carne viva de Dionísio.* Semelhante ao Desconhecido de *O caminho de Damasco*, o Impersonagem é sucessivamente Saulo, o Paulo da conversão, Jacó em luta com Deus, Jó, O Judeu Errante, Édipo, Hamlet, e mesmo Eva ou Lilith... A cada encruzilhada da existência, ele muda de atitude e de aparência. Ele é chamado a desempenhar todos os papéis do homem, aí também incluídos os papéis femininos. Ele pula de um para o outro. E, quando ele para, esgotado por uma longa busca que se degenera em errância, ele se lembra apesar de tudo, como o Vladimir de Esperando Godot, de que está só – ou de que estão sós, Vladimir e Estragon – a humanidade inteira: “O apelo que acabamos de escutar é para a humanidade inteira que ele se destina. Mas nesse lugar, nesse momento, a humanidade somos nós, quer a gente goste disso ou não. Então vamos aproveitar a ocasião antes que seja tarde. Vamos representar dignamente mais uma vez a escória onde a desgraça nos enfiou”.²⁶⁸

O que vemos na poesia de *Eu* é a tragédia moderna da decomposição do eu multipersona (e com ele, a de toda a civilização ocidental), desnudando-se (dionisíaco) por meio de uma poesia cujo terror da música fecunda a beleza terrível da imagem. Esse canto trágico moderno, tão brasileiro e ao mesmo tempo tão universal, aproxima-se de um *Zeitgeist*, que tem no expressionismo alemão – quer na poesia, quer no teatro – o seu ponto alto. É no epicentro dessa cultura do trágico moderno que encontramos, no final do século XIX e início do XX, o pensamento de Friedrich Nietzsche – ele que se autointitulava o “filósofo trágico”, o “primeiro psicólogo” –, pensamento este que toma a poesia lírica como o único método “filosófico” capaz de implodir a civilização logocêntrica ocidental (e com ela as demais “verdades” da ciência).

²⁶⁶ SARRAZAC, Jean-Pierre. “Sete observações sobre a possibilidade de um trágico moderno – que poderia ser um trágico (do) quotidiano”. Revista *Pitágoras 500* – vol. 4 – Abr. 2013. ISSN 2237-387X, p. 5.

²⁶⁷ Idem, *ibidem*.

²⁶⁸ Idem, pp. 7-8, grifos meus.

Assim, não é de se estranhar que essa postura paródica, corrosiva do nosso *Eu lírico* se aproxime tanto do pensamento de Nietzsche, bem como das poéticas expressionistas: em constante diálogo com todas as reflexões que seu tempo (e todo o século XIX) produziu sobre a tragédia, essa obra faz de cada um de seus poemas “cenas” de uma espécie de drama-lírico e trágico-moderno, no qual o poeta, ele mesmo, veste-se e despe-se de máscaras, por meio de um canto mastigatório e irreverente, fecundando imagens e expressões inusitadas, deixando no ouvido do leitor sempre uma sonoridade dissonante, imprimindo em sua “retina” cenários tão expressivos, tão cinematográficos.

Para além da cena dos “centrossomas apolínicos” que vimos aqui, em “As cismas do destino”, destacamos, como modelo de “cenas expressionistas”, a título de exemplo, em “Tristezas de um quarto minguante”, a cena da lua como “paralelepípedo quebrado”, na segunda estrofe do poema, geometrizando o jogo entre “quarto minguante”, referindo-se à lua, ao mesmo tempo que joga com a ambiguidade da palavra “quarto”, referindo-se ao aposento em que se encontra (atribuindo ao espaço da casa, via personificação, a tristeza “minguante” do próprio eu lírico):

Do observatório em que eu estou situado
A lua magra, quando a noite cresce,
Vista, através do vidro azul, parece
Um paralelepípedo quebrado!²⁶⁹

O *Eu lírico* retoma a decomposição geométrica da lua na estrofe seguinte, reconhecendo em sua forma a imagem da “metade da casca do ovo”:

O sono esmaga o encéfalo do povo.
Tenho 300 quilos no epigastro...
Dói-me a cabeça. Agora a cara do astro
Lembra a metade de uma casca de ovo.²⁷⁰

A dramaticidade é importante elemento constitutivo da poesia de *Eu*: compondo “cenários expressionistas”,²⁷¹ presentificando a ação, essa poesia se vale de perspectivas que, segundo Fabiano Calixto, aproximam-se dos recursos que encontramos no cinema (e nas histórias em quadrinhos). Para visualizar esses recursos, retomemos o início de “As cismas do destino”:

I
Recife. Ponte Buarque de Macedo.
Eu, indo em direção à casa do Agra,
Assombrado com a minha sombra magra,

²⁶⁹ ANJOS, p. 172.

²⁷⁰ Idem, *ibidem*.

²⁷¹ CALIXTO, F. Op. cit., p. 43-44.

Pensava no Destino, e tinha medo!²⁷²

Se a ação é apresentada por uma narrativa em primeira pessoa, ou seja, é o eu lírico a percorrer diferentes lugares (o engenho, a cidade, o próprio quarto), vivenciando-os alucinatoriamente, o poeta – como um *dandy* a percorrer os círculos infernais – inicia sua narrativa ambientando-a (valendo-se, em casos como esse, de orações nominais) e proporcionando um efeito próximo do que se denomina *in media res*. Essa estrutura é comum a muitos dos poemas da obra, como: “O morcego”; “A ilha de Cipango”, “O mar, a escada e o homem”, “Os doentes” (no início da parte IV); “Budismo moderno”; “Uma noite no Cairo”; “Insônia”; “Tristezas de um quarto minguante” e “Mistérios de um fósforo”. Observemos os trechos que seguem:

<p>O morcego</p> <p>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.</p>	<p>A ilha de Cipango</p> <p>Estou sozinho! A estrada se desdobra Como uma imensa e rutilante cobra De epiderme finíssima de areia... E por essa finíssima epiderme Eis-me passeando como um grande verme Que, ao sol, em plena podridão, passeia!</p>
<p>O mar, a escada e o homem</p> <p>“Olha agora, mamífero inferior, “À luz da epicurista ataraxia, “O fracasso de tua geografia “E do teu escafandro esmiuçador!</p>	<p>Os doentes IV</p> <p>Começara a chover. Pelas algentes Ruas, a água, em cachoeiras desobstruídas Encharcava os buracos das feridas, Alagava a medula dos Doentes!</p>
<p>Budismo moderno</p> <p>Tome, Dr., esta tesoura, e... corte Minha singularíssima pessoa. Que importa a mim que a bicharia roa Todo o meu coração, depois da morte?!</p>	<p>Uma noite no Cairo</p> <p>Noite no Egito. O céu claro e profundo Fulgura. A rua é triste. A Lua cheia Está sinistra, e sobre a paz do mundo A alma dos Faraós anda e vagueia.</p>
<p>Tristezas de um Quarto Minguante</p> <p>Quarto Minguante! E, embora a lua o aclare, Este Engenho Pau d’Arco é muito triste... Nos engenhos da várzea não existe Talvez um outro que se lhe equipare!</p>	<p>Mistérios de um fósforo</p> <p>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.</p>

Notemos que grande parte dos poemas – em especial os mais longos – são predominantemente narrativos: a voz lírica, sob diferentes máscaras, apresenta os

²⁷² ANJOS, p. 102.

acontecimentos geralmente no passado (excetuando-se os poemas predominantemente reflexivos, como “Contrastes”), tratando, assim, das experiências decompositórias vividas, sempre fundindo – alucinatoriamente – o mundo “real” ao correspondente “intracraniano” do eu lírico, ao mesmo tempo em que vive o mundo pelos olhos dos seres do ínfimo (como a “mosca da putrefação”, o “verme”, os “fetos magros nas placentas”, as “diatomáceas da lagoa” etc.). Contudo, o *Eu lírico* constantemente – como mostram os excertos da tabela acima – traz a ação para o presente: para além do efeito *in media res*, o poeta constantemente se vale do dêitico “agora” (como vimos em “Monólogo de uma sombra”), bem como do uso de verbos no presente, ainda que a ação se desenvolva predominantemente no passado.

Além disso, muitas vezes, o eu lírico é interpelado por outras vozes que surgem de dentro do poema, marcadas por aspas: são, em geral, vozes do destino (por exemplo, sob a máscara da sombra em “Monólogo de uma sombra”, do próprio destino em “As cismas do destino”, das sereias em “Barcarola” e do mar e da escada em “O mar, a escada e o homem”). Todos esses recursos estilísticos conferem à obra *Eu*, majoritariamente épica, um forte colorido dramático, corroborando para a dimensão trágica da obra: trazendo a cena para o presente imediato, a obra se torna, pela sua organicidade, um conjunto de “peças líricas que tomam feição épica, em virtude da distensão narrativa dos estados de alma através de uma sucessão ampla de cenas. O cunho épico ressalta também do fato de que o mundo aparentemente objetivo é mediado pela consciência de um sujeito-narrador” (como vimos na citação que abre esta terceira parte). Esses recursos acabam, também, por aproximar o leitor da ação do poema: quiçá seja essa vivacidade da obra, outro fator importante para o sucesso dessa poesia.

Dissonantes musicalidades fecundando imagens dinâmicas, vivas, fundindo-se em uma dramaticidade tão expressiva (e expressionista) são importantes elementos que conferem organicidade trágica à poesia de *Eu* e que permitem tomar toda a obra como um conjunto organizado de cinquenta e oito poemas, segundo Lucia Helena, que funcionam como um “único poema, incansavelmente repensado pelo poeta”²⁷³. Mais que isso, é preciso finalmente compreender como essa obra se estrutura, num constante movimento de decomposição/recriação, que permite, assim, que ela seja compreendida em duas partes, correspondentes à união desses dois movimentos (sem que, entretanto, se desintegrem um no/ao outro): o caminho da decomposição leva ao conhecimento e à efetiva recomposição.

²⁷³ HELENA. L. Op. cit., p. 71.

Morte e vida, nessa ordem, formam uma espécie de caminho obrigatório que o *Eu lírico* percorre rumo ao “Cosmos novo” e, com ele, rumo a uma outra “Espécie Humana”.

Agora veremos como o devoramento pelo “Deus-Verme”, apresentado anteriormente, aponta para a afirmação da vida, não porque recusa ou transcende o trágico caminho pela podridão de *Eu*, mas porque, pela dor da putrefação, encontra o “Cosmos novo”. Tão próximo – e ao mesmo tempo tão distante –, como veremos, do pensamento trágico nietzschiano. Investiguemos, então, o poema “Os doentes”.

d. A máscara em “Os doentes” e a afirmação da vida

Assim se inicia o poema “Os doentes”, núcleo da estratégia poética de *Eu*:

Os doentes

I

Como uma cascavel que se enroscava,
A cidade dos lázaros dormia...
Somente, na metrópole vazia,
Minha cabeça autônoma pensava!

Mordia-me a obsessão má de que havia,
Sob os meus pés, na terra onde eu pisava,
Um fígado doente que sangrava
E uma garganta órfã que gemia!

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

E via em mim, coberto de desgraças,
O resultado de bilhões de raças
Que há muito desapareceram!²⁷⁴

I.

A primeira parte é a mais curta de todo o poema: trata-se de um soneto. A unidade dessa parte já sugere sua condição de “abertura”, bem ao gosto do poeta, e, de antemão, aponta para o que confirmaremos com esta análise: o poema “Os doentes” funciona como microcosmo da obra, ou seja, assim como propusemos o “Monólogo de uma sombra”, poema de abertura de *Eu*, como *start* de toda a ação que se desenvolve; veremos no soneto de

²⁷⁴ ANJOS, p. 122.

abertura de “Os doentes”, o *start* desse poema. A partir de agora, começamos a compreender porque “Os doentes” pode ser considerado o “poema-súmula” da obra *Eu*.

Nessa primeira parte do poema, vemos o delírio do filósofo moderno ao tentar compreender a vida, tendo em mãos o pensamento de Spencer e de Haeckel. Por sua “cabeça autônoma” reconhecemos a máscara do eu-filósofo moderno (explicada no primeiro capítulo desta tese): nesse início do poema, pode-se perceber o eu-filósofo moderno exato momento em que o eu-sombra o diagnosticava no poema de abertura de *Eu*, nas estrofes 7 e 8 do “Monólogo de uma sombra”, quando o eu-sombra o diagnosticava:

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

Quis compreender, quebrando estéreis normas,
A vida fenomênica das Formas,
Que, iguais a fogos passageiros, luzem.
E apenas encontrou na idéia gasta,
O horror dessa mecânica nefasta,
A que todas as coisas se reduzem!²⁷⁵

Esse “mineiro doido das origens”, com seus manuais científicos em punhos (“Spencer e Haeckel”), incapaz de compreender “A vida fenomênica das Formas”, vai “coçar [suas] chagas plebéias”, à medida que, alucinatoriamente, começa a caminhar sobre vísceras até encontrar-se pestilento, “coberto de desgraças”, fazendo de seu poema o canto mesológico dos desgraçados, “O resultado de bilhões de raças/ Que há muito tempo desapareceram!”. Reencontraremos essas “raças” soterradas pela civilização, na parte IV do poema “Os doentes”. Continuemos, por enquanto, com a segunda parte:

II

Minha angústia feroz não tinha nome.
Ali, na urbe natal do Desconsolo,
Eu tinha de comer o último bolo
Que Deus fazia para a minha fome!

[...]

Ah! Somente eu compreendo, satisfeito,
A incógnita psique das massas mortas
Que dormem, como as ervas, sobre as hortas,
Na esteira igualitária do teu leito!

²⁷⁵ Idem, p. 92.

O vento continuava sem cansaço
E enchia com a fluidez do eólico hissope
Em seu fantasmagórico galope
A abundância geométrica do espaço.

Meu ser estacionava, olhando os campos
Circunjacentes. No Alto, os astros miúdos
Reduziam os Céus sérios e rudos
A uma epiderme cheia de sarampos!²⁷⁶

II.

Nessa parte II, encontramos a natureza em sua expressão de vida. Ainda que essa parte se inicie com a ambientação noturna (“A noite funcionava como um pulso/ Fisiologicamente muito calmo”), encontramos aqui um conjunto de cinco estrofes (a parte II é composta de onze quartetos), em que nos deparamos com um laivo de solaridade: é o eu lírico em digressão, descrevendo paisagens idílicas (possivelmente resgatando a infância do eu-Augusto), focando especificamente o rio que integra a natureza da Paraíba:

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

Gordo adubo de agreste urtiga brava,
Benigna água, magnânima e magnífica,
Em cuja álgida unção, branda e beatífica,
A Paraíba indígena se lava!²⁷⁷

A descrição dessa natureza é retratada como força de recriação do universo, pela absorção do “húmus”, essência da decomposição, fertilizando, assim, a vida:

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 seu tálamo!²⁷⁸

O poeta inscreve a vida dinâmica da natureza como testemunha do sofrimento diante da destruição da vida. Ele se coloca como vate desse ciclo de morte/renascimento, por ser capaz de auscultar a violenta degradação da vida (pelo progresso da civilização):

Nos de teu curso desobstruídos trilhos,
Apenas eu compreendo, em quaisquer horas,

²⁷⁶ ANJOS, pp. 122-123.

²⁷⁷ Idem, p. 123.

²⁷⁸ Idem, ibidem.

O hidrogênio e o oxigênio que tu choras
Pelo falecimento dos teus filhos!

Ah! Somente eu compreendo, satisfeito,
A incógnita psique das massas mortas
Que dormem, como as ervas, sobre as hortas,
Na esteira igualitária do teu leito!²⁷⁹

Incrustado em um poema predominantemente noturno, o núcleo idílico da parte II funciona como contraste diante do périplo decompositório que o *Eu lírico* executará pela noite, percorrendo essa “cidade dos lázaros”. Se a decomposição noturna e a violência decompositória são as grandes marcas da poesia de Augusto dos Anjos, há que se reconhecer, destarte, que as imagens da natureza, diurnas em sua maioria, atestando o fluxo de ressurgimento da vida, também se fazem presentes e funcionam na organicidade da obra como “testemunhas da decomposição”, ao mesmo tempo em que inserem a força destrutiva (colhida durante as alucinatórias incursões noturnas) dentro de um movimento mais amplo: a recriação da vida pelo fruto da decomposição que alimenta essa natureza. Assim, a visão solar de uma natureza em vivaz movimento, não recusando a podridão da noite, mas nutrindo-se dela, pode ser encontrada, por exemplo, no famoso poema “Gemidos de arte”, certamente um dos mais luminosos poemas de Augusto dos Anjos. Observemos trechos da terceira parte de “Gemidos de arte”:

III

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

[...]

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

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

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

E assim pensando, com a cabeça em brasas

²⁷⁹ Idem, *ibidem*.

Ante a fatalidade que me oprime,
 Julgo ver este Espírito sublime,
 Chamando-me do sol com as suas asas!

