

VAGNER COLETTI

**AS FLORES DO MAL E EU:
UM OLHAR PELO PRISMA DO
GROTESCO**

***Análise comparativa de *Les Fleurs du Mal*, de Charles Baudelaire,
e *Eu*, de Augusto dos Anjos***

VAGNER COLETTI

AS FLORES DO MAL E EU: UM OLHAR PELO PRISMA DO GROTESCO

**Análise comparativa de *Les Fleurs du Mal*, de Charles Baudelaire,
e *Eu*, de Augusto dos Anjos**

Tese de doutorado em Estudos Literários
apresentada à Comissão do Programa de Pós-Graduação
da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita
Filho”, Campus de Araraquara, como parte dos requisitos
para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Guacira Marcondes Machado

FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS - UNESP
ARARAQUARA
2008

A meu pai, que apenas completou a quarta série, e minha mãe, que fez parcialmente a primeira série... verdadeiros doutores da vida, esses que deram o sangue e mais um pouco para que os filhos pudessem viver melhor. Muitas vezes a seriedade e a tristeza do passado foram necessárias para que em mim houvesse o sorriso do hoje.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por me conceder paciência e força para o intento pretendido.

À Professora Dra. Guacira Marcondes Machado, pela orientação criteriosa, estímulo, compreensão de minhas limitações e pela paciência.

À Prof. Dra. Sylvia Helena Telaarolli de Almeida Leite, minha orientadora no Mestrado, que me ajudou a definir algumas bases desse projeto.

À banca de Qualificação, pelas valiosas sugestões.

A todos aqueles que, de alguma forma, contribuíram para que o meu trabalho fosse realizado.

Em especial à minha família, pelo apoio e esperança desde os primórdios de minha educação.

*“Le Poëte est semblable au prince des nuées
Qui hante la tempête et se rit de l’archer;
Exilé sur le sol au milieu des huées,
Ses ailes de géant l’empêchent de marcher.”*

Charles Baudelaire

*“Quem foi que viu minha Dor chorando?
Saio. Minh’alma sai agoniada.
Andam monstros sombrios pela estrada
E pela estrada, entre estes monstros, ando!”*

Augusto dos Anjos

COLETTI, V. *As Flores do Mal e Eu: um olhar pelo prisma do grotesco*. Araraquara: 2008, 167p.

Tese (Doutorado em Letras – Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, Universidade Estadual Paulista.

RESUMO

Esta tese tem como objetivo a análise comparativa entre *Les Fleurs du Mal*, de Charles Baudelaire, e *Eu*, de Augusto dos Anjos, tendo como principal base teórica o grotesco enquanto manifestação artística.

Talvez, na atualidade, poucos críticos tenham dúvida quanto à leitura, por parte de Augusto dos Anjos, de *Les Fleurs du Mal*. Mas isso não significa, de modo algum, cópia, ou influência tão direta, como já foi tão amplamente discutido. Uma leitura mais atenta mostra rumos diferentes, posturas diferentes, modos de chocar diferentes. Eis o ponto em que a análise das manifestações grotescas na obra de ambos se faz pertinente.

Desta maneira, temos o grotesco como princípio de comparação, mostrando muito mais do que uma simples influência, mas uma gama de idéias que poderiam aproximar Augusto dos Anjos não apenas de Baudelaire, como também da tendência moderna que se delineou desde o poeta francês, e desde o Romantismo, e que seguiu dentro de algumas correntes vanguardistas rumo o século XX. Por outro lado, a análise tem como objetivo apontar diferenças que denotem tomadas de postura diversas que caracterizem a originalidade de cada poeta, e que mostrem, sobretudo no caso de Augusto dos Anjos, até que ponto as influências sofridas contribuíram para a formação da identidade de sua poesia, e até que ponto essas mesmas influências foram superadas para a criação de um livro tão intrigante quanto o *Eu*.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Comparada, Poesia, Grotesco, Augusto dos Anjos, Charles Baudelaire.

ABSTRACT

This thesis is about the analysis of *Les Fleurs du Mal* (Charles Baudelaire) and *Eu* (Augusto dos Anjos) using the grotesque as the main theoretical principle while artistic manifestation.

Perhaps, nowadays, few reviewers aren't sure about *Les Fleurs du Mal* reading by Augusto dos Anjos, but it doesn't mean a case of copying, or a direct influence, as it was discussed so often. A profound analysis may show different ways, different postures, and different manners of shocking. That's the point in which the analysis of grotesque in both books becomes important.

By this way, we have the grotesque as a principle of comparison, showing much more than a simple influence, but ideas that approximate Augusto dos Anjos not only to Baudelaire, but also to the Modern tendency that was created by that French poet and, before, by the Romanticism itself, following some avant-garde tendencies through XX century. On another hand, the analysis targets the differences that indicate several characteristics with denote the originality of each poet and reveals, mainly in Augusto dos Anjos' case, how the suffered influences contributed to the identity of his poetry, and how these same influences were overcome to the creation of a so interesting book.

Keywords: Comparative literature, Poetry, Grotesque, Augusto dos Anjos, Charles Baudelaire.

AS FLORES DO MAL E EU: UM OLHAR PELO PRISMA DO GROTESCO

Discente: Vagner Coletti

Orientadora: Profa. Dra. Guacira Marcondes Machado Leite

SUMÁRIO

1. Introdução	10
2. O grotesco na modernidade: do Romantismo ao Expressionismo	23
2.1 Primeiras considerações	23
2.2 O grotesco na poesia romântica	31
2.3 Cristianismo, decadência e símbolo	37
2.4 O grotesco vanguardista (Expressionismo)	47
3. As duas pontas do problema	57
3.1 Baudelaire e <i>Les Fleurs du Mal</i>	57
3.2 O <i>Eu</i> de Augusto dos Anjos	69
4. O grotesco nas obras de Augusto dos Anjos e Baudelaire	87
4.1 O grotesco (retomando alguns conceitos)	87
4.2 Títulos grotescos	88
4.3 Os recursos da <i>seqüência</i> e da <i>reunião</i>	90
5. O olhar sobre a carniça	100
5.1 Algumas considerações sobre o olhar	100
5.2 Gênesis, o crânio de Yorick e o domo espelhado	101
5.3 O olhar frente à morte em Charles Baudelaire e Augusto dos Anjos	105
5.4 “Une charogne” e a trilogia fúnebre ao pai	110

6. As cidades	116
6.1 As cidades de Augusto dos Anjos	116
6.2 Os “Tableaux Parisiens” de Baudelaire	121
6.3 Os autômatos	124
6.4 O orgânico e o mecânico	131
7. O amor, Satã e Jesus	138
7.1 O amor na cidade “pleine de rêves”	138
7.2 A negação do amor	141
7.3 O pai morto e o amor venal	145
7.4 A religiosidade <i>versus</i> a perda de fé	147
7.5 A blasfêmia dos condenados	152
8. Considerações finais	157
9. Bibliografia	164

AS FLORES DO MAL E EU: UM OLHAR PELO PRISMA DO GROTESCO

1. INTRODUÇÃO

O mito de Ícaro pode ser associado à condição amarga do poeta frente à realidade. Preso no labirinto do rei Minos com seu pai Dédalo, o jovem se pôs a fugir com o auxílio de um novo invento paterno: asas de cera. Ainda que advertido a não fazê-lo, Ícaro ousou voar perto do sol e, tendo as asas derretidas, foi lançado ao mar e à morte.

Baudelaire, em um dos primeiros poemas de *Les Fleurs du Mal*, descreve a figura do albatroz: imponente no céu, porém patético na terra. A imagem do albatroz desajeitado no convés do navio, sendo zombado por marinheiros, é semelhante ao mito, no que se refere à grandiosidade do ato de voar, e à banalidade e a tragédia do solo, da queda:

Le Poète est semblable au prince des nuées
Qui hante la tempête et se rit de l'archer;
Exilé sur le sol au milieu des huées,
Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.¹
(1985, p. 110)

O jovem Ícaro tencionava deixar que seus anseios juvenis o conduzissem ao infinito, ao ponto mais alto, ao impossível. Pode-se fazer, sem dúvida, uma analogia com a figura do poeta que tenta desafiar as regras e os limites da realidade opressiva e, assim como o albatroz, não se encontra na mediocridade da rotina, na vida cotidiana sem esperanças e sonhos. A queda é o destino de quem chegar onde Deus está e vive.

Dirá Baudelaire em “Les Plaintes d’un Icare” (Os lamentos de um Ícaro), poema publicado em 1862 e, portanto, posterior a *Les Fleurs du Mal*:

En vain j’ai voulu de l’espace
Trouver la fin et le milieu;
Sous je ne sais quel oeil de feu

Je sens mon aile qui se casse;²

¹ “O poeta é semelhante ao príncipe das nuvens / Que frequenta a tempestade e se ri do arqueiro; / Exilado no chão em meio às vaias, / Suas asas de gigante o impedem de andar”. A escolha pela tradução livre das citações, sobretudo dos poemas, deve-se à intenção de revelar nuances temáticas que muitas traduções adaptadas, na necessidade de preservar ritmos e rimas do original, acabam por distorcer e alterar.

(1985, p. 474)

O tema romântico do poeta excluído do mundo que o cerca aparece aqui, retomando justamente a saga de Ícaro. A queda, porém, parece mais amarga para o poeta, renegado ao esquecimento, ao contrário do mítico jovem, cujo nome fora eternizado:

Et brûlé par l'amour du beau,
Je n'aurai pas l'honneur sublime
De donner mon nom à l'abîme
Qui me servira de tombeau.³

(1985, p. 474)

Eis aqui uma outra imagem que Baudelaire e Augusto dos Anjos usaram com certa frequência em suas obras, cada um a seu modo – a idéia do poeta assinalado, seja pelo destino, seja por Deus, vítima muitas vezes de um castigo por ousar chegar aonde nenhum outro homem jamais chegou. É como se cada poeta fosse audacioso o bastante para tentar reconstruir a Torre de Babel, e sofresse com isso a ira divina:

Toda a terra tinha uma só língua, e servia-se das mesmas palavras. Alguns homens, partindo para o oriente, encontraram na terra de Senaar uma planície onde se estabeleceram. E disseram uns aos outros: “Vamos, façamos tijolos e cozamo-los no fogo”. Serviram-se de tijolos em vez de pedras, e de betume em lugar de argamassa. Depois disseram: “Vamos, façamos para nós uma cidade e uma torre cujo cimo atinja os céus. Tornemos assim célebre o nosso nome, para que não sejamos dispersos pela face de toda a terra”. Mas o Senhor desceu para ver a cidade e a torre que construíam os filhos dos homens. “Eis que são um só povo, disse ele, e falam uma só língua: se começam assim, nada futuramente os impedirá de executarem todos os seus empreendimentos. Vamos: desçamos para lhes confundir a linguagem, de sorte que já não compreendam um ao outro”. Foi dali que o Senhor os dispensou daquele lugar pela face de toda a terra, e cessaram a construção da cidade. Por isso deram-lhe o nome de Babel, porque ali o Senhor confundiu a linguagem de todos os habitantes da terra, e dali os dispersou sobre a face de toda a terra.

(Genesis, 11, 1-9)

O mito da Torre de Babel e a confusão das novas línguas podem também ser relacionados ao criar poético: a busca pelo infinito leva a uma nova linguagem, num sistema polissêmico que distancia palavra e poeta da realidade rotineira, ao mesmo tempo em que retoma a língua, recriando-a. Durante gerações, novos poetas ousaram subir mais

² “Em vão eu tenho desejado do espaço / Encontrar o fim e o meio;/ Sob não sei qual olho de fogo / Eu sinto minha asa que se parte;”

³ “E chamuscado pelo amor do belo, / Eu não terei a honra sublime / De dar meu nome ao abismo / Que me servirá de túmulo.”

alto, e retornaram com novas línguas, novas palavras e novos sentimentos. Esses são os casos de Charles Baudelaire e Augusto dos Anjos.

Baudelaire revolucionou a poesia em 1857 com suas “Fleurs du Mal”. A Modernidade lhe deve a reformulação das bases românticas que abriu as portas para novas tendências. Depois dele, gerações de escritores ousaram chegar mais longe, voar mais alto, e trazer novos rumos para a Poesia, e para a própria Arte como um todo. Dentre eles, um jovem paraibano que nunca saiu do Brasil e tomou parte, até 1910, de um círculo cultural mais afastado e mergulhado em tendências artísticas conservadoras. Quando, em 1912, Augusto dos Anjos publicou seu livro *Eu*, não foram poucos os leitores e críticos que perceberam que ali estava algo diferente, ímpar. A aproximação com a obra do poeta francês, devido aos temas chocantes, era inevitável. De tal maneira que, quando da morte de Augusto dos Anjos em 1914, o crítico Antônio Torres fez publicar, no *Jornal do Comércio*, um artigo que começava justamente dando ênfase à influência:

Não venho falar de Baudelaire nem da “Charogne”.
O Poeta da Morte a que me refiro é bem outro.
É um bárbaro. Nascido à sombra dos buritizais da Paraíba e falecido há pouco nas
montanhas brumosas de Minas. Falo de Augusto dos Anjos.
Era um poeta estranho, *sui generis*, no Brasil.
(TORRES, in: ANJOS, 1994, p. 52)

É interessante o fato de que, em 1914 e, pelo que tudo indica, desde a publicação do *Eu* em 1912, a aproximação entre os dois poetas já era suscitada. Destaca-se aqui, sobretudo, a faceta da poesia de Baudelaire que permitia a aproximação: o teor mórbido e pútrido de versos como os de “Une Charogne”. Este, aliás, é o poema mais citado quando se fala em influência de Baudelaire em Augusto dos Anjos, justamente por conter em si uma temática em comum: um corpo em decomposição. As palavras de Antônio Torres revelam um fato relevante, que é, de certa forma, a inadequação da personalidade literária de Augusto no meio carioca e, por seguinte, a estranheza que sua obra causou desde a publicação.

É questionável a influência direta, fruto de leitura dos poemas de Charles Baudelaire, ou de algum de seus textos críticos, por parte de Augusto dos Anjos, mas ninguém duvidaria de sua capacidade de ler Baudelaire no original. Sabe-se que o poeta falava, ou pelo menos lia, francês. Assim que se formou em Direito, na falta de melhor

emprego, chegou a dar aulas particulares, inclusive de língua francesa. A comparação com o poeta francês também vem de muito antes de 1912. Baudelaire também já estaria consagrado entre os leitores brasileiros do começo do século XX, mesmo em regiões consideradas menos “favorecidas” em relação ao eixo São Paulo - Rio de Janeiro (seria uma questão de preconceito, típico da época, aliás, considerar justamente essas regiões como “desfavorecidas”). Tanto é verdade, que Magalhães Júnior encontrou, em um texto de 16 de outubro de 1908, publicado em *A União*, e de autoria de “Rembrandt” (pseudônimo de Leonardo Smith de Lima), a seguinte referência:

O centro das tertúlias noturnas era a redação d'O Comércio, em casa de porta e janela, à Rua do Barão do Triunfo. Congregados, então, Afonso Gouveia, Neves Filho, Esperidião Medeiros, Benjamim Lins, Coriolano de Medeiros, Eduardo Seixas, Dias Paredes, Eduardo Pinto e Américo Falcão em torno do espírito radioso de Artur Aquiles, que era da geração de Castro Pinto, Eugênio Toscano e Eliseu César – congregados assim, eles constituíam, por assim dizer, os responsáveis pela atividade literária em nosso momento. Os poetas eram A.F. e Eduardo Pinto, fazendo-se a trindade que hoje nos engrandece com o aparecimento subsequente do genial Augusto dos Anjos, criatura que poderia fazer umas *Flores do mal*, como Baudelaire.

(in: MAGALHÃES JÚNIOR, 1977, p. 195)

O texto seria, de certa forma, uma prova inequívoca do conhecimento e da apreciação de Baudelaire por parte dos leitores da Paraíba. Ele é relevante por indicar que, já em 1908, ainda limitada a um público local e seletivo, a poesia de Augusto dos Anjos já era associada a Baudelaire. Aqui poderia ficar inclusive mais evidente e menos especulativo o conhecimento do fato por parte do poeta paraibano, leitor e colaborador tanto de *O Comércio* quanto de *A União*. É possível que Augusto já tivesse, portanto, sido questionado e comparado ao vate francês desde então, ou mesmo antes. Mas o poeta nunca manifestou opinião a respeito, talvez porque visse seu talento reduzido, na opinião de alguns leitores, a “fazer umas *Flores do mal*”.

Um dos textos mais importantes a tratar do assunto (e um dos poucos, já que, apesar de o tema apresentar muitas possibilidades para abordagens, parece ser tratado como uma coisa óbvia e definitiva) foi publicado em um suplemento literário do *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro de dezembro de 1964, intitulado “Aproximações e Antinomias entre Baudelaire e Augusto dos Anjos”, escrito por Eudes Barros. Antes da década de 60, alguns autores tinham abordado a relação entre os dois poetas, mas de maneira sucinta (Magalhães Júnior o fizera com mais afinco que os demais, mas com outro propósito: fazer a biografia

de Augusto dos Anjos). Neste artigo, uma outra história curiosa é contada logo de início, e deve ser tratada como uma especulação, uma vez que se baseia no relato oral de terceiros e é desprovida de provas concretas: diz Eudes Barros que Órris Soares (a quem se deve a segunda e a terceira edição do *Eu*, além de sua popularização) lhe contou ter encontrado em um sebo da Paraíba uma edição de *Les Fleurs du Mal* (uma segunda edição, de 1861) com um carimbo de Augusto dos Anjos, e uma marca de vermelho no célebre poema “Une Charogne”. Ainda que interessante, a coincidência há de sempre pairar na dúvida do relato, mas é possível que, se Augusto dos Anjos ainda não tivesse lido Baudelaire (mesmo até a publicação do *Eu*, em 1912), os comentários e as comparações dos amigos, como no texto de *A União*, talvez fossem suficientes para o poeta sanar a curiosidade e conhecer a obra do poeta francês, mesmo que somente seus poemas mais celebrados já estivessem amplamente divulgados no Brasil (sobretudo por poetas como Fontoura Xavier, Vicente de Carvalho, Wenceslau de Queiroz, Raimundo Correia e Cruz e Sousa, sendo os dois últimos conhecidos por Augusto⁴).

Colocando de lado as histórias e especulações, o fato é que o texto de Eudes Barros faz uma análise sóbria da relação entre os dois poetas, mesmo sob o formato de artigo, o que reduz as possibilidades de uma abordagem mais profunda. Primeiro falando em aproximações, o crítico aponta o grotesco como um fator importante nessa relação, ainda que não o denomine diretamente, usando termos como “aberração do gosto estético convencional”, ou “adaptação chocante e brutal de certas circunstâncias, de natureza lírica ou sagrada, ao tema da putrefação em seus detalhes mais horríveis” (in: ANJOS, 1994, p. 176). A fonte de exemplo, mais uma vez, é a “charogne”, como se fosse o tema da decomposição da carne o único abordado nos dois livros. Mas Eudes Barros fala de outros temas, de maneira mais breve, ainda que sem deixar de associá-los ao tema primeiro: obsessão por sangue, a cidade, a volúpia de Baudelaire, contrapondo-a ao “puritanismo” de Augusto dos Anjos (nas palavras do crítico), a exaltação da dor, tristeza e lágrimas e, o que é aqui muito relevante, a relação de identidade que os poetas têm com a figura de Jesus, cada um a seu modo. Talvez o ponto mais controverso do artigo seja a posição do crítico

⁴ Gloria Carneiro do Amaral, em seu “Aclimatando Baudelaire” (Annablume, 1996), estuda justamente o impacto da obra do poeta francês nesses poetas da segunda metade do século XIX, mostrando que o teor mórbido e satânico da poesia de Baudelaire foi uma das coisas que tocaram os jovens poetas.

em relação a uma influência direta ou indireta: “Teria Augusto sofrido a influência de Baudelaire? Não. Não se é um poeta como ele, extremamente sofrido, revoltado, angustiado, por influência de outros poetas. Quem pode negar que ele amargou, realmente, o fel que corre de sua poesia?” (1994, p. 177). O fato de reduzir, aqui, o fazer poético de Augusto dos Anjos a um ato de amargor acaba por simplificar sua poesia (Eudes Barros insiste na velha crítica de cunho impressionista e biográfica de encontrar suas causas na vida do poeta).

Aqui já citado no caso do texto do jornal de 1908, o estudo de Magalhães Júnior, intitulado “Poesia e Vida de Augusto dos Anjos”, talvez seja o que melhor traçou as influências sofridas por Augusto dos Anjos, e como elas apareceram ao longo dos anos em sua obra, seja por temas, seja por recorrência de palavras e mesmo de trechos parecidos com os dos poetas admirados (Magalhães Júnior chama-os de “ecos”). Em seu texto, fica clara a relação quase que de cópia entre Augusto e Raimundo Correia e principalmente Cruz e Sousa, sobretudo nos primeiros anos de sua criação poética, o que leva a crer que, se Baudelaire chegou até o poeta paraibano, sua influência aparece coada pelos versos parnasianos e simbolistas. Mas Magalhães Júnior não se contenta com isso, e vai em busca de traços reconhecíveis em relação aos poemas de *Les Fleurs du Mal*.

A análise estrutural dos chamados “ecos” de influência é muito interessante, e as passagens são muitas, e não caberiam todas no propósito desta introdução (que é destacar de maneira breve os autores que falaram do tema), mas há algumas que merecem relevância. Uma delas é a referência ao único poema de Augusto dos Anjos (de 1902) que parece evocar diretamente o gênio do mal, ou Satã. Trata-se de um soneto sem nome que se inicia da seguinte forma:

Gênio das trevas lúgubres, acolhe-me,
Leva-me o espr’to dessa luz que mata
E a alma me ofusca e o peito me maltrata,
E o viver calmo e sossegado tolhe-me!

(ANJOS, 1994, p. 408)

Magalhães Júnior aponta o tom de oração presente nos versos e o aproxima, assim, das “Litanies de Satan” de Baudelaire, destacando também que, assim como o poeta francês, também Augusto coloca o termo morte em letra maiúscula⁵.

⁵ Escreve Baudelaire: “O toi qui de La Mort, ta vieille et forte amante, / Engendras l’Espérance, une folle charmante!” (O tu que a Morte, tua velha e forte amante, / Engendras a Esperança, uma tola encantadora!). Magalhães Júnior se refere aqui não ao primeiro, mas ao segundo quarteto do poema de Augusto: “Leva-me,

Há outros exemplos a que o crítico indica, às vezes sem pormenorizá-los, como no caso do título de um poema de Augusto dos Anjos “O mar, a escada e o homem”, em contraposição a “L’homme et la mer” de Baudelaire. Um outro exemplo mais interessante fica por conta da análise e da comparação dos poemas “Ilha de Cipango” e “*Un Voyage a Cythère*”. O crítico destaca o tema da viagem, do isolamento e da imagem da morte: Baudelaire se vê, no final do poema, na figura de um enforcado, e Augusto presencia o enterro de seus amores e também de sua capacidade de amar. As duas ilhas, *Cythère* e Cipango, são lugares de fantasia e volúpia que acabam na imagem da degradação e ruína, como se os sonhos também ali padecessem. Há, segundo o crítico, alguns ecos relevantes. Podem-se destacar dois:

“Verde afetando a forma de um losango, / Rica ostentando amplo floral risonho” – escreveu Augusto dos Anjos. “Belle île aux mystères verts, pleine de fleurs écloses”, escreveu Baudelaire, da visão imaginária de sua Citera. Antes, o “céu divino” para qual Augusto dos Anjos volvia os olhos, já lembrava o verso baudelaireano: “Habitant de Cythère, enfant d’un ciel si beau”.

(MAGALHÃES JÚNIOR, 1977, p. 98)

Ainda que os “ecos” sejam passíveis de discussão, a semelhança temática é indiscutível, e a análise que o crítico faz da evolução de Augusto dos Anjos nos seus primeiros anos de aprendizado poético é brilhante, não tanto por aproximá-lo de Baudelaire, mas sobretudo de Cruz e Sousa, de quem Augusto dos Anjos se mostra notoriamente admirador e seguidor. O trabalho de Magalhães Júnior, ainda que de forte pendor biográfico, figura como uma das obras indispensáveis para se estudar e entender o poeta do *Eu*. O livro ainda traz o mérito de transcrever, na íntegra, a entrevista que o poeta paraibano deu para o Dr. Licínio Santos, que elaborava o livro *A loucura dos intelectuais* (que seria publicado em 1914). Nela, Augusto dos Anjos revela, sem pormenores, que os autores que mais o impressionaram foram Shakespeare e Edgar Allan Poe (nome que ganhou destaque na Europa e, com o tempo, no Brasil, por ampla divulgação de Charles Baudelaire, seu tradutor, crítico e entusiasta).

Além de Magalhães Júnior e Eudes Barros, outros críticos destacaram a aproximação entre os dois poetas mas, na maioria dos casos, sem a intenção de se aprofundar, o que gera apenas alguns comentários dentro de críticas que focam alvos

obrumbra-me em teu seio, acolhe-me / N’asa da Morte redentora, e à ingrata / Luz deste mundo em breve me arrebatá / E num *pallium* de tenebras recolhe-me!”

diversos. Álvaro Lins, em um artigo de nome “Augusto dos Anjos-Poeta Moderno”, coloca como uma das causas da modernidade do poeta paraibano, sem explorar pormenores, a influência de Baudelaire. Seu ponto fraco foi talvez atribuir um “elemento satânico” a Augusto dos Anjos, como causa de aproximação⁶:

Se com Baudelaire, de quem se costuma aproximá-lo, ele tem em comum o elemento satânico – como estão, no entanto, distantes um do outro! Em Baudelaire fundiam-se a preocupação religiosa e a preocupação estética, e o seu olhar, por mais baixo que ele houvesse caído, estava voltado para os céus, como um místico exilado, como um cristão nostálgico. Em Augusto dos Anjos, o naturalismo é o credo, o materialismo é a doutrina, com um sentimento que não ultrapassa o visível e o sensível senão poeticamente, e o seu olhar não está especialmente voltado para os mistérios metafísicos, mas para o subsolo da existência humana.

(in: ANJOS, 1994, p. 118)

Andrade Murici, em seu “Augusto dos Anjos e o Simbolismo”, já amplia a gama de influências do poeta paraibano, incluindo não só Baudelaire, mas nomes como Antero de Quental e Cesário Verde. Sobre o poeta francês, Andrade Murici se limita a definir sua influência como normal para a época:

A influência de Baudelaire, antes mencionada, foi comum a ele e aos principais simbolistas do mundo inteiro. A literatura que Augusto dos Anjos encontrou viva, na sua adolescência, era ainda percorrida pelos estremecimentos e pelos ritmos do Simbolismo. [...] Herdou, sem dúvida, numerosos modismos característicos da tendência: as maiúsculas individuadoras; muitos vocábulos empregados no sentido em que o faziam os simbolistas.

(in: ANJOS, 1994, p. 129)

No decorrer do texto, sua preocupação se assemelha à de Magalhães Júnior: mostrar a patente influência de Cruz e Sousa na formação lírica do poeta paraibano. Carlos Burlamaqui Kopke, em seu “Augusto dos Anjos – Um poeta e sua identidade”, faz o mesmo, e amplia ainda mais o leque de influências sofridas: além de Baudelaire, Cruz e Sousa, Antero de Quental e Cesário Verde, diz que o poeta é “membro da inconfundível família” de Nietzsche, Poe, Nerval e Lautréamont, “de vida ciliciada, de angústia selvagem, de arte nutrida de dores, de desespero, de solidão e de loucura” (in: ANJOS, 1994, p. 150).

Nobre de Melo, em um pequeno livro de nome “Augusto dos Anjos e a origem de sua arte poética”, de 1942, também destaca nomes como Cesário Verde, e acrescenta outros como Richepin e Rollinat. Sobre Baudelaire, destaca “certa influência longínqua, mas

⁶ Essa é uma das questões que mais diferenciam os dois poetas: a poesia de Augusto dos Anjos, ainda que expoente de um teor mórbido e grotesco, não possui laivos de satanismo.

indisfarçável, daquela crueldade satânica, mesclada de ardente lirismo, que era a nota essencial, estável e característica da poesia baudelaيرية”. (1942, p. 28). Não fala mais nada a partir de então, preocupado que está em explicar o *Eu* a partir do conceito de *esquizoidia* (nas palavras do crítico, trata-se da falta de adaptação ao real, “psicopatia franca” e “perda de sintonização afetiva com o meio”).

Luís Pinto, em seu “Augusto dos Anjos e as interpretações deformadoras”, destaca o conceito de influência entre os dois autores de uma forma mais ampla:

Não quero dizer haja o imenso Augusto sido mero seguidor de Charles Baudelaire, como Baudelaire não foi um autômato seguidor do exótico ianque Edgar Poe, uma vez que quem mais divulgou Poe na Europa foi sem dúvida o cinzelador de “As Flores do Mal”

Fala-se noutro sentido, no sentido da influência, da escola, das directivas culturais, sem o pastiche, o mimetismo ou a grosseira imitação. Baudelaire e Augusto dos Anjos foram, sobretudo, sublimes criadores.