Gosto do sol ignívomo e iracundo
 Como o réptil gosta quando se molha
 E na atra escuridão dos ares, olha
 Melancolicamente para o mundo!²⁸⁰

Em “Gemidos de arte”, assim como em outros episódios solares em que o poeta descreve a vivacidade da natureza, reencontramos a mesma postura com que o *Eu lírico* descreve a paisagem (cujo centro é o rio da Paraíba indígena) na parte II de “Os doentes”. Esperaríamos que as sucessivas alternâncias *noite e dia* (sempre nesse sentido) nos conduzissem à mera resignação do eu lírico diante da decomposição vivenciada em sua viagem pelo cosmos decompositório da escuridão. Entretanto, não é o que observamos na obra *Eu*. O “espião do apocalipse”, com seu olhar micro e macroscópico que tanto vimos deambular pela “noite dos vencidos”, também passeia pela natureza selvagem (em cenas diurnas, idílicas), reconhecendo – pelo jogo entre a visão microscópica dos detalhes e a visão macroscópica do universo – a continuidade entre os movimentos de destruição e criação da vida. Daí que o poeta, em “Gemidos de arte” vai vislumbrar, quando se encontra na casa do “finado Tôca”, os movimentos de decomposição que se perpetuam nos movimentos de recomposição da vida: eis a correspondência imagética entre o traçado de “trombas de elefante” no teto da casa e “as circunvoluções extravagantes” no intestino do inseto (notemos, aqui, que o cupim, muitas vezes, é também encontrado sob a forma larvar, reiterando o ciclo de morte/ressurreição pela decomposição antropofágica pelo verme, que vimos no poema “O Deus-Verme”).

O que começamos a encontrar nessa parte II do poema “Os doentes” é a voz do *Eu lírico* que, já sob a máscara do filósofo moderno, começa a vestir a máscara do eu-doente (anunciada na primeira parte do poema e assumida definitivamente, como veremos, na terceira), colocando-se em lugar privilegiado para o reconhecimento da “canção da Natureza exausta” (como vimos em “Monólogo de uma sombra”), diante da violência da civilização. Essa segunda parte prepara a incursão alucinatória pela decomposição noturna, a partir da parte seguinte, colocando o eu lírico (transfigurado em doente) como o eu-doente que responde à fala do eu-sombra, no poema de abertura de *Eu*. Terminada a digressão idílica, o eu lírico retorna ao noturno, encontrando nos céus, como um Narciso às avessas, a imagem de sua de sua doença:

²⁸⁰ Idem, pp. 145-146.

Meu ser estacionava, olhando os campos
 Circunjacentes. No Alto, os astros miúdos
 Reduziam os Céus sérios e rudos
 A uma epiderme cheia de sarampos!²⁸¹

Há um vento que percorre toda a obra e que inicia seu movimento nessa segunda parte. É o vento que anunciará a “negra eucaristia”, que encontraremos na parte IV do poema, no auge da decomposição do eu-doente. É o vento que entoia o “pseudo-salmo”, que, “sem cansaço”, enche o “eólico hissopo” (“instrumento com que se asperge água benta”²⁸²), e que celebra a consubstanciação “com a imundície” pela máscara do “morfético”, recuperando a imagem do “Cristo-Verme”, que vimos anteriormente, quando da análise do poema “O Deus-Verme”. Pela negatividade das imagens de decomposição, o poeta afirma, em seu Cristo paródico, sua revelação; faz de seu canto um outro evangelho: o evangelho da podridão.

Acompanhemos o périplo decompositório do eu-doente, nas demais partes desse poema.

III.

Da parte III até a 95ª estrofe do poema (estrofe esta que marca “a exata metade”²⁸³ da obra, como mostra Sérgio Alcides), vemos a peregrinação do eu-doente para conduzir, à noite, seu “arado pela ossada dos mortos”:

III

Dormia embaixo, com a promíscua véstia
 No embotamento crasso dos sentidos,
 A comunhão dos homens reunidos
 Pela camaradagem da moléstia.

Feriam-me o nervo óptico e a retina
 Aponevroses e tendões de Aquiles,
 Restos repugnantíssimos de bílis,
 Vômitos impregnados de ptialina.

[...]

OH! desespero das pessoas tísicas,
 Adivinhando o frio que há nas lousas,
 Maior felicidade é a destas cousas
 Submetidas apenas às leis físicas!

²⁸¹ Idem, p. 123.

²⁸² HISSOPE. (latim *hyssopum*, -i, hissopo) substantivo masculino [Religião católica]. Instrumento com que se asperge água benta. = ASPERGES, ASPERSÓRIO. In: *Dicionário priberam da língua portuguesa*. Disponível em: <<http://www.priberam.pt/dlpo/hissope>>. Acesso em: 20 out. 2015.

²⁸³ ALCIDES, S. Op. cit., p. 125.

[...]

Falar somente uma linguagem rouca.
Um português cansado e incompreensível,
Vomitar o pulmão na noite horrível
Em que se deita sangue pela boca!²⁸⁴

Pelos “nervos ópticos e a retina”, reencontramos o terror do olhar gorgôneo com que o eu lírico veste a máscara de eu-doente, com a qual irá emprestar sua “linguagem rouca” – numa “comunhão” de desgraçados – à “solidariedade subjetiva/ De todas as espécies sofredoras”. É a vitória das raças condenadas pela ciência, pela *mesologia* (termo cunhado por Louis-Alphonse Bertillon, em 1860, para tratar da relação entre raça humana e o meio ambiente²⁸⁵):

Da degenerescência étnica do Ária
Se escapava, entre estrépitos e estouros,
Reboando pelos séculos vindouros,
O ruído de uma tosse hereditária.²⁸⁶

O que vemos aqui é a resposta extemporânea do *Eu lírico* ao discurso nosológico que perpassa muitos dos textos da fortuna crítica de Augusto dos Anjos, como os que vimos no primeiro capítulo: se para Órris Soares, por exemplo, essa poesia seria resultado da “tristura” inerente à sua condição racial, à sua condição mesológica; encontraremos o eu-doente anunciando sua “concepção vesânica” como anúncio de uma outra “boa nova”, que vê na consciência da decomposição, um caminho revelatório.

Mas vos não lamenteis, magras mulheres,
Nos ardores danados da febre hética,
Consagrando vossa última fonética
A uma recitação de misereres.

Antes levardes ainda uma quimera
Para a garganta omnívora das lajes
Do que morrerdes, hoje, urrando ultrajes
Contra a dissolução que vos espera!

Porque a morte, resfriando-vos o rosto,

²⁸⁴ ANJOS, pp. 124-125.

²⁸⁵ Louis-Alphonse Bertillon funda em 1870 o “primeiro laboratório de identificação criminal baseada nas medidas do corpo humano, criando a antropometria judicial, conhecida como ‘sistema Bertillon’, um sistema de identificação adotado rapidamente em toda a Europa e os Estados Unidos, e utilizado até 1970.” In: “Alphonse Bertillon”. Disponível em: <http://www.wikiwand.com/pt/Alphonse_Bertillon>. Acesso em: 20 out. 2015. Alphonse Bertillon e Cesare Lombroso exerceram profunda influência cientificista no mundo jurídico, bem como no imaginário da vida pública e da vida privada ao final do século XIX. Cf. CORBIN, Alain. “Gritos e cochichos”. In: PERROT, Michelle (Org.). *História da vida privada: da revolução francesa à primeira guerra*. São Paulo: Companhia das letras, 1991. (Coleção História da Vida Privada, vol. 4), pp. 563-611.

²⁸⁶ ANJOS, p. 124.

Consoante a minha concepção vesânica,
É a alfândega, onde toda a vida orgânica
Há de pagar um dia o último imposto!²⁸⁷

A morte assume aqui a dimensão de positividade, já que se mostra o “último imposto” diante da inelutável presença decompositória. O eu-doente começa a anunciar-se mensageiro do “Cristo-Verme” e a ver na decomposição o prenúncio de uma nova composição. Como mensageiro do destino decompositório, ele vem revelar o caminho pela decomposição como paródia do evangelho (o já citado evangelho da podridão) que, pela “negra eucaristia”, o transforma em um outro anjo, de uma outra *anunciação*²⁸⁸, como a fecundação pela decomposição: parodisticamente, retomando as vezes que brinca com o próprio nome, o *Eu lírico* joga com o significado do nome Augusto (sagrado, divino) dos Anjos; aqui, indiretamente, reencontramos a definição parodística do poeta, que vimos no texto crítico de Fabiano Calixto, intitulado “Augusto dos infernos, ou *apocalipsis litteris*”. E, como anjo vingador, vai denunciar a violência civilizatória pelo projeto colonial europeu nas Américas:

IV

Começara a chover. Pelas algentes
Ruas, a água, em cachoeiras desobstruídas
Encharcava os buracos das feridas,
Alagava a medula dos Doentes!

Do fundo do meu trágico destino,
Onde a Resignação os braços cruza,
Saía, com o vexame de uma fusa,
A mágoa gaguejada de um cretino.

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

Aturdia-me a tétrica miragem
De que, naquele instante, no Amazonas,
Fedia, entregue a vísceras gluttonas,
A carcaça esquecida de um selvagem.²⁸⁹

[...]

²⁸⁷ Idem, p. 125.

²⁸⁸ A “anunciação” é o episódio da mitologia cristã em que o Arcanjo Gabriel anuncia a Maria que ela será a mãe de Cristo, o filho de Deus. In: Evangelho de Lucas, 1-26. *Bíblia – tradução ecumênica*. Op. cit., pp. 1.968. Na obra *Eu* o poeta se revela um “Augusto” (sagrado) entre os “Anjos” (vérmicos) que anuncia, parodisticamente, a fecundação pela decomposição.

²⁸⁹ ANJOS, p. 126.

IV.

Como uma cena dentro da cena de “Os doentes”, a parte IV se inicia com o efeito *in media res* que, como já vimos, imprime dramaticidade à narrativa do poema. Essa parte funciona também como uma digressão em que o poeta responsabiliza a civilização logocêntrica pelas marcas hereditárias que resgata pela sua “língua parálitica”. Notemos que a chuva (nesse cenário, contígua ao vento decompositório) aproxima os limites entre a cidade e o corpo dos moribundos: a vivência decompositória perpassa a civilização ao mesmo tempo que ataca os corpos devorados pela moléstia. Essa viagem dantesca pelas ruínas do macro e microcosmo recusa a “Resignação”, que os “braços cruza” e deixa escapar a voz do poeta que se solidariza com a voz dos demais doentes. É o canto do “molambo da língua parálitica” (em “A ideia”), na “comunhão dos homens reunidos/ Pela camaradagem da moléstia” (na parte III de “Os doentes”), análoga à ânsia “Que se escapa da boca de um cardíaco” (em “Psicologia de um vencido”), oriunda da voz “Mais recôndita da alma brasileira!” (na terceira estrofe dessa parte IV): numa poesia alimentada pela filosofia do trágico, a resignação schopenhaueriana é superada pela crítica à civilização (e ao ideal de progresso) e se mostra uma afirmação da vida. Assim, ironizando a resignação schopenhaueriana e brincando com preceitos budistas (marcantes também no pensamento desse filósofo), reencontraremos o eu-doente denunciando o comércio da morte, na 86ª estrofe desse poema (pertencente à parte VIII):

E nua, após baixar ao caos budista,
Vem para aqui, nos braços de um canalha
porque o madapolão para a mortalha
Custa 1\$200 ao lojista!²⁹⁰

Esse jogo com a resignação budista (e, em certa medida, schopenhaueriana) ecoa em outros poemas, como na 45ª estrofe de “As cismas do destino”, onde encontramos o eu-doente a anunciar:

Todos os personagens da tragédia,
Cansados de viver na paz de Buda,
Pareciam pedir com a boca muda
A ganglionária célula intermédia.²⁹¹

Ou ainda na própria postura do eu lírico, em “Budismo moderno”, afirmando sua consciência búdica, mas numa tonalidade tragicômica, paródica, como quem usa da doutrina para fazer galhofa da medicina; e respondendo ao discurso nosológico, ao mesmo tempo em

²⁹⁰ Idem, p. 133.

²⁹¹ Idem, p. 107.

que integra os termos biológicos (“diatomáceas” e “criptógama”) à dimensão cosmogônica – e poeticamente musical, como vimos – que imprime:

Budismo moderno

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

Ah! Um urubu pousou na minha sorte!
 Também, das diatomáceas da lagoa
 A criptógama cápsula se esbroa
 Ao contato de bronca destra forte!²⁹²

V.

Armado da inutilidade da ciência, superando a resignação schopenhaueriana, o eu doente parte para o ataque da civilização, denunciando a colonização das Américas (na parte IV do poema):

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!

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

Como quem analisa uma apostema,
 De repente, acordando na desgraça,
 Viu toda a podridão de sua raça...
 Na tumba de Iracema!²⁹³

Notemos como o eu-doente retoma a tradição literária nacional, recuperando a imagem da Iracema de José de Alencar: opondo-se aos mitos do romantismo nacionalista, o poeta propõe uma outra historicidade, mais próxima do condoreirismo, que foi resgatado também pela geração de 1870, antecessora à de Augusto dos Anjos e que teve, na Escola do Recife, um de seus epicentros²⁹⁴. Eis-nos, mais uma vez, esbarrando nas contradições que

²⁹² Idem, p. 116.

²⁹³ Idem, p. 126.

²⁹⁴ Ao mesmo tempo em que a geração de 1870, denominada Ideia Nova, recusa o “romantismo monárquico” (1ª geração, nacionalista) para fundar seu canto “socialista”, “realista”, ela igualmente recupera poetas como Gonçalves Dias e Castro Alves como cantores *avant la letre* do novo tempo de progresso que se inicia. José Paulo Paes aponta as semelhanças estilísticas, principalmente quanto ao emprego das personificações de seres da natureza, entre Augusto dos Anjos e Castro Alves (em “Augusto dos Anjos e o evolucionismo às avessas”). A

fundam a poesia angelina: embora a poesia de *Eu* desarticule o ideal de progresso científico herdado da geração anterior, ela preserva (e aprofunda) a crítica à servidão tão proclamada pela poesia republicanista de 1870 (e já anunciada pelo condoreirismo romântico, anteriormente). Se, para a geração poética que o antecedeu, a servidão e a dominação eram fruto de uma mentalidade imperial a ser combatida pelo o progresso republicano, o poeta de *Eu* inverte o jogo: o Império e a República são, à luz de sua poesia, etapas de uma mesma civilização, calcada nos pilares da ciência e do progresso. É a consciência diante da Natureza, em seu ciclo de decomposição e recomposição, que mostra o caminho, como veremos, para uma “outra Humanidade” e ao “Cosmos novo”.

Reencontramos aqui a resposta do eu-doente ao eu-sombra: assim como, a sombra mostra seu nojo à humanidade, porque seu ideal de progresso atenta contra a Natureza (e, assim, contra a própria sombra) e, por isso, ela se mostra solidária com “todas as espécies sofredoras”, o eu-doente vai rearticular essa categoria aprendida no poema de abertura, alocando os doentes, os negros, os indígenas, as prostitutas e os bêbados como parte integrante dessas “espécies sofredoras”. Para esse eu-doente, anjo mensageiro de um “sentido da terra”, vemos uma “solidariedade” entre “todas as espécies sofredoras”, já que todos foram – e são – massacrados pelo progresso de uma civilização cientificista. Ainda que próxima de certos posicionamentos kropotkianos, como mostra Fabiano Calixto,²⁹⁵ essa solidariedade não supõe organização partidária, sindical ou consciência de classes, como esperaríamos de uma poesia engajada às posturas propostas por grande parte dos pensadores libertários do século XIX ou XX. O poema “Os doentes” canta a decomposição da civilização e a rearticulação de uma “outra humanidade”, apontando para uma redenção, que é física (e não metafísica): ao final do poema encontramos a vitória de uma nova humanidade, certamente irmanada às forças da terra. Mais que um canto de lamento (segundo Olívia Arruda), a poesia de *Eu* é um canto de vitória, porque afirma a vida. Para além de uma “revolução”, encontramos a

anulação do índio “na crítica da História”, que encontramos nesse poema, reverbera o posicionamento crítico de outro pensador contemporâneo a Augusto dos Anjos – também oriundo da Escola do Recife – e que se aprofundou no estudo da cultura indígena pela historiografia brasileira: Capistrano de Abreu. Cf. ALONSO, Ângela. “Capistrano de Abreu: a fala da gente verdadeira”. In: SILVA, Aracy Lopes e GRUPIONI, Luis Donizete Benzi (Orgs.). *A temática indígena na escola: novos subsídios para professores de 1º e 2º graus*. MEC/MARI/UNESCO, Brasília, 1995, pp. 250-254.

²⁹⁵ Segundo Calixto: “É possível ler essa contrapoesia na chave do anarquismo visionário kropotkiano, que possui um forte sentido de negação (do Estado, da acumulação obscena de capital, de qualquer espécie de autoridade ou opressão, do egoísmo). Mas, ao mesmo tempo, essa negação possui ‘um profundo sentido afirmativo’, pois visa à formação de um mundo igualitário cuja organização social se baseie na liberdade, no respeito e no apoio mútuo – num símile com a metamorfose da matéria e das ciências através da dialética destruição/construção”. In: CALIXTO, F. Op. cit., p. 33. Ou ainda podemos, também, aproximar a poesia de *Eu* do pensamento de outro leitor de Schopenhauer e de Nietzsche: o anarco-individualista Georges Palante, que vê no “eu” (indivíduo/sujeito) a grande força contra todas as instituições, sempre repressoras. Cf. ARRUDA, O. Op. cit., p. 348.

decomposição/recomposição. O sentido histórico que essa poesia imprime é o ciclo de vida e morte da natureza, é o “sentido da terra”.

VI.

Na parte IV de “Os doentes” vimos a destruição dos povos indígenas pela violência da civilização ocidental, a grande responsável pela “tosse hereditária” da raça americana:

[...]
E agora, sem difíceis nuanças dúbias,
Com uma clarividência aterradora,

Em vez da prisca tribo e indiana tropa
A gente deste século, espantada,
Vê somente a caveira abandonada
De uma raça esmagada pela Europa!²⁹⁶

A partir da parte V, vemos o mergulho definitivo do eu-doente, pela decomposição da civilização, representada na deambulação do eu lírico nessa “cidade dos lázaros”:

V

Era a hora em que arrastados pelos ventos,
Os fantasmas hamléuticos dispersos
Atiram na consciência dos perversos
A sombra dos remorsos famulentos.