(PINTO, 1970, p.19)

Depois de falar um pouco da originalidade dos dois poetas, Luis Pinto acaba fazendo uma escolha que, se não se justifica pela análise feita, justifica-se pelo seu gosto pessoal: “Baudelaire viveu no pensamento de Augusto dos Anjos. Ambos se confundem até mesmo no vocabulário, embora Augusto dos Anjos tenha sido maior, muito maior.” (idem, p. 20). Fica a dúvida se o crítico comparava a qualidade da obra de ambos, para achar a do poeta paraibano maior, ou se estava se referindo à quantidade de vocábulos empregados pelos dois poetas.

Ledo Ivo (1976, p. 68), em um ensaio de nome “A Escalada de Augusto dos Anjos”, vai citar a “carniça” como ponto de parentesco entre os dois:

Como quase todos os poetas do Parnasianismo e do Simbolismo, Augusto dos Anjos se esboçou na carniça de *Les Fleurs du Mal*. A influência de “Une Charogne”, de Baudelaire, foi avassaladora em todo o Ocidente, e entre nós ela se sobressai belamente desde 1870 até a eclosão do Modernismo, quando os poetas, alegres e ruidosos, substituíram o verme pelo ford-de-bigodes, e rifaram os versos “Alors, ô ma beauté, dites à la vermine / Qui vous mangera de baisers, / Que j'ai gardé la forme et l'essence / De mes amours décomposés!”

Talvez por citar os versos de cabeça, ou por um descuido qualquer, Ledo Ivo omite do original o adjetivo *divine* depois de *essence* (terceiro verso), sem perceber que esse faz a rima (muito sugestiva, aliás) com *vermine*. Algumas linhas antes do trecho referido, o crítico falava justamente do quanto o verme era reverenciado por Augusto dos Anjos,

citando inclusive o poema “Deus-Verme” como um exemplo brilhante dessa temática hedionda.

Por último, é digno de relevância o ensaio de F.S. Nascimento, chamado “Apologia de Augusto dos Anjos e outros estudos”, em que o crítico afirma que “dos poetas brasileiros do fim do século XIX e começo deste, foi Augusto dos Anjos o que certamente mais se aproximou de Charles Baudelaire de *As flores do Mal*, *A Revolta*, *A Morte* e *O Vinho*” (1990, p. 23). Interessante que, mesmo sem entrar em pormenores, há a citação de partes distintas da obra de Baudelaire em que, segundo F.S. Nascimento, “se vê cruamente realçados os espetáculos da miséria, da depravação social, do vício e da maldade humana”.

Sendo evidente a escassez de textos falando sobre o assunto, torna-se necessária uma abordagem de alguns aspectos que denotem diferenças e semelhanças entre as obras dos dois autores, e traga novas diretrizes para essa influência tão facilmente aceita, seja direta ou indireta. A escolha do grotesco partiu da premissa de que essa categoria estética parece ser o que há de mais evidente enquanto aproximação suscitada pelos críticos, ainda que o assunto seja sempre tratado um tanto superficialmente.

Les Fleurs du Mal foi a única obra de Charles Baudelaire escolhida justamente por constituir a base de sua poesia, o mais popular de seus trabalhos e, certamente, o único conhecido pelos contemporâneos de Augusto, ou pelo próprio poeta. No que se refere ao *Eu*, a escolha de análise dá preferência sobretudo à obra publicada por Augusto dos Anjos em 1912. O que foi escrito depois, e reunido às edições posteriores, não se constituiu propriamente em uma parte homogênea, já que o poeta veio a falecer em 1914 sem revisar tais textos, como comumente fazia, e sem realizar uma pré-seleção para uma segunda obra. Dado o seu caráter diverso, as *Outras Poesias*, geralmente enquanto apêndice do *Eu*, aqui servirão apenas para denotar características da transformação poética do autor, e os rumos que sua poesia tomou⁷.

Um outro aspecto relevante para se introduzir uma análise comparativa entre os dois poetas é justamente a delimitação de dois conceitos básicos: *originalidade* e *influência*. Recorremos aqui a algumas definições apresentadas por Sandra Nitrini em seu *Literatura Comparada* (1997).

⁷ *Outras Poesias* reúne, além de versos escritos após 1912, boa parte da obra de Augusto dos Anjos do começo de sua carreira literária, encontrada em periódicos.

Apresentando primeiramente as idéias de Cionarescu, Sandra Nitrini define o conceito de *influência* a partir de duas acepções básicas. A primeira, de ordem meramente quantitativa, está relacionada à soma de relações de contato estabelecidas entre as instâncias *emissor* e *receptor*. A segunda, qualitativa, apresenta a consequência dessas relações artisticamente, ou seja: como uma obra mais autônoma e inovadora apresenta, em diferentes graus, indícios de determinadas relações com outros autores e idéias. Isso não evidenciaria necessariamente cópia ou imitação, já que a influência é uma espécie de transmissão menos material, sendo evidenciada por idéias e características.

É certo que os conceitos de *originalidade* e *influência* passaram por uma reelaboração desde o Romantismo. No período neo-clássico, a imitação dos cânones antigos era a marca de um trabalho literário precioso. O Romantismo, defendendo o individualidade e o conceito de genialidade, preteriu a idéia de qualidade literária associada à imitação:

Com o romantismo, a idéia de originalidade foi adquirindo um caráter cada vez mais individualista. Nos séculos XIX e XX, verifica-se a tendência de se ver na “marca própria” o reflexo não somente do esforço criador pessoal do poeta, mas de toda a sua personalidade individual. Quanto mais for ele mesmo, tanto mais será original. Na busca incessante de individualidade, ele se oporá à sociedade de seu país e de sua época. Como sabemos, isso não passa de uma ilusão romântica, pois o escritor do século XIX e XX sofre as influências do meio e do tempo tanto quanto o do século XVI ou XVII. Mas a grande diferença e também a causa de muita confusão é que, no romantismo, valoriza-se extremamente o termo “original”, certamente por causa do cultivo do indivíduo.

(NITRINI, 1997, p. 140)

Cionarescu, para diferenciar a *influência* da *imitação*, e mesmo da *tradução*, leva em conta cinco aspectos da obra literária: tema, forma ou molde literário, recursos estilísticos, idéias e sentimentos (ideologia) e ressonância afetiva. A influência seria indiciada pela recorrência e reconhecimento de apenas um ou dois desses componentes na obra influenciada, sendo que, quanto mais componentes aparecerem, mais se pode falar em imitação. O último grau, de cópia explícita, seria o da tradução.

Sandra Nitrini recorre ainda às idéias de pensadores como Paul Valéry, Anna Balakian e Harold Bloom. De Paul Valéry, destaca-se a idéia da influência como um mecanismo trabalhando em dois planos paralelos:

Primeiro, o choque recebido faz o autor influenciado voltar-se para a própria personalidade. Em seguida, provoca também a ruptura de seus liames com ídolos dos quais se nutria até então. Este duplo movimento revela um traço paradoxal na concepção de influência valéryana. De um lado, o escritor mais profundamente influenciado poderia ser o mais original. De outro, a influência mais estimulante é a que leva o escritor a rejeitar a influência.

(1997, p. 134)

A originalidade seria, então, um processo de assimilação e escolha e, como passo decisivo, uma espécie de deglutição e superação (tanto no que se refere a um desejo de emulação por parte do autor influenciado, quanto no que se refere a um tipo de corte umbilical da influência sofrida, ainda que o autor a carregue por toda a carreira artística). É o que Sandra Nitrini, usando as palavras de Harold Bloom, chama de “desleitura”: autores deslêem uns aos outros, revisando suas influências e recriando sempre. Nasce, portanto, da influência, a originalidade. As idéias de Anna Balakian, citada por Sandra Nitrini, aqui se fazem convenientes:

O original (novidade) consegue quebrar a convenção inspirando-se nela. A partir dessa formulação, Anna Balakian propõe quatro meios de ruptura: o desvio ou a deformação da convenção, a reversibilidade⁸, a sátira da convenção e o aperfeiçoamento de uma técnica que situa uma idéia já conhecida num clima lingüístico propício.

(1997, p. 142)

Para estudar esses dois conceitos comparativos nos dois poetas, primeiramente destacaremos a revolução poética que se deu de Baudelaire (e antes dele) até Augusto dos Anjos no capítulo “O grotesco na modernidade: do Romantismo ao Expressionismo”, dando relevância à Poesia e seus desdobramentos na poesia moderna, tendo como ponto de partida o grotesco. Este capítulo abordará as principais características desse tipo de manifestação artística, e de como ela se desenvolveu dentro da Modernidade, perdendo algumas de suas peculiaridades essenciais, preservando ou englobando outras.

O capítulo seguinte, chamado “As duas pontas do problema”, trata, de maneira resumida, das principais linhas temáticas e estruturais dos dois poetas estudados, ainda sem destacar propriamente a estética grotesca em suas obras, o que é o assunto do quarto capítulo, intitulado “O grotesco em Augusto dos Anjos e Baudelaire”, servindo como uma ligação entre a base teórica e a base analítica do trabalho, e introduzindo justamente os trabalhos de interpretação dos capítulos seguintes. Esses capítulos exploram temáticas nitidamente comuns aos dois poetas que, mesmo quando sugerem aproximações, são freqüentemente pontos de diferenças: o olhar sobre a carniça, a cidade, o amor, Satã e Jesus.

⁸ O conceito de reversibilidade aqui está ligado à revolta ao pré-estabelecido, ao padrão, à tradição. Retoma-se o antigo justamente para estabelecer um contraponto. Nitrini cita, como exemplos, as obras *Édipo* de Gide, *Anfitrião* de Giraudoux, *As Moscas* de Sartre e *Sísifo* de Camus.

Faz-se necessária uma observação, por último, ou mais propriamente um posicionamento acerca da questão de influência direta ou indireta de Baudelaire sobre Augusto dos Anjos, já que esse é um assunto que perpassa toda a análise aqui estruturada.

Primeiramente, deve-se destacar que, sendo tal influência direta, não foi tão evidente quanto poderia ser, e tanto quanto se especula. No mais, isso se mostra irrelevante para o trabalho aqui proposto, que tem como objetivo uma análise comparativa que, antes de apontar simples semelhanças, pretende mostrar caminhos diversos tomados pelos poetas em questão.

O fato é que a leitura dos poemas de Augusto dos Anjos parece sugerir realmente, como já apontou Magalhães Júnior, uma ligação “filtrada” pelas leituras dos poetas simbolistas brasileiros canônicos, bem como do parnasiano Raimundo Correia, ainda que Magalhães Júnior acredite que houve uma relação mais direta. Augusto dos Anjos, mesmo que lesse *Les Fleurs du Mal* (ou alguma de suas traduções, já comuns na época), parecia ter um gosto eclético típico de quem, antes de qualquer coisa, amava a literatura em si. É certo que a leitura de tais poemas pode ter influenciado, e muito, sua forma de composição e mesmo de inspiração, mas pode-se afirmar, conhecendo sua obra, que não foi apenas isso. A prova está na aglutinação feita com outras áreas de conhecimento por vezes díspares, como a biologia. Quando o poeta paraibano respondeu que gostava de Poe e Shakespeare na entrevista dada ao Dr. Licínio Santos no “Perfis do Norte”, aqui já citado, acrescentou algo que destacava justamente esse caráter de ecletismo: “Todos os bons autores me agradam”. O poeta queria deixar bem claro que sua originalidade proviria não apenas de uma fonte, mas de influências diversas coadas e aglutinadas em uma “química feroz de cemitério”, bem ao gosto do grotesco que pretendia criar.

02. O GROTESCO NA MODERNIDADE – DO ROMANTISMO AO EXPRESSIONISMO

2.1 – Primeiras considerações

Antes de falar do grotesco na modernidade, partindo do Romantismo, é necessário falar daquilo contra o qual esse mesmo grotesco se colocou: o ideal clássico. Herança greco-romana retomada desde o Renascimento, o ideal de beleza clássico ganhou força nova no século XVIII graças às idéias de J.J. Winckelmann, com suas obras *Pensamentos sobre a Imitação das Obras Gregas* (1755) e *História da Arte Antiga* (1764). Observando e estudando escavações em Herculano e Pompéia, e as obras que eram aos poucos desenterradas, Winckelmann chegou à conclusão de que a beleza helênica e romana se devia a uma grandiosidade simples e serena. A partir de suas reflexões, duas idéias ganhariam peso no século: o *mito da Grécia Antiga* e o *belo ideal*. A primeira se refere à nostalgia em relação à “idade de ouro”, ou às belezas da Grécia primitiva então perdidas. A segunda idéia tem uma conotação estética relevante: o belo ideal grego não é necessariamente a imitação perfeita da natureza, pura e simplesmente. A busca, segundo Winckelmann, não é de como as coisas são, mas como elas deveriam ser. O belo ideal superaria assim o belo natural, já que reuniria em si todas as belezas individuais de um certo objeto a ser retratado.

A rigor, a arte não imita a natureza tal qual é. Não faz cópias. Supera a imperfeição da natureza, embeleza-a no grau supremo. Um pintor grego ao retratar Helena, a mais bela das mulheres, não tomava apenas uma bela mulher como modelo, mas muitas mulheres, selecionando de cada uma o que tinha de mais belo.

(TRINGALI, 1994, p. 92)

O Romantismo, movimento-chave da Modernidade, então se colocaria contra esse belo ideal clássico, mesmo se alguns autores (Byron e os alemães, por exemplo) ainda recorressem à fonte para compor seus poemas. O tom subjetivo da seleção de qualidades do belo ideal (atitude platônica em sua raiz) não vai ser descartado, porém o artista romântico parece olhar mais para dentro do que para fora ao compor sua obra. Mesmo Schiller (1991, p. 100), ao definir a arte romântica como *sentimental* (contrapondo-a à arte clássica, *ingênua*), classifica-a como *idealista*, ressaltando o caráter subjetivo da mesma.

A diferença está justamente no peso que o grotesco vai possuir dentro desse processo de criação, dado o caráter subversivo do Romantismo, ganhando um papel de destaque ao lado do belo. Era o que pretendia Victor Hugo:

Tudo na criação não é humanamente belo, que o feio existe ao lado do belo, o disforme ao lado do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal contra o bem, a sombra contra a luz.

[...]

É, pois, o grotesco uma das supremas belezas do drama. Não é só uma conveniência sua; é freqüentemente uma necessidade.

[...] Graças a ele, não há impressões monótonas. Ora lança risos, ora lança horror na tragédia

(1988, p. 25, 45-46)

No seu prefácio à obra *Cromwell*, de 1827, o escritor francês estabelece idéias sobre o grotesco e sobre a arte romântica que ajudaram a delinear as pretensões que a Arte do século XIX possuiria, apontando, de certo modo, o limiar de sua feição moderna. Entusiasta de um novo teatro que abole regras e parâmetros clássicos, Victor Hugo divide a história da humanidade em três. A primeira se referiria aos tempos primitivos, tendo como forma de expressão a poesia lírica: “Eis o primeiro homem, eis o primeiro poeta. É jovem. É lírico. A prece é toda a sua religião: a ode é toda a sua poesia.” (1988, p. 17)

Seguem-se a estes os tempos antigos, de Homero, da *Ilíada* e da *Odisséia*. O poema épico é sua manifestação mais pungente: “Homero, com efeito, domina a sociedade antiga. Nesta sociedade, tudo é simples, tudo é épico. A poesia é religião, a religião é lei.” (1988, p. 18).

O escritor inclui também o drama grego como parte dessa arte épica, ignorando a rígida divisão de gêneros existente em Aristóteles, o que leva a crer que, quando fala na terceira fase, ou seja, os tempos modernos, e na arte dramática como sua expressão máxima, esteja se referindo não apenas ao teatro, mas a formas literárias que dão vazão ao encontro de cada um com um destino instituído por Deus (e Victor Hugo deixa bem claro que os tempos modernos são marcados pelo Cristianismo). Isso deixa de lado, de certa forma, uma das bases fundamentais do teatro grego: não mais o mitológico e o heróico simplesmente, mas os conflitos cotidianos.

Nesta terceira fase marcada pelo drama, Shakespeare é visto como o exemplo de gênio a ser seguido, justamente porque explora em suas peças tanto o sublime quanto o grotesco. Isso também acontecia na cultura grega, mas com pesos e medidas diferentes:

Victor Hugo explica que a arte grotesca estava na Grécia Antiga (vide os faunos e os seres da mitologia), mas sua expressão era abafada pela busca incessante do belo: “A epopéia que, nesta época, imprime sua forma em tudo, a epopéia pesa sobre ela e a sufoca. O grotesco antigo é tímido, e procura sempre esconder-se.” (1988, p. 28).

O grotesco, assim, coloca-se como fator predominante, equiparado ao sublime, para melhor compor a Arte: “(...) tudo na criação não é humanamente belo, que o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz.” (1988, p. 25)

No processo de criação moderno, o grotesco apareceria justamente para conferir à arte uma pluralidade que o sublime, por si só, não conseguiria dar. Victor Hugo o destaca como a fonte mais fecunda que a natureza deu à arte, colocando-se como contraponto, um termo de comparação que leva o homem a uma melhor percepção do belo romântico: “o contato do disforme deu ao sublime moderno alguma coisa de mais puro, de maior, de mais sublime enfim que o belo antigo” (1988, p. 31)

A riqueza do novo “sublime moderno” reside justamente na diversidade que o grotesco atribui à Arte:

É que o belo, para falar humanamente, não é senão a forma considerada na sua mais simples relação, na sua mais absoluta simetria, na sua mais íntima harmonia com nossa organização. Portanto, oferece-nos sempre um conjunto mais completo, mais restrito como nós. O que chamamos o feio, ao contrário, é um pormenor de um grande conjunto que nos escapa, e que se harmoniza, não com o homem, mas com toda a criação. É por isso que ele nos representa, sem cessar, aspectos novos, mas incompletos.
(1988, p. 33)

Victor Hugo resume essa relação dizendo que “o belo tem somente um tipo, enquanto que o feio tem mil”. Claro que o uso do termo “feio” para definir o grotesco não deve ser entendido em sentido estrito, o que diminuiria o termo estudado. O feio não é necessariamente grotesco, ainda que o grotesco apresente quase sempre a fealdade como um dos seus atributos. O próprio escritor reconhece isso quando melhor delineia o grotesco, mostrando que, de um lado, cria o disforme e o horrível, criando, do outro, o cômico.

O fato é que, quando se pensa no grotesco dentro do movimento romântico, e nos desdobramentos que ele terá até a Modernidade, percebe-se que o mesmo assume algumas características e deixa de lado, de algum modo, outras que lhe eram intrínsecas, como o teor jocoso que essa categoria estética possuía, sobretudo oscilando entre o bizarro e estranho e

o ridículo e cômico, por exemplo. Ele assume, portanto, um contorno mais sombrio: o aspecto lúdico cede certo espaço ao repugnante, ao feio e chocante. Isso é muito mais evidente quando analisamos as tendências grotescas a partir do Decadentismo, ou antes, para melhor especificar, a partir de Baudelaire e do próprio Romantismo. O espírito carnavalesco e coletivo (inerente às manifestações grotescas medievais que Mikhail Bakhtin apontou em seu *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*), subversivo em sua base (em contraposição à “seriedade” cristã) transforma-se então em um novo espírito de sublevação, ou seja, não mais contra a visão moralizante e circunspecta da vida, mas agora contra uma sociedade e mesmo toda uma realidade. Trata-se da sensação de alheamento, em que o mundo todo é grotesco, e o indivíduo sente-se tanto como um ser repellido quanto como fazendo parte dessa ruína. O resultado é o isolamento, a busca dentro de si, o fechamento. Mas esse ato de se enclausurar não anula o olhar ao redor, onde tudo mais é repugnante e feio. Nessa comunhão desequilibrada entre o eu e o mundo, a revolta contra o padrão estético estabelecido é recorrente, como na Idade Média, mas o teor festivo do grotesco cede lugar a um aspecto maior de ritual sombrio, mórbido, carregado de culpas e temores, e o riso carnavalesco de escárnio se torna o riso irônico e satânico.

Essas novas características grotescas são mais do que instrumentos para exprimir o quanto o mundo está em falência moral e espiritual. Elas são marcas fortes para quem quer realçar um “eu” diferente, absolutamente alheio ao que é considerado do gosto comum. Não é à toa que temas como a lascívia da carne decomposta são recorrentes na obra de Baudelaire e vão ser repetidos à exaustão até o Expressionismo (e além dele). Cada um à sua maneira, em sua época, colocou sensualidade feminina nas carnes apodrecidas no chão (da mesma forma como foram descritas por Baudelaire) ou tirou essa sensualidade para colocar reflexão, desespero e mesmo denúncia (como no caso do Expressionismo).

A busca maior de quem recorre ao grotesco está no ato de causar uma espécie de estranhamento. O choque é aqui relevante porque propõe o novo e exige que esse novo seja diretamente sentido pelo leitor como um fator de desestabilidade, desequilíbrio. A esse último, pede-se apenas a predisposição de experimentar novas sensações, dentro de uma poesia cujas imagens desconcertantes e estruturas fragmentárias e desconexas já rompem com a interpretação banal e corriqueira.

Se o grotesco que, segundo Anatol Rosenfeld, nasce como “uma manifestação de crises profundas” (1976, p.60), aparece com mais força desde o Romantismo e pode ser visto com mais recorrência dentro da tendência decadentista, isso ocorre pela insurreição que esses movimentos apregoam. Usando o mesmo argumento, vemos que o Expressionismo, dentre outras escolas de vanguarda, usa-o pelo mesmo propósito: escandalizar, tocar, criticar, desmascarar e reinventar o mundo.

Talvez o verbo que melhor exprima essas atitudes seja “experimental”: o escritor moderno faz experimentos e, brincando com formas e temas, parece apenas observar aonde sua criação, seja ela considerada bizarra ou não, irá chegar, como ela vai tocar o leitor. Seja na rejeição pelo que está estabelecido, seja na busca pela novidade, o grotesco é um fio que tece relevantes relações entre as várias tendências. Ele é universalmente reconhecível e está acima de qualquer característica peculiar de uma ou outra escola.

Porém, este caráter mais abrangente do grotesco, muitas vezes, pode dar a sensação de que qualquer um, em qualquer época, irá reconhecer algo como grotesco, em contraposição ao que é belo. Isso não é de toda verdade, já que algumas coisas devem ser levadas em consideração para que se tenha o choque grotesco. Para Wolfgang Kayser, em *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*, o choque grotesco acontece nos três domínios da concepção artística: no processo criativo, na obra em si e na recepção. Nesta última instância, obviamente, há a realização plena deste choque, mas as duas etapas anteriores são as condutoras deste amálgama que causará uma sensação bizarra em quem absorve a obra.

A relação autor-obra-leitor (deve-se entender aqui a palavra “leitor” de uma maneira mais ampla: enquanto receptor, ou seja, todo aquele que lê, vê, escuta e sente qualquer tipo de manifestação artística) depende de variantes alheias e, muitas vezes, condicionadas ao acaso: as figuras que parecem sinistras e grotescas em determinadas épocas e lugares não provocam necessariamente o mesmo efeito em outros (e vice-versa). Um texto criado e estruturado para ser grotesco pode acabar muitas vezes causando um efeito contrário, da mesma forma que algo que não nasceu com essa finalidade acaba se tornando grotesco na visão de determinado segmento.

Tudo isso nos previne a não definir o grotesco unicamente à base da recepção, embora saibamos que assim nunca lograremos sair do círculo vicioso. Pois, mesmo

determinando a estrutura grotesca, ficamos na dependência da nossa recepção e não podemos dispensá-la absolutamente.

(KAYSER, 1986, 157)

O domínio da recepção, no entanto, é parte fundamental na teoria de Kayser. Neste campo está embutido o meio externo que serve de base para que o efeito de estranhamento se realize plenamente ou não. Um bom exemplo está na figura do morcego: um povo que tivesse este animal como divindade talvez não encontraria nada de grotesco em obras que o contêm.

Mas, obviamente, não são apenas os animais que causam este tipo de tensão no mundo do grotesco. Também se pode recorrer a seres autômatos (bonecas, marionetes), parafernália mecânicas (muitas vezes amalgamadas a seres orgânicos), bem como às plantas:

[...] o reino vegetal torna sempre a oferecer motivos, e não só para a ornamentica grotesca. Já por si mesmo causa a impressão de grotesco, de modo que não há necessidade de nenhum exagero, o enredo impenetrável e emaranhado com sua vitalidade sinistra, no qual a natureza, por assim dizer, aboliu as distâncias entre animal e planta.

(1986, p. 158)

Porém a figura humana é, sem dúvida, o alvo predileto das manifestações grotescas, aparecendo quase sempre fundido a outros seres, ou a seres semelhantes (o monstro do doutor Frankenstein, por exemplo). Nesta junção bizarra, expressa-se muitas vezes a angústia de viver. Dentro do conflito entre ser e não ser mais humano, distingue-se claramente a sensação de desconcerto em relação ao mundo. A loucura, neste caso, é fartamente explorada para causar o choque:

Na demência, o elemento humano aparece transformado em algo sinistro; mais uma vez é como se o id, um espírito estranho, inumano, se houvesse introduzido na alma.

[...]

Essa demência ou desconcerto nasce à medida que o mundo se mostra ameaçador e alheio ao homem, onde instâncias estranhas e sinistras acentuam a perda de identificação com a realidade corriqueira. É um sentimento de alheamento, nascido do “fracasso da própria orientação física do mundo”

(KAYSER, 1986, p.159-160).

A variação de recepção e de reconhecimento daquilo que se faz ou que se quer grotesco, segundo Kayser, segue uma fórmula bem definida: para que o choque aconteça, a aproximação de elementos inconciliáveis é imprescindível, e esta aproximação deve romper

a relação de aparente harmonia que existe, dentro de cada leitor, entre o mundo dito real e o mundo apresentado pela obra. O grotesco nasce justamente deste ponto de tensão entre o esperado e o desconcertante.

Se a palavra “choque” é tão empregada para designar a recepção do grotesco, convém elucidar ainda alguns pontos sobre isso. Kayser diz que seu efeito é causado por uma situação repentina, uma surpresa, que faz com que o leitor perca a orientação acerca daquilo que julga conhecer do mundo. Surgem, assim, novas dissoluções: a união de coisas consideradas inconciliáveis (ou não concebidas em conjunção), a distorção, o exagero, a perda da identidade do ser ou da coisa, a ordem histórica adulterada etc. Cria-se a situação de absurdo, em que tudo fica totalmente desprovido de sentido.

Segundo Foster (1980), esta tensão entre o harmonioso e o bizarro pode ainda se realizar de duas maneiras: por meio da *reunião* (em que elementos díspares são aproximados), ou por meio da *seqüência* (o leitor espera que algo aconteça por um certo viés, tomado pela relação de causa e efeito, mas acontece algo inadequado ou inesperado). A reunião de elementos impróprios cria a *distorção*, causando o efeito de estranhamento justamente pelo desconcerto frente ao novo arranjo criado a partir dessa junção (aqui também se pode pensar, enquanto *distorção*, no recurso do exagero grotesco). Já a seqüência de sucessões incompatíveis tem como recurso a *incoerência*, que se cria a partir de coisas que acontecem de forma desordenada.

Mas talvez não se possa falar em desarmonia quando falamos sobre o grotesco: o desarranjo, ou antes, o novo arranjo das instâncias conflituosas possui, sim, uma harmonia própria, de tal maneira que a separação dos elementos acaba por anular o efeito, ou desvanecê-lo.

O conflito entre os contrários parece existir para o receptor, mas não para a criação em si. Isso acontece porque o grotesco anula as fronteiras entre o bem e o mal, o certo e o errado, e o feio e o belo. Assim, a nova combinação parece dar ao leitor, acostumado a dicotomias excludentes, a sensação de que há uma nova lei natural dentro deste novo mundo a sua frente, mesmo que isso lhe pareça inconcebível. Mas, ao invés de esperar simplesmente a aceitação, o grotesco joga justamente com a diversidade das reações diante do novo. O leitor reconhece as instâncias primeiras, separadas, e a tensão entre cada uma delas, concebidas na individualidade, cria o efeito.

Sendo assim, o grotesco tem como uma de suas peculiaridades marcantes a minúcia, a diversidade e a riqueza de traços, justamente porque rompe os limites do óbvio. A diversidade também é uma característica da reação frente ao que é grotesco: riso e/ou repulsa, terror, tristeza. Pode-se pensar em uma gama de valores que passa pelo cômico, ridículo e bizarro e vai até o sombrio e horroroso, sendo que há a possibilidade de se relacionarem sentimentos díspares. Assim, ao mesmo tempo em que uma manifestação grotesca pode provocar riso, ela pode também causar choro ou mesmo ódio, ou terror. Situadas justamente entre o que há de lúdico e de cruel no mundo, o grotesco permite este tipo de confusão justamente porque joga com o absurdo e o desconcerto.

Pode-se, no entanto, classificar as reações do receptor frente ao grotesco em duas frentes, mesmo que a grosso modo: a repulsa e a fascinação. Em geral, leitores que tendem ao conservadorismo vêem nas obras grotescas apenas exercícios rudes e ofensivos, baixos e de mau gosto. Já os leitores mais afeitos a novidades ou diversidades tendem a aceitá-las com entusiasmo. Não se trata, obviamente, de uma regra geral, já que a reação depende, como já foi visto, de vários fatores, inclusive sociais e históricos.

Aceitando ou condenando-o, o leitor não pode deixar, no entanto, de considerar o fato de que o grotesco funciona como uma espécie de contraponto, uma sublevação dentro de um meio cultural tido ou aceito por uma maioria. Ele se coloca exatamente no caminho oposto ao padrão, à norma, ao que é previamente estabelecido. Sua intenção foi e será sempre a de arrancar o receptor do caminho harmonioso da tradição, do óbvio, e das idéias pré-concebidas, levando-o a um novo arranjo, seja para chocá-lo apenas, seja para fazer deste choque um movimento rumo à crítica, à reflexão. Oferece assim um outro lado, aceito ou não, que satiriza e distorce, mas recria, sempre de uma maneira mais diversificada e renovada.

Muniz Sodré e Raquel Paiva (2002, p. 60) dizem que o grotesco se configura como “uma radiografia inquietante do real”. A palavra “marginal” está associada diretamente a esse tipo de manifestação: concebida a partir daquilo que está relegado pelos adeptos do dito bom gosto, ela surge justamente para redefinir mitos e idéias, contra o que é considerado absoluto e estável. Nutre-se justamente da falência de valores tidos como eternos e universais, mas sem excluí-los. Ao contrário: funde-se a eles para oferecer a

diferença, a novidade, reinventando e apontando caminhos que justamente desmascaram a hipocrisia presente na idéia de infalibilidade do senso comum.

2.2 – O grotesco na poesia romântica

Há uma tendência das teorias acerca do grotesco que é a da abordagem mais específica em relação à narrativa. Isso muitas vezes se mostra falho, porque a poesia pode expressar o grotesco com tanta intensidade quanto a prosa, mesmo porque boa parte das mudanças fundamentais da literatura moderna passaram primeiro pelo crivo da poesia. Associada em geral ao belo e ao sublime, a arte poética tem, aliás, a tendência de chocar com maior força quando provida de elementos grotescos. Isso acontece porque as palavras, dentro do campo poético, ganham uma conotação de amplitude tão diversificada e rica que o grotesco encontra aí farto espaço para atuação. Podemos pensar em “Vénus Anadyomène” de Arthur Rimbaud (in: CAMPOS, 2002, p. 24) e perceber o quanto o choque se dá de forma plena: a palavra “Vénus” por si só já carrega todo o ideal do belo e do sublime, mas Rimbaud a deforma e a recria de maneira a trazer ao leitor o desconcertante e inesperado: “Les reins portent deux mots gravés: Clara Venus; / – Et tout ce corps remue et tend sa large croupe / Belle hideusement d’un ulcère à l’anus”⁹.

Paul Valéry (2007, p. 205), ao falar do fazer e do estado poético, sugeriu a famosa imagem do pêndulo, isto é, a relação entre forma e conteúdo:

Assim, entre a forma e o conteúdo, entre o som e o sentido, entre o poema e o estado de poesia manifesta-se uma simetria, uma igualdade de importância, de valor e de poder que não existe na prosa; que se opõe à lei da prosa – que decreta a lei da igualdade de dois constituintes da linguagem. O princípio essencial da mecânica poética – ou seja, das condições de produção do estado poético através da palavra – é, a meu ver, essa troca harmoniosa entre a impressão e a expressão.

Estas duas instâncias, conteúdo e forma, são portanto fundamentais para se pensar no grotesco dentro do campo poético: como, na sua estrutura, o poema pode criar uma temática que leve ao choque grotesco? Há alguma maneira de chocar apenas pela estrutura, ou pela temática?

⁹ “Os rins portam duas palavras gravadas: CLARA VENUS; / E todo esse corpo se move e estende sua ampla garupa / Bela horrorosamente com uma úlcera no ânus”.

Em relação ao Romantismo, o rompimento com formas rígidas de composição do período clássico trouxe à poesia uma diversidade maior de ritmos e formas. Mas, quando se trata de analisar o grotesco dentro de sua poesia, este movimento, de uma maneira geral, parece inovar muito mais no campo temático. A negação de formas clássicas levou à escolha de outras formas poéticas que, se chocaram os conservadores a princípio, nem sempre fugiam de um exercício de metrificação, por mais livres e inovadoras que fossem.

O choque, na maioria das vezes, parece melhor expresso na imagem criada do que na estrutura, ainda que esta contribua de modo decisivo para o efeito, seja graficamente, seja por meio de construções insólitas, como o arranjo de adjetivos e substantivos tidos como bizarros, de mau gosto. Assim, como exemplo, Byron mostrou em sua poesia um pouco do grotesco que havia em sua própria vida, quando falou de sua taça engastada em um crânio humano (ela realmente existiu). Na passagem seguinte, o fantasma que antes habitou o crânio convida o eu-lírico a saborear vinho e saudar a existência:

I lived, I loved, I quaff'd, like thee:
I died: let earth my bones resign;
Fill up – thou canst not injure me;
The worm hath fouler lips than thine.¹⁰
(1989, p. 100)

O choque se dá pela temática que escolhe como recurso a aproximação entre contrários: vida e morte; sangue, vinho e osso. A idéia de absorção, cara ao grotesco, está presente: o eu-lírico absorve o vinho, a terra absorve o corpo, o verme absorve a carne. As palavras “worm” e “fouler” (mais sujo), ligadas a “lips”, dão um tom sombrio ao conjunto. O mesmo se pode dizer dos três verbos que estão no primeiro verso e que se contrapõem ao verbo “die”. Quanto à estrutura, o uso de orações sintaticamente iguais e colocadas de forma paralela (*I lived* e *I died* nos dois primeiros versos) contribuem para o efeito de aproximação entre os contrários.

Essa exploração do léxico de cunho mórbido dentro da literatura pretende romper com o processo de criação clássica que dá preferência a termos considerados “adequados” para a lírica. O termo “ruptura” talvez seja o mais apropriado para explicar a essência do

¹⁰ “Eu vivi, eu amei, eu bebi, como tu: / Eu morri: deixa a terra aos meus ossos renunciar; / Encha – tu não podes me injuriar / O verme tem lábios mais sujos que os teus.”

movimento romântico: fugindo das formas e preceitos clássicos, o poeta romântico coloca-se contra o padrão de regras estéticas estabelecido. É um desligamento que pressupõe muito mais do que uma distância de crítica, de academicismo, de normas religiosas. É, antes de mais nada, a querença do corte umbilical que liga o poeta aos princípios da tradição que a poesia carrega por séculos.

Essa ruptura tem algo mais do que simples rebeldia. É, também, a busca pela liberdade: ao opor-se ao estado de equilíbrio e ao belo apolíneo do Classicismo, o tumultuado Dioniso vai ser escolhido como o deus inspirador da poesia romântica. Traz em si as idéias de irracionalidade, desequilíbrio, desarmonia, paixões arrebatadoras, subjetividade. Trata-se de um não à unidade e à harmonia: reinam a diversidade e a complexidade. Essa quase libertinagem, que nasce com o rótulo de liberdade, tem muito a ver com a necessidade que o poeta tem de extravasar suas emoções, paixões e sentimentos.

O amor torna-se o tema mais caro, mas nem sempre vem associado à sensualidade e ao erotismo. Pratica-se, em boa parte dos casos, o amor platônico, sonhador, mas a mulher, idealizada, possui laivos tanto angelicais quanto demoníacos. Sua inocência e sua candura levam à morte, ao desespero e à loucura. A poesia vai expressar estruturalmente esse extravasar romântico por meio de uma linguagem carregada de metáforas, adjetivos, advérbios e interjeições. Trata-se de um exagero, herdado ainda que com moderação da arte barroca, mas que contribui para uma “tensão”, um ponto de conflito.

Essa “tensão” artística parece refletir o conflito da vida. O poeta romântico é fechado em si. Olha para fora, mas sente sempre maior necessidade de se olhar por dentro, de encontrar sua própria essência dentro do abismo que, para ele, é a vida opressora dos centros urbanos industrializados. John Keats, em um de seus sonetos, canta essa angústia interna:

Heart! Thou and I are here sad and alone;
I say, why did I laugh! O mortal pain!
O Darkness! Darkness! ever must I moan,
To question Heaven and Hell and Heart in vain¹¹.
(1987, p. 80)

¹¹ Coração, você e eu somos tristes e sós; / Eu digo, por que eu ri(?) Ó dor mortal! / Ó Escuridão! Escuridão! Sempre tenho eu que me lamentar, / Para questionar o Céu e o Inferno e o Coração em vão.”

Eis a essência da subversão grotesca: mesmo rejeitando o mundo industrializado, o poeta romântico não pode negar que herdou dos ideais burgueses a fé no ser humano, que é capaz de produzir, realizar grandes feitos, construir um mundo melhor. Mas essa consciência vai conceber primeiramente um mundo artístico que difere do mundo real. O poeta passa a ser o demiurgo, o gênio criador que não quer obedecer a preceitos pré-estabelecidos. Sua força inspiradora leva-o para caminhos diversos, e ele apenas deixa que o fluxo intenso de emoções crie o seu reino espiritual e a sua obra. Esse subjetivismo traz consigo as marcas do individualismo e do egocentrismo: o eu-lírico é como um ponto de partida para a observação da realidade.

Isso reflete sempre a insatisfação que esse mesmo mundo lhe causa. Quando milhões de pessoas já se espremiam em cidades de periferias imundas e disputam empregos nas indústrias para sobreviver com o mínimo, o poeta sente-se como mais uma das muitas peças do complicado quebra-cabeças social. Isso vai contra sua egolatria e conduz à sua inadaptação. Sua atitude é a inconformidade com a competição capitalista e a desigualdade social, o desejo de liberdade e de luta por justiça, a melancolia, a inquietude e o “spleen”.

O desejo de evasão é, portanto, a consequência mais pungente. A inadequação do poeta leva-o à fuga da realidade opressora, o que significa, para o seu gênio criador, a concepção de um novo mundo na arte. A evasão para a Natureza configura-se como uma necessidade romântica. É onde se quer encontrar paisagens não tocadas pelo homem moderno. Para o romântico, Deus só pode ser sentido nas coisas naturais:

O Romantismo é idealista, admite como única realidade o espírito, e o que chamamos matéria é um grau inferior e inconsciente do espírito.

A realidade é espírito e nada existe fora dessa realidade. Não se dá de um lado Deus do outro o mundo. Daí o caráter panteísta do Romantismo: tudo é Deus.

(TRINGALI, 1994 p. 67)

Tudo isso exemplifica, em resumo, o alheamento grotesco apontado por Kayser, com seu tom sombrio e individualista que predomina sobre o senso coletivo. Esta forma de manifestar o alheamento em relação ao mundo permeia toda a literatura romântica, e está presente em suas principais obras, como o majestoso “La Belle Dame sans merci”, de John Keats. O próprio título já é sugestivo: o adjetivo “Belle” é tocado e recebe já em uma primeira instância a nódoa da locução “sans merci”. A escolha de um título em francês para uma das obras-primas da literatura romântica inglesa também não deixa de soar como algo

provocativo, por mais que a idéia de Keats fosse, talvez, dar um toque sublime à composição. Na verdade, o poeta se inspirou em outros poemas com o mesmo título, como uma composição de Sir Richard Ros, do século XV. A “belle dame” de Keats foi vista por alguns como o amor frustrado pela noiva, Fanny Brawne, apesar da sugestão de que se trate de uma alegoria da própria tuberculose que o consumiu. Novamente o tom sombrio se evidencia com a localização do personagem: um cavaleiro em armas em um campo totalmente vazio onde parece não haver sinal de vida. A referência ao outono e à chegada iminente do inverno é notória:

Ah, what can ail thee, Knight-at-arms,
Alone and palely loitering;
The sedge is wither'd from the lake,
And no birds sing.¹²
(1985, p. 35)

O cavaleiro conta então sua saga: o encontro com a “belle dame”, o idílio, e a ida para uma gruta, onde ele tem uma visão que lembra o próprio apocalipse:

I saw pale kings, and princess too,
Pale warriors, death-pale were they all;
Who cry'd: – “la belle Dame sans merci
Hath thee in thrall!”¹³
(ibidem, p. 36)

O poeta Álvares de Azevedo pode ter se inspirado nesta composição para criar seu poema “Meu sonho”, sobretudo nos versos iniciais:

Cavaleiro das armas escuras,
Onde vais pelas trevas impuras
Com a espada sangrenta na mão?
Por que brilham teus olhos ardentes
E gemidos nos lábios frementes
Vertem fogo do teu coração?
(1995, p. 68)

Novamente há aqui o diálogo do eu-lírico com o cavaleiro sinistro, começando sob a forma de questionamento, como no poema de Keats. No final, a resposta do cavaleiro

¹² “Ah, o que pode te afligir, cavaleiro em armas, / Sozinho e vagando palidamente / O junco do lago está seco, / e não há pássaros cantando.”

¹³ “Eu vi reis pálidos, e princesas também, / Pálidos guerreiros, pálidos de morte estavam todos; / Que gritavam: a bela Dama sem piedade / tem você como escravo.”

acentua o desespero que vai levar o eu-lírico ao encontro da morte: “Sou o sonho de tua esperança, / Tua febre que nunca descansa, / O delírio que te há de matar.”

A ambientação sombria e o uso do cavaleiro enquanto personagem denota uma outra característica romântica imbuída de teor grotesco, que é a herança da arte gótica, sobretudo a do século XVIII.

O termo “gótico” deriva de “godo”, referindo-se ao povo bárbaro que habitava algumas regiões do rio Danúbio, e que, invadindo o império romano em decadência, teve sua cultura diluída pela cultura romana já notoriamente cristã. Giorgio Vasari é o primeiro a definir a arte gótica, sobretudo na arquitetura da Idade Média, ainda que pejorativamente, associando esse tipo de arte às suas raízes bárbaras.

Na Idade Média, a arquitetura gótica, contrastando com a românica, valoriza espaços e a luminosidade, sobretudo pelo uso extensivo de vitrais e janelas. Suas torres são verticais e pontiagudas, sugerindo uma proximidade com o divino, e o caminho da verdade. Seu lado místico e simbólico, obviamente, também traduz um certo medo e respeito, comuns em tempos medievais. A arte gótica possui, justamente, um tom mais sombrio e emotivo que a sua predecessora, a arte românica.

No século XVIII, o gótico passa a ser expresso sobretudo na literatura, ao contrário da Idade Média, quando a arquitetura e a pintura eram seus principais meios de manifestação. O feito de retomar parte da cultura da Idade Média (colocando-se, de alguma forma, num campo místico contrário ao Iluminismo vigente) e reacender o ideal gótico cabe a Horace Walpole, com seu romance *O Castelo de Otranto*, ainda que marcas góticas já possam ser vistas em obras como as de Shakespeare, por exemplo.

O gótico na literatura se caracteriza justamente por uma revalorização de temas medievais, como cenários (castelos, abadias, igrejas, florestas, ruínas), personagens (cavaleiros, donzelas) e tramas (segredos, duelos, manuscritos escondidos, profecias, maldições). O terror e o medo são marcas desse tipo de literatura, cujo enredo coloca o leitor dentro de um campo sobrenatural. Sua narrativa se caracteriza por centralizar o leitor dentro de um acontecimento insólito, fora dos padrões ditos “reais”. Os fatos se desencadeiam de modo a permitir que, em um determinado momento, a sequência narrativa perca a sua referência com valores harmoniosos e pré-concebidos, e o alheamento desencadeado cause o terror e o medo.

Sua volta ao passado medieval caracteriza uma marca dentro do Romantismo, e o fantástico marca sua temática que, por isso mesmo, parece retomar a grandiosidade e o excesso barrocos para ambientações: castelos sombrios, paisagens vastas, abismos, tempestades, mares revoltos, florestas escuras. Tudo se envolve, então, de um tom mítico e obscuro que pretende romper os limites da verossimilhança. Os poetas românticos, como Byron, Keats e, no Brasil, Álvares de Azevedo, retomaram justamente essa tônica lúgubre do gótico para expressar suas angústias, o que contribui para o estranhamento grotesco em suas obras.

2.3 - Cristianismo, decadência e símbolo

O Cristianismo, ou antes a religiosidade, é uma das marcas dessa literatura romântica de pendor gótico. E é interessante ressaltar como essa temática litúrgica vai reaparecer em movimentos literários seguintes (Decadentismo e Simbolismo), ora como contraponto à racionalidade científica do final do século XIX, ora enquanto o próprio alvo de críticas. A idéia de decadência, por exemplo, está intimamente ligada ao ideal cristão, negando-o ou retomando-o.

Isso talvez se deva ao fato de que, ao mesmo tempo em que o cristianismo continuava a ser visto como uma idéia “em ruínas” no século XIX (Nietzsche diria que “Deus está morto”), uma de suas mais fortes características já estava enraizada nas mentes da sociedade européia: a escatologia, aqui vista no sentido de doutrina que apregoa o que deve acontecer no fim dos tempos, no fim do mundo, herdada sobretudo do Judaísmo (mesmo Jesus era um profeta escatológico).

O Cristianismo substitui a idéia de tempo cíclico (pagão, ligado ao ciclo das colheitas e das estações) pelo tempo linear, que tende ao infinito, mas que leva invariavelmente ao fim de tudo e à destruição. O homem tem, com tudo isso, o senso de urgência e a necessidade de se abster do mundo considerado em crise para que se torne digno do julgamento final. Ao mesmo tempo, a noção de fim dos tempos pressupõe um novo começo aos eleitos, o que confere ao teor negativo dessa decadência uma aproximação a sentimentos positivos, num movimento que também lembra, de certo modo, o tempo cíclico: a sensação de ruína, física e moral que leva ao renascimento.

We also note that the usual associations of decadence with such notions as decline, twilight, autumm, senescence, and exhaustion and, in its more advanced stages, organic decay and putrescence — along with their automatic antonyms: rise, dawn, spring, youth, germination, etc — make it inevitable to think it in terms of natural cycles and biological metaphors¹⁴.

(CALINESCU, 1987, p. 156)

Nietzsche, quando fala em decadência, vai atacar justamente esse senso de moralidade que é inerente ao pensamento cristão e que nega a própria vida. Segundo o pensador, os homens da Grécia antiga conseguiam conciliar melhor a relação entre *espírito apolíneo* e o *espírito dionisíaco*. Apolo, o deus da razão, do equilíbrio e da ordem era tão cultuado e seguido quanto Dioniso, o deus da alegria, da música, da embriaguez. A filosofia, segundo Nietzsche, teria feito com que o espírito apolíneo (a razão) se sobressaísse em relação ao dionisíaco. A igreja cristã, por outro lado, tentou conciliar as linhas de pensamento platônico (Santo Agostinho) e aristotélico (Tomás de Aquino) aos dogmas da fé, e preservou assim o mesmo tom apolíneo e racional (ainda que isso, em um primeiro momento, representasse uma contradição). Assim, a crença em um mundo superior advém nos fins dos tempos faz com que o indivíduo sempre tenha, em relação à realidade, uma visão negativa de iminente catástrofe. A única saída seria portanto a negação dos prazeres pagãos (dionisíacos) para se garantir uma possível salvação.

Com o desenvolvimento da razão filosófica e científica, o espírito apolíneo irá prevalecer, e o espírito dionisíaco, o desejo, “a afirmação da vida”, será progressivamente reprimido. A história da tradição filosófica é a história do triunfo apolíneo em detrimento do dionisíaco. O advento do cristianismo reforçará essa direção com o espírito do sacrifício e da submissão, com o pecado e a culpa, com o supremo paradoxo do “deus morto”, Cristo, o “crucificado”, como Nietzsche se refere a ele. Nossa cultura seria fraca e decadente devido ao predomínio das “forças reativas” que a constituíram. A verdade e a moral são os instrumentos que os fracos inventaram para submeter e controlar os fortes, os guerreiros. A tradição ocidental é o resultado desse processo.

(MARCONDES, 2005, 243-244)

Isso leva o pensador a pregar, pela boca de Zaratustra, que Deus está morto. Quando fala sobre a morte divina, está consciente da crise que o cristianismo sofre nos tempos modernos (mesmo quando contribuiu, de certo modo, para sua edificação) mas,

¹⁴ “Também notamos que as associações comuns da decadência com noções tais como declínio, crepúsculo, outono, velhice e exaustão e, em seus mais avançados estágios, ruína orgânica e putrescência – com seus antônimos automáticos: surgimento, alvorada, primavera, juventude, germinação, etc. – tornam inevitável pensá-la em termos de ciclos naturais e metáforas biológicas”.

diante da constatação de um progresso que cada vez mais oprime o indivíduo, também está consciente do quanto esse senso de decadência está associado a essa evolução sem limites da sociedade moderna: “[...] Nietzsche não via no progresso, nem na história, caminhando estes de renovação em renovação na facticidade, a possibilidade de superação da modernidade ou de uma saída da decadência.” (COMPAGNON, 1999, p. 26)

O progresso, visto com bons olhos por doutrinas como o Positivismo, encontrava-se, dentro desta sensação de ruína que assolou o século XIX, na posição de culpado da catástrofe — idéia fixa que já se arrastava por séculos, mas que ganhou ainda mais força no Romantismo, já que o movimento conviveu com um processo de industrialização até então nunca visto. Entre outras coisas, foi justamente contra esse pendor positivista que a decadência passou para o campo estético e ganhou laivos de escola de arte: o Decadentismo, uma espécie de grito contra os ideais literários, filosóficos e científicos que tinham força na França a partir da segunda metade do século.

Sua origem remonta sobretudo a Baudelaire. Paul Bourget, em “Théorie de la Décadence” (1883), faz de Baudelaire praticamente o pai da nova escola decadente:

Era um homem de decadência e tornou-se um teórico da decadência. É este talvez o traço mais inquietante desta inquietante figura. Foi talvez aquele que exerceu a mais perturbadora sedução numa alma contemporânea.

[...]

Proclamou-se decadente e procurou, sabemos com qual *parti pris* de jactância, tudo o que, na vida e na arte, parece mórbido e artificial às naturezas mais simples. Suas sensações são aquelas trazidas pelos perfumes, porque excitam mais do que as outras este não sei quê de sensualmente obscuro e triste que trazemos em nós. Sua estação preferida é o final do outono, quando um encanto de melancolia enfeitiça o céu que se turva e o coração que se crispa. Suas horas de delícia são as horas da tardinha, quando o céu se colore, como no fundo dos quadros lombardos, com as nuances de um rosa morto e de um verde agonizante. A beleza da mulher só lhe agrada quando é precoce e quase macabra em sua magreza, com uma elegância de esqueleto sob a pele adolescente ou então tardia e no declínio de uma maturidade devastada.”

(apud MORETTO, 1989, p. 54, 57)

Como foi dito, o processo de industrialização é visto como fator propulsor de um caminho sombrio para o caos justamente porque está mais baseado na idéia de evolução do componente mecânico (ausência de vida) do que na idéia do biológico. A ciência lida com explicações que acabam por afrontar preceitos religiosos milenares, o que na maioria das vezes leva a conflitos com os dogmas da fé. A modernidade incute, portanto, mudança, tanto na vida das pessoas quanto nos seus modos de ver o mundo. Baudelaire, assim como Nietzsche, sente isso e aproxima essa mesma modernidade do senso de destruição. Para

ambos, progresso e decadência andam juntos: “... Nietzsche reconciliava modernidade e eternidade, como única possibilidade de se escapar da decadência” (COMPAGNON, 1999, p. 26).

Baudelaire partira justamente desta idéia para a sua descrição da Modernidade, ou seja, extrair do que é banal e corriqueiro na sociedade do seu tempo aquilo que é lírico, eterno:

A cidade, o povo, o jornal, que formam a matéria das *Fleurs du Mal* e do *Spleen de Paris*, tornam-se poéticos, não por si mesmos, mas em nome de um projeto que os nega e extrai deles material para renovar a grande arte, pela imaginação que os impregna de correspondências.

(COMPAGNON, 1999, p. 26)

Eis a diferença entre os decadentes e aqueles que os mesmos condenam. Enquanto esses últimos se deleitam com a força da ciência que tenta encontrar soluções de causalidade para todos os fenômenos naturais, os decadentes vêem nessa mesma ciência uma deficiência em lidar com grandes preocupações humanas. Sobra o desencanto de quem pressente a catástrofe que o progresso irá causar.

Quase sempre proveniente de uma classe aristocrática sem o poder de outrora, ou de classes menos remediadas da sociedade francesa, o artista decadente frustra-se porque não pode usufruir dos bens e das comodidades que a classe burguesa possui. Estando à margem de um sistema em pleno vapor e efervescência que irá ditar os costumes e as modas da “belle-époque” para a França e para o mundo, ele desacredita em uma transformação radical da sociedade nascida a partir da tomada de consciência da injustiça e da desigualdade. Sua reação é a renúncia a essa realidade que o oprime, que lhe causa tédio, e sua atitude é o afastamento, o isolamento dentro de si.

O artista decadente, considerado maldito, rompe com tudo que não nasça do seu “eu”. Niilista ao extremo, anti-político e anti-social, encontra na bebida e nas drogas um possível caminho, ansiando por uma forma de mostrar seu repúdio ao sistema. Mais do que uma decadência em termos de estética, o movimento por ele iniciado traz consigo uma ruína moral, espiritual, refletindo um sentimento de náusea em relação à vida. É a própria crise do ato de existir. Em “Angoisse”, escreve Stéphane Mallarmé, um dos ícones dessa tendência:

Je ne viens pas ce soir vaincre ton corps, ô bête
En qui vont les péchés d’un peuple, ni creuser
Dans tes cheveux impurs une triste tempête
Sous l’incurable ennui que verse mon baiser:

Je demande à ton lit le lourd sommeil sans songes
Planant sous les rideaux inconnus du remords,
Et que tu peux goûter après tes noirs mensonges,
Toi qui sur le néant en sais plus que les morts:

Car le Vice, rongé par ma native noblesse,
M’a comme toi marqué de sa stérilité,
Mais tandis que ton sein de pierre est habité

Par un cœur que la dent d’aucun crime ne blesse,
Je fuis, pâle, défait, hanté par mon linceul,
Ayant peur de mourir lorsque je couche seul¹⁵.
(1990, p. 16)

Textos e jornais como o “Le Décadent”, de Anatole Baju, contribuem para disseminar as idéias dessa nova corrente artística. Dizia o escritor em seu manifesto de 1866:

Dissimular o estado de decadência em que chegamos seria o cúmulo da insensatez.

Religião, costumes, justiça, tudo decai, ou antes tudo sofre uma transformação inelutável.

A sociedade se desagrega sob a ação corrosiva de uma civilização deliquesciente.

O homem moderno é um insensível.”

¹⁵ “Eu não vim essa noite vencer seu corpo, ó cadela / em que vão os pecados de um povo, nem cava / Dentro de seus cabelos impuros uma triste tempestade / sob o incurável tédio que derrama meu beijo: // Eu peço a teu leite de sono pesado sem desejos / Pairando sob as cortinas ignotas do remorso, / E que tu podes apreciar após tuas negras mentiras, Tu que sobre o nada sabe mais que os mortos: // Pois o Vício, roendo minha nativa nobreza, / A mim como a ti marcou de sua esterilidade, / Mas enquanto que teu seio de pedra é habitado // Por um coração que o dente de nenhum crime fere, / Eu fujo, pálido, desfeito, envolto em meu sudário, / Tendo medo de morrer quando durmo só.”

(apud MENDONÇA TELLES, 1977, p. 51)

O termo “decadentista”, usado pela crítica com o intuito de menoscabo, é acatado pelo grupo, que se inspira na decadência do império romano. Verlaine diria “Je suis l’empire à la fin de la décadence!” (apud TRINGALI, 1994, p. 147) em seu poema *Langueur*.

O Decadentismo toma a sua forma: a negação e a reação radical e agressiva às tendências artísticas como a tríade Realismo/Naturalismo/ Parnasianismo. Mais do que escrever, seus seguidores o absorvem no caráter: são dândis, satânicos, insatisfeitos e pessimistas ao extremo. Se tomam para si a alcunha de “decadentes”, é porque têm o intuito de mostrar o quanto se sentem repelidos pela chamada cultura oficial, e a desprezam da mesma forma que desdenham os ideais dos capitalistas. Seu primeiro propósito é o desejo de escandalizar a burguesia, instituir a polêmica, o que foi herdado dos românticos e de Baudelaire:

A ruptura iniciada com Rousseau entre autor e público havia conduzido o Romantismo ao tema favorito — tratado ainda um tanto melodicamente — do poeta solitário. Baudelaire retoma-o com uma tonalidade mais aguda. Dá-lhe aquela dramaticidade agressiva que, a partir de então, deveria caracterizar a poesia e a arte moderna, mesmo nos casos em que a intenção de produzir um choque não se formule explicitamente em princípios, mas provenha o suficiente da própria obra. Baudelaire [...] fala do “prazer aristocrático de desagradar”, [...] vangloria-se de irritar o leitor e de que este não mais o compreendia.