As mães sem coração rogavam pragas
Aos filhos bons. E eu, roído pelos medos,
Batia com o pentágono dos dedos
Sobre um fundo hipotético de chagas!²⁹⁷

Sobrepondo máscaras, o eu-doente mostra-se também filósofo-moderno: novamente “roçando chagas plebéias”, assume a ficcionalidade de sua doença, já que são chagas “hipotéticas”. Sua “consciência” cheia de “sombra” remete novamente à voz do eu lírico do poema de abertura, diante do horror da voz da “natureza exausta”.

Há uma dimensão crística na voz do eu-doente que percorre todo o poema. Possuído pela voz de toda doença hereditária (oriunda da violência civilizatória, como vimos

²⁹⁶ ANJOS, p. 127.

²⁹⁷ Idem, ibidem.

na parte IV), o eu-doente revela pela “boca putrescível” (é a face distorcida de Gorgó) seu desespero diante das forças vérmicas (decompositórias), como em um *Getsêmani*.²⁹⁸

Hereditiedades politípicas
 Punham na minha boca putrescível
 Interjeições de abracadabra horrível
 E os verbos indignados das Filípicas.

[...]

E, como um homem doido que se enforca,
 Tentava, na terráquea superfície,
 Consubstanciar-me todo com a imundície,
 Confundir-me com aquela coisa porca!²⁹⁹

É emblemático que o eu-doente queira “consubstanciar-se” com a imundície, na “terráquea superfície”: a consubstanciação³⁰⁰ é união do corpo e do sangue de Cristo no pão e no vinho, respectivamente. A consubstanciação, na crença cristã, é a base da eucaristia: o ritual da comunhão em que, com o corpo e o sangue de Cristo fundidos na hóstia, é celebrado, em agradecimento, o sacrifício de Jesus. Aqui, na poesia de *Eu*, a “consubstanciação porca” nos leva à “negra eucaristia”, quando a “mandíbula do morfético” traz terror (e revelação) para a festa em homenagem à “ébria turba” (das prostitutas e bêbados) pelas “adegas” da “cidade dos Lázarus”:

VII

Quase todos os lutos conjugados,
 Como uma associação de monopólio,
 Lançavam pinceladas pretas de óleo
 Na arquitetura arcaica dos sobrados.

[...]

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

Saliências polimórficas vermelhas,

²⁹⁸ *Getsêmani* é o nome (do hebraico, “prensa de azeite”) do jardim no sopé do Monte das Oliveiras (Jerusalém), onde Jesus orava com seus apóstolos, à véspera de sua captura e dos subsequentes julgamento e crucificação. O episódio representa para a mítica cristã um momento de humildade e sofrimento de Jesus Cristo. Orando distante dos apóstolos, cômico do sofrimento vindouro, estando Jesus em angústia profunda, “o seu suor se tornou como coágulos de sangue que caíam por terra”. In: Evangelho de Lucas, 22, 42. *Bíblia – tradução ecumênica*. Op. cit., p. 2.029. O getsêmani é tópica comum à poesia brasileira do final do século XIX. Teófilo Dias possui um poema intitulado “Gethsemani”, em sua obra *Cantos tropicais*. Cf. DIAS, T. Op. cit., 1878, pp. 115-120.

²⁹⁹ ANJOS, p. 128.

³⁰⁰ CONSUBSTANCIAÇÃO. 1. União de dois ou mais corpos na mesma substância; 2. Presença de Cristo na Eucaristia. In: *Dicionário priberam da língua portuguesa*. Disponível em: <<http://www.priberam.pt/dlpo/consubstancia%C3%A7%C3%A3o>>. Acesso em: 20 out. 2015.

Em cujo aspecto o olhar perspícuo prendo,
 Punham-lhe num destaque horrendo o horrendo
 Tamanho aberratório das orelhas.

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

Era todo o meu sonho, assim inchado,
 Já podre, que a morféia miserável
 Tornava às impressões táteis, palpável,
 Como se fosse um corpo organizado!³⁰¹

A presença da “mandíbula do morfético” de “orelhas aberratórias” (o eu-doente é um Lázaro na “cidade dos Lázaros”) anuncia, pelo “olhar horrendo” do próprio eu-doente (contíguo a toda a “Humanidade que se lamentava”), o terror gorgônio diante do despir de sua própria máscara. A exposição da máscara do doente revela a “negra eucaristia” com que o eu-doente, em outros momentos do poema, devora o bolo que Deus prepara para sua comunhão:

Minha angústia feroz não tinha nome.
 Ali, na urbe natal do Desconsolo,
 Eu tinha de comer o último bolo
 Que Deus fazia para a minha fome!³⁰²

Deus, ou Natureza, oferecendo ao poeta a “salvação pelo devoramento”:

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

É possível que o estômago se afoite
 (Muito embora contra isto a alma se irrite)
 A cevar o antropófago apetite,
 Comendo carne humana, à meia-noite!

Com uma ilimitadíssima tristeza,
 Na impaciência do estômago vazio,
 Eu devorava aquele bolo frio
 Feito das podridões da Natureza!³⁰³

Reencontramos aqui, num cristianismo às avessas (e, assim, paródico), a “salvação pelo devoramento”, a revelação pela imundície, numa espécie de missa macabra em que os ventos celebram a decomposição em “pseudo-salmos”, abençoando, como num “eólico

³⁰¹ ANJOS, pp. 131-132.

³⁰² Idem, p. 122.

³⁰³ Idem, p. 133.

hissope”, a palavra revelatória desse eu-crístico, o mesmo que se encontra “Cantando sobre os ossos do caminho/ A poesia de tudo quanto é morto!” (em “O poeta do hediondo”). Assim, vemos em “Os doentes” a materialização da “vontade de ser Cristo”, que encontramos em “Gemidos de arte”:

Barulho de mandíbulas e abdômens!
E vem-me com um desprezo por tudo isto
Uma vontade absurda de ser Cristo
Para sacrificar-me pelos homens!³⁰⁴

Dessa forma, esse *Eu lírico* concebe um Cristo próprio, um Cristo às avessas, porque este não revela o reino dos céus (e sim, como vimos, surge transfigurado em verme), revela o reino intra-atômico da matéria, como no “Poema Negro”: trata-se de um Cristo físico, e não metafísico, capaz de consubstanciar contrastes:

Não! Jesus não morreu! Vive na serra
Da Borborema, no ar de minha terra,
Na molécula e no átomo... Resume
A espiritualidade da matéria
E ele é que embala o corpo da miséria
E faz da cloaca uma urna de perfume.³⁰⁵

Esse eu-doente, inscrevendo o seu “evangelho às avessas”, faz de seu canto a afirmação da vida, faz de sua poesia a afirmação do próprio eu, ainda que esse canto seja o da decomposição do eu (como vemos na última estrofe da parte V de “Os doentes”):

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 planetas³⁰⁶!

Em seu getsêmani, assim como Cristo questionou Deus no Monte das Oliveiras, o eu-doente roga, com uma pitada de ironia, pela indenização dos serviços por ele prestados ao Deus-Verme: trata-se da exata metade da obra, a 95ª estrofe, parte VIII de “Os doentes”.

³⁰⁴ Idem, p. 143.

³⁰⁵ Idem, p. 163.

³⁰⁶ Idem, p. 129.

VII.

“Há tantas auroras que não brilharam ainda”.
Rigveda³⁰⁷

Finda a viagem pela podridão, a “negra eucaristia” pela “noite dos vencidos”, o herói (ou anti-herói) depara-se com a manhã. Novamente encontramos o efeito *in media res*, tão apreciado pelo poeta (trata-se das últimas estrofes da parte VIII, às vésperas do encerramento do poema):

Manhã. E eis-me a absorver a luz de fora,
Como o íncola do pólo ártico, às vezes,
Absorve, após a noite de seis meses,
Os raios caloríficos da aurora.

Nunca mais as goteiras caíam
Como propositais setas malvadas,
No frio matador das madrugadas,
Por sobre o coração dos que sofriram!

Do meu cérebro à absconsa tábua rasa
Vinha a luz restituir o antigo crédito,
Proporcionando-me o prazer inédito,
De quem possui um sol dentro de casa.

Era a volúpia fúnebre que os ossos
Me inspiravam, trazendo-me ao sol claro,
À apreensão fisiológica do faro
O odor cadaveroso dos destroços!³⁰⁸

Notemos como essa manhã traz a redenção de todos os seres inferiores (dentre eles os homens e mulheres igualmente oprimidos pela civilização da “xantocróide raça loura”): as goteiras, outrora “pingos ardentes de cem velas” (na parte II), retomam as “cachoeiras desobstruídas” (alagando a “medula dos Doentes”, na parte IV), ou ainda “a saraiva” (granizo caindo na cidade, na parte VI), compondo o cenário úmido e noturno do grande mergulho realizado pelo *Eu lírico* no submundo das trevas e que, nesse momento, sob “Os raios caloríficos da aurora”, irá libertar o “coração dos que sofriram”. Essa libertação vem “do cérebro” do próprio eu-doente, pelo conhecimento profundo da revelação decompositória, colhida ao longo de seu périplo pelo mundo do ínfimo. Sua “craniana caixa tosca”, tantas

³⁰⁷ Com este dizer do Rigveda, Nietzsche abre sua obra *Aurora*. Cf. NIETZSCHE, Friedrich. *Aurora: reflexões sobre os preconceitos morais*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. A presença do budismo é traço marcante em muitos dos textos (em verso ou prosa) da literatura do final do século XIX. Certamente, Schopenhauer foi um dos grandes irradiadores dessa atenção, contudo, seria muito redutor atribuir todo o interesse que a literatura ocidental desenvolveu pelo oriente à exclusiva presença do filósofo de *O mundo como vontade e representação*.

³⁰⁸ ANJOS, p. 134.

vezes inflamando-se diante do horror da podridão, agora produz a luz e encontra “o prazer inédito, / De quem possui um sol dentro da casa”. A sucessão noite/dia é simultaneamente externa e interna ao poeta: como numa outra transfiguração de Cristo, porque agora é um Cristo em comunhão com as forças vérmicas da natureza, o eu-doente encontra a volúpia do conhecimento (confirmando a revelação do evangelho da podridão) a qual, contudo, é uma “volúpia fúnebre”, solar, mas carregada do perfume da morte, do odor “cadaveroso dos destroços!”.

A aurora, que o eu lírico encontra nessa parte do poema, não é uma aurora como as demais do cotidiano. É uma das tantas “auroras que não brilharam ainda”, como vimos na epígrafe desta parte de nosso texto, extraída do Rigveda (que o poeta já havia anunciado no famoso soneto “Agonia de um filósofo”) que é também epígrafe de *Aurora*. Essa obra foi produzida por Friedrich Nietzsche no ápice de seu sofrimento físico, de sua doença e parte dela foi anotada por seu amigo Heinrich Köselitz, conhecido como “Peter Gast”. Segundo Paulo César de Souza³⁰⁹, em 1880 (a obra é publicada em 1881), Nietzsche mal conseguia ler e escrever, “às voltas com sua saúde frágil”. Segundo o aforismo “Conhecimento e beleza”, de *Aurora*:

Eles pensam que a realidade é feia: mas não acham que o conhecimento até da realidade mais feia seja belo, nem que quem sabe muito esteja bem longe, enfim, de achar feio o imenso conjunto da realidade, cuja descoberta sempre lhe deu felicidade. Existe, então, algo “belo em si”? A felicidade do homem que conhece aumenta a beleza do mundo e torna mais ensolarado tudo o que há; o conhecimento põe sua beleza não só em torno das coisas, mas, com o tempo, *nas* coisas; – que a humanidade vindoura dê testemunho dessa afirmação!³¹⁰

Na parte IX de “Os doentes”, encontraremos a consciência da decomposição como semente de uma vindoura humanidade. Como quem caminha sobre ruínas e cadáveres, vemos o eu-doente dar à luz a “outra Humanidade”:

Contra a Arte, oh! Morte, em vão teu ódio exerces!
Mas, a meu ver, os sáxeos prédios tortos
Tinham aspectos de edificios mortos,
Decompondo-se desde os alicerces!

[...]

Os prodromos de um tétano medonho
Repuxavam-me o rosto... Hirtos de espanto,
Eu sentia nascer-me n’alma, entanto,
O começo magnífico de um sonho!

³⁰⁹ SOUSA, Paulo César. “Pós-fácio”. In: NIETZSCHE, Friedrich. Op. cit., 2004, p. 311.

³¹⁰ Idem, p. 274.

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 fumaça,
 Vinha da original treva noturna,
 o vagido de uma outra Humanidade!³¹¹

Notemos, mais uma vez, o eu-doente parodiando o manifesto artístico emitido pela voz da sombra, no “Monólogo de uma sombra”, conforme já mostramos. Se no poema de abertura o eu-sombra define a arte como resignação diante da “aspereza orográfica do mundo”, o eu-doente desdenha da arte como “consolo metafísico” e, ao reconhecer a presença indelével do horror (“Hirto de espanto”) diante da decomposição de tudo, afirma a vida, detectando o surgimento do “Cosmos novo” e, com ele, o de uma “outra Humanidade”.

Brincando com a imagem da flor de lótus – símbolo da meditação budista –, o eu lírico acompanha o feto vindouro da outra “Espécie Humana”: assim como a flor imaculada surge do lodo, o poeta irrompe do Nirvana para afirmar sua poesia e o nascimento da “humanidade vindoura”.

E eu, com os pés atolados no Nirvana,
 Acompanhava, com um prazer secreto,
 A gestação daquele grande feto,
 Que vinha substituir a Espécie Humana!³¹²

A dimensão parodística da alegoria oriental da lótus reside, justamente, na predicação que recai sobre os “pés” do eu lírico: “pés atolados”. Na mitologia budista, da imundície do lodo surge a pureza da flor (metaforicamente, o Nirvana); contudo, na última estrofe de “Os doentes”, o Nirvana mostra-se como o próprio lodo imundo de onde o poeta quer realizar a eucaristia às avessas: “Consubstanciar-me todo com a imundície” (como vimos na parte V). O que encontramos na poesia de Augusto dos Anjos é sempre a afirmação da vida pelo riso irônico paródico diante de todas as tradições das quais se alimenta. Sequer o budismo escapa: encontrando a pureza do lírio em meio à consubstanciação porca com que devora cadáveres, o *Eu lírico* se ri de todas as tradições poéticas, místicas, científicas, sempre criando uma contrapoesia que, pelas máscaras de Dioniso, afirma a vida (e sua poesia) ao mesmo tempo em que afirma as dores decompositórias do mundo (e do próprio eu).

³¹¹ ANJOS, pp. 135-136.

³¹² Idem, *ibidem*.

VIII.

O que começa aqui (sem remeter, em sentido próprio, a nenhuma tradição, mas ricocheteando – por assim dizer – de poeta em poeta) não é uma nova ateologia, mesmo que negativa (que admite o ser puro, sem todas as propriedades reais e essenciais), como também não é uma cristologia ateia (encontrável em certa teologia social contemporânea), mas sim a queda sonambúlica do divino e do humano rumo a uma zona incerta, sem mais sujeito, achatada no transcendental, que só pode ser definida pelo eufemismo hölderliano: “traição de tipo sagrado” [...] Isso porque própria da ateologia poética – [quando] comparada com qualquer teologia negativa – é a singular coincidência de niilismo e prática poética, em virtude da qual a poesia se torna o laboratório onde todas as figuras conhecidas são desarticuladas, para dar lugar a novas criaturas para-humanas ou subdivinas: o semideus hölderliniano, a marionete de Kleist, o Dioniso de Nietzsche, o anjo e a boneca de Rilke, o Odradek kafkiano, até a “cabeça de medusa” e o “autômato” de Celan e o “traço madreperoláceo do caracol” de Montale.³¹³

Nesse altura da análise, torna-se interessante refletir sobre a seguinte questão: “Em que medida as alegorias cristãs se inserem na tragicidade poética de *Eu*?”. A presença do cristianismo na tragédia de *Eu* assume importante significação, primeiramente pela dimensão trágica da “Paixão de Cristo”. Como José Paulo Paes mostra, Augusto dos Anjos realiza uma paixão por todos os seres do ínfimo. Embora Paes se debruce sobre toda a obra poética de Augusto, e aqui analisemos apenas a obra *Eu*, aproveitamos suas considerações para mostrar que o eu-doente, no poema sob análise, respondendo ao eu-sombra, amplia o conceito de solidariedade às espécies sofredoras e transforma, a “Paixão dos Vermes” (apresentada pela máscara da sombra, no monólogo de abertura) em “Paixão do Homem”, uma vez que a decomposição leva à instauração do Cosmo-novo e da outra humanidade.

Esse apego ao cristianismo na tessitura do trágico poderia indicar a presença schopenhaueriana na obra, uma vez que para o filósofo são as tragédias cristãs o grande modelo de arte trágica, porque elas conduziram o espectador à resignação, como mostra Roberto Machado em *O nascimento do trágico: de Schiller à Nietzsche*. Contudo, como vimos, a tragicidade da obra *Eu* funciona como afirmação da vida diante das dores decompositórias: sempre parodiando influências (científicas, políticas, literárias, filosóficas e religiosas) e fazendo do devoramento sua grande *ars poetica*, o *Eu lírico* recusa a mera “abdicação panteísta da individualidade”³¹⁴ e sua consecutiva “anulação de si mesmo”³¹⁵ para projetar sua “lira”, “maior que a *Bíblia* e a *Fedra*”, como música que ecoará “Na acústica de todos os planetas!”. Esse evangelho da decomposição fecundará o “Cosmos novo” e uma

³¹³ AGAMBEN, Giorgio. “Desapropriada maneira”. In: CAPRONI, Giorgio. *A coisa perdida: Agamben comenta Caproni*. Organização e tradução de Aurora Fornoni. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011, p. 29.

³¹⁴ PAES, J. P. Op. cit., p. 100.

³¹⁵ Idem, p. 101.

“outra Humanidade”. Aí reencontramos a “síntese pessoalíssima”³¹⁶ que a poesia de Augusto dos Anjos realiza, fundindo o materialismo otimista de Haeckel ao pessimismo idealista de Schopenhauer, como mostra José Paulo Paes e como também reconhece Sérgio Alcides, conforme já vimos anteriormente: “Eis o que conseguiu o poeta, ao se posicionar no cerne da contradição entre dois modos de pensar inconciliáveis: salvou-se de Schopenhauer com Haeckel e vice-versa”.³¹⁷

Essas sínteses irreconciliáveis que o *Eu lírico* constantemente opera (forma equilibrada x conteúdo terrível; imagem apolínea x música dionisíaca; léxico cientificista x termos vulgares, materialismo haeckeliano x idealismo schopenhaueriano etc.) ganham sentido à medida que compreendemos a dimensão irônica, paródica, dessa poesia, que a todo momento joga com os diferentes matizes da cultura científica, filosófica e poética de seu tempo. Quando compreendemos essa estratégia poética a partir de sua tragicidade ridente, sempre revelando/escondendo o sorriso misterioso pelas múltiplas máscaras de Dioniso, imediatamente encontramos a explicação sobre o modo como o *Eu lírico* constrói a contradição entre o cristianismo (religião metafísica) e o “outro cristianismo”, o de Augusto dos Anjos (vérmico, carbônico, orgânico). A poesia trágico-moderna de *Eu* inverte o sentido ascensional do Cristo (presente, inclusive, no texto dos padres do oriente, o qual apresentamos quando da análise do poema “O Deus-Verme”), imprimindo uma nova (ou outra) redenção crística. Porque telúrica, ela se imbui de um “sentido da terra”, o qual se aproxima (mas que não se alinha simplesmente) do que apresenta Nietzsche em “Prólogo de Zaratustra”, na obra *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*:

Fizestes o caminho do verme ao homem, e muito, em vós, ainda é verme. Outrora fostes macacos, e ainda agora o homem é mais macaco do que qualquer macaco.
O mais sábio entre vós é apenas discrepância e mistura de planta e fantasma. Mas digo eu que vos deveis tornar fantasma ou plantas?
Vede, eu vos ensino o super-homem!
O super-homem é o sentido da terra. Que a vossa vontade diga: o super-homem *seja* o sentido da terra!³¹⁸

O cristianismo na poesia de *Eu* se revela como mais um dentre os muitos risos paródicos que encontramos no livro: não para ridicularizar, ou simplesmente negar o cristianismo, mas para rearticulá-lo no sentido telúrico, despindo-o de sua condição metafísica (que almeja o paraíso para além da terra) para rearticulá-lo na lógica orgânica da

³¹⁶ Idem, p. 102.

³¹⁷ ALICIDES, S. Op. cit., p. 126.

³¹⁸ NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 14, grifo do autor.

decomposição/recomposição. Em última instância, o Cristo de *Eu* se configura como mais uma aparição de Dioniso: o deus da máscara, do riso enigmático e terrível, do destino trágico e, contudo, ridente. A postura paródica diante do cristianismo nessa obra de Augusto dos Anjos se aproxima da postura paródica de Friedrich Nietzsche, que considera o seu *Assim falou Zaratustra* uma espécie de “quinto evangelho”.³¹⁹ Com a mesma irreverência com que se veste de Dioniso ou de Zaratustra, Nietzsche se veste também de Cristo: no intuito de dar sentido a toda a sua obra, em 1888 – um ano antes de seu colapso mental –, Nietzsche publica *Ecce homo*, apresentando a si mesmo (e à sua obra) por meio da mesma expressão utilizada por Pôncio Pilatos, ao apresentar Jesus para o julgamento popular.

Se o evangelho da podridão de Augusto dos Anjos se aproxima do evangelho do “além-homem” (ou “super-homem”) nietzschiano, contudo ambos também se distanciam – como, aliás, Augusto faz com todas as referências dais quais se alimenta. Enquanto o eu reinventa o cristianismo para direcioná-lo à terra, fecundando não o além-homem, mas um outro-homem, Nietzsche vê no cristianismo o inaceitável consolo metafísico schopenhaueriano. Enquanto Nietzsche parodia o cristianismo para recusá-lo, Augusto dos Anjos, na obra *Eu*, parodia o cristianismo para devorá-lo, alimentando, com ele, sua poesia. De modo semelhante, Augusto dos Anjos não se alinha ao pensamento nietzschiano pura e simplesmente: alimenta-se dele, como se alimenta de Haeckel, Schopenhauer, Spencer, Hartmann e tantos outros, a fim de forjar a “síntese personalíssima”³²⁰ que caracteriza sua poesia trágica. Pode-se dizer que a intersecção entre a filosofia poética de Nietzsche e a poesia filosofante de Augusto dos Anjos é a presença de Dioniso como eixo comum e que a expressão máxima da arte trágico-dionisíaca para ambos reside na dança entre a imagem apolínea e a música dionisíaca.

e. Morte e vida na poesia de Augusto dos Anjos: o sentido da terra em *Eu*

I.

A tabela que veremos abaixo, ajuda a compreender a divisão da obra em duas etapas, tendo a 95ª estrofe como divisor de águas: são exatamente 315 estrofes antes e depois dela. Para além da simples curiosidade dos números, tal divisão permite compreender o movimento noite/dia, que tem no poema “Os doentes” sua expressão mais representativa.

³¹⁹ GIACÓIA, O. Op. cit., p. 61.

³²⁰ PAES, J. Op. cit., p. 102.

1ª ETAPA			2ª ETAPA		
Poema	Estrofes	Luminosidade	Poema	Estrofes	Luminosidade
Monólogo de uma sombra	31	Noturna	Os doentes (2ª etapa, a partir da 96ª estrofe)	15	Diurna
Agonia de um filósofo	4	-----	Asa de corvo	4	-----
O morcego	4	Noturna	Uma noite no Cairo	8	Noturna
Psicologia de vencido	4	-----	O martírio do artista	4	-----
Ideia	4	-----	Duas estrofes	2	-----
O Lázaro da pátria	4	Noturna	O mar, a escada e o homem	4	-----
Idealização da humanidade futura	4	-----	Decadência	4	-----
Soneto (Ao filho morto)	4	-----	Ricordanza dela mia gioventú	4	-----
Versos a um cão	4	Noturna	A um mascarado	4	Noturna
O Deus-Verme	4	Noturna	Vozes de um túmulo	4	-----
Debaixo do tamarindo	4	-----	Contrastes	4	-----
As cismas do destino	105	Noturna	Gemidos de arte	42	Diurna
Budismo moderno	4	-----	Versos de amor	9	-----
Sonho de um monista	4	-----	Sonetos (1º)	4	-----
Solitário	4	Noturna	Sonetos (2º)	4	Diurna
Mater originalis	4	-----	Sonetos (3º)	4	-----
O lupanar	4	Noturna	Depois da orgia	4	-----
Idealismo	4	-----	A árvore da serra	4	-----
Último credo	4	-----	Vencido	4	-----
O caixão fantástico	4	Noturna	O corrupção	4	-----
Soliloquio de um visionário	4	Noturna	Noite de um visionário	19	Noturna
A um carneiro morto	4	-----	Alucinação à beira-mar	4	Noturna
Vozes da morte	4	Noturna	Vandalismo	4	Diurna
Insânia de um simples	4	-----	Versos íntimos	4	-----
Os doentes (1ª etapa, até 94ª estrofe)	94	Noturna	Vencedor	4	-----
			A ilha de Cipango	12	Diurna
			Mater	7	Diurna
			Poema negro	20	Noturna
			Eterna mágoa	4	-----
			Queixas noturnas	19	Diurna
			Insônia	16	Diurna
			Barcarola	18	Noturna
			Tristezas de um quarto minguante	26	Diurna
			Mistérios de um fósforo	22	Noturna
Total da Etapa			Total da Etapa		
24 poemas	315	Noturna	34 poemas	315	Diurna

Ainda que notemos uma constante alternância entre trechos de luz e de escuridão ao longo dos poemas, pela tabela fica claro como há um predomínio de cenas noturnas na primeira metade, seguido de um predomínio de cenas luminosas e/ou diurnas na segunda.³²¹ Ainda que os movimentos noite/dia sejam melhor diagnosticáveis nos poemas mais longos,

³²¹ Nessa tabela, os tracejados que vemos preencherem alguns dos alvéolos indicam que o critério de “luminosidade” não se aplica a determinados poemas (são, no geral, mais reflexivos do que narrativos).

eles podem, contudo, ser percebidos também em muitos dos sonetos – que são a grande maioria dos poemas de *Eu*.

O critério “luminosidade”, aqui utilizado, diz respeito às cenas descritas e narradas pelo *Eu lírico* que, em muitos poemas, percorre ora cenários noturnos, ora diurnos. Em alguns poemas, o *Eu lírico* passa de um cenário para outro, e, geralmente, quando há esse movimento de travessia, predomina na poesia de *Eu* o sentido “noite→dia”, revelando, assim, o movimento que analisamos em “Os doentes”: o poeta, imerso na investigação pela decomposição noturna, atinge o período diurno e, ao invés de recusar o périplo alucinatório anterior, reconhece a vitória da vida e das forças da natureza.

Impossível inferirmos sobre quão consciente dessa dinâmica foi o poeta Augusto dos Anjos, no que diz respeito ao processo criativo da obra, que toma a 95ª estrofe de “Os doentes” como centro desse movimento geral, em que predomina o sentido “noite→dia”. Acreditamos, contudo, que toda grande obra poética seja mesmo pautada por uma intensa fusão entre razão e intuição e, quiçá tenhamos aqui mais uma aparição dos movimentos dionisíaco e apolíneo na obra de Augusto dos Anjos. Dessa forma, a força intuitiva que, com o raiar do dia, articula a dor noturna à alegria afirmativa da vida (uma intuição dionisíaca), ganhando forma pelo modo como dispõe os poemas na obra, revela uma dinâmica equilibrada e, por isso, apolínea.

Certamente, revendo a tabela poderíamos encontrar um desequilíbrio entre as etapas, se tomássemos, ao invés do número de estrofes, o número de poemas: ali fica fácil perceber como o número de poemas é maior na segunda etapa. Contudo, o exercício que caracterizou esta tese consistiu em tomar toda a obra, em sua organicidade, considerando os movimentos de luz e sombra a partir das estrofes dos poemas, como se o *Eu* fosse um único poema, “incansavelmente repensado”,³²² conforme sugestão de Lucia Helena. Tal postura vem ao encontro de nossa perspectiva de tomar o *Eu* como uma grande e única paráfrase de “peça trágica”: a busca maior foi de unificar os poemas, observando como as imagens, as personas, as tópicas se entrecruzam ao longo da trama trágica, afirmando a vida pelo mergulho no apocalipse (e, assim, fazendo-se “revelação”).

Tal análise quantitativa dos poemas, ainda que bastante simples, possibilita o contato com o movimento geral da obra e ajuda a derrubar certa visão simplista sobre a poesia de Augusto dos Anjos. Esta visão, talvez assombrada pelas cenas decompositórias predominantemente noturnas, deixa de perceber que a decomposição persiste sob a luz do dia,

³²² HELENA, Lucia. Op. cit. p. 12.

ganhando uma tonalidade menos violenta, mais atenta aos movimentos do reino vegetal; enquanto as cenas noturnas acentuam a coloração mais avermelhada, porque se aproximam mais do sangue, geralmente atrelado à inocuidade da lascívia e do sexo, que prolongariam as dores decompositórias do *Eu lírico*, e, com ele, de toda a civilização.

A persistência do decompositório na luz do dia revela a “nova humanidade”, que vimos no poema-súmula “Os doentes”. Noite e dia, na poesia de Augusto dos Anjos, não fazem oposição dualista, como acontece, por exemplo, nos versos dos epígonos da poesia ultrarromântica; em *Eu*, a decomposição é etapa importante no caminho do conhecimento, o dia traz como resultado da decomposição a integração com a natureza e a satisfação com o conhecimento. Esse itinerário que deve ser executado pela civilização para que floresça um “Cosmo-novo”. O soneto “O lupanar”, por exemplo, revela essa dimensão:

O lupanar

Ah! Por que monstruosíssimo motivo
Prenderam para sempre, nesta rede,
Dentro do ângulo diedro da parede,
A alma do homem poilígamo e lascivo?!

Este lugar, moços do mundo, vede:
É o grande bebedeouro coletivo,
Onde os bandalhos, como um gado vivo,
Todas as noites, Vêm matar a sede!

É o afrodístico leito do hetairismo
A antecâmara lúbrica do abismo,
Em que é mister que o gênero humano entre.

Quando a promiscuidade aterradora
Matar a última força geradora
E comer o último óvulo do ventre!³²³

Retomando a lascívia do eu-sátiro (herdado do “Monólogo de uma sombra”), no soneto acima reconhecemos a inevitabilidade da luxúria como episódio do processo decompositório do “gênero humano”: “É mister que o gênero humano entre”, afirma o *Eu lírico*. Desconsiderando o movimento, que expusemos até aqui, de decomposição/recomposição do poema, esse soneto revela somente uma tonalidade pessimista, calcada na recusa diante do sexo; contudo, à luz da “negra eucaristia”, do evangelho às avessas, como estamos propondo, ele revela o sentido episódico que o “hetairismo” assume, à luz do grande movimento cosmogônico, ou “cosmo-agônico”, que inscreve. Vejamos, nesse sentido, o poema “Depois da orgia”:

³²³ ANJOS, p. 118.

Depois da orgia

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

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

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

Semelhante a um cachorro de atalaia
 Às decomposições da Natureza,
 Ficar latindo minha dor medonha!³²⁴

Notemos como o eu lírico mais uma vez se veste de outra persona: é a *hetaíra*, a bacante. Ainda que esta não se caracterize propriamente pela facialidade, a túnica que veste (e que cobre a “apostema escrofulosa”) retoma o “roçar [de] chagas plebéias”, o qual vimos quando da apresentação da máscara do filósofo moderno no poema de abertura de *Eu* e que também ecoa a sucessão de máscaras (eu-filósofo moderno/eu-doente) que vimos no poema “Os doentes”. Falando pela voz da prostituta, o eu lírico desse soneto da 2ª etapa de *Eu*, mostra o prazer revelatório (e assim, igualmente “apocalíptico”) com que o eu-bacante, semelhante a um cachorro, ladra (é, mais uma vez, a “língua paralítica” que canta as “espécies sofredoras”) sua consciência diante das decomposições da natureza.

O *Eu lírico*, nessa “Paixão do homem” que aqui estudamos, recusa a resignação pessimista e é consciente (como o eu-bacante também o é) da perpetuidade da dor; paradoxalmente, diante do dia ele afirma a vida pelo seu canto. Vejamos outro exemplo desse movimento paradoxal em trechos do poema “Insônia”, também da segunda etapa de *Eu*:

Insônia

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 sustenido
 Rola impetuosa por meu peito adentro?!

³²⁴ Idem, p. 151.

[...]

Até que dia o intoxicado aroma
 Das paixões torpes sorverei contente?
 E os dias correrão eternamente?!
 E eu nunca sairei desta Sodoma?!

À proporção que a minha insônia aumenta
 Hieróglifos e esfinges interrogo...
 Mas, triunfalmente, nos céus altos, logo
 Toda a alvorada esplêndida se ostenta.

Vagueio pela Noite decaída...
 No espaço a luz de Aldebarã e de Árgus
 Vai projetando sobre os campos largos
 O derradeiro fósforo da Vida.

O Sol, equilibrando-se na esfera,
 Restitui-me a pureza da hematose
 E então uma interior metamorfose
 Nas minhas arcas cerebrais se opera.

O odor da margarida e da begônia
 Subitamente me penetra o olfato...
 Aqui, neste silêncio e neste mato,
 Respira com vontade a alma campônia!

Grita a satisfação na alma dos bichos.
 Incensa o ambiente o fumo dos cachimbos.
 As árvores, as flores, os corimbos,
 Recordam santos nos seus próprios nichos.

Com o olhar a verde periferia abarco.
 Estou alegre. Agora, por exemplo,
 Cercado destas árvores, contemplo
 As maravilhas reais do meu Pau d'Arco!³²⁵

“Insônia” dá continuidade ao movimento noite/dia que vemos caracterizar toda a obra. Essa condição de sonâmbulo do eu lírico é representativa de todos os percursos noturnos alucinatórios que o poeta executa. No cerne da noite, ele reconhece sua inevitável participação no mundo da luxúria, dos prostíbulos: notemos que em seu réquiem “Mistérios de um fósforo”, é pela voz do ébrio (outra personagem comum dos prostíbulos de *Eu*) que o eu lírico se desmascara, reconhecendo sua última máscara em decomposição. Em “Insônia”, sua “contente” participação na “Sodoma” da noite transcende a simples recusa, uma vez que a experiência desse mergulho na podridão brilhará na luz do dia, porque, interrogando “esfinges” como um novo Édipo, o eu lírico irá encontrar a vitória do dia pela metamorfose que se instaura nele próprio. Dessa forma, sua experiência de “espião do Apocalipse”³²⁶ permite que ele capte, sob a luz do dia, o aroma das flores, a respiração da “alma campônia” e

³²⁵ Idem, pp. 168-169.