(FRIEDRICH, 1991, p.45)

Assim, os decadentes fecham-se na “torre-de-marfim” (alegoria muito usada para se referir aos simbolistas, anos mais tarde), mas não têm os mesmos propósitos dos poetas parnasianos, seus coetâneos, que se excluem para se dedicar de forma plena ao trabalho árduo da elaboração formal. Para o artista do Decadentismo, não há a lida em ocupar-se somente da arte e construir a partir dela a perfeição, mas a necessidade de adentrar com profundidade as sensações que regem o mundo e a si mesmo.

Essa busca vai ser ampliada no Simbolismo, que pode ser encarado como uma espécie de “novo rumo” em relação ao Decadentismo, à medida que se percebe que seu intuito primeiro é ocupar-se sobretudo da Arte. A reação de seus seguidores frente às condições e às idéias da burguesia não é tão violenta, sobretudo porque há um desejo maior de evasão que se realiza por meio do aprofundamento de certos caminhos já abertos desde o Romantismo e agora despertados novamente pelos decadentes.

Há, sim, uma revolução dentro do Simbolismo, mas ela perpassa a linguagem artística, em detrimento dos conflitos existenciais despertados pelo Decadentismo. Percebe-se, assim, um desejo de reformulação de conceitos estéticos, e de elaboração de uma teoria poética baseada no conceito do símbolo.

O símbolo marca a distância entre a linguagem discursiva e a linguagem poética. A primeira, baseada no pensamento lógico e na sua utilidade enquanto veículo transmissor de pensamentos, é construída a partir do signo, em que significante e significado complementam-se para nomear coisas concretas e abstratas. Já a linguagem poética, considerada pelos simbolistas como a verdadeira linguagem, nasce do inconsciente, da alma. Essa linguagem é imbuída do símbolo, que nada mais é do que o desvencilhar dos valores semânticos fixos nos signos. Tratar-se-ia, portanto, de um signo livre, amplificado, que está além do sentido comum que a linguagem objetiva lhe incute, e cujo próprio som é capaz de despertar e sugerir novos caminhos e associações.

Uma vez que há no símbolo algo como uma sobreposição de vários sentidos e, freqüentemente, uma profundidade escondida por trás das aparências, a literatura simbólica exige do leitor uma leitura ativa e convida-o a decifrar sentidos secretos mergulhando ele mesmo neles.

[...] Vários esteticistas e espíritos inclinados ao misticismo tinham, ao longo de todo o século romântico, consignado à verdadeira arte a função de ligar o invisível e o visível. O símbolo constituía este elo.

(PEYRE, 1976, p. 13-15)

A grosso modo, o símbolo é a palavra que, livre da prisão de seu conteúdo significativo conferido por dicionários, está à mercê da criação artística, que lhe cria correspondências infindas. Essa linguagem simbólica busca romper os limites da sintaxe usual, as fronteiras entre o abstrato e o concreto, e entre as várias limitações que os diferentes tipos de manifestação artística oferecem. Assim, a música e a pintura aproximam-se da poesia numa relação múltipla, complexa, indefinida, misteriosa. Nasce desse processo uma linguagem nova, com vocabulário peculiar (arcaísmos, termos litúrgicos ou exóticos, etc.), construções vocabulares insólitas e exploração de recursos gráficos, como o uso de letras maiúsculas em palavras, geralmente de sentido abstrato, colocadas no meio dos versos.

É a linguagem do subjetivismo, que retoma o ideário romântico e se subleva contra o espírito científico e objetivo da época. Os simbolistas almejam ir mais “ao fundo” do

próprio eu, alegando que a Arte até então não tinha conseguido tal ato de maneira satisfatória. Atrás do inconsciente, também cultivam a consciência dessa demanda: além de chegar até as camadas mais profundas da alma, há o intuito de sentir e de compreender esse mesmo sentimento.

Tem-se a ânsia de atingir o ponto primordial da alma (onde não há leis e nem preceitos), o que leva a criação poética simbolista a pretender ser o fruto ou exercício da voz do inconsciente (antecipando as atitudes surrealistas). A intuição ganha destaque, e o poeta deixa resplandecer seus ares místicos de profeta arrebatado de suas faculdades lógicas e atirado no lado obscuro das coisas, nas suas essências. Lá estaria a poesia pura, livre das amarras da realidade opressora.

É uma concepção mística, sem dúvida: não mais a razão, mas a fé, muitas vezes inspirada nas crenças cristãs repudiadas pela ciência em voga. Acredita-se em um mundo ideal, puro, só atingível por um exercício poético que permite chegar ao desconhecido. A poesia assim o intui e o expressa. Não é por acaso que um dos temas caros ao Simbolismo é a religiosidade medieval, numa gama de conflitos que sugere aproximações com a própria tensão barroca. Porém, além do Cristianismo, a poesia simbolista vai buscar no Ocultismo o seu fator de diferença: trata-se da comunhão com o desconhecido, com o transcendente, com tudo o que possa expressar o infinito.

Resulta disso uma poesia de cunho hermético, imprecisa, sem a preocupação com a lógica, e criando uma atmosfera de matizes vagos e nebulosos. Nela está a marca do subjetivismo de quem se aliena socialmente, de quem quer acentuar suas diferenças em relação aos restantes dos mortais, os considerados homens comuns. Como exemplo, versos de “Un coup de dés” (Mallarmé):

Choit
la plume
rythmique suspens du sinistre
s'ensevelir
aux écumes originelles
naguères d'où sursauta son délire jusqu'à une cime
flétrie
par la neutralité identique du gouffre¹⁶.
(1961, p. 123)

¹⁶ “Cai / a pluma / rítmica pausa do sinistro / sepultar-se / nas escumas originais / donde há pouco sobressaltara seu delírio até um cimo / esmaecido / pela neutralidade idêntica do abismo.”

“Sugerir” e “evocar” são os verbos-chave do poeta simbolista. Ele não quer retratar nada fielmente (Realismo), não tem a intenção de preocupar-se com o esmero da forma (Parnasianismo) e nem quer simplesmente expressar seus sentimentos e emoções (Romantismo). Pretende ir adiante: sua poesia sugere conteúdos sem descrevê-los, estabelecendo correspondências com outras idéias, com a música e com a pintura, com sons, perfumes e sentidos diversos. A sinestesia é uma grande marca simbolista, e contribui para criar epítetos fabulosos. É a teoria das correspondências (tratada no capítulo seguinte) que, desde Baudelaire, sugere a aproximação entre as realidades físicas e metafísicas. Como exemplo está a cor predileta desses poetas: o branco. Sua variedade semântica (cisne, lírio, neve, névoa...) foi praticamente esgotada pelo uso, sugerindo mistério, pureza, espiritualidade, transcendência, etc. São de Cruz e Sousa os versos seguintes, do poema “Primeira Comunhão”. O poeta brasileiro explorou com maestria a cor branca em seus versos:

Grinaldas e véus brancos, véus de neve,
Véus e grinaldas purificadores,
Vão as Flores carnaís, as alvas Flores
Do sentimento delicado e leve.

(1988, p. 22)

O uso excessivo desses símbolos acabou formando alguns padrões, e muitas vezes levou a uma banalização, o que reduziria em muito a qualidade artística dos poemas. Os simbolistas tiveram que sair em busca de outros temas, como a mitologia nórdica e flores exóticas orientais, como o lótus.

Por último, a musicalidade dos poemas simbolistas fez a diferença. A palavra que, desprovida de seus conteúdos lógicos, poderia ser trabalhada em toda a sua sonoridade, proporcionou uma variedade maior de caminhos para se explorarem dentro dos versos: a rima perde um pouco de sua importância para as aliterações e assonâncias. Os rijos metros parnasianos não agradam, e o verso branco passa a ser usado com frequência. Trata-se de um momento em que a poesia rompe de vez com a sua forma tradicional, o que dará ensejo aos movimentos de vanguarda e suas novas buscas.

Rimbaud, dando seguimento às experiências sensoriais de Baudelaire, chega ao ponto de livrar palavras (adjetivos, sobretudo) da prisão do sentido e da relação harmoniosa

com os outros termos constituintes dos versos. Por consequência, a infinidade de significados e a ambigüidade dão livre vazão ao grotesco:

L'étoile a pleuré rose au coeur de tes oreilles,
L'infini roulé blanc de ta nuque à tes reins;
La mer a perlé rousse à tes mammes vermeilles
Et l'Homme saigné noir à ton flanc souverain¹⁷.
(2002, p. 38)

A palavra “flanco”, associada a “soberano”, por exemplo, é exemplo dessa maior liberdade na escolha e na aproximação de termos que levam a poesia a um tom absolutamente grotesco: não é mais apenas no conteúdo que os versos chocam; agora, o “mar revoltado” das palavras é um campo por si só hostil e novo ao leitor. Exemplos como o infinito branco e o verbo “saigner” associado à cor negra falam por si. Mas nem todas as analogias da poesia moderna levam necessariamente ao grotesco. É preciso ter em mente que, como já foi visto, a relação depende da aproximação de elementos considerados contraditórios e que, juntos, levam a um efeito díspar (oscilando entre o cômico e o trágico, ou causando os dois).

Na poesia brasileira, Cruz e Sousa, por exemplo, retomou à exaustão temas grotescos da poesia baudelairiana, como a carne em decomposição associada à fêmea e ao satanismo. Em “Tuberculosa”, o poeta brasileiro parece fundir a mulher a um arranjo floral, em princípio majestoso:

Alta, a frescura da magnólia fresca,
Da cor nupcial da flor de laranjeira,
Doces tons d'ouro de mulher tudesca
Na veludosa e flava cabeleira.
(1998, p.25)

O poema entra então em uma angustiante gradação que faz do branco puro o negro lutuoso da tuberculose. O grotesco então se impõe justamente nesta metamorfose, nesta perda iminente do viço e da beleza, estrofe por estrofe. Os versos finais mostram um ser praticamente obrigado a se exilar da vida:

Foge ao mundo fatal, arbusto débil.
Monja magoada de estranhos ritos,

¹⁷ “A estrela chorou rosa ao coração de tuas orelhas, / O infinito rolou branco de tua nuca até seus rins; / O mar perolou ruivo em tuas mamas vermelhas / E o Homem sangrou negro em teu flanco soberano.”

Ó trêmula harpa soluçante, flébil,
 Ó soluçante, flébil eucaliptus...
 (1988, p. 26)

Mesmo poetas parnasianos praticaram o grotesco, apesar de se esforçarem na busca incessante pelo belo e pelo harmonioso. Influenciado talvez pelas imagens desconcertantes de Baudelaire, Raimundo Correia, por exemplo, possui ao longo de sua vasta obra exemplos de poesia macabra. Estes, porém, não chegam às fronteiras do Simbolismo, quando muito da poesia decadentista. Parecem, antes de qualquer coisa, fortes resquícios da influência romântica que o poeta sofreu aliados à leitura, na juventude, de *Les Fleurs du Mal*. É o exemplo do curioso poema “No circo”, em que há a morte de um acrobata, em que o riso e o colorido da platéia estabelece uma relação ambígua com a cor vermelha da tragédia. A frieza descritiva da cena, talvez sugerindo a própria objetividade parnasiana, causa justamente o estranhamento:

Abria o circo a arena iluminada
 Do povo às grossas vagas tumultuosas;
 Fervia tudo em pompa; a variada
 Cor das vestes, as rendas preciosas.

O verde, o azul, as sedas, os lavores
 Dos luzentes metais da cor do dia;
 Mas nesta febre múltipla de cores,
 Somente a cor vermelha não se via;

Em aplausos a turba se desata,
 Surge em pleno espetáculo o acrobata,
 Pula, e na corda bamba se ajoelha;

Arqueia o corpo; a corda estala e ringe;
 Ele cai, parte o crânio, e o solo tinge
 A cor que se não via, a cor vermelha.
 (1961, p. 135)

2.4 – O grotesco vanguardista (Expressionismo)

A frieza ao descrever imagens bizarras é uma marca do grotesco expressionista. Uma objetividade descritiva que lembra, de certo modo, a retratação parnasiana dos objetos (ainda que esse almeje o belo), mas a sua base vanguardista coloca-se justamente contra o ideal parnasiano.

Para entendê-lo, é necessário entender a própria significação de “vanguarda”. A conotação militar do termo “avant-garde” o acompanhou quando este foi transposto para a Arte. Cada movimento vanguardista pressupunha não-conformismo, engajamento, ataque, avanço e, com essas mesmas conotações agressivas, propunha construir, cada um a seu modo, uma nova concepção de arte e um novo homem. Se muitas vezes se colocam contra o presente, assim como Baudelaire, fazem um culto ao futuro, o que não é visto no poeta francês. Aqui começa a ruptura entre a tendência decadente e a vanguardista: a primeira trata apenas de uma revolta quanto ao presente, e a segunda já mira o futuro a fim, muitas vezes, de reformulá-lo. Para isso, parte da ideologia vanguardista ganha laivos políticos que seguem um caminho paralelo ao da Arte. Há uma ruptura dentro do mesmo ramo: grupos que tencionam mudar o mundo primeiro pelo viés artístico, e movimentos que tencionam mudar o homem e a arte ao mesmo tempo.

É a necessidade de cultivar a novidade, inspirada quase sempre em uma outra visão, mais positiva, que esses artistas têm do progresso: a idéia de uma revolução de idéias espelhada em um futuro mais promissor. É a mesma ânsia que move, de certo modo, os decadentes e simbolistas mas, ao invés de projetar a busca pelo interior da alma, em uma atitude quase de repulsa e passividade quanto à realidade, os vanguardistas vão ao encontro dela, tentando recriá-la, moldá-la. Há, sem dúvida, um sentimento maior de euforia dentro dessas correntes, mesmo quando, como os seus predecessores, elas negam o que já está estabelecido.

Esse culto do novo já aparece em Rimbaud em sua “Lettre du voyant”, escrita a Paul Demeny em 1871. Apesar de sua publicação apenas em 1912, ela já continha o cerne do movimento vanguardista:

The “newcomers”, Rimbaud wrote to Demeny, “are free to condemn the ancestors.” The poet should strive to become a *seer*, to reach the *unknown*, to invent an absolutely *new* language. Thus poetry will be *in advance* (in Rimbaud’s own words: *La Poésie ne rythmera plus l’action; elle sera en avant... En attendant, demandons au poète du nouveau, — idées et formes.*)¹⁸

(CALINESCU, 1987, p. 112-113)

¹⁸ “Os ‘recém-chegados’, Rimbaud escreveu a Demeny, ‘são livres para condenar os mais velhos.’ O poeta deve se esforçar para se tornar um *vidente*, e alcançar o *desconhecido*, para inventar uma linguagem absolutamente *nova*. Desta forma a poesia estará *à frente* (nas próprias palavras de Rimbaud: *A poesia não ritmará mais a ação; ela estará à frente... até então, exijamos do poeta o novo – idéias e formas*).

A idéia de poeta enquanto vidente e enquanto profeta que leva os demais por caminhos obscuros e desconhecidos já vem desde o Romantismo. Shelley, em seu texto “A defense to poetry”, no começo do século XIX já declarava:

Poets, according to the circumstances of the age and the nation in which they appeared, were called, in the earlier epochs of the world, legislators, or prophets: a poet essentially comprises and unites both these characters. For he not only beholds intensely the present as it is, and discovers those laws according to which present things ought to be ordered, but he beholds the future in the present, and his thoughts are the germs of the flower and the fruit of latest time. Not that I assert poets to be prophets in the gross sense of the word, or that they can foretell the form as surely as they foreknow the spirit of events: such is the pretence of superstition, which would make poetry an attribute of prophecy, rather than prophecy an attribute of poetry¹⁹.

(1952, p. 130)

Essa busca profética e muitas vezes de cunho evasivo pode ser traduzida também como um desdém pelo presente, e aqui é possível pensar em uma ligação com a tendência decadente. As duas tendências não se excluem, mas dialogam ao longo da evolução literária que o ocidente presencia desde a metade do século XIX.

Contendo características herdadas da tendência decadente, o Expressionismo ainda perpassou os dois caminhos que as vanguardas tomaram, ou seja, revelaram afeição puramente artística e afeição política. Esse movimento é singularmente pertinente porque críticos como Anatol Rosenfeld esforçaram-se em traçar um caminho que aproximava Augusto dos Anjos de poetas expressionistas. A pertinência também é de procedência histórica, já que a única obra do poeta paraibano é publicada em 1912, ano de efervescência expressionista na Alemanha. É pouco provável que o poeta paraibano tenha tido conhecimento do que se passava até então no campo literário alemão, mas é singularmente interessante observar que os rumos que seus poemas tomaram permitem, sim, a aproximação.

¹⁹ “Os poetas, de acordo com as circunstâncias da época e da nação em que apareceram, foram chamados, nos tempos remotos do mundo, legisladores, ou profetas: o poeta essencialmente cumpria e unia essas características. Não só olha intensamente para o presente tal como ele é, e descobre essas leis de acordo com as quais as coisas presentes devem estar ordenadas, mas também porque vislumbra o futuro no presente, e seus pensamentos são o germe da flor e o fruto do tempo derradeiro. Não que eu declare que poetas sejam profetas no sentido literal da palavra, ou que eles possam predizer a forma de maneira tão certa como eles prevêem o espírito dos eventos: tal é a pretensão da superstição, que fazia a poesia ser um atributo da profecia, ao invés da profecia ser um atributo da poesia.”

O fato é que o Expressionismo procura exteriorizar suas paixões e angústias, já que suas imagens nascem do âmago do ser e suas manifestações ganham contornos técnicos que tentam, de algum modo, amplificar essas sensações. A realidade já não é mais importante do que a expressão do “eu” e, à medida que esse “eu” está angustiado, a distorção se dá em graus maiores e menores, pois se trata de uma espécie de tradução do que se sente. As barreiras entre o abstrato e o natural se rompem, e o desequilíbrio dos sentidos marca, entre outras coisas, o desequilíbrio do ser: “Enquanto o Impressionismo deformava por razões objetivas e científicas, o Expressionismo deforma sob o impulso de violenta paixão, por isso o *hermetismo* o caracteriza.” (TRINGALI, 1994, p. 167)

A obra, portanto, coloca-se como um grito de recusa dado contra a realidade. Em um primeiro momento, ela não tem a intenção de ensinar, e nem de discutir e refletir os mistérios que regem a problemática humana; quer, antes de mais nada, causar no receptor a sensação de desvario na qual ela foi criada. A compreensão então é tortuosa e tende mais à intuição. A percepção é, assim, desprovida de parâmetros corriqueiros. A deformação se institui contra o óbvio, contra o *kitsch*, contra o pré-fabricado e industrializado.

A associação com o mesmo sentimento de pessimismo que moveu os decadentes é evidente: os primeiros expressionistas parecem pressentir o caos antes da primeira guerra e se desesperam com os rumos que o mundo parece tomar. No período em que a guerra acontece e na trégua que segue até o segundo conflito mundial, o artista expressionista encontra ainda mais campo para os seus temores e sentimentos: “A Guerra não originou o Expressionismo, mas contribuiu para intensificá-lo, na medida em que faz emergir uma consciência unificada diante dos horrores e perigos iminentes.” (DIAS, 1999, p. 14)

Fica evidente em uma obra expressionista o sentimento amargo de presenciar uma tragédia quando se pensa em uma sociedade tão absorta na hipocrisia, ambição e egoísmo. Há o desprezo a esse mundo hostil, e isso fica claro na busca pela subjetividade: o caminho para o abstrato e o hermético é a saída. Mas há também toda uma preocupação social, à medida que há uma busca quase que fraternal pelas camadas sociais marcadas pela miséria e pela injustiça que a guerra e a sociedade burguesa industrializada destruíram ou puseram de lado. Se o Expressionismo preserva, como já foi dito, uma forte ligação com o ramo decadentista, há aqui uma diferença básica: o subjetivismo que se estende desde o Romantismo e que atinge decadentes e simbolistas perde certo espaço, na obra

expressionista, para o senso coletivo - a preocupação em lidar com o “homem-massa”: “A voz que emana da literatura expressionista tem caráter universalizante, não dirigida a apelos ideológicos nacionais, mas a anseios de uma ‘ideologia’ filtrada por sentimentos compassivos, solidários.” (DIAS, 1999, p. 26)

Parece haver uma discrepância quando se fala em Expressionismo enquanto escola vanguardista, já que parece haver um foco mais concentrado no presente do que no futuro, da mesma forma como fizeram os decadentes. Na verdade, há o culto do novo, mas ele se expressa justamente na tendência em romper com a tradição. Em relação ao presente, transparece o desejo de transcendência para buscar o infinito (inspiração em Baudelaire), e sobra o protesto em forma de angústia exacerbada contra o mundo moderno e o progresso: “L’expressionnisme est l’expression d’une adolescence. (...) Et cette jeunesse pousse un cri – pourquoi? Parce que “Dieu est mort”, parce que la guerre, la technique, le fonctionnarisme, la déshumanisation, l’injustice, la colère, la misère sont partout présents.”²⁰ (GARNIER, 1962, p. 08)

A Alemanha é o berço do movimento cuja duração é deveras relevante: estendendo-se de 1905 até o final da década de 20 e começo da década seguinte, conviveu com a Primeira Guerra Mundial, e com as forças que culminaram no Nazismo de Hitler (e que levaram à Segunda Guerra). Foram três os grupos que se sucederam: *Die Brücke*, *Der Blaue Reiter* e *Neue Sachlichkeit* (que já destoa do Expressionismo propriamente dito).

O primeiro grupo, chamado de *Die Brücke* (*A Ponte*), é originário de Dresden (1905). A idéia fixa de *A Ponte* provinha da esperança de ligar o real ao imaginário, além de, segundo Dante Tringali, fazer uma ligação ainda maior: “Do ponto de vista artístico (...) lança uma ponte entre a tradição e a modernidade, a outra margem do rio. Note-se que a tela de E. Munch, *O Grito*, que antecipa o movimento, passa-se numa ponte.” (TRINGALI, 1994, p. 167)

Trata-se de um grupo basicamente formado por artistas plásticos, e o traço mais marcante de suas pinturas é a expressão do “eu” mediante a deformação. Segundo seus

²⁰ “O expressionismo é a expressão de uma adolescência. (...) E essa juventude solta um grito – por quê? Porque “Deus está morto”, por causa da guerra, da técnica, o funcionalismo, a desumanização, a injustiça, a cólera, a miséria estão presentes em toda parte”.

participantes, Van Gogh é considerado como principal influência, além de Matisse e Cézanne. Dissidências internas colocam um fim no grupo em 1913.

Em Munique, um novo grupo de expressionistas começa a ser formado em 1911: *Der Blaue Reiter* (O Cavaleiro Azul). O Expressionismo vence a barreira do desenho, e essa reunião conta também com músicos e literatos. O nome provém do fato de que alguns de seus componentes, como Wassily Kandinski, pintam cavalos e cavaleiros azuis: “O *Almanaque*, que editam, representa na capa um cavaleiro azul, símbolo da espiritualidade da arte. O cavaleiro é arquétipo platônico, medieval, traduzindo o espírito que governa o cavalo (= a animalidade). O azul denota a pureza divina.” (TRINGALI, 1994, p. 170)

Conduzidos pelas idéias de Kandinski, pai do abstracionismo, não se limitam a deformar a natureza movidos pelos conflitos do “eu”. Ao contrário, há a tendência abstrata em eliminar o objeto. O grupo acaba com a iminência da guerra de 1914.

O terceiro grupo já tem um apego mais político, inspirado no socialismo: *Neue Sachlichkeit* (A Nova Objetividade). Nasce em 1923, e tem como meta a reforma da sociedade, o que dá a suas obras um tom mais realista que, de certa forma, rompe com o ideal dos primeiros anos, apesar de que esse novo rumo tem justamente a idéia de mostrar que o real é tão feio quanto qualquer tentativa de exprimir a opressão da alma do artista. Por isso mesmo, essa terceira fase não deforma a realidade tal qual seus predecessores, pois defende uma visão fria e objetiva da realidade (o “novo” de seu título justamente retoma a objetividade realista do século XIX, o que descaracteriza a relação com o Expressionismo em sua essência). O final desse terceiro grupo e do movimento em si acontece em pleno Nazismo, em 1933.

Revistas como *Der Sturm* (A Tempestade) de 1910 e *Die Aktion* (A Ação), ambas de 1910, são os veículos para a literatura expressionista. A primeira delas tem um apelo mais artístico, enquanto a outra, como o próprio nome sugere, possui também pretensões políticas. Forma-se um grupo de poetas expressionistas em 1912, sob o nome de “Der Neue Club” (O Novo Clube) em Berlim e, no mesmo ano, aparece uma antologia de poemas.

A aproximação com o próprio movimento romântico é nítida, e não é por acaso que a revista “Der Sturm” sugere o “Sturm und Drang” do século XIX. Pretende-se a anulação das regras e das tradições acadêmicas que querem reger a arte. A emoção vigora, e a fantasia, nascida do instinto, segue muitas vezes o caminho do grotesco e do fantástico:

Não se imita. A fotografia reproduz melhor do que o artista. Detesta-se a imitação, além de tudo, por uma razão filosófica: o real não merece ser imitado. A civilização com a qual convive está podre e a natureza é feia! Tenta-se revelar na obra essa fealdade. Não se recua diante do horror, do demoníaco.

(TRINGALI, 1994, p. 171)

A poesia expressionista traz em seu âmago a influência nítida dos franceses:

Dentre as linhas artísticas vindas da França e que contribuem para inspirar a arte expressionista destacam-se o vitalismo de Rimbaud e Apollinaire e a tendência abstracionista de Mallarmé. Muitos traços da poesia rimbaudiana irão reaparecer na estética alemã: a temperatura poética, o virtuosismo imagético, o senso de revolta e a metáfora da “embriaguez do barco” serviram como símbolo ideal à libertação desejada pelos expressionistas.

[...]

Como se vê, muitas fontes se cruzam para enformar a poética expressionista, herdeira, também, da visão baudelairiana voltada à “pintura da vida moderna”; há uma atração pelas metrópoles, focalizadas por um olhar que ressalta o repulsivo, o fragmentado, a violência do dinamismo impessoal e anônimo do espaço urbano.

(DIAS, 1999, p. 13, 27)

É partindo de tais inspirações que a poesia expressionista vai se caracterizar por aproximações inusitadas e bizarras, o que pode levar ao limiar grotesco. Há a nítida falta de preocupação em estabelecer um nexos entre os períodos dentro da composição, o que dá uma independência a cada verso, tornando-os muitas vezes fragmentários. O fluxo de consciência dita muitas vezes o caminho a seguir, e isso repele a lógica. Tenta-se o abstracionismo na poesia:

Melancolia

Andar aspirar
Vida anseia
Estremecer estar
Olhares procuram
Morrer cresce
O Chegar
Grita!
Profundamente
Nós
Emudecemos.

(STRAMM, A. in: BARRENTO, s.d., 261)

A revolta pode ser verificada na estrutura poética: há a intenção de revolucionar e recriar novas formas de discurso para torná-lo livre de regras – eis novamente a

aproximação com o abstracionismo, agora por um viés estrutural: “trata-se de uma escrita não mais movida pela lógica argumentativa mas pelo *pathos*, como um meio de inquietar o leitor.” (DIAS, 1999, p. 25-26). A mesma revolução pode ser vista também pelo ângulo da destruição da forma, do discurso prolixo, do verso em si e, em última instância, do próprio sentido das palavras. Restam quase que simplesmente os sons que expressam a angústia e o desespero:

... les termes-types de l’expressionnisme sont le substantif et le verbe.[...] les phrases sont simplifiées, libérées de tout poids inutile. Peu à peu le sens lui-même se perd, on parvient à l’absurde, à une succession de cris et de balbutiements qui ne couvrent plus que le vide²¹.

(GARNIER, 1962, p. 29)

Tematicamente, a poesia coloca-se contra a burguesia e contra as desigualdades sociais. Fica sempre evidente o desconsolo com a opressão do mundo:

Bestas humanas vão passando alienadas
No cenário de miséria da rua viva e baça.
Brotam trabalhadores de portas arruinadas.
Tranqüilo, o homem cansado atravessa uma praça.
(LICHTENSTEIN, in: BARRENTO, s.d., p. 247)

A fim de tornar tais imagens mais densas, a recorrência do grotesco é inevitável, justamente porque serve para intensificar a expressão do desespero e da agonia. A busca pelo choque tenta garantir que o leitor sinta o mesmo.

Patrulha

As patrulhas inimizam
Janela arreganha traição
Troncos estrangulam
Montes arbustos resfolham sussurradamente
Berram
Morte.

(STRAMM, in: BARRENTO, s.d., p. 273)

Pierre Garnier (1962, p. 22-25) divide a temática expressionista em três grandes ciclos: a cidade, a guerra e a comunidade futura (ou comunhão futura). A temática da cidade, já explorada desde Baudelaire, expressa o monstruoso e o grotesco dentro da

²¹ “Os termos básicos do expressionismo são o substantivo e o verbo [...] as orações são simplificadas, libertadas de todo peso inútil. Pouco a pouco, mesmo o sentido se perde, chegando ao absurdo, a uma sucessão de gritos e de balbúcies que não tampam mais o vazio.”

miséria das ruas: as casas pobres, os hospitais, os necrotérios, as fábricas cinzentas, o progresso em si. Mais do que isso, há a expressão da opressão e da passividade humana diante (e dentro) da selva de cimento. A guerra, para os expressionistas, é expressa como uma visão: o apocalipse, ou uma “école de sacrifice”, do ponto de vista de quem realmente a presencia e a vive (muitos dos poetas morreram em batalhas). O terceiro ciclo temático está ligado aos dois e confere ao Expressionismo o seu senso de fraternidade: o olhar para o homem do povo e a necessidade da comunhão, “transformation de la société en communauté”.

Em “Homem e mulher passeiam no pavilhão do Câncer”, de Gottfried Benn, por exemplo, esse senso de fraternidade e denuncia contrasta com a frieza e o tom escatológico da imagem:

O homem:
Nesta fila aqui estão ventres apodrecidos
e nesta está o peito apodrecido.
Lado a lado camas malcheirosas. As enfermeiras revezam-se
[a cada hora.

Vem, levanta sem medo esta coberta,
Vê, esse monte de gordura e sumos putrefatos
para um homem que um dia já foi tudo,
também foi êxtase, lar.

Vem, olha essa cicatriz no peito.
Sentes o rosário de pontos moles?
Toca, sem medo. A carne é mole e não dói.

Esta aqui sangra como se de trinta corpos.
Ninguém tem tanto sangue.
Desta aqui ainda tiraram
um filho do ventre canceroso.

Deixa-se que durmam. Dia e noite. – Aos novos
diz-se: aqui o sono cura. – Só aos domingos
para as visitas podem estar mais despertos.

Já se come pouco. As costas
são feridas. Vês as moscas. Às vezes
a enfermeira lava. Como se lavam bancos.

Aqui o solo já incha em torno de cada leito.
Carne nivela-se à terra. Brasa vai-se embora.
Sumo começa a correr. Terra chama.

(in: CAVALCANTI, 2000, p.57)

O Expressionismo, enquanto herdeiro da liberdade da criação moderna, quando rompe com a estrutura tradicional dos versos, muitas vezes intensifica ainda mais o teor grotesco. Um exemplo singular é o poema “Assalto”, de August Stramm, escrito em 1915:

De todos os cantos berram temores queres
 Grite
 Chicoteiem
 A vida
 Assim
 Como
 É
 A arquejante morte
 Os céus dilaceram
 Cegos abateis selvagememente o espanto
 (in: CAVALCANTI, 2000, p.193)

Observando o título, “Assalto”, e comparando-o com o resto da composição, temos já a sensação de desconexão e de isolamento. O grotesco atinge aqui uma força inigualável tanto no campo da forma quanto do conteúdo. O uso de termos aparentemente desconexos, fragmentários e soltos, em alguns casos preenchendo solitários o verso, ganha destaque ao mesmo tempo em que acentua o estranhamento. O leitor acostumado com versos regulares defronta-se com um arranjo inusitado e ousado, no qual o sentido restrito de cada palavra sofre uma implosão e rende-se ao caos de um novo arranjo. Herança da modernidade de Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé, entre outros, essa nova poesia vanguardista rompe totalmente com a quase necessidade de agradar e com a coerência aparente e se entrega ao íntimo da expressão única, de um olhar único e alheio, mesmo quando se pretende coletivo.

Há um novo conjunto de valores: cada termo funciona como um borrão, um respingo que, ali colocado, interage pacificamente ou não com os demais. Quando passamos para o tema, deparamos com o óbvio: o hermetismo. Como chegar a um significado único? Os poetas aprenderam, com mestres como Paul Valéry, que tudo aquilo que pode ser traduzido na forma de prosa já não é mais poesia. Ao invés da lírica harmoniosa do passado, dos sonetos com chave-de-ouro, o artista expressionista recria o caos moderno das cidades em guerra, a brutalidade e a selvageria dentro dos centros urbanos: as palavras parecem literalmente gritar nos versos.

3. AS DUAS PONTAS DO PROBLEMA

3.1 – Baudelaire e *Les Fleurs du Mal*

O choque provocado por *Les Fleurs du Mal*, quando de sua publicação em 1857, ao mesmo tempo em que parece óbvio (dado o conteúdo provocativo), surpreende. Baudelaire havia publicado boa parte dos poemas nos anos anteriores, reunindo-os então em uma obra que, longe de ser uma simples coletânea, possuía uma linha temática bem definida. O livro é o resultado de uma longa elaboração ao longo do tempo que praticamente não foi ocultada do público. “Remords Phostume”, por exemplo, fora publicado junto com outros 17 poemas dois anos antes, na *Revue des Deux Mondes*. Eis seus versos finais:

Le tombeau, confident de mon rêve infini
(Car le tombeau toujours comprendra le poète),
Durant ces grandes nuits d'où le somme est banni,

Te dira: “Que vous sert, courtisane imparfaite,
De n'avoir pas connu ce que pleurent les morts?”
– Et le ver rongera ta peau comme un remords.²²
(1985, p. 182)

Na verdade, o próprio título da obra surpreende, justamente porque contém, em seu bojo, um novo arranjo semântico, denotando uma linha de criação que teria seguidores como Rimbaud e Mallarmé: o substantivo *fleurs* recusa o lirismo e o sublime para ser posto ao lado de uma locução adjetiva inusitada. É como se duas instâncias completamente opostas fossem postas em comunhão somente para que a dissonância soasse. O resultado é uma infinidade de sentidos que joga cada palavra dentro de um mar poético de profundidade inigualável. Soam, nesse mar revoltado, a dor e o choque que, ao invés de extinguir o belo, conferem-lhe um valor diverso. Dirá Eduard Thierry, ainda em 1857: “As flores do mal têm um perfume vertiginoso. Ele as respirou, não calunia as suas lembranças. Gosta de sua embriaguez ao lembrar-se dela, mas sua embriaguez é triste de dar medo.” (in: GAUTIER, 2001, p. 100)

O escândalo, atitude consciente por parte de Baudelaire, parecia uma consequência lógica para quem quis causar um “frisson nouveau” (palavras de Victor Hugo). O poeta

22 “O túmulo, confidente de meu sonho infinito / (Pois o túmulo sempre compreende o poeta), / Durante as grandes noites quando o sono é banido, // Te dirá: ‘De que vos serviu, cortesã imperfeita, / Não ter conhecido aquilo que choram os mortos?’ / - E o verme roerá tua pele como um remorso.”

tinha, como primeiro alvo, o altar sacrossanto da lírica, já atacado pelos românticos, mas não suficientemente tocado. Atacá-lo significaria alvejar seus leitores comuns, ou seja, a burguesia hipócrita e plena de valores vazios.

O primeiro poema da obra resume muito bem a nova associação entre o poeta e o leitor. Baudelaire vai falar em relação de cúmplices, mas em uma cumplicidade menos hipócrita, diante da miséria da vida e do mal irremediável dentro de cada homem. “Au lecteur”, antes de ser uma mera introdução, soa como um aviso, ou um pacto, uma nova ordem necessária para que se leia o que virá nas páginas seguintes. A primeira necessidade deste pacto é aceitar a condição humana de perversidade:

La sottise, l’erreur, le péché, la lésine,
Occupent nos esprits et travaillent nos corps,
Et nous alimentons nos aimables remords,
Comme les mendiants nourrissent leur vermine.

Nos péchés sont têtus, nos repentirs sont lâches;
Nous nous faisons payer grassement nos aveux,
Et nous rentrons gaïement dans le chemin bourbeux,
Croyant par de vils pleurs laver toutes nos taches.²³
(1985, p. 98)

Nos versos seguintes, diz Baudelaire: “C’est le Diable qui tient les fils qui nous remuent! / Aux objets répugnants nous trouvons des appas.²⁴” Trata-se de chocar a quem lê, pois o poeta joga o leitor na condição da ruína, do motivo da queda desde a expulsão do paraíso. Pode-se pensar em um convite a um novo caminho, fora deste Éden lírico, no qual os leitores nunca estiveram. Resta a miséria que, enquanto coadjuvantes, os leitores são convidados a compartilhar a partir dessa nova poesia. Longe de cantar o belo e o harmonioso, Baudelaire parece apontar o caminho para o pútrido, a decadência, a dor, o sofrimento, e conclui este primeiro poema chamando o leitor de “irmão”:

C’est l’Ennui! – l’oeil chargé d’un pleur involontaire,
Il rêve d’échafauds en fumant son houka.
Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat,

²³ “A estupidez, o erro, o pecado, a mesquinhez, / Ocupam nossos espíritos e trabalham nossos corpos, / E nós alimentamos nossos amáveis remorsos, / Como os mendigos nutrem seus vermes. // Nossos pecados são teimosos, nossos arrependimentos são lassos; / Nós nos fazemos pagar muito por nossas confissões, / E reentramos alegremente no caminho lamacento / Acreditando que os vis prantos lavam nossas nódoas.”

²⁴ “É o Diabo que segura os fios que nos manuseiam! / Nos objetos repugnantes encontramos os encantos”.

– Hypocrite lecteur – mon semblable – mon frère!²⁵
(1985, p. 100)

O pensamento crítico de Baudelaire acerca da Arte denota claramente a busca desse novo caminho, mais carregado pela imaginação e menos contemplativo da natureza como fonte perfeita de representação. Em seu famoso texto “Salão de 1859”, por exemplo, a repulsa pelos pintores franceses “clássicos” (que ele chama de “crianças mimadas”) é explicada da seguinte maneira: “Descrédito da imaginação, desprezo pelo elevado, amor (não, essa palavra é bela demais), prática exclusiva do ofício, a meu juízo são estas, quanto ao artista, as razões principais de sua degradação” (BAUDELAIRE, 1995, p. 798). Quanto aos leitores, satiriza:

Em matéria de pintura e escultura, o *credo* atual das pessoas da alta sociedade, sobretudo na França (e não creio que alguém ousará afirmar o contrário), é este: “Creio na natureza, e apenas na natureza (há boas razões para isso). Creio que a arte é e não pode ser senão a reprodução exata da natureza (uma seita tímida quer que os objetos repugnantes sejam afastados, como, por exemplo, um urinol ou um esqueleto). Assim, o engenho que nos desse um resultado idêntico à natureza seria a arte absoluta.” Um Deus vingativo atendeu os pedidos dessa multidão. Daguerre foi seu messias. E então ela diz pra si mesma: “Já que a fotografia nos dá todas as garantias desejáveis de exatidão (eles acreditam nisso, os insensatos), a arte é a fotografia.”

(1995, p. 71)

A mesma crítica acerca da pintura pode ser estendida à poesia: o Romantismo abriu as portas para a crise (ou o questionamento) da representação pura, mas não chegou ao nível de aprofundamento pretendido por Baudelaire. Se a busca pelos estados mais primitivos e obscuros da alma não estava na imitação da natureza, tampouco seriam facilmente encontrados em uma simples sonda subjetiva que o “eu” faria acerca de si e do mundo opressivo. Haveria mais: as sensações e a própria intuição apontavam para isso, e o poeta deveria mergulhar nessa busca pelo belo não simplesmente no passado, ou no futuro, mas em um presente que transcendia aparências e imagens óbvias. Colocado como um espírito assinalado e relegado às contemplações do mundo sensorial, o poeta não encaixaria, portanto, na “realidade” aparente e óbvia. Assim se pode entender o final de “L’Albatros”:

²⁵ “É o tédio! – O olho carregado de uma lágrima involuntária, / Ele sonha com cadafalsos fumando seu cachimbo. / Tu o conheces, leitor, esse monstro delicado, / -Hipócrita leitor- meu semelhante-meu irmão!”

Le Poëte est semblable au prince des nuées
 Qui hante la tempête et se rit de l'archer;
 Exilé sur le sol au milieu des huées,
 Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.²⁶
 (1985, p. 110)

Para se chegar a essa experiência sensorial que fará da poesia a linguagem usada como “ponte” entre o divino e o secular, Baudelaire recorreu à *teoria das correspondências* desenvolvida pelo filósofo Emanuel Swedenborg, doutrina mística que se desenvolveu no século XVIII (em pleno século da razão) e popularizou-se rapidamente. Segundo o filósofo, o homem, feito à imagem e semelhança de Deus, já não teria mais a forma natural de seu espírito. Restava, no entanto, na consciência inata humana, a lembrança remota desse contato com o resplendor divino. Para Swedenborg, a representação daquilo que cerca o homem e é apreendido pela razão ainda contém em si uma significação espiritual, um elo com esse mundo transcendental. Esse elo seria melhor percebido nos homens primitivos, e a palavra seria a sua conexão, ou seja, o entendimento entre criador e criatura. Segundo Anna Balakian (2000, p. 18): “Essa comunicação não foi *direta*; ocorreu através dos símbolos, isto é, de fenômenos no mundo físico que tinham um significado duplo, um, reconhecível pelas percepções terrenas do homem, o outro, pelas espirituais.”

E, citando Swedenborg:

Resumindo, todas as coisas que existem na natureza desde a menor à maior são correspondências. A razão por que são correspondências é que o mundo natural, com tudo o que ele contém, existe e subsiste a partir do mundo espiritual, e ambos os mundos formam a Divindade.

(apud BALAKIAN, 2000, p. 18)

A teoria de Swedenborg pode ser sentida nas experiências poéticas de William Blake, na Inglaterra, da mesma forma como no Transcendentalismo de Ralph Waldo Emerson. Segundo Anna Balakian, Emerson teria influenciado Poe, que teria, por sua vez, influenciado Baudelaire, apesar de a crítica supor que “toda a poesia, desde o começo do movimento romântico, apossou-se do terreno da mística como uma espécie de substituto para a religião.” (BALAKIAN, 2000, p. 20)

²⁶ “O poeta é semelhante ao príncipe das nuvens / Que frequenta a tempestade e se ri do arqueiro; / Exilado no chão em meio às vaias, / Suas asas de gigante o impedem de andar”.

Mas a influência não teria sido tão filtrada assim. Swedenborg era popular entre os franceses, e Baudelaire o lera, absorvendo-o mais diretamente e indo além, ou seja, colocando suas experiências poéticas como nova base para esse contato entre o infinito e o finito, numa relação sensorial que expandia os sentidos primeiros das palavras e conferia-lhes significados diversos. Em “Correspondances”, em que o poeta expõe seu entendimento sobre a teoria swedenborgiana, os tercetos apresentam aproximações insólitas que conferem à poesia um novo “matiz” de possibilidades e aproximações:

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
- Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,

Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.²⁷
(1985, p. 114)

A relação entre o mundo visível e um mundo invisível superior, platônico, faz-se aqui por imagens suscitadas por palavras, como se a poesia fosse o cordão umbilical que aproxima as duas instâncias. A relação entre as palavras, as cores e a música se estabelece na busca por uma arte total, que visa atingir o leitor numa plenitude sensorial. Segundo Ivan Junqueira:

Se pensarmos aqui nas sinfonias de cores a que o poeta se refere quando analisa as telas de Delacroix, chegaremos à conclusão de que, assim como Wagner, Baudelaire esteve muito próximo do conceito de uma arte total em que a palavra, a cor e o som, graças a um difuso sistema de analogias, nos sugerissem esse infinito sonho do espaço e profundidade em que consiste a suprema revelação da beleza.

(in: BAUDELAIRE, 1995, p. 71)

Dirá Anna Balakian (2000, p. 33) sobre “Correspondances”:

Há uma outra dualidade em Baudelaire que consiste na projeção da visão interior sobre o mundo exterior, situando a correspondência entre a visão interior e a realidade exterior, ou na interação entre o subjetivo e o objetivo. Se examinarmos cuidadosamente “Correspondances”, descobriremos que há uma contradição em termos, contendo um exemplo de discordância com Swedenborg, mesmo quando Baudelaire usa as próprias palavras do filósofo.

²⁷ “Há perfumes frescos como as carnes das crianças, / Doces como os oboés, verdes como os prados, / - E outros, corrompidos, ricos e triunfantes, // Tendo a expansão das coisas infinitas, / como o âmbar, o almíscar, o benjoim e o incenso, / Que cantam os transportes do espírito e dos sentidos.”

Segundo a crítica, o soneto conteria dois poemas. O primeiro seria aquele que segue fielmente a doutrina de Swedenborg, verbalizando a associação entre o divino e o natural. O segundo (e eis o passo que Baudelaire dá além da simples influência) seria a contemplação de imagens apenas no plano da realidade, ligadas por construções sinestésicas (“perfumes” e “carnes de crianças”, por exemplo), e excluindo o divino: “no último verso, Baudelaire revela que o segredo para atingir a sinestesia não reside na visão interior e seu contato com o divino, mas na conexão da mente (l’esprit) com os sentidos (les sens) por meio de um estímulo natural, como o incenso ou o âmbar.” O estímulo sensorial desencadearia metáforas, mas não atingiria o campo espiritual, apesar de seus seguidores retornarem de alguma forma, segundo Anna Balakian, para o campo metafísico pretendido por Swedenborg (o que fez todo o movimento simbolista).

Mas Baudelaire pensa sobretudo em poesia, e nos caminhos que essa poesia toma, nos arranjos possíveis quando postas todas as palavras e traçadas as relações. Seu intuito maior é a construção poética, talvez mais do que a temática, e daí talvez se explique a despersonalização de sua poesia. Nas *Fleurs du Mal*, o eu-empírico pouco importa. Segundo Hugo Friedrich (1991, p. 37): “Quase todas as poesias de *Les Fleurs du Mal* falam a partir do eu. Baudelaire é um homem completamente curvado sobre si mesmo. Todavia este homem voltado para si mesmo, quando compõe poesias, mal olha para seu eu empírico.”

A imagem, com todas as suas relações infinitas, rende-se à composição (esta, sim, responsável por suas correspondências), e a composição, por sua vez, supera o próprio eu. Trata-se de uma experiência sensorial que, antes de dar ao leitor a chave, pede que ele a procure. Sugere, evoca e exige mais do leitor, eis a base da poesia simbolista que Baudelaire influenciará nos anos seguintes.

Portanto, mais do que retratar recordações ou a esperança futura, Baudelaire é um profeta do presente, mas que não o vê apenas como quem observa e cataloga. A imagem desse presente nos chega por meio de mitos que a sua própria imaginação reinventa e nos oferece na forma de um caleidoscópio. O choque, por isso, torna-se inevitável, porque Baudelaire procura dar voz não só ao sublime, mas ao excluído, ao repugnante, mesclando-os e fazendo-os dialogar dentro de suas composições carregadas de comparações, metáforas, metonímias e sinestesias.

A relação entre a fêmea lasciva e a carniça em “Une Charogne” talvez seja o exemplo mais famoso, mas há outros instigantes, como o recorte sugestivo de imagens que o poeta faz na parte “Tableaux Parisiens”: uma mendiga ruiva, o cisne, o sol, velhos e velhas, cegos, passantes, ou coisas bizarras como o esqueleto lavrador. Sua pintura da vida moderna está além da fotografia que ele tanto detestara. Em “Le Jeu”, por exemplo, a imagem da luxúria é sugestiva, mesmo quando a descrição parece o simples enumerar de pedaços de corpos e objetos dispersos:

Dans des fauteuils fanés des courtisanes vieilles,
Pâles, le sourcil peint, l'oeil câlin et fatal,
Minaudant, et faisant de leurs maigres oreilles
Tomber un cliquetis de pierre et de métal;

Autour des verts tapis des visages sans lèvre,
Des lèvres sans couleur, des mâchoires sans dent,
Et des doigts convulsés d'une infernale fièvre,
Fouillant la poche vide ou le sein palpitant;²⁸
(1985, p. 352)

Seus recortes de um mundo renegado pela poesia trazem à tona os conselhos de Victor Hugo, que sugeria que o gênio seria aquele capaz de unir o sublime ao grotesco, fazendo-os dialogar dentro da obra. Baudelaire, colocado como o assinalado, o albatroz deslocado de seu céu de fantasias, aproxima-se do repugnante para mostrar a decadência do mundo que o rodeia, e para mostrar que essa decadência pode ser tão poética como o próprio senso do belo.

Pensando na relação entre o sublime e o grotesco, encontrados nos caminhos corriqueiros de Paris, chega-se a um tema caro à poesia baudelariana: a cidade. Aqui, o dandismo associado ao eu-lírico revela sua preferência pelos “paraísos artificiais” que, segundo o próprio poeta, é superior à natureza. Baudelaire, mesmo quando mostra o lado obscuro da metrópole francesa, demonstra sua predileção pela temática urbana, pela selva de concreto onde sonhos e desesperos se encontram em cada esquina. Pode ser visto como aquele que antecipa o que seria o espírito citadino no século XX: mentes e almas sufocadas em meio a luzes, buzinas, corridas e anúncios. A própria figura de pendor aristocrático do

²⁸ “Nas poltronas desbotadas das cortesãs velhas, / Pálidas, a sobancelha pintada, o olho terno e fatal, / Requebrando, e fazendo de suas magras orelhas / Sair um tinido de pedra e de metal; // Ao redor dos tapetes verdes as fisionomias sem lábios, / Os lábios sem cor, as mandíbulas sem dente, / E os dedos convulsos de uma febre infernal, / Revistando o bolso vazio ou o seio palpitante;”

dândi já mostra esse olhar superior de quem contempla enquanto faz parte do cenário (perto e, ao mesmo tempo, distante do que vê). Diz o poeta, em seu texto “O pintor da vida moderna”: “O dandismo é o último rasgo de heroísmo nas decadências”. Em outra passagem: “O dandismo é um sol poente; como o astro que declina, é magnífico, sem calor e cheio de melancolia” (1995, p. 872). Segundo Ivan Junqueira:

Esse dândi é o próprio artista superior, o lúcido e refinado demiurgo do caos vocabular, aquele que se consagra à elaboração *artificial*, ou seja, intelectual, de um processo criativo do qual a natureza não participa. Corrupta em si mesmo, a natureza é amoral e monstruosa.

(in: BAUDELAIRE, 1995, p. 70)

Baudelaire revela então, em seus “Tableaux Parisiens” e em outros poemas, a própria imagem da urbe contemporânea, a ruína grotesca que está amalgamada ao cimento da beleza artificial e do progresso, o sangue e a lama que escorrem nas janelas frias das capitais, e as relações impessoais entre os habitantes, ainda que os mesmos gritem por dentro, fechando-se na angústia do silêncio. A figura do *flâneur*, então, está presente como um contraponto: o observar lento e perspicaz do eu-lírico se contrapõe ao andar metódico, rápido, direcionado da massa em ebulição pelas ruas. O *flâneurie* é quase como a poesia do ato de caminhar para o poeta francês, que se nutre das imagens cotidianas de Paris para se lançar ao infinito por meio de analogias poéticas. Segundo Walter Benjamin, “A rua conduz o flandador a um tempo desaparecido” (1989, p. 185). O crítico completa, de forma intrigante:

Uma embriaguez comete aquele que longamente vagou sem rumo pelas ruas. A cada passo, o andar ganha uma potência crescente; sempre menor se torna a sedução das lojas, dos bistrôs, das mulheres sorridentes e sempre mais irresistível o magnetismo da próxima esquina, de uma massa de folhas distantes, de um nome de rua. Então vem a fome. Mas ele não quer saber das mil e uma maneiras de aplacá-la. Como um animal ascético, vagueia através de bairros desconhecidos até que, no mais profundo esgotamento, afunda em seu quarto, que o recebe estranho e frio.

(1989, p. 186)

Alheio ao senso coletivo que o absorve, fascina e, ao mesmo tempo, desperta desprezo, o poeta procura enxergar vida (e isso inclui sua própria vida) nos rostos anônimos da massa. O mundo repetitivo da rotina e do relógio de ponto entra em diálogo com o tempo infinito que a poesia de Baudelaire busca, criando exemplos magistrais como em “Le Crépuscule Du Soir”:

On entend ça et là les cuisines siffler,
 Les théâtres glapir, les orchestres ronfler;
 Les tables d'hôte, dont le jeu fait les délices,
 S'emplissent de catins et d'escrocs, leurs complices,
 Et les voleurs, qui n'ont ni trêve ni merci,
 Vont bientôt commencer leur travail, eux aussi,
 Et forcer doucement les portes et les caisses
 Pour vivre quelques jours et vêtir leurs maîtresses.²⁹
 (1985, p. 350)

O fascínio da imagem logo se converte na busca de um isolamento nos versos seguintes: “Recueille-toi, mon âme, en ce grave moment, / Et ferme ton oreille à ce rugissement. / C'est l'heure où les douleurs des malades s'aigrissent!”³⁰. Essa relação paradoxal entre o fascínio e o desejo de evasão em relação àqueles que estão no “gouffre commun” revela uma outra característica: retratar o próprio abismo, mesmo que se queira fugir dele.

As imagens do abismo, da perdição e da desgraça pertencem a um conjunto temático comum nos versos de *Les Fleurs du Mal*: a problemática do Mal e do Cristianismo. Surge aqui a idéia do poeta assinalado, excluído, em queda, presente em vários poemas. A figura de Lúcifer passa a ser emblemática, e a aproximação de Baudelaire com esse “damné” não seria gratuita. Deve-se levar em conta, na formação de Baudelaire, as idéias de Cornelius Jansen. O Jansenismo, doutrina religiosa que se tornou popular na França e na Bélgica do século XVII, prega que o homem, corrompido pelo pecado, torna-se alvo de um eterno duelo entre a graça e a concupiscência. Cada uma dessas forças exerce um poder ao qual não se pode resistir, ou seja: uma vez tocado pela graça divina, o homem viverá em graça, e uma vez tocado pela concupiscência, o homem continuará no pecado que o corrompe desde o berço. Haveria, portanto, os eleitos, os predestinados, legando aos outros a sorte da danação do mundo. Paul Bénichou (1948, p. 122) escreve: “Les jansénistes pensaient que le salut de l'homme depuis le péché d'Adam et la chute ne peut

²⁹ “Ouve-se aqui e ali as cozinhas apitarem, / Os teatros ganirem, as orquestras roncarem; / As mesas do anfitrião, de quem o jogo faz as delícias, / Se enchem de meretrizes e patifes, seus cúmplices, / E os bandidos, que não têm nem trégua nem piedade, / Vão logo começar seus trabalhos, também eles, / E forçar docemente as portas e as caixas / Para viver alguns dias e vestir suas patroas.”

³⁰ Recolhe-te, minha alma, nesse grave momento, / E fecha teu ouvido a este rugido, / Essa é a hora onde as dores se agravam!”

résulter que d'une faveur gratuite de Dieu, et non de l'effort humain, aussi incapable d'obtenir par lui-même la grâce que d'y résister.”³¹

Baudelaire coloca-se, portanto, tanto quanto Lúcifer, como aquele que nasceu para o pecado, para a ruína moral, e aproxima-se desse outro lado, olhando o Cristianismo por esse outro prisma. Em “Le reniement de Saint Pierre”, depois de recordar a agonia de Jesus no Horto das Oliveiras, o eu-lírico conclui:

- Certes, je sortirai, quant à moi, satisfait
D'un monde où l'action n'est pas la soeur du rêve;
Puisse-je user du glaive et périr par le glaive!
Saint Pierre a renié Jesus... il a bien fait!³²
(1985, p. 418)

A blasfêmia não é uma afronta simplesmente. Soa como um amargor, um sentimento de solidão e desalento frente à ruína. Rezar a Satã nas *Litanies* é quase como rogar ao próprio Deus:

O toi, le plus savant et le plus beau des Anges,
Dieu trahi par le sort et privé de louanges,

O Satan, prends pitié de ma longue misère!

O Prince de l'exil, à qui l'on a fait tort,
Et qui, vaincu, toujours te redresses plus fort,

O Satan, prends pitié de ma longue misère!

Toi qui sais tout, grand roi des choses souterraines,
Guérisseur familial des angoisses humaines,

O Satan, prends pitié de ma longue misère!³³
(1985, p. 423)

³¹ “Os Jansenistas pensavam que a salvação do homem desde o pecado de Adão e da queda não pode resultar de outra coisa senão um favor gratuito de Deus, e não do esforço humano, tão incapaz de obter por si mesmo a graça como de a ela resistir.”

³² “Certamente, eu sairei, quanto a mim, satisfeito / De um mundo onde a ação não é irmã do sonho; / Possa eu usar da espada e perecer pela espada! / São Pedro negou Jesus... foi bem feito!”

³³ “Ó tu, o mais sábio e o melhor dos Anjos, / Deus traído pelo destino e privado de louvores, // Ó Satã, tenha piedade de minha longa miséria! // Ó Príncipe do exílio, a quem se fez injustiça, / E que, vencido, sempre te endireitas mais forte, // Ó Satã, tenha piedade de minha longa miséria! // Tu que sabe tudo, grande rei das coisas subterrâneas, / Curandeiro familiar das angústias humanas, // Ó Satã, tenha piedade de nossa longa miséria!”