³²⁶ PAES, J. P. Op. cit., p. 102.

a satisfação que grita “na alma dos bichos”. Essa transfiguração só é possível porque o olhar decompositório desse “anjo da noite” – multifacetado – preparou seu próprio olhar para reconhecer a vitória da natureza, contemplada diante das “maravilhas reais” do engenho Pau d’Arco, da família de Augusto dos Anjos.

É a intensidade terrível com que a noite decompõe a vida pela podridão que prepara o poeta para a recomposição da vida diurna: eis aqui o ciclo de morte e vida, o “sentido da terra” que encontramos também no *Zaratustra* de Nietzsche. E eis também a felicidade ensolarada, colhida no mais terrível conhecimento, como aponta Nietzsche, no aforismo “Conhecimento e beleza”, de *Aurora*, já citado nesta tese, mas que vale apenas reproduzir mais uma vez:

Eles pensam que a realidade é feia: mas não acham que o conhecimento até da realidade mais feia seja belo, nem que quem sabe muito esteja bem longe, enfim, de achar feio o imenso conjunto da realidade, cuja descoberta sempre lhe deu felicidade. Existe, então, algo “belo em si”? A felicidade do homem que conhece aumenta a beleza do mundo e torna mais ensolarado tudo o que há; o conhecimento põe sua beleza não só em torno das coisas, mas, com o tempo, *nas* coisas; – que a humanidade vindoura dê testemunho dessa afirmação.³²⁷

Contudo, o poeta reconhece seu destino e sabe que outras noites virão, como mostra a continuação – e término – do poema “Insônia”:

Cedo virá, porém, o funerário,
Atro dragão da escura noite, hedionda,
Em que o Tédio, batendo na alma, estronda
Como um grande trovão extraordinário.

Outra vez serei pábulo do susto
E terei outra vez de, em mágoa imerso,
Sacrificar-me por amor do Verso
No meu eterno leito de Procusto!³²⁸

Diante da alegria do dia, surge a certeza do encontro próximo com o “dragão da escura noite”. A sugestão que o poema deixa é a de que certamente outras “auroras” virão e em cada uma ele reconhecerá mais uma vez a vitória da natureza sobre a civilização. Trata-se de um sacrifício, mas de amor, amor pelo seu destino de poeta, um *amor fati*.³²⁹ Amor que

³²⁷ NIETZSCHE, F. Op. cit., 2004, p. 274.

³²⁸ ANJOS, p. 169.

³²⁹ Para Nietzsche, cabe ao além-homem (aquele que superou o consolo metafísico de um além-mundo), amar seu destino (*amor fati*), já que estamos “condenados a viver inúmeras vezes e, todas elas, sem razão ou objetivo”. In: MARTON, Scarlett. *Nietzsche e a transvaloração dos valores*. São Paulo: Moderna, 1993 (Coleção Logos), p. 67. Entendemos que a afirmação da vida diante da decomposição, que é tônica da obra de Augusto dos Anjos, aproxima-se do sentido de *amor fati*, que encontramos no trágico dionísio, o trágico nietzschiano.

alguns críticos não souberam reconhecer e que, assim, um tanto apressadamente, acabaram lhe conferindo o epíteto de “Poeta da morte”. Definitivamente, *Eu* é um longo poema de amor... Amor à vida, “amor do Verso”.

II.

O eu-doente é ponto central da obra *Eu* e, assim, seu momento mais grandioso, o poema “Os doentes”, completa a *ars poética* de Augusto dos Anjos, já anunciada em “Monólogo de uma sombra”. “Os doentes” é o poema mais longo, geograficamente cravado no centro da obra. Retomemos sua 95ª estrofe, na qual, como vimos, o poeta roga indenização aos “vermes insubmissos”, como quem cobra favores dos céus:

Na evolução de minha dor grotesca,
Eu mendigava aos vermes insubmissos
Como indenização dos meus serviços,
O benefício de uma cova fresca.³³⁰

Parodiando as crenças científicas da época, a única evolução que o eu-doente afirma é esta: a evolução da dor. Se, a princípio, parece que o eu lírico se coloca humildemente abaixo dos vermes, pela organicidade da obra compreendemos que os vermes é que são colocados acima: no seu evolucionismo às avessas, os seres inferiores são valorizados, à medida que o *Eu lírico* inverte o sentido evolutivo das taxonomias científicas, filogenéticas. Como vimos anteriormente (na análise do poema “O Deus-Verme”), o verme é divindade, não por sua condição celestial (como nas cartas do cristianismo oriental, que também vimos ali), mas porque a concepção de divindade para o *Eu lírico* é material, físico-química, ligando o orgânico ao inorgânico. O divino para Augusto dos Anjos não é celestial (as dimensões celestiais mostram-se, para o poeta, pelas mesmas organizações materiais que compõem a cosmogonia terrestre); sua prece mendicante se direciona ao chão e, assim, encontramos, nesse ponto, sua crença no *descensional*.

Na cena do trecho acima (da 95ª estrofe de “Os doentes”), vemos o poeta em seu franco getsêmani, mas aqui também paródico: mendiga diante do verme (outra figuração da sombra), mas pedindo “indenização”, certamente pelos serviços prestados. Sua poesia carrega uma revelação, é o “evangelho da podridão”, que vimos no poema de abertura. Entretanto, se o evangelho cristão carrega a boa nova, o de *Eu* carrega a *péssima nova* (uma vez que a

³³⁰ ANJOS, p. 134.

alegria e o *amor fati* que resultam de sua poesia, ambos vêm pela imersão nas dores decompositórias), por meio desse “Cristo regressivo”, conforme apontou José Paulo Paes.

Ainda que carregado de revelação, uma revelação mística, crítica, nesse poema vemos o *Eu lírico* no ponto áureo de sua crítica à civilização, na quarta parte desse poema. Bastante conhecida da fortuna crítica, e certamente do público, nessa parte do poema o eu-doente, deambulante pela cidade dos lázaros, descreve-a, participando de seu apodrecimento, solidarizando-se com a “Mais recôndita alma brasileira”, desfiando sua crítica à empresa colonial e denunciando a virulência da civilização europeia diante das civilizações ameríndias “Na luta da espingarda contra a flecha”. Eis a 4ª parte:

Em vez da prisca tribo e indiana tropa
A gente deste século, espantada,
Vê somente a caveira abandonada
De uma raça esmagada pela Europa!³³¹

Em “Os doentes”, depois da descrição sanguinolenta com que o eu-doente decompõe a si mesmo e à civilização (figurada simbolicamente pelo cenário de uma cidade de lázaros, repleta de violência, miséria e injustiça), encontramos o poeta, depois de diagnosticado o apodrecimento de toda a urbe (“Mas, a meu ver, os sáxeos prédios tortos/ Tinham aspectos de edificios mortos,/ Decompondo-se desde os alicerces!”), a anunciar abertamente (“Hirto de espanto”, ou seja, sob efeito extático do terror decompositório) o “começo magnífico de um sonho!”, “o vagido de uma outra Humanidade!”.

E é pela máscara do doente que o poeta recebe das “forças subterrâneas” o alvará necessário à investigação do apodrecimento. Como vimos, é a partir da decomposição que o eu-sátiro, “Na ânsia dionisíaca de gozo”, irá reconhecer a “necessidade de horroroso” que é propriedade da matéria (“carbono”), assim como o eu-doente encontrará também, pelo sofrimento decompositório, sua revelação: para além da decomposição, uma outra composição; para além da civilização “uma outra Humanidade”. Em “Os doentes”, o *Eu lírico* sistematiza o senso de decomposição/recomposição, que perpassa toda a obra, como aponta Lucia Helena:

Quanto ao método de abordagem, buscamos pensar a obra do poeta no que ela tem de essencial: a manifestação poética de uma cosmogonia. Em suma: o poético retornar dos mitos do fim do mundo, que implicam a recriação de um novo universo, exprimem a ideia extremamente difundida da “degradação” progressiva do Cosmo, e requerem sua destruição e recriação periódicas.³³²

³³¹ Idem, p. 127.

³³² HELENA, L. Op. cit., p. 12.

É emblemático que um poema tão revelador da poética de *Eu* esteja estruturado sob a ótica do doente. É pela doença que o poeta pode descer aos subterrâneos – físicos e metafísicos –, tornando-se o “espião do apocalipse”, *par excellence*: o evangelho de *Eu* mostra-se, mesmo, um Apocalipse (em grego, “revelação”³³³). É pela doença que esse eu lírico inocula sua crítica ácida à civilização ocidental (e à crença dela na ciência), anunciando-lhe a ruína; é pela doença que reconhece um *devir*.³³⁴ Quão significativamente irônico é o fato de o canto de decomposição da ciência vir pela música mastigatória da boca do doente, ele mesmo atestando a incompetência do saber da civilização: é o paciente que se ri diante do médico em “Budismo moderno” (“Tome Dr. esta tesoura e... corte”). O nosológico se mostra paródia de si mesmo, ao reconhecermos que Augusto dos Anjos, em textos e poemas de jornais, por vezes brincava com sua própria imagem, assinando “o poeta raquítico”, como o fez quando publicou “Bilhete postal”, em resposta ao professor da Paraíba, que lhe criticava as supostas algolagnias.

Bilhete postal

Ilustre professor de Carta Aberta: – Almejo
 Que uma alimentação a fiambre e a vinho e a queijo
 Lhe fortaleça o corpo e assim lhe fortaleça
 As mãos, os pés, a perna et coetera e a cabeça.
 Continue a comer como um monstro no almoço
 Inche como um balão, cresça como um colosso
 E vá crescendo, vá crescendo e vá crescendo,
 E fique do tamanho extraordinário e horrendo
 Do célebre Titão e do Hércules lendário;
 O seu ventre se torne um ventre extraordinário,
 Cheio do cheiro ruim de fétidos resíduos,
 As barrigas então de cinquenta indivíduos
 Não poderão caber na sua ampla barriga;
 Não mais lhe pesará a desgraça inimiga,
 O seu nome também não será mais Antonio.
 Todos hão de chamá-lo o colosso, o demônio,
 A maravilha das brilhantes maravilhas.
 As hienas carnicais, as leoas e as novilhas,
 Diante do seu vigor recuarão, e diante
 Do estribado metal de sua voz atroante
 Decerto correrão mansas e espavoridas.
 Se as minhas orações forem, pois, atendidas,
 O senhor há de ser o Teseu do universo.
 Seja um gigante, pois; não faça porém, verso
 de qualidade alguma e nem também me faça
 Artigos tresandando a bolor e a cachaça,
 Ricos de incorreções e de erros de gramática,
 Tenha vergonha, esconda essa tendência asnática,
 Que somente possui o seu cérebro obtuso –

³³³ CUNHA, A. Op. cit., p. 48.

³³⁴ DEVIR OU VIR-A-SER. 1. O mesmo que mudança. 2. Uma forma particular de mudança, uma mudança absoluta ou substancial que vai do nada ao ser ou do ser ao nada. Esse é o conceito de Aristóteles e Hegel. In: ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 268.

Esconda-a, e nunca mais se exponha a fazer uso
 Da pena, e nunca mais desenterre alfarrábios.
 Os tolos, em geral, são tidos como sábios,
 Que sabem calar-se e reprimir-se sabem,
 O senhor é papalvo e os papalvos não cabem
 No centro literário e no centro político.
 Respeite-me, portanto!

*O Poeta Raquítico.*³³⁵

O uso da máscara (sendo que, lembremos mais uma vez, Dioniso é a máscara por excelência) faz com que aquele que a veste torne-se o próprio deus, Dioniso, tornando-se assim o outro, o estrangeiro (daí a sua força para pôr “às avessas” os pilares de sua cultura). O vazio do olhar da máscara, o abismo que revela, ou a fúria, ou a embriaguez, ou o riso enigmático (pelos olhos gorgôneos) implica na metamorfose do homem no animal, no deus, na alteridade. A máscara possibilita, por excelência, a inversão do *eu* em *não-eu*, ou ainda do *eu* no *além-eu*. Daí que a constatação do jogo de máscaras em *Eu* – e das metamorfoses desse *Eu lírico* pelo uso das máscaras – revela justamente o movimento essencial que verificamos na obra: pelo jogo de máscaras, *Eu* executa a decomposição de tudo, sendo que o próprio eu é decomposto e a obra sempre recoloca, incessantemente, a mesma questão: “*Eu*, quem?”.

Sob esse prisma do jogo de máscaras, tão próprio da essência do trágico (raiz comum tanto do teatro grego, quanto dos rituais cotidianos da máscara na Grécia antiga), é que reconhecemos a vitória extemporânea da obra *Eu* sobre sua tradição crítica de cunho biográfico-nosológico: não reconhecendo na obra a “queda indefinida” de máscaras e, com ela, as subseqüentes transfigurações do *Eu lírico* – cegos, principalmente, diante do eu-Augusto como apenas uma dentre as máscaras que ele veste –, esses textos críticos tomam a estratégia poética da obra como verdade “histórica”, como realidade extraliterária, tamanha a coerência, tamanha a força poética que emana desse jogo dionisíaco. Entretanto, o nosológico na poesia de Augusto dos Anjos é a resposta debochada do poeta diante da mentalidade cientificista própria do período.

Por outro lado, o uso das máscaras abre um espaço para a consciência sobre o mundo da ilusão, sobre o mundo ficcional e o seu emprego sistêmico pelo *Eu lírico* revela a dimensão irônica dessa poesia, uma lírica consciente de sua estratégia poética, a qual ostenta um sorriso trágico (dionisíaco, gorgônico), porque brinca, *ad nauseam*, de revelar/esconder seu *Eu* multimáscara, multipersona. O jogo de máscaras com o qual tece sua trama trágica

³³⁵ ANJOS, pp. 65-66.

reitera a modernidade da obra *Eu* – daí a inviabilidade de sua categorização sob o título “pré-modernismo”.³³⁶

III.

Criando uma nova racionalidade, que vê “na generalidade decrescente”³³⁷ a evolução do cosmos (e do homem com ele), *Eu* decompõe/recompõe a palavra científica criando uma poesia que materializa sua música mastigatória em imagem decompositória. A decomposição – primeiramente noturna, é uma “pedagogia da noite” – mostra-se como traço marcante, o epicentro da obra, porque, decompondo (e depois recompondo, sob a luz do dia), ela reorganiza o cosmos, materializa-se numa “negra eucaristia”, fazendo-se um “evangelho” pela “podridão”: a decomposição se mostra um caminho revelatório que inscreve um outro Cristo, fecundando uma “outra Humanidade”. Pessimista, sim, mas afirmando a vida diante da dor e tendo em Dioniso sua máscara primordial.

Pela solidariedade entre homens e seres do ínfimo, o *Eu lírico* mostra-se um novo Prometeu, porque rouba dos deuses (vérmicos, telúricos) o fogo de uma outra razão (já que os deuses, agora, são deuses da terra). Decompondo o próprio eu, transfigurado de máscara em máscara, ele se mostra sempre pelo riso trágico, enigmático e terrível de Dioniso, afirmando seu canto por se tornar mensageiro do deus da máscara.

³³⁶ A categoria pré-modernismo hoje predomina nos materiais escolares, nas apostilas e é reconhecida inclusive pelos grandes concursos vestibulares nacionais. Sob tal taxonomia – fundada por Alceu Amoroso Lima (“Tristão de Ataíde”) – são arrolados escritores como Augusto dos Anjos, Euclides da Cunha, Monteiro Lobato, Graça Aranha e outros.

³³⁷ ANJOS, p. 119.

CONCLUSÃO

Augusto dos Anjos ou *incipit parodia...*

I.

A análise dos poemas aqui realizada, buscando compreender a organicidade trágica da poesia de *Eu*, elegeu alguns poemas centrais, sempre respeitando a ordem com que aparecem na obra. Tal escolha não foi feita a esmo. Ela decalca nesta tese o itinerário da decomposição que o *Eu lírico* executa, a fim de trazer para a luz diurna um novo conhecimento, uma “nova ciência” – poética e decompositória –, construída pelo “herói”, ao longo da trama alucinatória dessa obra. Notemos que os poemas selecionados são encontrados no que denominamos “1ª etapa” de *Eu*. Tal seleção e tal divisão do livro justificam-se por dois motivos, respectivamente: julgo os poemas “Monólogo de uma sombra”, “O Deus-Verme”, “As cismas do destino” e “Os doentes” como pontos mais representativos de todas as tópicas, movimentos e recursos estéticos que caracterizam o *Eu*; já o respeito à ordem de aparição dos poemas no livro é motivado por uma preocupação em reconhecer (e aproveitar) a organicidade da qual a obra se vale. Dessa forma, no que denominei “1ª etapa” vemos o predomínio das imagens noturnas, da experiência decompositória pelo *delirium tremens* do poeta em êxtase dionisíaco. Com a 96ª estrofe de “Os doentes”, começamos a assistir – a partir da “manhã” que então se instala e se estende até o final da obra – a uma sucessão de “atos” nos quais a luminosidade, as imagens solares se apresentam em maior quantidade. O nascer do dia, para o *Eu lírico*, não implica, contudo, a recusa da vivência noturna: como quem funde “Contrastes” e supera dualidades, o poeta reconhece na luz do dia a força de suas experiências pelos umbrais do inferno delirante, transformando dor em vida, sofrimento em poesia.

Escolhendo essa 1ª etapa (considerando a alternância noite/dia, interna a essa parte da obra), conseguimos abordar a dinâmica que caracteriza a totalidade de *Eu*, aglutinando, em análises pontuais, o movimento geral que o *Eu lírico* opera, realizando nesta tese a mesma lógica fractal com que o poeta desenha a obra: movimentos e proporções são respeitadas desde o microcosmo (dinâmica particular aos poemas) até o macrocosmo (dinâmica geral da obra).