O Cristianismo e a problemática do Mal estão em conjunção dentro de *Les Fleurs Du Mal*. Não há como negar que Baudelaire não tenha um pendor cristão, ainda que isso signifique a blasfêmia e o sentimento de abandono perante o juízo divino. Sua poesia dá voz aos que estão no purgatório, aos não-eleitos, aos condenados ao abismo na terra e no céu. O pecado, para o poeta, é uma condição terrestre. A corrupção da alma e do corpo é quase que um ato natural para quem vive e sofre, e o mal é uma faceta desconcertante de uma sociedade ocidental que, negando-o, se perde na hipocrisia. Baudelaire se incumbe de retratar esse lado obscuro dos renegados, e o satanismo é aqui quase uma consequência lógica desse ato, ainda que isso não signifique uma ingênua posição maniqueísta de negar Deus. Segundo Ivan Junqueira, citando palavras de T.S. Eliot:

Tal dualismo é que lhe explica o ambíguo e dilemático perfil de anjo e demônio, esses pólos em tensão que se atraem, que se buscam como à inútil procura de uma unidade para sempre perdida. Mas o próprio satanismo de que tanto se fala com relação à obra baudelaireana poderia, em certos casos ou se interpretado de determinados ângulos, como o pretende Eliot, servir-lhe de oblíqua via de acesso ao cristianismo. “Quando o satanismo de Baudelaire se dissocia de sua menos provável parafernália, ele equivale a uma obscura intuição de uma parte, mas de uma parte muito importante, do cristianismo. O próprio satanismo, longe de constituir apenas uma afetação, era uma tentativa de ingressar no cristianismo pela porta dos fundos.”

(in: BAUDELAIRE, 1995, p. 75)

Hugo Friedrich (1991, p. 46), também apontando o Cristianismo na obra de Baudelaire, vai destacar sua ruína:

Cristo aparece em suas poesias só como metáfora fugaz, ou como o abandonado por Deus. Atrás da consciência de estar condenado, faz-se sentir o gosto “de gozar voluptuosamente” a condenação. Claro que isto não se pode nem imaginar sem uma herança cristã. Porém, o que resta é um Cristianismo em ruína.

Tem-se que pensar também no senso de experimento do poeta ao falar de Cristo, ou do Cristianismo. Se Friedrich aborda o uso da temática religiosa posta em “metáfora fugaz”, isso também se deve ao desejo de chocar de Baudelaire. Antes de se colocar como um anti-Cristo nas “litanies”, o poeta quer provocar um estremecimento no leitor, fazendo com que esse se defronte com instâncias opostas como a oração por piedade e a figura satânica. Comparando seu trabalho com o de um pintor, pode-se dizer que é um abandono de tintas ao acaso (ou que parece estar jogado ao acaso) simplesmente para sentir e fazer sentir o prazer que aquele novo arranjo proporciona. O resultado é quase sempre o “frisson” a que se referiu Victor Hugo quando falou dessa nova poesia. Hugo Friedrich (1991, p. 45), retomando as falas do próprio Baudelaire, indicia o “prazer aristocrático de desagradar”, e

mostra a distância que se acentua entre o autor e o leitor a partir das “dissonâncias internas da poesia”. Eis a relação direta dos versos de *Les Fleurs du Mal* com o grotesco, aproximando coisas aparentemente alheias, e tentando criar a sensação de alheamento, ao mesmo tempo em que, pelas correspondências, tudo pode parecer harmoniosamente conectado.

É interessante perceber que a poesia baudelairiana, mesmo quando é usada para blasfemar ou chocar, permanece no seu lugar mais alto. Ainda que o tema seja chulo ou vulgar, o valor da lírica continua a dar a tônica (ainda que deposta de sua essência sublime), e a arte poética é quase sempre o assunto que perpassa todos os versos de *Les Fleurs du Mal*. Antes de falar de um Cristianismo em ruínas, de uma massa de desgraçados em uma cidade decadente, ou de uma carniça apodrecida, Baudelaire fala de poesia, de como seus versos sobrevivem e estabelecem uma relação com o hediondo e com o banal. A metalinguagem, condição indispensável para a grandeza de qualquer grande obra, é o tema corrente, e o prazer estético que o poeta francês busca parece servir de contraponto a qualquer deformação ou aberração. Falando de religião, o crítico Ivan Junqueira destaca justamente essa busca pelo prazer estético:

Lúcida ao extremo, a poesia de Baudelaire opera muita vez um agônico e lancinante movimento no sentido de substituir a religião perdida pelo prazer estético que lhe proporciona a consciência de seu altíssimo valor. O culto da beleza deveria assim atender às suas ávidas exigências religiosas, pois Baudelaire, que vivera todas as dúvidas do século, já não mais poderia crer em dogmas e tradições.

(in: BAUDELAIRE, 1995, p. 73)

Talvez essa seja uma primeira diferença a ser destacada em relação à obra de Augusto dos Anjos, que reflete em seus versos a feiúra e o sofrimento do que é retratado. Os versos “duros” do *Eu* fazem o leitor experimentar o “molambo da língua parálitica”, o grito dos desgraçados. Aos leitores de Baudelaire, ao contrário, fica o mistério da linguagem poética para falar do hediondo, e a lida de completar o caminho e adentrar o labirinto poético proposto pelo poeta: este lhe sugere um mundo novo que, antes de ser aceito ou não, deve ser sentido. Chega-se ao senso intuitivo das relações e correspondências que irão desviar por completo a poesia moderna do caminho iluminista da exposição e levá-la ao abstrato, ao difuso, ao hermético, e muitas vezes restará como tema apenas a própria poesia.

O fazer poético de Baudelaire poderia ser considerado bizarro por si só, a despeito de todo o fascínio que desperta no leitor: pode-se pensar em “arte pela arte”, mas não com o pendor parnasiano de sobriedade e busca da beleza clássica. Na poesia baudelaireana, a arte se sobressai ainda quando decanta o hediondo e transgride os ideais. Sua poesia é quase como a musa que anda pelos bairros sujos de Paris e pelos fétidos cantos da sombria alma humana, mas ainda a despertar singeleza com seu canto. Antecipando os processos estéticos da modernidade, seus versos evitam o prosaísmo e buscam, antes de mais nada, a poeticidade: não se conta um poema de Baudelaire, e o próprio poeta não quer contar uma história, descrever simplesmente. Buscando sempre a analogia entre diferentes vertentes da arte (música e pintura), o eu-lírico aparece ao leitor como a esfinge que oferece o mistério humano não como adivinhações, mas como poesia. O resultado é a busca de um estado poético que apresenta sentimentos indefinidos, fragmentados e ligados em um caleidoscópio de cores e sons, ainda que seus versos, detentores de sangue e amargor, possuam a clareza muito próxima do racionalismo do século XVII:

A linguagem de Baudelaire obedece a critérios canônicos, à ortodoxia da *clarté*, e nenhuma dificuldade oferece ao plano de leitura. Nutrido, e bem nutrido, pelos poetas latinos e os grandes poetas franceses do século XVII, em particular Racine, é neles que Baudelaire irá buscar a concisão e a elegância de seu estilo, que chega mesmo a exumar as inversões fraseológicas contra as quais se insurgiram os românticos.

(JUNQUEIRA, in: BAUDELAIRE, 1995, p. 83)

Essa linguagem velha e, ao mesmo tempo, nova na Babel poética terá, no Brasil, um representante que, a partir dela, criará uma outra língua: Augusto dos Anjos.

3.2 – O *Eu* de Augusto dos Anjos:

Quando Augusto dos Anjos publicou o *Eu* em 1912, é certo que tinha noção do impacto que sua poesia, totalmente adversa aos padrões da época (no Brasil), iria provocar. O que o poeta talvez não soubesse era a dimensão crítica que a mesma receberia. Um século depois de seu aparecimento, ainda é difícil classificá-la, mesmo quando se está munido de uma certa distância temporal. Isso acontece porque o próprio Augusto, ainda que ciente de sua originalidade no meio literário nacional, talvez não tivesse tanta noção do que estava em andamento na Europa e que vinha ao encontro de suas pretensões. Morreu o

poeta sem saber disso, já que parece não ter tido contato com as escolas vanguardistas. Restou sua obra, enigmática, ambígua, praticamente inclassificável por um simples rótulo, um simples *ismo*. Os versos do *Eu* parecem formar uma criatura apocalíptica de várias faces, ou um caleidoscópio poético que, antes de negar, abraçou todas as correntes que o influenciaram.

Vários críticos em várias épocas tentaram encaixar a poesia do *Eu* em um rótulo: Expressionismo, *Art Nouveau*, Decadentismo, Simbolismo e até uma espécie de Surrealismo antecipado. Chega-se a um problema comum: classificá-la é reduzi-la a padrões. Augusto dos Anjos parece ter criado algo único a partir das várias leituras que teve, e não seria ousado dizer que, além de fazer poesia, teria também criado sua própria escola, uma raiz nova dentro da Modernidade que, antes de ser diferente, está paradoxalmente próxima de todas essas tendências.

É necessário pensar no eixo Romantismo-Parnasianismo-Simbolismo para entender o caminho da maturidade poética na obra de Augusto. Essas três instâncias igualmente importantes, se por um lado se contrapunham (sobretudo a primeira e a segunda, se considerarmos o Simbolismo como evolução do Romantismo³⁴), angariando fervorosos adeptos no final do século XIX no começo do XX, por outro se fundiam num ecletismo típico da época, sendo isso mais visível nos jovens poetas. Desse modo, não seria nenhum absurdo afirmar, no caso de Augusto dos Anjos, que suas primeiras manifestações poéticas publicadas em periódicos são exercícios parnasianos de temas românticos.

Nota-se isso claramente nos poemas de 1901 a 1902. Em alguns momentos, já são abundantes os exemplos de palavras do jargão poético simbolista, mas em geral as composições são sonetos simples com todo o *pathos* romântico, por mais que a intenção já pareça ser a de construir uma jóia poética à moda parnasiana:

O Coveiro

Uma tarde de abril suave e pura
Visitava eu somente ao derradeiro
Lar; tinha ido ver a sepultura
De um ente caro, amigo verdadeiro.

Lá encontrei um pálido coveiro

³⁴ Na verdade, pode-se também ver o Parnasianismo como uma evolução do próprio Romantismo, tendo em vista o isolar do mundo para o trabalho poético. É difícil pensar nas duas correntes sem enxergar, além de um contraponto óbvio, também uma complementação.

Com a cabeça para o chão pendida;
 Eu senti a minh'alma entristecida
 E interroguei-o: "Eterno companheiro

Da morte, quem matou-te o coração?"
 Ele apontou para uma cruz no chão,
 Ali jazia o seu amor primeiro!

Depois, tomando a enxada, gravemente,
 Balbuciou, sorrindo tristemente:
 - "Ai, foi por isso que me fiz coveiro!"
 (ANJOS, 1994, p. 383)

Dessa poesia de uma espécie de primeira fase de aprendizado poético (que na verdade Augusto dos Anjos praticaria até meados de 1905, quando seu estilo inconfundível parece dispensar tal tipo de composição), ficariam no *Eu* poemas como “A árvore da serra”, “*Ricordanza della mia giuventù*” e os dois primeiros sonetos da trilogia dedicada ao pai. Se o poeta conservou no livro publicado em 1912 peças tão distintas das pérolas poéticas e filosóficas que melhor exemplificam sua originalidade poética, foi justamente pela beleza temática que estas possuem, principalmente as duas primeiras citadas. Os sonetos ao pai foram conservados talvez por outro propósito: fazer com que o seu teor patético se contrapusesse à frieza e ao pendor científico do soneto final³⁵.

A partir de 1902 e, mais precisamente, de 1902 a 1905, Augusto dos Anjos passou por sua fase nitidamente simbolista, mostrando-se claramente como um leitor e um imitador de Cruz e Sousa. Magalhães Júnior (1977) aponta isso em vários momentos, como no poema “Plenilúnio”:

Desmaia o plenilúnio. A gaze pálida
 Que lhe serve de alvíssimo sudário
 Respira essências raras, toda a cálida
 Mística essência desse alampadário.

E a lua é como um pálido sacrário,
 Onde as almas das virgens em crisálida
 De seios alvos e de fronte pálida,
 Derramam a urna dum perfume vário.

Voga a lua na etérea imensidade!
 Ela, eterna noctâmbula do Amor,
 Eu, noctâmbulo da Dor e da Saudade.

³⁵ Sabe-se que Augusto dos Anjos trocou o terceiro soneto da trilogia primeiramente publicada em *O Comércio*, em 19 de janeiro de 1905, pelo famoso terceiro soneto do *Eu* (“Podre Meu pai! A Morte o olhar lhe vidra...”)

Ah! Como a branca e merencória lua,
Também envolta num sudário - a Dor,
Minh'alma triste pelos céus flutua!
(1994, p. 416)

O crítico denota a clara leitura, neste caso, de um poema homônimo de Cruz e Sousa, que possui os versos “Vês esta mole e transparente gaze...”. Relevando a aproximação de imagens, Magalhães Júnior conclui dizendo: “Em vez de coincidência, é mais provável que se trate de um eco inconsciente do soneto do grande poeta negro.” (1977, p. 55). Como já foi dito anteriormente, Magalhães Júnior dedica várias páginas e mesmo capítulos da biografia de Augusto dos Anjos analisando esses ecos, que se exemplificam na escolha de rimas semelhantes e vocabulários típicos do Simbolismo, sobretudo retirados do campo litúrgico.

Mas é claro que Augusto dos Anjos está longe de ser o grande simbolista que alguns críticos pretendem mostrar. Adequá-lo ao Simbolismo é reduzir sua obra a uma influência forte da poesia de Cruz e Sousa, imitativa na maioria das vezes, como mostrou Magalhães Júnior. O próprio poeta foi consciente de que sua obra foi além, e que seu fazer poético enquanto adepto desta corrente se resume a composições menores, com recorrência a temas comuns, a lugares-comuns, como a obsessão pelo branco, o vocabulário típico, o pendor místico e a temática da perda da crença. Tanto é verdade, que apenas o soneto notoriamente simbolista “Vandalismo” (composição de 1904) entra na compilação do *Eu*:

Meu coração tem catedrais imensas,
Templos de priscas e longínquas datas,
Onde um nume 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!
(ANJOS, 1994, p. 279)

Ferreira Gullar, em “Augusto dos Anjos ou morte e vida nordestina” (1976), também separa a obra de Augusto em três momentos, sendo o terceiro (de 1905-06 em diante) a sua fase de amadurecimento poético, a partir do contato com os pensamentos da Escola de Recife e com outros textos filosóficos provenientes de sua formação acadêmica. Pode-se, no entanto, dividir esta terceira fase derradeira em duas, mesmo que isso não signifique necessariamente um limite temporal definido. Não podemos deixar de perceber, dentro dessa terceira fase, um caminho seguido pelo poeta que vai se desenvolver inclusive após a publicação do *Eu*.

A título de esclarecimento, a chamada Escola de Recife é o nome dado a um movimento cultural do século XIX no Brasil, que incluía desde poetas a juristas e sociólogos, expoentes de teorias e discussões que permearam o século XIX, advindas sobretudo de pensadores como Kant e Schopenhauer e cientistas como Darwin e Spencer. Segundo Flávio Sátilo Fernandes (1985, p. 9), em seu “Augusto dos Anjos e a Escola de Recife”: “A escola de Recife não teve um ideário próprio e definido. Antes, foi um movimento heterogêneo, um cadinho de filosofias, de sociologias, de correntes literárias e jurídicas”.

O crítico inclui, entre os críticos e artistas, além do próprio Augusto dos Anjos, o poeta Castro Alves, Sílvio Romero, Tobias Barreto (seu maior expoente), Clóvis Beviláqua, Martins Júnior e Artur Orlando, entre outros. Surgida na segunda metade do século XIX, a escola apresenta três fases distintas: a fase poética, a fase crítico-filosófica e a fase jurídica. A fase poética teria se iniciado na década de 60 do século XIX. Segundo Flávio Sátilo, suas idéias se confundem com as idéias do Romantismo Condoreiro, compreendendo a poesia de Castro Alves e do próprio Tobias Barreto, além de Vitoriano Palhares, Guimarães Júnior, Antonio Alves Carvalho, Xavier Lima e Sílvio Romero.

A segunda fase, chamada de “crítico-filosófica”, iria de 1868 a 1882, tendo como seu representante maior o próprio Tobias Barreto, que também inicia a terceira fase, pós 1882, chamada “jurídica”, das três a menos relevante para o nosso parecer. Levando em consideração que a poesia científica, que nasce sobretudo pelas mãos de Martins Júnior e Augusto dos Anjos, vai ter como fonte a segunda fase do movimento, é certo considerar que a poesia condoreira, aqui também associada às idéias, representa um momento distinto

que, no máximo, comportaria idéias abolicionistas e liberais concordantes com as correntes de pensamento adotadas, sobretudo quando pensamos em Castro Alves.

Voltando a Augusto dos Anjos, podemos pensar portanto em uma terceira fase mais filosófica, como sugeriu Ferreira Gullar, de 1905 até meados de 1907, ou mais (como já foi dito, é difícil separá-las), e uma quarta fase, em que o vocabulário científico é mais recorrente, e tende a dar à poesia um pendor mais abstrato, hermético, com um ritmo muito mais truncado. Percebe-se claramente essa diferença se compararmos obras como “Poema Negro” (de 1906) e “Os doentes”, ou “Monólogo de uma sombra” (composições posteriores, possivelmente de 1911 ou 1912). Na verdade, pode-se considerar os poemas de 1905 até 1907 como pertencentes a uma fase de transição entre a fase simbolista e a fase mais científica.

Usando apenas a compilação do *Eu* como referência, nota-se que a aqui chamada fase de transição traz, além de sonetos como “Versos íntimos”, a recorrência de poemas longos, como “Queixas Noturnas” (1906), “Tristezas de um quarto minguante” (1907), “Barcarola” (1905), e o próprio “Poema Negro”, entre outros. Os temas são bem definidos: o medo da loucura, a identificação com Jesus e com Hércules, a noite, a idéia de andar pela cidade sombria, o tom metafísico e pessimista, e construções inusitadas que fundem o lírico ao corriqueiro e cotidiano (em “Insônia”, por exemplo):

Vagueio pela noite decaída...
No espaço a luz de Aldebarã e de Argos
Vai projetando sobre os campos largos
O derradeiro fósforo da vida.
(1994, p. 295)

Uma musicalidade própria, por vezes já distinta da musicalidade simbolista, e construída a partir de repetições ou aproximações de palavras, mostra sua habilidade no jogo dessas palavras:

Asa de corvos carniceros, asa
De mau agouro que, nos doze meses,
Cobre às vezes o espaço, e cobre às vezes
O telhado de nossa própria casa...
(1994, p. 250)

A chamada fase tardia, pós-1907, já prima por uma musicalidade diferente, com palavras que funcionam como uma espécie de trava-línguas, mostrando a predileção do

poeta por termos que contenham encontros consonantais menos freqüentes, ou pelo uso excessivo do R: “fruto rubro” do soneto dedicado ao filho, ou exemplos como “adstrita a embriões informes” (“Versos a um cão”). Os termos científicos abundam, os neologismos e os estrangeirismos afloram, e Augusto parece pegar gosto pelo uso de palavras difíceis, quase que mostrando o esforço medonho de quem tem o “molambo da língua paralítica”. É uma fase, por isso mesmo, mais abstrata, mais difícil de ser apreendida, em que o tom pessimista anterior se rende a uma frieza quase que de pendor cirúrgico. É justamente neste momento que o tema do verme enquanto agente da decomposição e senhor dos mistérios da vida e da morte aparece em sonetos como “O deus-verme”, no soneto dedicado ao filho morto, “A um carneiro morto”, e no terceiro soneto dedicado ao pai.

A melancolia e o pessimismo perdem espaço para doenças como a lepra, a tuberculose. A cidade, no cair da noite, outrora motivo para o cismar filosófico, agora parece gemer como um organismo doente, com todos os seus miseráveis e suas prostitutas. É o caso de “Monólogo de uma sombra”, “As cismas do destino” e aquela que parece ser a mais profunda de suas composições: “Os doentes”.

Caíam sobre os meus centros nervosos,
Como os pingos ardentes de cem velas,
O uivo desenganado das cadelas
E o gemido dos homens bexigosos.

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

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

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

(1994, p. 237)

Este poema, como os outros já citados, segue mais definidamente a linha temática dos “Tableaux Parisiens” de *Les Fleurs du Mal*, ou seja, cantar o que há de decadência corporal, moral e espiritual da cidade, mostrando sua feiúra e, ao mesmo tempo, dedicando-

lhe certa afeição e contemplação. Em “Les aveugles” (Os cegos) de Baudelaire, por exemplo, há o convite a contemplar a aberração que ladeia:

Contemple-les, mon âme; ils sont vraiment affreux!
 Pareils aux mannequins; vaguement ridicules;
 Terribles, singuliers, comme les somnambules;
 Dardant on ne sait où leurs globes ténébreux.³⁶
 (1985, p. 342)

A figura dos cegos enquanto manequins chama a atenção por destacar uma das marcas do grotesco baudelairiano: a idéia dos autômatos, horrendos seres que apresentam, de um lado, a chama da vida e, do outro, o ar bizarro da máquina, do boneco, do cadáver, ainda que dotado de movimentos.

No caso de Augusto dos Anjos, o que faz “Os doentes” ser talvez o melhor poema de Augusto dos Anjos é justamente aquilo que Baudelaire já expressava nos *tableaux*: uma riqueza de imagens que deixa de lado o subjetivismo para se colocar numa perspectiva objetiva que revela o que há de hediondo com todas as suas nuances grotescas. A subjetividade mais aparente em poemas como “Tristezas de um quarto minguante” e “Poema Negro” diluem-se no olhar mais clínico que esse poema apresenta, da mesma forma como o faz o célebre “Monólogo de uma Sombra” (apesar de que, neste último, ainda há um tom subjetivo peculiar). Trata-se de uma mera especulação, mas podemos dizer que os poemas que vieram depois de 1912 mostram que Augusto dos Anjos seguiria justamente o caminho do hermetismo, com composições que talvez acabassem por esgotar o filão. O certo é que muitos de seus poemas pós-*Eu* (devidamente reunidos sob o nome de *Outras Poesias*) não apresentam o mesmo brilho, justamente porque às vezes parecem exercícios de auto-imitação. É como se o poeta tentasse copiar seu próprio estilo, limitando-se a um estereótipo.

Definir Augusto dos Anjos apenas por essa última fase, ou pelo resultado de sua maturidade poética, é também limitá-lo. Quando se pensa no *Eu*, há a necessidade de se levar em consideração as fases anteriores. É um caso típico em que o processo parece ser mais relevante que o resultado. Isso se explica pela organização (ou desorganização) do

³⁶ “Contempla-os, minha alma, eles são verdadeiramente horrendos! / Parecidos com manequins, vagamente ridículos; / Terríveis, singulares, como os sonâmbulos; / Lançando não se sabe onde seus globos tenebrosos.”

livro, que não segue uma linearidade temporal ou uma classificação temática. É, antes, um amálgama das várias fases e influências que o tornam, por isso mesmo, tão fértil e difícil de se submeter a padrões.

Poder-se-ia dizer que as características literárias do *Eu* apontariam para uma escola literária de um poeta só. As peculiaridades e a forma única de construção artística dão a Augusto dos Anjos a façanha de ser reconhecido apenas através de versos isolados, mesmo por pessoas que pouco sabem sobre ele. O fato é que Augusto dos Anjos parece somar todas as influências e, a partir de então, seguir por um caminho de originalidade que tende a se encontrar mesmo com as correntes vanguardistas. Porém, é com certo receio que devemos explorar tais encontros, já que o poeta, por gosto ou por imposição de sua época, não conseguiu se desvencilhar de padrões ditos obsoletos, como o uso do soneto, por exemplo.

Sua marca distintiva parece ser mais a linguagem do que a forma propriamente dita. Um trabalho minucioso é feito por Cavalcanti Proença em seu “*O artesanato em Augusto dos Anjos*” (1959) acerca da construção de versos e do manejo da língua por parte do poeta paraibano. Entre outras coisas, o crítico destaca advérbios terminados em “mente” (*tragicamente, somente, etc.*) que denotam um gosto do poeta por vocábulos longos. Em “O morcego”, por exemplo, duas grandes palavras são formadas a partir dessa partícula: *circularmente* e *imperceptivelmente*. Da mesma forma e em outros momentos, longas palavras (inclusive neologismos) são formadas tendo como base a construção de superlativos: *profundissimamente, hiperculminação, acérrimo, etc.*

Cavalcanti Proença destaca ainda o sufixo “idade” para substantivos, gerando palavras como *incestuosidade* e *noumenalidade*, que atestam não só esse apego, mas a intenção de criar ou usar palavras que parecem dificultar o andamento e a pronúncia do verso como um todo. Anatol Rosenfeld (1976), referindo-se a poetas expressionistas alemães como Morgenstern, usa o termo “comboios” para falar justamente de palavras longas e criadas a partir de sufixos e prefixos. Trata-se de um processo de intensificação e deformação que a língua alemã permite muito mais que o português, e que ajudaria a denotar o senso de agudeza do Expressionismo na poesia. Augusto parece conseguir o mesmo efeito em versos como os de “Psicologia de um vencido” (ANJOS, 1994, p. 203), por exemplo, em que o eu-lírico usa a construção “Profundissimamente hipocondríaco”.

Trata-se de um decassílabo construído magistralmente com duas palavras. O adjetivo *profundo* ganha tanto o superlativo que o intensifica, quanto a partícula *mente*, que o transforma em advérbio, formando um termo grande, denso, que tenciona elevar o substantivo *hipocondríaco* a um nível altíssimo de gravidade e agudez.

Também Baudelaire, em *Les Fleurs du Mal*, já usara palavras longas que muitas vezes soavam estranhas na língua francesa. Um de seus poemas possui como título “L’héautontimorouménos” que, segundo Ivan Junqueira (1985, p. 307), é uma palavra emprestada de uma comédia de Terêncio, sugnificando “o carrasco de si mesmo”. A partícula “mente” (*ment* em francês) foi também usada por Baudelaire com certa regularidade. Em *Le crépuscule du soir*, por exemplo, o poeta diz que o céu “se ferme lentement comme une grande alcôve” (“se fecha lentamente como uma grande alcova”) (1985, p. 348). No primeiro dos poemas com o título de “Spleen”, ele usa “sinistrement”. No último poema assim intitulado, o poeta se refere aos espíritos errantes e sem pátria “qui se mettent à geindre opiniâtement” (1985, p. 296), ou “que se põem a gemer obstinadamente”. Talvez tais usos não tenham a força construtiva presente em “profundissimamente”, mas mesmo Augusto dos Anjos não recorre tanto a esse tipo de construção inusitada, e os casos citados primam mais pela estranheza dentro da própria obra do que por ser uma marca constante nos versos do *Eu*.

Isso já não acontece com o uso de palavras do jargão científico e filosófico, que são mais recorrentes e contribuem para criar uma sensação de gravidade e certa frieza científica em geral conferida à prosa. Retirados, na maioria dos casos, da Filosofia e da Ciência, chocam por sua simples inserção no texto poético. As construções, esdrúxulas, criam imagens inusitadas e originais. Em “Idealização da Humanidade Futura”, por exemplo: “Como quem esmigalha protozoários / Meti todos os dedos mercenários / Na consciência daquela multidão”(1994, p. 206). Em “Agonia de um filósofo”, a manipulação dos termos ganha uma profundidade e uma prolixidade que tornam os versos confusos: “No hierático aeropago heterogêneo / Das idéias, percorro, como um gênio, Desde a alma de Haeckel à alma cenobial!” (1994, p. 201). Nestes casos, tentativas de explicação acabam por vezes se tornando tão prolixas quanto os versos, mesmo quando há a intenção de transformar em prosa tais imagens poéticas, como se fossem um tratado científico ou filosófico. A título de exemplo, eis uma explicação de Antônio Houaiss para os versos citados de Augusto:

O “aerópago” era o local em que funcionava, em Atenas, o mais alto corpo judicial, que conhecia, inclusive, dos crimes de morte. Em grego a palavra freqüentemente ocorre separada: “ó Áreios pagos”, a colina de Ares, isto é, Marte. O poeta emprega em sentido figurado, com a acentuação grega, paroxítona, e não a latina, que é a seguida na transposição dos vernáculos gregos para o português.

[...]

O poeta quer referir-se, é de supor, ao seu próprio pensamento que é como um tribunal de idéias, mas heterogêneo quanto às origens dessas, hauridas em fontes e experiências várias e dispersas, mas hierático, isto é, de tão alta força que divina, isto é, ainda sacro, porque o decisivo, o da consciência.

(HOUAISS, A. in: ANJOS, 1960, p. 33)

Ainda sobre o “aerópago de idéias”, o crítico conclui:

A idéia do poeta, creio, é a de que ele tem a capacidade de percorrer no aéropago, compreendendo-as, desde as mais altas concepções individuais, como a de Haeckel, até as mais comunizadas, gregárias, coletivas, como a que há em cada cenóbio.