Daí que “Os doentes” marca o ponto máximo da expressão poética de *Eu* (na qual, vale lembrar, sempre o mais alto é “o mais baixo”): materializando o ciclo de envolvimento (às sombras) / desenvolvimento (à luz), fazendo do seu caminho pela decomposição uma “Paixão do Homem” como quem brinca com uma “Paixão de Cristo”, o poeta ali alegoriza

todo o movimento da natureza que inspira e revela o surgimento de um “Cosmos novo”. Embora sua dor decompositória (e noturna) não se resolva com a chegada da manhã, e sim se afirme nela, o herói – diante das ruínas da civilização – termina afirmando sua vida, sua poesia, ainda que a vida seja decompositória: trilhando por Schopenhauer, o poeta encontra a afirmação da vida no pessimismo ridendo do deus Dioniso (aproximando-se, dessa forma, da filosofia do trágico de Nietzsche). No movimento geral da obra reencontramos a dança de Apolo e Dioniso: o vigor encantatório da noite dionisiaca fecunda as cenas apolíneas que surgem com o raiar da manhã.

A trama da obra mostra-se, assim, trágica. Ao final, assistiremos à destruição do herói, à derrota do eu no poema “Mistérios de um fósforo”. Nesse poema final, vemos o *Eu lírico* desfazer-se de sua última máscara falando, ele mesmo, por meio da sua própria voz, pelo uso das aspas (em outros poemas vimos o uso das aspas apenas para indicar vozes do “destino”, sempre máscaras da máscara inicial, a “sombra”):

E exclamo, ébrio, a esvaziar báquicos odres:
– “Cinza, síntese má da podridão,
“Miniatura alegórica do chão,
“Onde os ventres maternos ficam podres;

“Na tua clandestina e erma alma vasta,
“Onde nenhuma lâmpada se acende,
“Meu raciocínio sôfrego surpreende
“Todas as formas da matéria gasta!”³³⁸

É curioso que, em um poema no qual o poeta já fala na primeira pessoa (“Pego de um fósforo. Olho-o. Olho-o ainda. Risco-o”), seja necessário que ele abra aspas para a própria fala. No contexto deste nosso estudo, o recurso nos sugere o despir do eu lírico, depois de finda sua incursão multipersona pelos submundos da podridão, quando ele enfim despe-se de si mesmo, como se revelasse uma outra voz dentro da própria voz lírica. Nesse “Mistérios de um fósforo” teríamos, então, o réquiem do eu no qual o poeta ironicamente encontra seu destino, prosaicamente, riscando fósforos. Aqui encontramos, quiçá, a máscara gorgônea de Dioniso estampada no horror com que olha o fósforo em combustão: ali, também, o poeta desenha – como quem constrói o “estrato ótico”³³⁹ de sua poesia –, por três vezes, os olhos gorgôneos da máscara de Dioniso na imagem “o-o”. O terror do olhar mostra-se mais uma vez pelo riso revelador do mistério: o prosaico fósforo marca a materialidade do desprezo diante da “última quimera”, no famoso soneto “Veros íntimos” (“Toma um fósforo. Ascende o teu

³³⁸ ANJOS, p. 176.

³³⁹ REIS, Z. Op. cit., p. 43.

cigarro!”) e, na imagem antropomórfica do fósforo, encontramos a exata representação do *Eu lírico* que, tantas vezes, inflamou sua própria cabeça em delírios febris, do modo mesmo como o fósforo alegoricamente o faz; na chama deste eu-fósforo encontramos a “massa encefálica” do próprio eu lírico iluminando o mundo dos fetos.

Presto, irrupto, através ovóide e hialino
 Vidro, aparece, amorfo e lúrido, ante
 Minha massa encefálica minguante
 Todo o gênero humano intra-uterino!³⁴⁰

E, por fim, ele encontra no fósforo a cinza de sua “última neurona”, despindo-se do eu-Augusto e vestindo-se de eu-doente:

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

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!³⁴¹

Contudo, o fósforo é, na química orgânica (tão cultivada pelos versos do poeta), elemento sempre presente na decomposição dos organismos vivos e fundamental para a manutenção do ciclo da vida: o fósforo é o “P” do “NPK” (nitrogênio-fósforo-potássio), composto presente em todos os adubos e fertilizantes, sintéticos ou naturais:³⁴² lendo pelo prisma da química orgânica (a química do carbono, por excelência), o fósforo é elemento central da ponte entre a morte e a vida.

Dessa forma, ao observarmos a organicidade desse conjunto de poemas, reconhecemos três grandes “atos” que marcam o itinerário decompositório do *Eu lírico*, e dividimos a obra, assim, em primeira e segunda etapas: como primeiro ato, temos a apresentação da tragédia em “Monólogo de uma sombra”; como segundo ato, núcleo do movimento da obra, temos “Os doentes” que representa a resposta do eu-doente ao eu-

³⁴⁰ ANJOS, p. 176-177.

³⁴¹ Idem, p. 178.

³⁴² NPK é a sigla da combinação dos nutrientes Nitrogênio (N), Fósforo (P) e Potássio (K). Essência da matéria orgânica em decomposição, o NPK é base de todos os fertilizantes (industriais ou naturais) de que se dispõe. O Fósforo (P), em especial, é o elemento que “atua principalmente na floração e na maturação e formação de frutos, no crescimento das raízes e na multiplicação das células” dos seres vegetais. In: NPK. Disponível em: <<http://www.wikiwand.com/pt/NPK>>. Acesso em: 20 out. 2015. É interessante observar que na poesia de Augusto dos Anjos o fósforo (assim como o carbono, que é a base da matéria orgânica) apareça misticamente representado na conclusão da obra: resultante de toda a decomposição, o fósforo é o nutriente que garante o crescimento da vida e dos frutos.

sombra, anunciando a vitória da vida (e de sua poesia); ao final, o terceiro e último ato, temos o réquiem “Mistérios de um fósforo”, confirmando a “forma” trágica pela destruição do herói.

Tomando “Os doentes” como “poema-súmula” que anuncia a “Paixão do Homem”, toda a lamentação, todo o pessimismo, que grande parte da crítica reconhece na obra *Eu* ganha um sentido mais específico: se a inevitável decomposição é o caminho à recomposição de um “Cosmos novo” e, com ele, de uma “outra Humanidade”, então esse pessimismo afirma a vida, justamente por reconhecer na decomposição o caminho revelatório. Na dinâmica da obra, o pessimismo herdado de Schopenhauer não assume valor de resignação, mas de afirmação diante das dores da vida. Daí que, novamente, reencontramos nossa afirmação anterior: “a poesia de Augusto dos Anjos parte do corpo fenomênico de Schopenhauer e desagua no corpo dionisíaco de Nietzsche”.

O Cristo dessa poesia assume um valor muito distinto do da redenção pelo Cristo, própria das religiões de matriz cristã: esse Cristo-Verme não é metafísico, mas físico e químico, porque não conduz à redenção ou ao paraíso celeste. O Cristo-Verme é a transfiguração carbônica, a metamorfose da humanidade em “outra-Humanidade”, recriando uma vida na terra, cônica da decomposição, solidária aos seres do ínfimo, antipredatória, anticivilizatória (e anticientífica), porque se vinga do ideário evolucionista ocidental.

O Cristo regressivo, em sua condição de divindade das forças telúricas, funciona na obra como outra “máscara” de Dioniso. O que se revela pela sucessão indefinida de máscaras (e, dentre elas, em última instância, pela postura crística que veste) é a própria máscara ridente de Dioniso. Certamente, ainda que dialogando com o Dioniso nietzschiano, vemos em *Eu* um outro Dioniso próprio da poesia de Augusto dos Anjos. A tonalidade parodística é também marca de estilo da filosofia de Nietzsche: sua grande personagem Zaratustra é justamente o oposto da personagem histórica, uma vez que o herói nietzschiano, ao invés de fundar o maniqueísmo religioso (Ahura Mazda “Bem” x Ahrimã “Mal”), recusa a dualidade para afirmar o “sentido da terra” pela “transvaloração de valores”, promovendo o além-homem pela afirmação dionisíaca do “eterno retorno do mesmo”. Parodístico também diante do cristianismo que tanto critica, repleto de referências paródicas à Bíblia, Nietzsche igualmente brinca de máscaras: é Cristo pelo título de *Ecce homo*, é Zaratustra quando, em muitas das vezes, assim assina seus textos, ou ainda quando se assume como Dioniso.

Não acreditamos, contudo, que podemos imputar a Augusto dos Anjos uma afiliação direta ao pensamento do filósofo alemão. O que encontramos, quando compreendemos *Eu* à luz de suas estratégias trágicas de composição, é uma poesia que se alimenta do trágico dionisíaco que é ponto central de muitas das obras filosóficas de Friedrich

Nietzsche. Contudo, talvez a distância entre o filósofo alemão e o poeta brasileiro, paradoxalmente, os aproxime: ambos eram “poetas” da traição, e não da tradição. Acreditamos que a postura crítica de Nietzsche diante da ciência, que suas estratégias (aforismáticas e poéticas) de escrita e, principalmente, sua consciência trágico-dionísia foram bastante absorvidas por Augusto dos Anjos, o que, certamente, não implica alinhamento ideológico do poeta de *Eu* ao filósofo de *Zarathustra*, nem, tampouco, que recusamos a presença de outras influências na obra do poeta, como a de Schopenhauer, Haeckel, Spencer e Hartmann, por exemplo.

O intuito desta tese foi compreender o trágico como núcleo de significação da obra *Eu*, uma poética profundamente consciente da cultura de seu tempo, das dimensões políticas e estéticas que circulavam em todo o período da história da cultura que denominamos *belle époque*.

Muitas outras presenças, estéticas, religiosas, políticas podem ser reconhecidas na poesia de Augusto dos Anjos. Interessantes trabalhos foram produzidos, por exemplo, sobre o budismo³⁴³ em *Eu*, os quais, à luz da postura ridente-dionísia, poderiam trazer mais elementos para compreendermos as múltiplas respostas que a poesia de Augusto dos Anjos traz às civilizações, quer as de seu próprio tempo, quer as de nosso tempo, hoje.

Outra questão igualmente interessante e que, infelizmente, não averiguamos aqui, é a “consciência ecológica” que esta poesia sugere: Quiçá seriam o “Cosmo novo” e a “outra Humanidade” o vaticínio de um novo momento na história da cultura, em que o ser humano superaria seu “evolucionismo” predatório e, pela consciência das forças da natureza – e da condição frágil da vida humana na terra –, inauguraria um novo episódio de sua história, em que humanidade e natureza viveriam em feliz “contubérnio”, daí resultando uma sociedade mais justa, quer socialmente, quer ecologicamente? A leitura da obra parece convidar à compreensão do lugar que a poesia de Augusto dos Anjos ocuparia na história do pensamento ecológico, tão em voga e tão importante atualmente.

Quiçá não encontramos a lira de Augusto dos Anjos reverberando na “acústica” de importantes pesquisadores, como Jean Dorst, ornitólogo francês falecido em 2001, importante pesquisador de ecologia política:

³⁴³ Alguns trabalhos apontam para profunda relação entre a poesia de Augusto dos Anjos e o pensamento budista, por exemplo: ALEIXO, Elvis Brassaroto. *A expressão do sagrado budista na poesia de Augusto dos Anjos*. Campinas: São Paulo: [s.n.], 2008. Destaco também o conjunto de artigos que a Professora da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Sandra S. F. Erickson, vem produzindo, desde 2005, sobre a presença do budismo na poesia de Augusto dos Anjos. Dentre esses textos, há que se conhecer: ERICKSON, Sandra Fernandes Sasseti. “Dharmakaya & Nirvanakaya: corpos de êxtase na poesia de Augusto dos Anjos”. In: *Revista Religare*, Paraíba, v. 2, n. 9, pp. 141-152, Dezembro 2012. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/religare/article/view/15869/9082>>. Acesso em: 15 jun. 2015.

O dodô, o grande pinguim, o pombo migrador, o auroque, a zebra quaga e muitos animais mais humildes desapareceram definitivamente devido aos erros de uma humanidade mal encaminhada, que pensou poder substituir toda a natureza pelos produtos de sua própria indústria. Esperemos que essas extinções sejam compensadas pelo desaparecimento do *Homo faber* e do *Homo "technocraticus"* produtos recentes mas já arcaicos do "filó hominiano". Chegou o momento de o *Homo sapiens* dominar novamente, pois ele sabe que só um justo equilíbrio com toda a natureza poderá assegurar-lhe a legítima subsistência, bem como a felicidade espiritual e material que pretende alcançar.³⁴⁴

Dorst, páginas adiante, reconhece o lugar do *Homo technocraticus* na dinâmica da natureza: "O homem apareceu como um verme numa fruta, como a traça numa bola de lã, roeu seu habitat, secretando teorias para justificar a sua ação"³⁴⁵.

Quiçá não reencontramos também a ecopoesia de Augusto dos Anjos no doce olhar do "menino" Manoel de Barros, em seu *Tratado geral das grandezas do infimo*³⁴⁶? Em "O bandarra", de Manoel de Barros, ecoam as paisagens luminosas semelhantes às da infância do menino Augusto dos Anjos, no engenho do Pau d'Arco, resgatadas pelo *Eu lírico*, recém-chegado da noite alucinatória, como em "Gemidos de arte", quando o poeta se vê na casa do "finado Tôca", acompanhando o roer do "cupim negro", decalcando a anatomia minúscula do intestino do inseto no desenho – são "trombas de elefante" – impresso na madeira do teto e reconhecendo, por fim, a beleza na podridão sob os auspícios de Apolo (a luz solar).

O bandarra

Ele só andava por lugares pobres
 E era ainda mais pobre
 Do que os lugares pobres por onde andava.
 Falou de começo: Quem abandona a natureza entra a
 verme.
 Aves nutriam por ele deslumbramentos de criança.
 Ele sabia o sotaque das lesmas
 E tinha um modo de árvore pegado no olhar.
 O homem usava um dólmã de lã sujo de areia e cuspe
 de aves.
 Mas ele nem tô aí para os esterco.
 Era desorgulhoso.
 Para ele a pureza do cisco dava alarme.
 E só pelo olfato esse homem descobria as cores do
 amanhecer.³⁴⁷

³⁴⁴ DORST, Jean. *Antes que a natureza morra: por uma ecologia política*. Tradução Rita Buongermino. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1973, p. 381.

³⁴⁵ Idem, p. 383.

³⁴⁶ Em reportagem sobre a morte do poeta, o site da *Associação O Eco* comenta sobre as leituras preferidas de Manoel de Barros: dentre os autores nacionais eram Machado de Assis, Guimarães Rosa, Clarisse Lispector e Augusto dos Anjos. Cf. "Manoel de Barros, poeta da natureza". Disponível em: <<http://www.oeco.org.br/noticias/28775-morre-aos-97-anos-manoel-de-barros-o-poeta-da-natureza/>>. Acesso em: 20 nov. 2014.

³⁴⁷ BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010, p. 412.

II.

O presente estudo teve como objeto de pesquisa a obra *Eu*. Embora ela tenha sido a única obra publicada em vida pelo poeta, já se tornou costumeira a publicação *Eu e Outras poesias* (a partir de 1928, na 3ª edição de *Eu*, pela Livraria Castilho, Rio de Janeiro): nessa compilação, costumam ser arrolados, além da obra de 1912, os demais poemas de Augusto dos Anjos, geralmente publicados em periódicos (em grande parte, da Paraíba). Em alguns momentos de nossa reflexão, contudo, trouxemos poemas que não pertencem à obra original *Eu*. Tal recurso foi empregado por crer que certos poemas não reunidos em obra poderiam servir de “contraste” (como um “reagente químico”, tão ao gosto do poeta), para ajudar a destacar os movimentos e recursos estéticos e retóricos de que o *Eu lírico* se vale para a construção de sua poética. Tal estratégia de análise se apresenta bastante viável, uma vez que a poesia completa de Augusto dos Anjos mostra-se estilisticamente coesa e que o poeta, infelizmente, não viveu o suficiente – como vaticina Manuel Bandeira em texto crítico – para, talvez, construir um novo estilo. Embora o poeta preserve sua conhecida personalidade em toda a sua obra poética, e que preserve o traçado geral em “Outras poesias”, se nos dedicássemos a estudar toda a poesia de Augusto dos Anjos perderíamos a dimensão da tragicidade orgânica que nos propusemos a compreender e que está tão bem representada na obra *Eu*, daí porque escolhemos delimitar nosso estudo a ela.

III.

A paródia é importante estratégia da poesia trágica de Augusto dos Anjos. É pelo riso dionisíaco (que em *Eu* assume a dimensão paródica) que o eu-lírico opera – temática e formalmente – a decomposição das tradições poéticas, científicas e filosóficas com as quais dialoga. Por isso é difícil a classificação de sua poesia nessa ou naquela “escola literária”: *Eu* é, ele mesmo, um verme que se alimenta de diferentes tradições, para criar a poesia das tradições. Daí compreendemos que o trágico de *Eu* funciona, necessariamente, por meio de um sorriso: um sorriso trágico, como quem pode afirmar sua poesia diante (e concomitantemente) à decomposição da qual participa. Uma poesia capaz de sorrir pela tragédia, porque afirma a vida trágica em sua potência criadora.