(1960, p. 34)

José Paulo Paes, em seu *Gregos e baianos* (1985), destaca o senso de ornamento atribuído ao termo técnico, principalmente quando derivado do campo biológico. Buscando uma relação da poesia de Augusto dos Anjos com a estética do *Art Nouveau*, o crítico parte do princípio de que essa corrente estética busca, por meio desse ornato, aproximar-se de formas derivadas do mundo natural, microscópico, do campo das estruturas vegetais e animais.

Já Ferreira Gullar, em seu texto aqui citado (“Augusto dos Anjos ou morte e vida nordestina”), vai destacar o termo técnico por um lado mais psicológico, além de ornamental. Tratar-se-ia então de uma válvula de escape por meio da qual o poeta extravasa suas angústias: “... a terminologia científico-filosófica deixa de ser um elemento meramente negativo da poesia de Augusto dos Anjos para se tornar expressão de sua problemática, fator constitutivo de seu universo poético.” (1976, p. 54). O emprego de tais termos funcionaria como uma espécie de “escudo de proteção com que o poeta se protege para descer ao inferno da vulgaridade e do mau gosto”.

Se pensarmos na fase mais madura da obra de Augusto dos Anjos, veremos que os termos técnicos contribuem muitas vezes para acentuar uma frieza quase clínica, de quem observa o mundo como um cientista ou como um médico. Mas, paradoxalmente, pode-se observar um senso de aclamação ou de entusiasmo por processos como o de decomposição, por exemplo, onde antes (na fase de 1905-1907) havia a angústia existencial.

Um exemplo disso é o terceiro soneto dedicado ao pai. Comparando-o a versos de cunho metafísico como os de “Poema Negro” ou “Tristezas de um quarto minguante” (poemas da fase de transição), poder-se-ia pensar em duas posturas completamente diferentes. Trata-se, daqui, de quase uma celebração da morte enquanto processo biológico. Ainda há a angústia, mas ela parece diluída no senso técnico, de alguém que parece fazer uma autópsia.

Podre meu Pai! A Morte lhe vidra.
Em seus lábios que os meus lábios osculam
Microorganismos fúnebres pululam
Numa fermentação gorda de cidra.

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

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

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

(ANJOS, 1994 p. 270)

O uso de “podre” no lugar de “pobre” fala por si, e a linguagem técnica parece se destacar como fator de distância afetiva (levando-se em conta todo o teor teórico que, ao contrário da linguagem poética, não é comumente usado para expressar sentimentos e angústias). Esse tipo de posicionamento frente à morte, talvez indiretamente (através dos Simbolistas), Augusto parece ter herdado de Baudelaire. O olhar que alterna frieza e quase que admiração pelo objeto decomposto já é visto em “Une charogne”, para citar um exemplo mais conhecido. Mesmo quando descreve a cidade corrompida pela doença e pela decadência em seus “Tableaux Parisiens”, o olhar parece exatamente o mesmo. Em “Les Sept Vieillards”, por exemplo, há a descrição de um dos velhos:

Il n'était pas voûté, mais cassé, son échine
Faisant avec sa jambe un parfait angle droit,
Si bien que son bâton, parachevant sa mine,
Lui donnait la tournure et le pas maladroit

D'un quadrupède infirme ou d'un juif à trois pattes.
Dans la neige et la boue il allait s'empêtrant,

Comme s'il écrasait des morts sous ses savates,
 Hostile à l'univers plutôt qu'indifférent.³⁷
 (1985, p. 332)

Em “Os doentes”, de Augusto dos Anjos, observa-se o mesmo olhar contemplativo quando, por exemplo, há a descrição da prostituta:

Uma, ignóbil, derreada de cansaço,
 Quase que escangalhada pelo vício,
 Cheirava com prazer no sacrifício
 A lepra má que lhe roía o braço!

E ensangüentava os dedos da mão nívea
 Com o sentimento gasto e a emoção podre,
 Nessa alegria bárbara que cobre
 Os saracoteamentos da lascívia...
 (1994, p. 243-244)

A descrição ganha laivos de banalidade muitas vezes, devido a aproximações inusitadas que se constroem a partir de coisas ordinárias, alheias ao jargão poético. Nesse mesmo poema, Augusto, falando da decadência ao redor, usa de uma comparação inesperada: “A lamparina quando falta o azeite / Morre, da mesma forma como o homem morre”. (1994p. 266). Em “Les Sept Vieillards”, de Baudelaire, a aproximação do velho com o quadrúpede ou com o judeu de três patas consegue o mesmo efeito. Já em “L’Héautontimorouménos”, por exemplo, a violência é comparada ao fazer do açougueiro e ao ato de Moisés bater na pedra: “Je te frapperai sans colère / Et sans haine, comme un boucher, / Comme Moïse le rocher!”³⁸ (1985, p. 306)

Se a poesia é, por um lado, profanada por termos técnicos mais apropriados à prosa científica, por outro há essa inserção de imagens e termos comuns e corriqueiros que, da mesma forma, causam o choque grotesco justamente por macular a poesia lírica com idéias menos “elevadas” e menos “míticas”. Essa busca pelo cotidiano, muitas vezes, lembra o Modernismo, justamente porque foram os modernistas que tiveram como uma de suas bandeiras a dessacralização da lírica já empreendida desde Baudelaire. Augusto dos Anjos,

³⁷ “Não era curvada, mas quebrada, sua espinha / Fazendo com sua perna um perfeito ângulo reto, / Se bem que sua bengala, rematando seu semblante, / Lhe dava o porte e o passo desajeitado // De um quadrúpede enfermo ou de um judeu de três patas, / Na neve e na lama ele seguia se enroscando, / Como se esmagasse os mortos sob seus sapatos, / Hostil ao universo todo indiferente.”

³⁸ “Eu te espancarei sem cólera / E sem ódio, como um açougueiro, / Como Moisés o rochedo!”

não modernista, mas moderno, apresenta nitidamente essa característica. Em “Debaixo do Tamarindo”, por exemplo, o choro é comparado a uma vela:

No tempo do meu pai, sob estes galhos,
Como uma vela fúnebre de cera,
Chorei bilhões de vezes com a canseira
De inexorabilíssimos trabalhos!
(1994, p. 210)

O amor, em “Versos de Amor”, é comparado à cana:

Parece muito doce aquela cana.
Descasco-a, provo-a, chupo-a... ilusão trega!
O amor, poeta, é como a cana azeda,
A toda a boca que não o prova engana!
(1994, p. 267)

Sendo diluída por termos ou imagens vulgares, ou de cunho científico, a linguagem poética no *Eu* sofre justamente essa dessacralização outrora pretendida por Baudelaire e pelos modernos, e que pode ser vista por dois ângulos: o romper com os moldes parnasianos e, paradoxalmente, o abraçar destes mesmos moldes, já que o emprego de tais palavras e expressões pode muito bem ser visto como um exemplo, ou uma tentativa, de virtuosidade. Se, na opinião dos teóricos, os termos científicos chocam muitas vezes ao seguir por uma linha que se afasta dos ideais de beleza do começo do século XX, sobretudo em relação à estética parnasiana, por outro lado, os recursos formais que tais termos técnicos disponibilizam ao poeta parecem ser um elo, mesmo ténue, com o processo de criação do próprio Parnasianismo: a busca por expressões incomuns, e o uso das mesmas na construção de frases de efeito ou rimas preciosas, por exemplo. Assim, a construção desses versos de “As Cismas do Destino” está à altura de qualquer poeta parnasiano considerado como virtuoso:

Livres de microscópios e escalpelos
Dançavam, parodiando saraus cínicos
Bilhões de centróssomas apolínicos
Na câmara promíscua do vitellus.
(1994, p. 212)

Mas Augusto dos Anjos vai além, e parece embebido em um jogo de palavras. Se pensarmos em sua poesia como um processo parnasiano de construir versos, temos que reconhecer que ele o faz à sua maneira. A aqui chamada fase de transição (1905-1907) é a

mais fecunda em exemplos, já que o poeta ainda não emprega tantos termos científicos. Ficam, então, versos magistrais como os de “Tristezas de um quarto minguante”, em que há a referência a um outro poema, além do uso de datas:

Mas tudo isto é ilusão de minha parte!
 Quem sabe se não é porque não saio
 Desde que, 6^a. feira, 3 de Maio,
 Eu escrevi os meus Gemidos de Arte?!
 (1994, p. 300)

No mesmo poema, outro exemplo interessante: o contar de telhas.

A lâmpada a estirar línguas vermelhas
 Lambe o ar. No bruto horror que me arrebat,
 Como um degenerado psicopata
 Eis-me a contar o número das telhas!

- Uma, duas, três, quatro... E aos tombos, tonta
 Sinto a cabeça e a conta perco; e, em suma,
 A conta recomeço, em ânsias: - Uma...
 Mas novamente eis-me a perder a conta!
 (1994, p. 301)

Nada mais banal, ao mesmo tempo tão poético e original. O que se quer destacar, aqui, é a lida do poeta em buscar o virtuosismo poético, mas um virtuosismo diferente, em que deixa exposta a sua maneira de manipular a língua, brincar, jogar, torná-la particularmente sua. A isso se pode atribuir uma boa dose de senso de experimentação, até certo ponto ousado, típico de um filósofo ou cientista por um lado, mas também típico de um poeta modernista, observador do cotidiano, como seriam Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade anos depois.

Do mesmo modo que Augusto dos Anjos alterna momentos de criatividade poética com outros de tensão e tonalidade bizarras, também o ritmo dos poemas tende a ser melódico em alguns versos, e truncado em outros. Isso é mais visível a partir de 1907, quando a maior recorrência de vocábulos esdrúxulos contrasta com as construções inusitadas e mais melódicas.

Em “Agonia de um Filósofo”, por exemplo, pode-se ler: “Consulto o Phtah-Hotep. Leio o obsoleto / Rig-Veda. E, ante obras tais, me não consolo...” Trata-se de um exemplo da fase tardia. E a maturidade poética de Augusto dos Anjos o levou a construir versos mais duros, que soam aos “estampidos” (segundo Manuel Bandeira). Ressalta-se aqui, como já

foi dito, o uso do R: “Cão! – Alma de inferior rapsodo errante! / Resigna-a, ampara-a, arrima-a, afaga-a, acode-a / A escala dos latidos ancestrais...” (p. 208)

Somam-se a isso a recorrência da pontuação e a predileção por proparoxítonas. Em “Monólogo de Uma Sombra”, por exemplo:

Estrouto 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.
(1994, p. 196)

A poesia da fase mais madura parece funcionar, como também já foi dito, como uma brincadeira de trava-línguas, com um ritmo truncado que perde, ou difere, da melodia das fases anteriores, em que há exemplos como os de “Barcarola”, em que a recorrência da assonância é preciosamente bela. As vírgulas e pontos diminuem, as consoantes têm seu efeito atenuado pela vogal aberta “a”, expressiva no canto, que acaba por dar o tom aos versos, e a repetição realça o senso rítmico.

Cantam nautas, choram flautas
Pelo mar e pelo mar
Uma sereia a cantar
Vela o destino dos nautas.
(1994, p. 297)

Retomemos um exemplo adequado à exposição: “Asa de Corvo”, em que a melodia é garantida justamente pela aliteração (“s”), além das repetições e das assonâncias com “e” e “a”:

Asa de corvos carniceiros, asa
De mau agouro que, nos doze meses,
Cobre às vezes o espaço e cobre às vezes
O telhado de nossa própria casa...
(1994, p. 250)

Em “Duas Estrofes”, a bela construção com o “l” e com “b” é um belo exemplo do uso de aliteração que confere ao verso uma musicalidade que destoa do uso do “r” dos outros versos (“arrabil”, “lírico”, “trágico” e “terremoto”).

A queda do teu lírico arrabil
De um sentimento português ignoto

Lembra Lisboa, bela como um brinco,
 Que um dia no ano trágico de mil
 E setecentos e cinquenta e cinco
Foi abalada por um terremoto!
 (1994, p. 254)

Se pensarmos em uma perda, ou, melhor dizendo, uma mudança melódica nos versos da fase de transição para a fase tardia, temos que levar em conta uma característica temática típica dessa última: a dificuldade em expressar o urro irracional, o grito, o berro dos seres angustiados. Em “Versos a um cão”, por exemplo:

Que força pôde adstrita a embriões informes,
 Tua garganta estúpida arrancar
 Do segredo da célula ovular
 Para latir nas solidões enormes?!
 (1994, p. 208)

Em “As Cismas do Destino”:

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

Era como se, na alma da cidade,
 Profundamente lúbrica e revolta,
 Mostrando as carnes, uma besta solta
 Soltasse o berro da animalidade.
 (1994, p. 211)

A fase mais madura da obra de Augusto dos Anjos, antes de ser apenas o espetáculo da criação poética, expressa a dor de parir palavras, e isso poderia explicar o ritmo mais truncado. Em “O martírio do artista” (fase de 1905-1907), o eu-lírico já cantava o ato de conceber a idéia, numa teia de imagens que sugere a guerra e a doença.

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

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

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

Febre de então falar, com os dentes brutos
 Para falar, puxa e repuxa a língua,
 E não lhe vem à boca uma palavra!
 (1994, p. 253)

Comparando-o com “A idéia”, vemos a intensidade da última fase poética:

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

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

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

Quebra a força centrípeta que a amarra,
 Mas, de repente, e quase morta, esbarra
 No molambo da língua paralítica!
 (1994, p. 204)

A palavra enclausurada na boca parece doente, como os pensamentos. É quase como o urro irracional dos seres inferiores e miseráveis que Augusto dos Anjos coloca em um mesmo patamar hediondo: vermes, o cão, o feto, a prostituta, o tuberculoso, o leproso. É um grito para dentro, no entanto, e o que soa é a angústia, o desespero, numa tonalidade que em muito lembra o Expressionismo, ou o quadro “O grito” de Munch.

4. O GROTESCO NAS OBRAS DE AUGUSTO DOS ANJOS E BAUDELAIRE

4.1 – O grotesco (retomando alguns conceitos)

Como já foi mencionado em um capítulo anterior, um dos efeitos mais singulares do grotesco no receptor é a perda, ainda que momentânea, da orientação em relação ao que ele julga conhecer enquanto padrão. Há uma tendência no homem em aceitar padrões simétricos, mesmo que isso não seja, de certo modo, uma característica natural das coisas. A natureza, por mais que possua suas leis e suas linhas sóbrias, segue uma certa assimetria, ao passo que o homem, por séculos, parece sempre tentar defini-la pela simetria. O grotesco justamente aponta para esse erro, denunciando-o. Um exemplo claro é o do corpo humano que, com dois lados simétricos justapostos, consegue equilíbrio e regularidade. O grotesco já apresenta o corpo deformado ou distorcido, ainda que no exagero da obesidade ou na secura da fome. Há, aliás, uma focalização outra – os extremos desse corpo – que mostra sempre o degradante que é, aliás, o diálogo do mesmo com a natureza: a velhice frente à morte, a defecação, o babujar, o pus. O grotesco não vê o corpo como resultado da criação divina, mas a sua formação e seus defeitos frente às leis naturais.

Essa categoria estética tem sua base no pré-conceito que o receptor tem das coisas e no ato de oferecer o diálogo com tudo aquilo contra o qual se opõe. O efeito é a surpresa e a desorientação, justamente porque o foco do receptor é o da simetria. Para esse receptor jogado em um rearranjo grotesco do mundo, novas regras são impostas no campo da ética e da estética, e novas dissoluções aparecem. Assim, tem-se a relação de coisas antes julgadas como inconciliáveis, não concebidas em conjunto. Às vezes, apenas o exagero (ou a diminuição), a perda da identidade do ser ou do objeto ou a ordem adulterada já conseguem tal intento. Enfim, o romper da simetria aceita é suficiente para que o choque grotesco aconteça. Chega-se, portanto, ao absurdo que não tem necessariamente, e nem sempre quer ter, um sentido.

4.2 – Títulos grotescos

A análise das obras de Charles Baudelaire e Augusto dos Anjos não poderia deixar de partir dos próprios títulos das mesmas, já que o grotesco acontece neste primeiro olhar que o leitor dá às capas dos livros.

Baudelaire lança em 1857 *Les Fleurs du Mal*, título que contém em si toda a essência de sua poesia, ou seja, a extração do lírico mesmo do hediondo. Há o artigo definido e o plural (“Les fleurs”) que, antes de indiciar generalização, é marcado por uma especificação (“du mal”). A aproximação de termos inconciliáveis em um primeiro momento já causa o efeito grotesco, mas um novo arranjo acontece, ou seja, um valor é aplicado a uma flor que, livre da consciência, também haveria de ser livre do juízo. Associando, a título de experimentação, cores sugestivas às duas instâncias, conseguimos sentir melhor o efeito. Pensando em cores vivas quando imaginamos flores, chocamo-nos com a cor negra, associada ao mal. O novo rearranjo antecipa esse caleidoscópio vertiginoso da obra.

Na verdade, o termo “flores”, por si só, tem toda uma gama de valores que sugerem caminhos variados. O prazer olfativo e o agradar da imagem estão embutidos, de certa forma, nesta palavra. “Fleur” tem como verbo “fleurir”, “florescer”, e sugere a fecundação, o ciclo vital. Não há como não deixar de pensar na figura feminina, já que desde há muito tempo essa associação simbólica está estabelecida. A palavra “mal” está associada ao corromper, ao pecado, à tentação, à ruína. A justaposição das duas palavras mostra justamente o conflito, e o diálogo, entre a beleza incorruptível e a sensação de ser corrompido e violado. Pensando na mulher associada à flor, chegamos a Eva e ao gênesis ou, mais especificamente, ao pecado original. A beleza que é do mal, pela mesma razão, lembra Lúcifer, o mais belo dos anjos que, segundo a tradição, voltou-se contra Deus. Baudelaire tinha escolhido como título de sua obra, em um primeiro momento, o termo “Limbes”. Mas, pela profundidade de sentidos aqui exposta no título que ficou, sua preferência se justifica.

Já o “Eu” de Augusto dos Anjos também é, por si só, intrigante. Um exemplo um pouco anterior de uso de monossílabo como título é o de Antônio Nobre: “Só”, de 1892. É possível que o poeta brasileiro tenha se inspirado na criatividade do colega português para nomear sua obra. O mais instigante é o fato de o título só aparecer em 1912, quando da

publicação da obra. Em nenhum outro momento Augusto o mencionou, seja para justificá-lo, seja para dar nome a algum poema.

O termo, apesar de desprovido de adjetivação, como no caso do título de Baudelaire, é grotesco justamente por ser incomum, ou seja, um monossílabo, um pronome pessoal que se apresenta isolado, longe de qualquer qualidade que o caracterize e não tocado por uma ação verbal. Ainda que seja um pronome, parece significar quase como um substantivo: o ato de se auto nomear, de se auto situar no centro da capa do livro e na vida. Trata-se de um olhar de fora para dentro, já que o termo sugere uma introspecção. A idéia de túmulo aqui pode ser uma sugestão, já que os nomes das lápides estão lá para ser lidos e trazer, de alguma maneira, as pessoas que ali jazem, à tona. Nomear é trazer ao conhecimento, à existência. Mas esse “Eu”, ainda que individualista, possui algo de coletivo, já que o “eu” que se coloca para ser conhecido é o mesmo “eu” desperto em nós quando pronunciamos o termo. Trata-se de um invocar que, ao mesmo tempo em que me nomeia e me situa enquanto ser, não me dá um nome.

Há um outro lado, o da egolatria. E não se pode deixar de pensar no pecado do orgulho nesse caso. É Deus que se coloca diante de Moisés em Êxodo (3,14): “Eu sou aquele que é”. Mesmo Augusto dos Anjos cita, em “O último credo”, a passagem em latim, ainda que a tradução fique diferente (“eu sou quem sou”):

É o transcendentalíssimo mistério!
É o *nous*, é o *pneuma*, é o *ego sum qui sum*,
É a morte, é esse danado número *Um*
Que matou Cristo e que matou Tibério!
(ANJOS, 1994, 230)

Esse “Eu”, que se coloca no limiar da egolatria, parece querer se igualar a Deus e, portanto, passível de queda. Por mais que a idéia pareça absurda para um livro que se propõe monista³⁹ e materialista, em vários momentos Augusto coloca o poeta na condição de Jesus. Esse “eu” que fala, de qualquer modo, é o demiurgo que recria um mundo novo, paralelo, que convida cada um a invocar seu próprio “eu” e compartilhá-lo. A cor vermelha, na capa da primeira edição, junto com o tamanho acentuado da fonte, estabelece um ponto de tensão entre o homem e a palavra. Antes de qualquer coisa, esse pronome pessoal grande

³⁹ A visão monista, ao contrário do dualismo, não pressupõe uma instância espiritual e outra material. Para o monismo, tudo nasce do mesmo princípio, não havendo diferença entre o espírito e a matéria.

e em vermelho, justamente para ser visto com destaque, funciona como um espelho primeiro que, antes de situar o leitor diante da própria imagem, situa-o diante da própria condição enquanto ser.

4.3 – Os recursos da *seqüência* e da *reunião*

Além da característica de exagero grotesco que, segundo Foster (1980) faz parte da idéia de *distorção*, destacamos aqui, dentro do mesmo contexto, o recurso da *reunião* grotesca. Por outro lado, Foster destaca a idéia de *incoerência*, que apresenta uma outra forma de criação desse tipo de manifestação grotesca relevante para as análises aqui propostas: a idéia de *seqüência*.

Entende-se aqui por *reunião* a aproximação e mesmo o amalgamento de partes ditas como incoerentes quando juntas mas que, tomadas separadamente, na maioria das vezes são consideradas regulares. Enquanto *seqüência*, temos o conflito entre o esperado e o não-esperado. Tomado pela relação entre causa e efeito, o leitor já presume o óbvio ou, pelo menos, o verossímil, mas o choque grotesco acontece justamente porque se rompe essa regra de causa e consequência, e o que segue é absurdo e inadequado ao conjunto. Assim, para citar um exemplo, quando o conde Drácula morde suas vítimas tirando-lhes todo o sangue, a nova seqüência é tida como um absurdo, já que a morte não é a consequência, e sim a vida enquanto vampiro.

Se pensarmos na idéia de *seqüência* desconexa para avaliar o grotesco, veremos que essa característica parece estar mais propriamente associada à narrativa, na qual cenas são descritas de maneira mais linear, ou melhor delimitadas, do que na poesia. Mas a necessidade de uma cadência de cenas não é um fator imprescindível para que o choque aconteça. A poesia, pelo seu tom subjetivo mais acentuado, costuma criar seqüências por si desconexas de fatos, numa espécie de fluxo de consciência. Assim, podemos pensar que, no próprio modo pelo qual a poesia concebe suas relações únicas de causa e consequência aos fatos, já se pode configurar uma característica da estética grotesca. Mas, obviamente, quando uma seqüência de cenas tal qual é feito na narrativa se esboça dentro de uma poesia, e algo inesperado acontece, o choque fica mais fácil de ser sentido. Um exemplo pertinente é o poema expressionista “Pequena Sécia”, de Gottfried Benn (in: BARRENTO,

198-, p. 249): “Um carroceiro afogado foi içado para cima da mesa. / Alguém lhe tinha enfiado entre os dentes /Uma sécia, de um lilás claro-escuro”.

O encontro da flor entre os dentes do carroceiro acentua a imagem da morte justamente porque lhe acrescenta um contraponto bizarro. O terceiro verso prima pela excelência da beleza da flor, e se apresenta como uma seqüência inesperada a esse pequeno conjunto. Outro exemplo a ser citado é o do “Dormeur du Val” de Rimbaud (in: MAGALHÃES JR., 1977, p. 269). Trata-se de um soneto em que, em um primeiro momento, o escritor se dedica a descrever uma paisagem amena. No segundo quarteto, é indiciada a presença de um soldado a dormir:

C'est un trou de verdure où chante une rivière,
Accrochant follement aux herbes des haillons
D'argent; où le soleil, de la montagne fière,
Luit: c'est un petit val qui mousse de rayons.⁴⁰

A descrição continua no primeiro terceto, e o efeito grotesco se dá pela seqüência inesperada da última parte do poema: “Mãos sobre o seio, em cruz, dorme tranqüilamente; / Nem os beijos da luz, nem os perfumes sente... /E dois cravos de sangue abrem-lhe sobre o peito.”

A presença da morte no último verso é inesperada, e essa continuidade se choca com a descrição bucólica que se desenhava nos versos anteriores. Rimbaud, de certa forma, não deixa de seguir o mesmo tom descritivo mas, a simples presença dos “dois cravos de sangue”, tratados como coisas tão amenas quanto “agriões” e os “beijos da luz”, parece conferir ao verso final um resultado de frieza que praticamente “mancha” a descrição e traz-lhe um novo arranjo.

Baudelaire consegue um efeito parecido em seu “Un Voyage à Cythère” (1985, p. 406), baseado em um quadro de Watteau chamado “Peregrinação à ilha de Citera”. Citera, ilha grega, estava associada à beleza e ao amor, justamente porque fora em seu mar que Vênus teria nascido, saindo das ondas, segundo a tradição. Havia na ilha, inclusive, um santuário a ela consagrado. O poeta cria várias seqüências em que opõe a beleza da ilha de

⁴⁰ Na adaptação de Rodrigo Solano, retirado do livro de Magalhães Júnior: “Sobre a erva, um soldado, a boca aberta, inclina / A fronte nua sobre os verdes agriões. / Dorme. E sobre seu leito estende-se a neblina /E vai chorar a luz seus macios clarões.”.

outrora com a feiúra em que ela agora se encontra. Na terceira estrofe, por exemplo, denota-se a beleza mítica do local:

– Ile des doux secrets e des fêtes du coeur!
De l’antique Vénus le superbe fantôme
Au-dessus de tes mers plane comme un arôme,
Et charge les esprits d’amour et de langueur.⁴¹

Interrompe-se a descrição mítica para se falar no chão nu e deserto encontrado, e num objeto curioso visto:

Mais voilà qu’en rasant la côte d’assez près
Pour troubler les oiseaux avec nos voiles blanches,
Nous vîmes que c’était un gibet à trois branches,
Du ciel se détachant en noir, comme un cyprès.⁴²

A imagem do enforcado que é encontrado nas costas da ilha então cria um novo ponto de tensão que se contrapõe à beleza mítica da ilha. No último verso, uma nova configuração torna a imagem ainda mais bizarra, já que o eu-lírico confessa que o enforcado é a figura alegórica de si mesmo. Trata-se novamente de uma sequência inesperada:

Dans ton île, ô Vénus! je n’ai trouvé debout
Qu’un gibet symbolique où pendait mon image...
– Ah! Seigneur! donnez-moi la force et le courage
De contempler mon coeur et mon corps sans dégoût!⁴³

“Une Charogne” também apresenta uma sequência inesperada quando, depois de ter descrito a carniça com todas as suas nuances escatológicas, o eu-lírico dirige-se à amada, dizendo:

– Et pourtant vous serez semblable à cette ordure,
A cette horrible infection,
Étoile de mes yeux, soleil de ma nature,
Vous, mon ange et ma passion!⁴⁴
(1985, p. 174)

⁴¹ “-Ilha dos doces segredos e das festas do coração! / Da antiga Vênus o fantasma soberbo / Em cima de teus mares paira como um aroma, / E carrega os espíritos de amor e de langor.”

⁴² “Mas eis que ladeando a costa / Para perturbar os pássaros com nossas velas brancas, / Nós vimos que havia uma força de três braços, / Do céu se destacando em negro, como um cipreste.”

⁴³ “Em tua ilha, ô Vênus! eu não encontrei em pé / nada mais do que uma força simbólica onde pendia minha imagem... / -Ah! Senhor! Dai-me a força e a coragem / De contemplar meu coração e meu corpo sem repulsa!”

⁴⁴ “– E contudo vós sereis semelhante a essa sujeira, / A essa horrível infecção, / Estrela de meus olhos, sol de minha natureza, / Vós, meu anjo e minha paixão!”

O tom encomiástico que segue ao vaticínio que o eu-lírico faz à amada é inesperado e causa um efeito não só com a frieza da previsão, mas também por servir de diálogo incomum com a própria descrição da carniça dos versos anteriores.

É claro que a incoerência das seqüências é melhor delineada, causando um efeito mais surpreendente, quando há um choque brusco de idéias díspares não esperadas pelo leitor. Quando o poema já apresenta, desde o princípio, uma inclinação para o grotesco, o recurso de apresentar seqüências inesperadas desvanece de algum modo. Mas, mesmo dentro de um poema que já se apresenta bizarro, um conjunto de instâncias desordenadas pode causar o mesmo efeito, justamente por fugir do senso comum. É o caso de “Tristezas de um quarto minguante”, de Augusto dos Anjos (1994, p. 300), que começa com uma descrição melancólica do clarear da lua sobre o engenho:

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!

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

A descrição, de certo modo, já causa um estranhamento com a imagem da lua, magra, comparada a um paralelepípedo quebrado. Mas os versos que se seguem, em que o eu-lírico se volta para o próprio ser, apresentam uma seqüência inesperada em que o teor bizarro se acentua:

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.