Por isso tratar da influência do parnasianismo, da poesia científica, do pensamento de Haeckel, de Schopenhauer ou de Nietzsche causa sempre algo como uma sensação de débito com essa poesia, porque a poesia de *Eu* ri de seus próprios mestres, e ri de seu próprio

eu: como nos afirma Sérgio Alcides, o poeta ao longo da obra “vai ao baile fantasiado de si mesmo”.

A forma parnasiana é, assim, roubada de seu santo lugar de vestal e profanada, porque posta à fornicação com as palavras chulas, com os termos exóticos cientificistas que soam como vidros quebrados, torcendo a métrica, a rítmica, pela força de uma musicalidade que faz da mastigação decompositória o seu estandarte. Tão ousada quanto a revolução poética operada pelo modernismo de 22 é a irreverência poética de Augusto, vista sob esse prisma da “trágica decomposição paródica”. Enquanto a semana de 22, em sua fase heroica, repelia a tradição formal da poesia brasileira, *Eu* assaltava altares para embebedá-la de música profana, prosaica e – porque contaminando-as com os avatares da ciência –, simultaneamente traía a razão científica, criando uma nova forma de poetizar Haeckel, Darwin, Spencer: pelo avesso. Essa *contrapoesia* decanta o científico – às avessas – levando-o aos portais do místico, do crístico: eis novamente o *Eu lírico*, armado de uma pá de coveiro e um crânio cheio de vermes, a trair, como quem canta, o simbolismo swedenborgiano e o cristianismo, ambos com a ciência, e vice-versa.

Ao mesmo tempo em que a arte é para o pensamento schopenhaueriano um anestésico e é capaz, para o eu-Sombra (em “Monólogo de uma sombra”), de abrandar os terrenos vulcânicos da dor, para o eu-doente (um “Lázaro da pátria” a decompor-se), ela é um método precioso de investigação, um lugar de participar – porque também se mostra eu-Verme – da decomposição, criando e cantando seus versos, emprestando sua “língua paralítica” aos vermes vencedores (“insubmissos”) que fecundarão, no solo decomposto da “cidade dos lázaros”, o mundo utópico que irá se erguer. Se a arte aplaina, esse cantor recusa o conforto schopenhaueriano e sai deambulante em meio aos zumbis – comuns na cinematografia *splatter*³⁴⁸ –, a narrar, participativamente, como um correspondente de guerra, acontecimentos para os quais, entretanto, já sabe o resultado: a vitória é dos vermes, é da sua poesia e da humanidade futura. E se ri da paz budista schopenhaueriana:

³⁴⁸ O gênero cinematográfico *splatter* não é simplesmente qualquer filme de terror ou suspense: pressupõe cenas sangrentas, com eviscerações e membros dilacerados. Calixto compara a poesia de Augusto dos Anjos aos filmes de zumbis, gênero bastante em voga que tem em George Romero (em filmes como “A noite dos mortos vivos”) um de seus maiores expoentes. Para Calixto, o poeta é um “George Romero *bellepoquista*, com câmera em mãos destilando seu ácido sulfúrico apocalíptico mediante as gosmas apocalípticas de seus zumbis [...] libertando as amarras silábicas, deixando que as sílabas fortes e fracas conduzam a música triturante e triturada – aspectos que transformam o verso clássico numa máquina irritada que, não poucas vezes, subjuga e ri de si mesma, com elegância”. In: CALIXTO, F. Op. cit., p. 37.

Todos os personagens da tragédia,
Cansados de viver na paz de Buda,
Pareciam pedir com a boca muda
A ganglionária célula intermédia.³⁴⁹

E recusa soluções nirvânicas, tão à moda do mestre:

Consulto o Phtah-Hotep. Leio o obsoleto
Rig-Veda. E, ante obras tais, me não consolo...³⁵⁰

Não é possível que a tragédia de *Eu* possa ser lida sem um sorriso nos lábios. O hiperbólico é o grande recurso estilístico na obra: os advérbios sempre em superlativos (e alongados pela sufixação e prefixação), a fixação pelo sangue, a mistura do científico ao místico e ao prosaico... O horror nessa poesia é incessantemente marcado por um *overdrive*³⁵¹ de eviscerações, de agigantamentos pela microscopia, pelo “ensanguentamento” do mundo, pelo dilaceramento porco de todas as carnes:

Naquela angústia absurda e tragicômica
Eu chorava, rolando sobre o lixo,
Com a contorção neurótica de um bicho
Que ingeriu 30 gramas de nux-vômica.

E, como um homem doido que se enforca,
Tentava, na terráquea superfície,
Consubstanciar-me todo com a imundície,
Confundir-me com aquela coisa porca!³⁵²

Se a poesia de *Eu* que parodia a ciência, a filosofia, o cristianismo, as tendências poéticas da época – não como quem as recusa, mas como quem as recruta ao “Cosmos Novo” –, pode surgir a pergunta: Por que a filosofia de Nietzsche seria tão interessante, tão útil à compreensão dessa poesia? Nossa resposta seria: é interessante e útil por dois motivos. Em primeiro lugar, porque é o pensamento trágico nietzschiano que ilumina a importância da dança dos princípios apolíneo (imagem) e dionisíaco (terror pela música) como forças

³⁴⁹ ANJOS, p. 107.

³⁵⁰ Idem, p. 97.

³⁵¹ *Overdrive* é palavra inglesa que significa “saturação”. Do blues aos diversos matizes do rock’n’roll, o *overdrive* é, geralmente, utilizado por meio de um mecanismo acionado pelo pé do guitarrista (e permite uma expressão máxima do peso na música). O pedal de *overdrive* é responsável pela distorção no blues e no rock’n’roll, principalmente quando associado a amplificadores valvulados, capazes de aumentar o efeito *crunch*. A “metalização” e intensidade que o *drive* provoca no som costumam acompanhar a trilha sonora dos filmes de violência explícita (filmes *gore* ou *splatter*, como os mostrados por Calixto). São as imagens de evisceração e de esguichamento de sangue em filmes de terror ou em filmes de batalhas sangrentas que inspiraram as mais famosas músicas de bandas como *Black Sabbath* e *Iron Maiden*. Certamente é esse *overdrive* (o “drive” é um espécie de hipóbole sonora) de ruídos e de imagens terríveis na poesia de Augusto dos Anjos o responsável pela grande aceitação de *Eu* entre o público rockeiro.

³⁵² ANJOS, p. 128.

fundantes do espírito de uma obra trágico-moderna. Assim, entendemos o trágico, aqui, como um valor artístico, independente do gênero dramático, ainda que conspurque com ele. Em segundo lugar, porque, para Nietzsche, a arte trágica é a arte do riso dionisíaco. Como vimos anteriormente, o filósofo já o anuncia em prefácio de sua obra mais famosa “...vós deveríeis aprender a rir, meus jovens amigos, se todavia quereis continuar sendo completamente pessimistas; talvez, em consequência disso, como ridentes mandeis um dia ao diabo toda a ‘consoladora’ metafísica – e a metafísica, em primeiro lugar!”.³⁵³

E, valendo-se da arte do riso, a obra *Eu* consegue, como poucas, rir de suas influências, decompondo parodicamente, em sua contrapoesia, seus mestres. É algo assim que espera o próprio Nietzsche quando afirma, logo na epígrafe de *A Gaia ciência*:

Inscrição sobre minha porta

Vivo em minha própria casa
Jamais imitei algo de alguém
E sempre ri de todos os mestres
Que nunca se riram de si também.³⁵⁴

Não seria esta a ciência – às avessas – de *Eu*, uma ciência alegre, tão à moda de Nietzsche em *A gaia ciência*? Não seria esse “evangelho da podridão” que é *Eu* uma paródia do evangelho, igualmente afeito ao *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*? Não é também paródico o soneto dedicado a Nietzsche? Rindo de um de seus mestres, porque ri de si mesmo? (Talvez Augusto, em “Soneto”, carregue o cadáver de Nietzsche assim como Zaratustra carrega o cadáver do palhaço,³⁵⁵ nos primeiros momentos de sua saga).

Soneto
(A Frederico Nietzsche)

Para que nesta vida o espírito esfalfaste
Em vãs meditações, homem meditabundo?!
– Escapelaste todo o cadáver do mundo

³⁵³ NIETZSCHE, F. Op. cit., 2007, pp. 20-21.

³⁵⁴ Com este poema, Nietzsche abre sua obra *A gaia ciência*. In: NIETZSCHE, F. Op. cit., 2012, s/p.

³⁵⁵ Assim que Zaratustra desce da montanha e parte para a cidade para comunicar sua boa nova (que “Deus está morto”), ele e os demais presentes – que, rindo, o ouviam – se deparam com um palhaço que tenta cruzar duas torres em uma corda bamba. O palhaço se desequilibra e cai e, antes de morrer, é alertado por Zaratustra sobre a inexistência do inferno e a finitude de sua alma, recebendo deste a promessa de ser enterrado pelas próprias mãos dele. Pensativo e solitário, ao lado do cadáver do palhaço, Zaratustra conclui: “Na verdade, uma bela pescaria teve hoje Zaratustra! Nenhum homem pescou, e sim um cadáver”. Mais adiante, Zaratustra se cansa da companhia do cadáver e, abandonando-o em uma árvore oca, ele continua sua caminhada, seu “declínio”, conduzido por “seus animais”: “O mais orgulhoso animal sob o sol e o mais prudente animal sob o sol – eles saíram em exploração”. NIETZSCHE, F. Op. cit., 2011, pp. 19-25. Em nota, Paulo César Souza mostra que a condição de “pescador de cadáveres” remete (parodicamente) ao episódio em que Cristo se apresenta a dois pescadores como “pescador de homens” (no evangelho de Matheus, 4,19).

E, por fim, nada achaste... e, por fim, nada achaste!...

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

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

Desconheceste Deus no vidro do astrolábio
E quando a Ciência vã te proclamava sábio,
A tua construção quebrou-se de repente!³⁵⁶

1905

Já vimos esse soneto na abertura desta tese. Ainda que não arrolado na obra *Eu*, ele se presta a iluminar a paródia de Augusto dos Anjos, rindo de seus mestres. A estrutura do soneto se enquadra bastante nos moldes da poesia da época: é um soneto alexandrino, cuja cesura predominante é na 6ª sílaba poética. Considerando-se que o soneto é forma fixa, composta de 14 versos, vemos, no 8ª verso, uma marca diferenciadora: ali encontramos uma exagerada fusão de vogais, resultando numa sonoridade estranha, bastante comum, como já vimos, na poesia de Augusto dos Anjos. Quiçá o eu lírico nos dê uma piscadela: concentrando tão enfaticamente neste verso sua assinatura, ele nos convida a olhá-lo mais de perto:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	
O	/	ho/	mea	/les/	mea/	ro/	chea/	pe/	dreo/	car/	va/	lhas/te

O verso está no centro do poema, e é nesse centro geográfico que encontraremos o alicerce de sua ironia, pois exalando sua musicalidade idiossincrática – como num *chiste*³⁵⁷ – ele deixa cair sua máscara: o eu lírico executa, neste verso, o mesmo movimento investigativo do filósofo Nietzsche, representando, parodisticamente, o percurso investigativo (do macro ao micro, do alto ao ínfimo, de cima a baixo) do próprio *Eu lírico* ao longo de sua deambulação decompositória e que constrói um novo conhecimento (poético) que se vale da investigação científica para traí-la (Nietzsche também trai a ciência com a poesia, em *A gaia ciência*). Quão irônica, quão parodística é a crítica de Augusto a Nietzsche: acusá-lo de executar um raciocínio (que o leva à tragédia da própria loucura) quando ele mesmo – o *Eu lírico* – o

³⁵⁶ ANJOS, p. 274.

³⁵⁷ Empresto o termo aqui da psicanálise sem, contudo, adentrar nas muitas possibilidades de análise de poesia que aqui poderíamos executar à partir de pensadores como Sigmund Freud e Jacques Lacan. Uma interessante leitura psicanalítica da poesia de Augusto dos Anjos pode ser encontrada na obra: VIANA, Chico. *O evangelho da podridão: culpa e melancolia em Augusto dos Anjos*. João Pessoa: [s.n.], 2012.

executa fielmente ao longo de toda a sua obra. No centro do poema, temos o epicentro do movimento que inscreve a obra *Eu*: brincando de máscaras, o poeta ataca o filósofo, como quem ri de si mesmo diante do espelho. Fantasiado na persona de Nietzsche, o eu se esconde e se mostra sob outras personas: ele é o verme (no vocábulo “lesma”) e é o próprio eu-Augusto (sob a máscara de seu sobrenome – como vimos em “Debaixo do Tamarindo” – ele se revela Augusto de *Carvalho* Rodrigues dos Anjos).

Obviamente Augusto também trai o filósofo, ainda que se alimente da filosofia do trágico, proposta pelo alemão, porque o cristianismo assume valor muito diferente no pensamento de ambos os autores. É o que apontamos na conclusão desse soneto. Em o *Eu*, Cristo é substância carbônica redentora, é verme metamorfoseado; o Cristo não é metafísico, mas substância físico-química; não é abstração celestial, mas manifestação da força telúrica que decompõe – e, por isso, em seguida recompõe – uma outra humanidade. Para Augusto, e aqui parodiando Nietzsche, o Cristo-Verme é a *ponte*³⁵⁸ bioquímica do evolucionismo às avessas que levará o último homem ao *übermanch*.

Métodos tão próximos e tão distintos (eis o poder da paródia). Certamente a outra humanidade que projeta Augusto dos Anjos é muito diferente do *überman* nietzschiano, que aqui trouxemos como paródia. O poeta não é exatamente schopenhaueriano, nem exatamente nietzschiano, nem haeckeliano, nem parnasiano, nem simbolista, nem... nem... A força de sua poesia reside no modo como joga com o conhecimento, para construir um conhecimento poético próprio.

Quando percorremos grande parte da fortuna crítica de *Eu*, comumente nos deparamos com a informação de que a filosofia de Friedrich Nietzsche foi importante alimento à poesia de Augusto dos Anjos³⁵⁹. Contudo, se o diálogo entre sua poesia e outros pensadores (em especial com a filosofia de Schopenhauer) já foi bastante investigado por inúmeros autores, em nenhuma das minhas pesquisas encontrei se quer um único trabalho que se detivesse profundamente sobre a presença da filosofia nietzschiana na poesia de Augusto dos Anjos: esta tese vem, assim, preencher uma lacuna em sua fortuna crítica. Certamente a presença do trágico nietzschiano na poesia de Augusto dos Anjos permite, lateralmente, nos

³⁵⁸ “Grande, no homem, é ser ele uma ponte e não um objetivo: o que pode ser amado, no homem, é ele ser uma *passagem* e um *declínio*.” E, em página adiante: “Amo aquele que açoita seu deus porque ama seu deus: pois tem de perecer da ira de seu deus”. In: NIETZSCHE, F. Op. cit., 2011, pp. 16 e 17, respectivamente. O sentido de “ponte” em Nietzsche (como passagem do homem ao super-homem) influencia as primeiras gerações do expressionismo alemão: daí o título de uma das principais revistas expressionistas: *Die Brücke* [A Ponte]. Cf. LAGES, S. Op. cit. e CAVALCANTI, C. Op. cit.

³⁵⁹ Foot Hardman, Olívia Arruda, Carlos Burlamaqui Kopke, Fausto Cunha, Elbio Spencer e Lucia Helena são alguns dos críticos que direta ou indiretamente se referem à presença do pensamento nietzschiano na poesia de *Eu*.

indagarmos, também, sobre a presença do pensamento de Nietzsche em demais obras da literatura brasileira, contemporânea (ou nem tanto) à poesia de *Eu*.

Assunto este para outras novas investigações, voltemos, agora, sorridentes (com “o tirso na mão”, como quem enfrenta “uma dura peleja”), a percorrer a tragédia de *Eu*, que é uno e é múltiplo, que *é* e que *não é*. Agora temos mais subsídios para recompor a única – porque múltipla – pergunta da obra: *Eu quem?*

BIBLIOGRAFIA

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- _____. “Desapropriada maneira”. In: CAPRONI, Giorgio. *A coisa perdida: Agamben comenta Caproni*. Organização e tradução de Aurora Fornoni. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011. pp. 25-40.
- ALCIDES, Sérgio. “Augusto dos Anjos e o mito do Eu”. In: FINAZZI-AGRÒ, Ettore et al. *Travessias do pós-trágico*. São Paulo: Unimarco, 2006.
- ALEIXO, Elvis Brassaroto. *A expressão do sagrado budista na poesia de Augusto dos Anjos*. Campinas, SP: [s.n.], 2008.
- ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia: Inferno*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- ALONSO, Ângela. *Idéias em movimento. A geração de 1870 na crise do Brasil-Império*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- AMARAL, Ana Maria. *Teatro de formas animadas*. São Paulo: EDUSP, 1996.
- AMARAL, Glória Carneiro do. *Aclimatando Baudelaire*. São Paulo: Annablume, 1996.
- ANJOS, Augusto dos. *Eu e outras poesias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.
- _____. *Obra completa* [Organização, fixação do texto e notas por Alexei Bueno]. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2004.
- ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 2005.
- ARRUDA, Maria Olívia Garcia Ribeiro de. *O lamento dos oprimidos em Augusto dos Anjos*. Tese de doutoramento (Instituto de Estudos da Linguagem) – Universidade Estadual de Campinas, 2009.
- ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1985, vol. III.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2004. (Coleção Estudos; 2, dirigida por Jacó Guinsburg)

AZEVÊDO, Sandra Amélia Luna Cirne de. *Para uma arqueologia da ação trágica: a dramatização do trágico no teatro do tempo*. Tese de doutoramento (Instituto de Estudos da Linguagem) – Universidade Estadual de Campinas, 2002.

BARBOSA, Francisco de Assis. “Notas biográficas”. In: Anjos, Augusto dos. *Eu e outras poesias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006, p. 55-87.

BARRENTO, João (Org.). *Expressionismo alemão: antologia poética*. Lisboa: Ática SARL, s/d.

BARRETO, Tobias. *Dias e noites* (Poesia). Record, Instituto Nacional do Livro, Ministério da Cultura, 1989.

BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010.

BASANUPHE et JEAN DE GAZA. *Correspondance*, tomo I. p. 309. Traduzido ao português por Luís Augusto Bicalho Kehl (Tito Kehl) em documento eletrônico. Disponível em: <http://precedejesus1.blogspot.com.br/2013_03_01_archive.html>. Acesso em: 1 de setembro de 2014.

BENCHIMOL, Márcio. *Apolo e Dionísio: arte, filosofia e crítica da cultura no primeiro Nietzsche*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2002.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Edição, Apresentação e tradução de João Barrento. Lisboa: Editora Assírio & Alvim, 2004.

Bíblia – tradução ecumênica. São Paulo: Edições Loyola, 1994.

BLAKE, William. *O matrimônio do céu e do inferno e O livro de Thel*. Tradução José Antônio Arantes. São Paulo: Iluminuras, 2ª edição, 1995.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das letras, 2000.

_____. *O pré-modernismo*. São Paulo: Editora Cultrix, 5ª edição, s/d. (Coleção A literatura brasileira, vol. V)

_____. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 3ª edição, 7ª tiragem, s/d.

BROCA, Brito. *Naturalistas, parnasianos e decadistas: vida literária do realismo ao pré-modernismo*. Campinas: Editora da Unicamp, 1991.

CALIXTO, Fabiano. “Augusto dos Anjos ou *apocalipsis litteris*”. In: ANJOS, Augusto dos. *Eu*. São Paulo: Hedra, 2012.

CAMILOTTI, Virgínia Célia. *João do Rio e/ou Paulo Barreto: a crítica literária e a construção de uma imagem*. Dissertação (Mestrado em história) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 1997.

CANDIDO, Antonio. *O albatroz e o chinês*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

_____. *Na sala de aula: caderno de análise literária*. São Paulo: Editora Ática, 5ª edição, 1995.

_____. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2004, 4ª edição.

_____. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 1987.

CASEMIRO, Fábio Martinelli. *As práticas suicidas na Piracicaba da Primeira República*. Monografia (Graduação em história) – Faculdade de Ciência Humanas, Universidade Metodista de Piracicaba, 2002.

_____. *Carne, imagem e revolta na lírica de Teófilo Dias*. Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de Teoria e História Literária do IEL/Unicamp. Campinas, São Paulo, 2008.

CASTRO, Dinorah d’Araújo Berbert; LIMA JÚNIOR, Francisco Pinheiro. *Histórias filosóficas na Bahia (séculos XVI a XIX)*. Salvador: CDPB, 2006.

CAVALVANTI, Cláudia (Org.). *Poesia expressionista alemã: uma antologia*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fontes Santiago. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2001.

COSTA, Lígia Militz da et al. *A tragédia: estrutura e história*. São Paulo: Ática, 1988.

COSTA LIMA, Luiz. *O controle do imaginário. Razão e imaginação nos tempos modernos*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense, 1989.

COUTINHO, Afrânio; BRAYNER, Sônia (Orgs.). *Augusto dos Anjos: textos críticos*. Brasília: Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, 1973.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.

CUNHA, Celso. *Nova gramática do português contemporâneo*. Rio de Janeiro: Lexikon Editora Digital, 2007.

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche*. Lisboa: Edições 70, s/d.

DIAS, Teófilo Odorico de Mesquita. *Cantos tropicais*. Rio de Janeiro: Liv. A. G. Guimarães, 1878. (Instituto de Estudos Brasileiros IEB/USP)

_____. *Fanfarras*. São Paulo (SP): D. Nunes, 1882. (Biblioteca Municipal de São Paulo Mário de Andrade – Obras Raras e Especiais).

DORST, Jean. *Antes que a natureza morra: por uma ecologia política*. Tradução de Rita Buongermino. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1973.

EAGLETON, Terry. *Doce violência, a ideia do trágico*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

ERICKSON, Sandra. “Augusto dos Anjos: Budismo Moderno”. Disponível em: <<http://www.cchla.ufrn.br/shXVIII/artigos/GT05/Sandra%20S.F.%20Erickson.pdf>>. Acesso em: 11 de julho de 2015.

FEITOSA, Charles; BRRENECHEA, Miguel Angel de; PINHEIRO, Paulo (Orgs.). *Assim falou Nietzsche IV*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. “Angst e sentimento (do) trágico na moderna poesia de Língua Portuguesa”. *SCRIPTA*, Belo Horizonte, v. 12, n. 23, p. 131-147, 2º sem. 2008.

_____. VECCHI, Roberto (Orgs.). *Formas e mediações do trágico moderno: uma leitura do Brasil*. São Paulo: Unimarco editora, 2004.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GIACÓIA JÚNIOR, Oswaldo. *Nietzsche*. São Paulo: Publifolha, 2000. (Coleção Folha Explica)

GOETHE, Johan Wolfgang von. *Fausto: uma tragédia* – Segunda parte. Tradução do original alemão de Jenny Klabin Segall; apresentação, comentários e notas de Marcus Vinícius Mazzari; ilustrações de Max Beckmann. São Paulo: Editora 34, 2007.

Glossário de botânica (Adaptado de: ANDREATA, H. P.; TRAVASSOS, O. P. Chaves para determinar as famílias de: pteridophyta gymnospermae angiospermae. Rio de Janeiro: Ed. Universitária Santa Úrsula, 1994. 134p. Disponível em: <<http://w3.ufsm.br/herb/glossario.pdf>>. Acesso em: 18 de set. 2014.

GULLAR, Ferreira. “Augusto dos Anjos ou vida e morte nordestina”. In: Anjos. *Toda poesia de Augusto dos Anjos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011. pp. 15-81.

HAECKEL, Ernesto. *Os enigmas do universo*. Porto: Lello & Irmão, 1926.

HARDMAN, Francisco Foot. “Augusto dos Anjos e o anti-tropicalismo”. In: FINAZZI-AGRÒ, Ettore et al. *Travessias do pós-trágico*. São Paulo: Unimarco, 2006.

HAUSER, Arnould. *História social da literatura e da arte*. Tomo II. São Paulo: Editora Mestre Jou, 2ª ed. 1972.

HELENA, Lucia. *A cosmo-agonia de Augusto dos Anjos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977.

HERMAN, Arthur. *A ideia de decadência na história ocidental*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

Hinos homéricos: tradução, notas e estudo/Edvanda Bonavina da Rosa... [et. al]; edição e organização Wilson Alves Ribeiro Jr. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

JORGE, Fernando. *Vida e poesia de Olavo Bilac*. Osasco, São Paulo: Novo Século Editora, 2007.

KAMLA, Renata. *Um olhar através de... máscaras: uma possibilidade pedagógica*. São Paulo: Perspectiva: Teatro Escola Macunaíma, 2014.

KURY, Mário da Gama. *Dicionário de mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2003.

LAGES, Suzana Kampff. “Poesia Lírica Expressionista”. In: GUINSBURG, Jacó. *O Expresionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002, pp. 157-188. (Coleção Stylus)

LANZA, Robert. *Biocentrism. How Life and Concioussness are the Keys to Understanding the True Nature of the Universe*. US, Dallas: Benbella books, 2009 (versão e-book).

LIMA, Luiz Costa. “Augusto dos Anjos: a origem como extraviado”. In: *Matraga*, vol. 1, n. 0 (1986). Rio de Janeiro: UERJ, Instituto de Filosofia e Letras, 1986. Disponível em: <<http://www.pglettras.uerj.br/matraga/matraga35/arqs/matraga35a01.pdf>>. Acesso em: 01 jun. 2015.

_____. *Trilogia do controle: o controle do imaginário / Sociedade e discurso ficcional / O fingidor e o censor*. Rio de Janeiro: Topbooks, 3ª edição revista, s/a.

LOPES, Elisabeth Pereira. *A máscara e a formação do ator*. Tese de doutoramento (Instituto de Artes) – Universidade Estadual de Campinas, 1990.

MACHADO, Roberto. *O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

_____. *Zaratustra, tragédia Nietzscheana*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

MARQUES, Pedro (Org.). *Antologia da poesia parnasiana brasileira*. São Paulo: Companhia Editora Nacional: Lazuli Editora, 2007.

MARTINS, André et. al. (Orgs.). *As ilusões do eu: Spinoza e Nietzsche*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

MARTINS, Wilson. *A crítica literária no Brasil*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

MARTON, Scarlett. *Nietzsche e a transvaloração dos valores*. São Paulo: Moderna, 1993. (Coleção Logos)

MIRANDA, Ana. *A última quimera*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária: poesia*. São Paulo: Cultrix, 1997.

MONTGOMERY, José de Vasconcelos. *A poética carnalizada de Augusto dos Anjos*. São Paulo: Annablume, 1996.

NEJAR, Carlos. *História da literatura brasileira: da Carta de Caminha aos contemporâneos*. São Paulo: LEYA, 2011.

NETO, Henrique Duarte. *As cosmovisões pessimistas de Schopenhauer e Augusto dos Anjos*. Dissertação de mestrado, defendida no Centro de Comunicação e Expressão, Pós-graduação em Literatura – Universidade Federal de Santa Catarina, UFSC. Florianópolis: 2000.

_____. “A poesia dissonante de Augusto dos Anjos”. *Anuário de Literatura*, Florianópolis, p. 157-180, jan. 2000. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/5430>>. Acesso em: 06 set. 2013.

_____. “A inovação linguística na poesia de Augusto dos Anjos”. In: *Estação Literária*, Londrina, Vagão-volume 7, p. 115-124, set. 2011. Disponível em: <<http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL7Art11.pdf>>. Acesso em: 07 ago. 2013.

NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. *Aurora: reflexões sobre os preconceitos morais*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *A gaia ciência*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. *Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *O nascimento da tragédia: helenismo e pessimismo*. Tradução, notas e posfácio de Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Obras incompletas*. Seleção de textos de Gérard Lebrun; tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho; Posfácio de Antonio Candido. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Coleção Os pensadores).

_____. *O caso Wagner: um problema para músicos. / Nietzsche contra Wagner: dossiê de um psicólogo*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César Souza. São Paulo: Companhia das letras, 1999.

_____. *O crepúsculo dos ídolos, ou como se filosofa com o martelo*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *O anticristo: maldição ao cristianismo / Ditirambos de Dioniso*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2007.

_____. *Ecce homo: de como a gente se torna o que a gente é*. Tradução, organização e notas de Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2006. (Coleção L&PM Pocket)

Os Pré-Socráticos: fragmentos, doxografia e comentários. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Coleção: Os pensadores)

PAES, José Paulo. “Augusto dos Anjos e o *art nouveau* - Do particular ao universal”. In: _____. *Gregos e baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p.81-98.

_____. “Augusto dos Anjos ou o evolucionismo às avessas”. In: *Novos Estudos*, CEBRAP, nº 33, julho de 1992, pp. 89-102. Disponível em: http://novosestudos.uol.com.br/v1/files/uploads/contents/67/20080625_augusto_dos_anjos.pdf. Acesso em: 12 fev. 2013.

_____. *Armazém literário: ensaios*. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

PANOFSKY, Erwin. *Arquitetura gótica e escolástica: sobre a analogia entre arte, filosofia e teologia na Idade Média*. Edição e Posfácio de Thomas Frangenberg; tradução de Wolf Hörnke. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução para língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lucia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PEACOCK, Ronald. *A arte do drama*. São Paulo: É Realizações, 2011.

PESSOA, Fernando. *Mensagem*. Organização por Fernando Cabral Martins. São Paulo: Companhia das letras, 1998. POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Organização e apresentação da edição brasileira por Augusto de Campos; tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix, 2006.

PRADO, Antonio Arnoni. “Um fantasma na noite dos vencidos”. In: *Trincheira, palco e letras: crítica, literatura e utopia no Brasil*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, pp. 183-196.

PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Tradução de Philadelpho Menezes. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

_____. *Literatura e artes visuais*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix. 1982.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. *Do Barroco ao Modernismo*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1979.

REIS, Zenir Campos. *Augusto dos Anjos: poesia e prosa*. São Paulo: Ática, 1977.

RIBEIRO, João Felipe de Sabóia. *Ensaio nosographico de Augusto dos Anjos (Cadeira de Clinica Psiquiatrica)*. Tese Inaugural apresentada à Faculdade de Medicina da Bahia. Em 30 de outubro de 1926. Bahia: Papelaria Vera Cruz, 1926.

RICIERI, Francine (Org.). *Antologia da poesia simbolista e decadente brasileira*. São Paulo: Companhia Editora Nacional: Lazuli Editora, 2007.

ROMILLY, Jacqueline de. *A tragédia grega*. Lisboa: Edições 70, 2008.

ROMERO, Jorge Henrique da Silva. *As formas da inspiração: linguagem e criação poética em Inspiração Nordestina de Patativa do Assaré*. Tese de doutoramento (Instituto de Estudos da linguagem) – Universidade Estadual de Campinas, 2011.

ROMERO, Sílvio. *Cantos do fim do século*. Rio de Janeiro: Tipografia Fluminense, 1878. (Acervo de Obras Raras BCCL – Unicamp).

_____. *O Evolucionismo e Positivismo no Brasil*. Rio de Janeiro, São Paulo: Livraria Clássica de Alves e C., 1895.

ROSENFELD, Anatol. *Teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. *Filosofia & literatura: o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

ROSSET, Clement. *A lógica do pior*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 2009.

SAFRANSKI, Rüdiger. *Romantismo: uma questão alemã*. São Paulo: Estação Liberdade, 2010.

_____. *Nietzsche, biografia de uma tragédia*. Tradução de Lia Lett Luft. São Paulo: Geração Editorial, 2011.

_____. *Schopenhauer e os anos mais selvagens da filosofia: uma biografia*. Tradução de William Lagos. São Paulo: Geração Editorial, 2011.

SALVIANO, Jarlee Oliveira Silva. *O niilismo de Schopenhauer*. Dissertação apresentada ao Departamento de Filosofia da FFLCH/USP, 2001.

SARRAZAC, Jean-Pierre. “Sete observações sobre a possibilidade de um trágico moderno – que poderia ser um trágico (do) cotidiano”. *Revista Pitágoras 500* – vol. 4 – Abr. 2013, p. 3-15.

_____. “O que você está lendo?”. *Sala Preta*, Brasil, v. 11, n. 1, p. 212-215, dez. 2011. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57480/60483>>. Acesso em: 06 Set. 2014.

SCHILLER, Friedrich. *Do sublime ao trágico*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2011.

_____. *Teoria da tragédia*. Introdução e notas de Anatol Rosenfeld. São Paulo: EPU, 1991.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

_____. *O mundo como vontade e representação (III Parte) / Crítica da filosofia kantiana / Parerga e Paralipomena (capítulos V, VIII, XII, XIV)*. Traduções de Wolfgang Leo Maar, Maria Lúcio Mello e Oliveira Cacciola; assessoria de Rubens Rodrigues Torres filho. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Coleção Os pensadores).

_____. *The Methaphysics of Fine Art*. Disponível em: <https://en.wikisource.org/wiki/The_Metaphysics_of_Fine_Art>. Acesso em: 03 mar. 2015.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Teoria da literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, 1968.

SOARES, Órris. “Elogio de Augusto dos Anjos”. In: Anjos, Augusto dos. *Eu e outras poesias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006, pp. 35-54.

SÓFLOCLES. *A trilogia tebana: Édipo Rei, Édipo em Colono, Antígona*. Tradução do grego, Introdução e notas de Mário da Gama Cury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2009.

SOUZA, Cruz e. *Cruz e Souza simbolista; Broquéis; Faróis; Últimos sonetos*. Organização e estudo por Lauro Junkes. Jaraguá do Sul: Avenida, 2008.

SPENCER, Herbert. *Do progresso, sua lei e sua causa*. Lisboa: Editorial Inquérito, 1939.

_____. *A justiça*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, s/d.

SPINA, Segimundo. *Manual de versificação românica medieval*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

_____. *Na madrugada das formas poéticas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

_____. (Org.). *História da língua portuguesa*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

STRINDBERG, August. *Inferno*. Tradução e prefácio de Ismael Cardim; posfácio de Pier Paolo Pasolini. São Paulo: Editora 34, 2009.

SÜSSEKIND, Pedro. *Shakespeare: o gênio original*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

STEINER, George. *A morte da tragédia*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004

_____. *Teoria do drama moderno (1850-1950)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TAVARES, Hênio Último da Cunha. *Teoria literária*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

TORRES, Antônio. "O poeta da morte". In: Coutinho, Afrânio; Sônia Brayner (Orgs.). *Augusto dos Anjos: textos críticos*. Brasília: Ministério da Educação e Cultura – Instituto Nacional do Livro, 1973, pp. 97-105.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*. Ministério da Cultura, Fundação Biblioteca Nacional, Departamento Nacional do Livro (Formato E-book). Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=2127>. Acesso em: 27 dez. 2008.

VERNANT, Jean-Pierre. VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia Antiga* (vol. I e II). São Paulo: Perspectiva, 1999.

VIANA, Chico. *O evangelho da podridão: culpa e melancolia em Augusto dos Anjos*. João Pessoa: [s.n.], 2012.

Vön: ver, ouvir, navegar a Amazônia. Disponível em: <<http://beta2010.argo.com.br/von/>>. Acesso em: 20 jan. 2015.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.