O exagero dos “300 quilos no epigastro” e a descrição da lua, aproximada à banalidade da casca de ovo, começa a delinear uma continuação que, deixando para trás a melancolia, expressa o sono, o sonho e a vertigem. As seqüências seguintes passam a apresentar imagens desconcertantes que, colocadas uma após outra, garantem o efeito do inesperado:

Deito-me enfim. Ponho o chapéu num gancho.

Cinco lençóis balançam numa corda,
 Mas aquilo mortalhas me recorda,
 E o amontoamento dos lençóis desmancho.

Vêm-me à imaginação sonhos dementes.
 Acho-me, por exemplo, numa festa...
 Tomba uma torre sobre a minha testa,
 Caem-me de uma só vez todos os dentes!

Essa é uma característica comum a certos poemas longos de Augusto dos Anjos, em que a loucura e o sonho prevalecem como tema central. É o caso de “Poema Negro”, “Mistério de um fósforo” e “Queixas Noturnas”, por exemplo. Mas, no que se refere a seqüências inusitadas, podemos pensar na própria estrutura do livro, que apresenta, dentro de todo o teor macabro e sombrio, poemas sublimes como *Riccordanza della mia gioventú* (1994, p. 257):

A minha ama-de-leite Guilhermina
 Furtava as moedas que o Doutor me dava.
 Sinhá-Mocinha, minha Mãe, ralhava...
 Via naquilo a minha própria ruína!

Minha ama, então, hipócrita, afetava
 Susceptibilidades de menina:
 "- Não, não fora ela! - " E maldizia a sina,
 Que ela absolutamente não furtava.

Vejo, entretanto, agora, em minha cama,
 Que a mim somente cabe o furto feito...
 Tu só furtaste a moeda, o ouro que brilha...

Furtaste a moeda só, mas eu, minha ama,
 Eu furtei mais, porque furtei o peito
 Que dava leite para a tua filha!

Colocando-o entre os poemas “Decadência” e “A um mascarado”, nitidamente grotescos, Augusto dos Anjos parece deixar claro que seu critério de escolha e de posição parece ser o da construção de um caleidoscópio vertiginoso de sensações díspares. O mesmo se pode dizer de “Mater”, e “A árvore da serra”, em que, apesar do tom melancólico, o grotesco não aparece com o acento de outros poemas. Neste último, o filho pede ao pai que não corte a árvore, mas o pai não ouve. Eis os tercetos finais:

- Disse - e ajoelhou-se, numa rogativa:
 "Não mate a árvore, pai, para que eu viva!"
 E quando a árvore, olhando a pátria serra,
 Caiu aos golpes do machado bronco,

O moço triste se abraçou com o tronco
 E nunca mais se levantou da terra!
 (1994, p. 272)

Les Fleurs du Mal apresenta uma organização temática muito mais definida do que o *Eu*, o que não impede Baudelaire de conseguir o mesmo efeito colocando, por exemplo, toda a beleza lírica de “L’albatros” logo após versos como os que seguem, do poema “Bénédiction”:

Je ferai rejaillir la haine qui m'accable
 Sur l'instrument maudit de tes méchancetés,
 Et je tordrai si bien cet arbre misérable,
 Qu'il ne pourra pousser ses boutons empestés!⁴⁵
 (1985, p. 104)

É o caso, por exemplo, dos versos de “A une dame créole” (1985, p. 262), que almejam o belo e o sublime exótico:

Au pays parfumé que le soleil caresse,
 J'ai connu sous un dais d'arbres tout empourprés
 Et de palmiers, d'où pleut sur les yeux la paresse,
 Une dame créole aux charmes ignore.⁴⁶

O exotismo do soneto não faz crer que o mesmo pertença à parte intitulada “Spleen et idéal” (apesar de o “ideal” justificar essa descrição sublime), colocado junto a poemas como “La muse malade” e “La muse Vénale”.

Escolhidas pelos dois poetas, estas seqüências de poemas que, mesmo quando justapostos em temáticas recorrentes (é mais o caso de Baudelaire), acabam por conduzir ao inesperado e ao incoerente, e isso talvez se deva ao fato de as duas obras serem coletâneas escritas por anos a fio, contendo poemas de várias épocas e com influências variadas. Quando se pensa no *Eu* de Augusto dos Anjos, isso parece mais evidente, já que o poeta não teve a preocupação do poeta francês em definir tematicamente cada parte do livro, pelo menos de forma tão evidente.

A grosso modo, o próprio recurso da seqüência pressupõe, em maior escala, o da *reunião*, que é, como já foi dito, a junção ou justaposição de elementos variados e diversos. Essa ligação pode ser tanto no campo estrutural (adjetivos e substantivos com sentidos

⁴⁵ “Eu farei sair o ódio que me atormenta / Sobre o instrumento maldito de tuas maldades / E eu torcerei tão bem essa árvore miserável, / Que ele não possa incitar seus botões empestados!”

dísparos, por exemplo), quanto no campo imagético e temático (aqui se pode pensar na semelhança com a própria idéia da *seqüência*).

Pensando na estrutura dos versos, chegamos a uma das características mais marcantes da poesia de Baudelaire que reflete a própria teoria das correspondências, que é a aproximação de termos tidos como dísparos, sinestésicos ou não. Como primeiro exemplo, recorreremos a uma sinestesia já muito citada, do poema “Correspondances” (BAUDELAIRE, 1985, p. 114): “Il est des parfums frais comme des chairs d’enfants,” (há perfumes frescos como as carnes de crianças). Aqui temos o aspecto sensorial que passa do olfato ao tato, e isso por si já apresenta uma *reunião* desconcertante, justamente porque parte do recurso da comparação (“comme”) que, por isso, indicia aproximação. A idéia de perfume associada à carne infantil carrega, em si, toda uma simbologia que contrapõe inclusive sensualidade (*parfums, chairs*) à pureza (*enfant*). Em “Spleen”, por exemplo, escreve Baudelaire:

Je suis comme le roi d'un pays pluvieux,
Riche, mais impuissant, jeune et pourtant très vieux,
Qui, de ses précepteurs méprisant les courbettes,
S'ennuie avec ses chiens comme avec d'autres bêtes.⁴⁷
(1985, p. 294)

A relação “jeune” e “très vieux” é contraditória, muito mais do que a idéia do país “pluvieux” de um rei “riche”. É uma das marcas do grotesco a exploração da juventude e da velhice, e aqui elas aparecem juntas, relacionadas ao mesmo ser que se coloca junto aos cachorros e às bestas para compartilhar seu “spleen”. A própria palavra “spleen”, originária do inglês, portanto estranha à musicalidade francesa, garante ao poema um certo estranhamento. No verso, Baudelaire usa o verbo “s’ennuyer”, talvez pela falta de uma variação verbal para o termo “spleen”, ou por ser um procedimento incomum flexioná-lo como um verbo francês. Em outros poemas, há a recorrência do substantivo *ennui* (em *Au Lecteur*, e *Élévation*, por exemplo) e o adjetivo *ennuyé* (em *Bénédictio* e em *A Máxime du Camp*).

Outras construções de Baudelaire contêm termos ditos “estranhos” ou aproximados de forma estranha, como os termos de oração associados a Satã nas “Litanies”: “O toi, le

⁴⁶ “No país perfumado que o sol acaricia, / Eu conheci sob um dossel de árvores purpúreas / E de palmeiras, chove sobre os olhos a preguiça, / Uma dama crioula com encantos ignorados”.

plus savant et le plus beau des Anges, / Dieu trahi par le sort et privé de louanges, / O Satan, prends pitié de ma longue misère⁴⁸!” (1985, p. 422). Em “L’albatros”, o poeta se refere ao pássaro como aquele que segue o “navire sur les gouffres amers” (navio sobre os precipícios amargos). Na verdade, o termo “amers” também se refere a “triste”, “doloroso”, “cruel”, mas a própria construção da imagem do navio sobre precipícios ou abismos é capaz de produzir significações diversas.

Já Augusto dos Anjos, em “O corrupção” (1994, p. 274), termina a dizer sobre o pássaro: “Continua a comer teu milho alpiste. / Foi este mundo que me fez tão triste, / Foi a gaiola que te pôs assim”. A transformação do substantivo “milho” em adjetivo, se não é de todo grotesca, é original e estranha à língua portuguesa. Muito comum no inglês, essa transmutação pura, sem uma sufixação (“milhear”) ou adaptação para a locução (“de milho”) é insólita inclusive dentro das próprias construções do poeta.

Mas Augusto realmente se notabiliza pela inserção de termos científicos que, justapostos a termos poéticos, levam a construções inusitadas. Em “Os Doentes” (1994, p. 242):

Naquela angústia absurda e tragicômica
Eu chorava, rolando sobre o lixo,
Com a contorção neurótica de um bicho
Que ingeriu 30 gramas de *nox-vomica*.

Além do elemento, já posto em *itálico* pelo próprio poeta, o uso do numeral também confere um diferencial ao verso, como no caso dos “300 quilos no epigastro” de “Tristezas de um quarto minguante”. Destaca-se, também, como no caso do “Spleen” de Baudelaire, o uso de termos originários de outras línguas. Recorremos aqui novamente aos versos de “Último credo”:

É o transcendentalíssimo mistério!
É o *nous*, é o *pneuma*, é o *ego sum qui sum*,
É a morte, é esse danado número Um
Que matou Cristo e que matou Tibério!

⁴⁷ “Sou como o rei de um país chuvoso, / Rico, mas débil, jovem e no entanto velho, / Que, de seus preceptores desprezando as reverências, / Se entedia com seus cães como com outras feras.”

⁴⁸ “Ó tu, o mais sábio e o mais belo dos Anjos, / Deus traído pelo destino e privado dos louvores / Ó Satan, tenha piedade de minha longa miséria!”

O filósofo grego Anaxágoras defendia a teoria pluralista e afirmava que o Universo possuía um princípio racional, metafísico e ordenador: o *nous*. Já *pneuma* é o sopro divino, o hálito de Deus que anima todas as coisas. *Ego sum qui sum*, como já foi visto antes, é a definição que o próprio Deus se dá quando fala a Moisés (“Eu sou quem sou”). As três idéias, dispostas no mesmo verso, adicionam ao poema um “corpo estranho”, uma nova musicalidade provida de significados diversos que, mesmo quando não entendidos (e talvez por isso acontecer na maioria das vezes), chegam ao efeito da *reunião* grotesca (pode-se pensar aqui também na idéia de *seqüência*).

Retomando ainda os versos de “Os Doentes”, temos o grotesco não simplesmente pela reunião de termos alheios, mas pela imagem construída: a angústia reflexiva que permeia todo o poema contrasta com atos insanos do eu-lírico como rolar no lixo chorando. O próprio termo “tragicômica”, associado à angústia, possui sua força para intensificar a imagem, já que se trata de um adjetivo que alia coisas díspares, retificado por outro: *absurda*. Adjetivações, comparações e metáforas bizarras são características nítidas do grotesco em todo o *Eu*. Em “Gemidos de Arte” (1994, p. 263), a descrição do movimento do pássaro é curiosa:

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

No mesmo poema, em outra passagem, o eu-lírico retoma de certa forma a figura bíblica de Jó, que raspava as chagas com um caco de telha:

Seja este sol meu último consolo;
E o espírito infeliz que em mim se encarna
Se alegre ao sol, como quem raspa a sarna,
Só, com a misericórdia de um tijolo!...

A idéia de alegria “ao sol, como quem raspa a sarna” e a “misericórdia de um tijolo” são exemplos clássicos do grotesco na poesia de Augusto dos Anjos. A idéia escatológica da “sarna” associada à alegria, e a indiferença do tijolo associada à misericórdia trazem ao pendor lírico da obra, além do absurdo, a banalização do cotidiano. Também Baudelaire possui construções em que prevalece a mesma sensação do absurdo e do banal associado ao lírico. Em “L’irrémissible” (1985, p. 308), por exemplo, as duas primeiras estrofes situam

o rio Estige e um anjo a debater-se dentro dele. Na terceira estrofe, a imagem fica muito próxima das comparações vistas nos versos de Augusto:

Et luttant, angoisses funèbres!
 Contre un gigantesque remous
 Qui va chantant comme les fous
 Et pirouettant dans les ténèbres;⁴⁹

As “angoisses funèbres” do anjo ganham um colorido diverso quando aproximadas da idéia de cantar e fazer piruetas por parte do “remous”. A angústia da morte rende-se quase à imagem de uma quase “embriaguez” da natureza, e a banalidade se funde ao trágico. A relação entre a alegria insensata do rodamoinho e o afogamento dentro das trevas é um exemplo peculiar dessa reunião grotesca, e as próprias rimas o mostram: “fúnebres” e “ténèbres” intercaladas por “remous” que é comparado a “les fous”. Rimas internas também contribuem para isso: o “luttant” do anjo contrasta com “chantant” e “pirouettant”. Na verdade, o termo “fous” já evoca o grotesco por si só, já que a loucura é uma de suas características marcantes.

⁴⁹ “E lutando, angústias fúnebres! / Contra um gigantesco rodamoinho / Que vai cantando como os loucos / E fazendo piruetas dentro das trevas;”

05. O OLHAR SOBRE A CARNIÇA

5.1 - Algumas considerações sobre o olhar

Talvez nada esteja mais próximo do olhar na poesia do que o olhar escatológico dos profetas. Nele, passado e futuro se unem em uma ponte que condena o rio revoltado do presente. A Bíblia, rica fonte neste aspecto, traz abundantes exemplos, e o maior deles é o Apocalipse, no qual a tragédia do porvir tende a trazer um recomeço. Trata-se da busca de um novo Éden, em que se valoriza a pureza e a inocência do espírito que se julgaram perdidas. Resta o caminho novo que, apesar de tortuoso, dá aos eleitos e aos persistentes a recompensa divina. O olhar, assim, permanece como o primeiro desbravar desse futuro. O profeta é dotado de visões que o colocam frente ao caminho desconhecido, tornando-o predecessor do destino. Seu instrumento maior é o poder da palavra. Funciona, assim, como o *médium* entre Deus e o restante dos homens comuns.

A aproximação com a poesia aqui se torna inevitável, porque esse exercício escatológico possui, em si, duas das maiores forças do fazer poético: o olhar além (a mediunidade) e o poder da palavra. A idéia do poeta vidente de Rimbaud está aqui, ou seja, a figura daquele que está além, que vai além, que enxerga além, e conduz os homens ao desconhecido – o caminho que a poesia percorreu do Romantismo ao Surrealismo pode ser esboçado pela busca de um novo olhar que mergulha no inconsciente e traz a palavra, pura e não corruptível, a palavra que os poetas julgavam ser o contato primitivo com as forças naturais e sobrenaturais. A idéia de “elo” é inerente à simbologia do olhar:

O olhar aparece como o símbolo e o instrumento de uma revelação. Mais ainda, é um reator e um revelador recíproco de quem olha e de quem é olhado. O olhar de outrem é um espelho que reflete duas almas.

(CHEVALIER, J. GHEERBRANT, A., 2001, p. 653)

Alfredo Bosi, em “Fenomenologia do olhar” (in: NOVAES, 1988, p. 66), chama a atenção para a diferença entre o olho e o olhar. No português, as palavras têm a mesma raiz, mas isso não acontece em todas as línguas, o que serve para evidenciar uma diferença entre elas:

Em espanhol, *ojo* é o órgão; mas o ato de olhar é *mirada*. Em francês, *oeil* é o olho; mas o ato é *regard* / *regarder*. Em inglês: *eye* não está em *look*. Em italiano, uma coisa é *occhio* e outra é o *sguardo*.

Segundo o crítico, a diferença é necessária e mais do que óbvia. O órgão, instrumento de um ato concreto de conhecimento, não é o mesmo que o ato abstrato de reconhecimento, pensamento e associação cognitiva. O olho é o órgão que mais nos ajuda a atingir o que está fora de nós, a chegar aonde nem nossos pés conseguem nos levar: podemos olhar para o céu em uma noite clara e divisar a lua, ou a galáxia de Andrômeda, que está a mais de um bilhão de anos-luz da Terra, e é a coisa mais distante que podemos enxergar no espaço. É primeiramente um movimento de dentro para fora, de busca, de estabelecer limites e situar-se. O olhar já está associado ao conhecimento, e faz um caminho mais complexo: há também a relação de fora para dentro. Não se trata simplesmente da capacidade de ver, como fazem os animais, mas reconhecer e relacionar, associar, relembrar, etc. O olhar, portanto, pressupõe o uso da mente, consciente ou inconsciente.

A relação entre o olhar e a alma torna-se, obviamente, inevitável. O olhar seria, desta maneira, “janela da alma, espelho do mundo”, recorrendo a expressões já desgastadas. O olho, enquanto instrumento desse ato, é o único tecido que parece não envelhecer nos seres que se degeneram na passagem dos anos. Pode-se feri-lo, ou mesmo perdê-lo, mas não se pode dizer que ele cria rugas. O que está em volta dele (a moldura) é que muda, não ele (a imagem, a pintura). Trata-se, sem dúvida, do órgão melhor desenvolvido pela natureza, já que conduz à capacidade de enxergar a si mesma. No olho, está mais delimitada a fronteira entre o interior dos seres e a realidade que os circunda.

5.2 - Gênesis, o crânio de Yorick e o domo espelhado

Não há visão sem a luz. Na Bíblia, no entanto, a visão existe antes mesmo da luz: antes havia o céu e a terra, e logo em seguida Deus diz: “Fiat lux”. As coisas podem existir antes de serem vistas, mas elas só são conhecidas após esse fenômeno. Incoerências à parte, o fato é que o Gênesis se assemelha muito ao ventre humano, ou seja, um mundo próprio onde não há a corrupção. Invólucro primeiro da vida, o ventre protege e se configura como a morada ideal para o desenvolvimento. A expulsão do homem é o nascer para o mundo sofrível, para as calamidades da realidade em que a sua sobrevivência depende de seus próprios meios.

A expulsão do paraíso bíblico, metaforicamente, tem a mesma relação com o nascer e o “expulsar” do ventre. Adão e Eva caem na tentação justamente porque querem ver mais, ver além. Tornam-se renegados, proscritos da graça divina porque não podem mais viver na insciência do bem e do mal. Percebem-se nus, e se escondem do olhar condenatório de Deus. É o mesmo caminho da criança que, assim que cresce e passa a entender melhor o que a rodeia, sente o pejo de estar nua. Os olhares a incriminam, o seu e o alheio.

Revelações ou descobertas como as de Adão e Eva estão sempre associadas primeiro ao ato de ver. Assim, ainda citando a Bíblia, Moisés vê a Deus e muda sua vida. Buda segue o seu caminho de “iluminado” quando sai do palácio em que o pai o mantém desde criança (mais uma variante do exílio do paraíso) e vê a desgraça alheia. Na literatura, dois casos merecem destaque: Édipo e Hamlet. Édipo é marcado por uma visão desde o berço. Nasce e sofre as conseqüências de uma visão profética que sentencia seu malogro em matar o pai e casar-se com a mãe. Quando, já adulto e rei, constata que isso acontecera, fura os próprios olhos. Exílio e cegueira, eis as suas formas de punição.

Já Hamlet tem a visão do pai, ser fantasmagórico que anuncia a expulsão do ventre materno pela segunda vez, não mais fisiologicamente, como no princípio de sua tenra vida, mas espiritualmente. A mãe, seduzida pelo tio e pela ambição, parece novamente cortar o cordão umbilical e tirar o herói de um mundo de crença e inocência, aquele que o liga a seu espírito materno e à base familiar, já abalada com a perda do pai. Sobra uma nova visão, ou um mundo corrompido e sem nenhuma possibilidade de voltar ao estado de pureza.

Em uma das passagens mais significativas da peça, retratada inclusive por Delacroix em pleno fervor do Romantismo, justamente porque condensa a própria angústia do ato de existir romântico, há a defrontação do olhar de Hamlet com o crânio de Yorick, o bobo da corte que outrora o divertia:

Hamlet:Deixa eu ver (pega o crânio). Olá, pobre Yorick! Eu o conheci, Horácio. Um rapaz de infinita graça, de espantosa fantasia. Mil vezes me carregou nas costas; e agora, me causa horror só de lembrar! Me revolta o estômago! Daqui pendiam os lábios que beijei não sei quantas vezes. Yorick, onde andam agora tuas piadas? Tuas cambalhotas? Tuas cantigas? Teus lampejos de alegria que faziam a mesa explodir em gargalhadas? Nem uma gracinha mais, zombando de tua própria dentadura! Que falta de espírito! Olha, vai até o quarto de minha grande dama e diz a ela que, mesmo que se pinte com dois dedos de espessura, este é o resultado final: vê se ela ri disso!

(SHAKESPEARE, 1997, p. 120-121)

O que há de intrigante nesta passagem é o encontro de dois homens, ou de um homem e um fenômeno. O crânio é um símbolo do mistério, a morte enquanto esfinge a ser decifrada. Qual o sentido da pequena e ínfima existência humana quando tudo se reduz ao pó? O que valia ao bobo ter lábios para risos e beijos se a terra os anularia? Hamlet olhando a caveira é Hamlet nascendo, vivendo, e caminhando para um rumo que, se sua vida foi digna ou não, nobre ou não, é sempre o mesmo. Talvez estejamos vendo apenas o lado material, e este argumento seria sempre contestado pela crença no porvir além do túmulo. Mas não é a falta de crença em Deus que está em jogo para o primogênito da Dinamarca. É a falta de crença no próprio homem. O paraíso é uma realidade ainda inatingível a quem vê a morte de frente, mesmo que esteja totalmente tomado pela fé. Ossos são passíveis de toque, de olhares e de reflexão. O que se passaria mais na mente de Hamlet com o crânio na mão? Ele teria dito tudo?

Naquele momento, talvez Hamlet tenha percebido que tinha em seus dedos mais do que uma prova da existência de alguém. Era, também aquele osso, um livro. Talvez fechado, talvez aberto, mas o livro que ali estava não revelava o seu final, o mistério último. Os dentes parecem dizer, como a esfinge a Édipo: “decifra-me ou te devoro”. Os buracos dos olhos são túmulos de lágrimas, ou de olhares furtivos, ou de brilhantes olhares de paixão. Quanta lamentação, ou riso, ou injúrias não passaram por aqueles dentes outrora cobertos pela carne dos lábios? Que preocupações terá tido o cérebro antes guardado naquela caixa de Pandora? São questões nunca respondidas dentro daquele livro fechado, mas Hamlet se alimenta delas para tentar entender o modo como seu mundo desmorona diante da fragilidade e da futilidade da alma humana. Talvez um dia ele as entenderá, talvez não. A única certeza daquilo tudo é que tanto ele também será ossos e mistérios, como os outros que o rodeiam.

O tema do homem frente à morte e ao corpo em decomposição aparece com força no Romantismo, e um dos exemplos mais conhecidos é o já citado poema “Versos inscritos numa taça feita de um crânio” de Byron (1989, p. 101). Nele, dá-se uma situação contrária à de Hamlet, já que quem fala ao eu-lírico é o próprio crânio, convidando-o a beber e a celebrar a banalidade da vida:

I lived, I loved, I quaff'd, like thee:
I died: let earth my bones resign;
Fill up – thou canst not injure me;

The worm hath fouler lips than thine. 50
(1989, p. 100)

O fato é que a relação de observação e postura perante o destino cruel e imponderável da morte pode ser resumida em uma imagem sugestiva: o domo espelhado. A realidade, tal qual é vista pela maioria das pessoas comuns, é considerada vaga e imprecisa por homens ditos “incomuns” (poetas, profetas e pensadores, por exemplo). Nela, não há respostas e caminhos para as dúvidas mais elementares que o princípio de viver desperta, como a invariabilidade do destino. Resta a busca por respostas por meio da palavra, tentando ver além, situar-se além desta realidade.

Entretanto, todo esse esforço leva ao encontro com as paredes do suposto domo da vida real. É como se Deus deixasse os homens dentro de um imenso aquário, e que a mínima tentativa de ver o que está fora dele resultasse numa comovente e, ao mesmo tempo, fascinante descoberta de que esses míseros aventureiros apenas vêem o seu próprio reflexo. Isso ocorre porque as paredes do suposto domo são espelhadas, ou seja, cada vez que se quer enxergar o que está fora, além, mais se vê o que está dentro, aquém.

Gilberto Freire, crítico de Augusto dos Anjos, faz um comentário em seu “Nota sobre Augusto dos Anjos” que sugere justamente a imagem do domo na obra do poeta paraibano: “Na realidade, nada existia para Augusto dos Anjos fora dele mesmo. Existia apenas o seu eu e a sua sombra – uma enorme sombra que se confundia com a do pai morto, com a do pé de tamarindo paternal, com a de Haeckel, com a da Casa Agra.” (in: ANJOS, 1994, p. 79)

A parede espelhada do domo pode ser, por exemplo, a morte, o túmulo, o crânio de Yorick, a carniça, o trabalho dos vermes no corpo do pai, ou do filho. Querer enxergar o mistério que cerca a morte é inútil, já que o espelho mostrará sempre o mesmo destino para quem olha. A questão é: o que cada um vê? O que cada um seleciona neste reflexo do domo? Eis que uma diferença fundamental pode ser observada entre Augusto dos Anjos e Baudelaire.

Charles Baudelaire, aliás, tem um papel importante ao dar um rumo diferente à visão da morte a partir de “Une Charogne”, associando-a à mulher e dotando a imagem de relações díspares e dissonantes. É como se o eu-lírico olhasse para aquele fenômeno da

50 “Eu vivi, eu ameí, eu bebi, como tu: / Eu morri: deixa a terra aos meus ossos renunciar; / Encha – tu não podes me injuriar / O verme tem lábios mais sujos que os teus.”

decomposição e visse também o mundo ao redor, vivo, em ebulição e correspondências. Voltando para a imagem do domo, é como se as paredes espelhadas revelassem as matizes de um mundo que está logo atrás, nas costas e que, fundidas à imagem hedionda da carniça (a parede, aqui) resultassem em um poema chocante e inusitado.

5.3 - O olhar frente à morte em Charles Baudelaire e Augusto dos Anjos

Baudelaire foi muito além de Shakespeare ao retratar o encontro com a morte na forma do corpo decomposto. Em “Une charogne”, como já foi dito, há uma construção de imagens que associa o trabalho dos vermes à mulher, sobretudo à sensualidade feminina Eis os versos iniciais:

Rappelez-vous l’objet que nous vîmes, mon âme,
Ce beau matin d’été si doux.
Au détour d’un sentier une charogne infâme
Sur un lit semé de cailloux,⁵¹
(1985, p. 172)

Mas há uma aproximação em relação à cena de *Hamlet*: a presença do outro a observar. Em Hamlet, o amigo e os coveiros. Em Baudelaire, a “âme” também presenciara a visão infame da carniça que não tem uma forma definida: pode ser de um animal, ou de um ser humano. Se Hamlet sugere ao companheiro que leve o crânio para que a mãe possa ver o destino cruel que atormenta os homens, Baudelaire chega ao final do poema sinalizando à companheira a sina cruel:

Et pourtant vous serez semblable à cette ordure,
A cette horrible infection,
Etoile de mes yeux, soleil de ma nature,
Vous, mon ange et ma passion⁵²!
(1985, p. 174)

A aproximação com a fêmea, no entanto, acontece já na segunda estrofe. Como já foi dito, a sensualidade se funde à carniça:

Les jambes en l’air, comme une femme lubrique,
Brûlante et suant les poisons,

⁵¹ “Lembrai-vos do objeto que nós vimos, minha alma, / Naquela bela manhã de verão tão doce. / No atalho de uma vereda uma carniça infame / Sobre um leito semeado de calhaus,”

⁵² “– E contudo vós sereis semelhante a essa sujeira, / A essa horrível infecção, / Estrela de meus olhos, sol de minha natureza, / Vós, meu anjo e minha paixão!”

Ouvrait d'une façon nonchalante e cynique
 Son ventre plein d'exhalaisons⁵³.
 (1985, p. 172)

Essa relação inusitada, corroborada por epítetos como “cynique” e “infame” (primeira estrofe), sugere exatamente a busca por associações díspares que darão um novo colorido à imagem, mas sem a identificação sugerida na idéia do domo espelhado. O eu-lírico não se vê no corpo em decomposição, mas vê o mundo ao redor em um vertiginoso caleidoscópio de imagens e sensações. Não há a intensidade grotesca da imagem resultante da angústia e de suas próprias inquietudes. Há um certo distanciamento objetivo. É o que se vê, por exemplo, em “Remords posthume”, em que o eu-lírico termina dizendo à sua “belle ténébreuse”: “—Et le ver rongera ta peau comme un remords” (1985, p. 182). Baudelaire parece descartar esse fim para si, ou não tem exatamente essa busca reflexiva pelos mistérios da vida guardados nas paredes do domo espelhado. Sua finalidade última é a poesia, como diz nos versos finais de “Une Charogne”:

Alors, ô ma beauté, dites à la vermine
 Qui vous mangera de baisers,
 Que j'ai gardé la forme et l'essence divine
 De mes amours décomposés!⁵⁴

Mas não é o que acontece em “Le mort joyeux”. Neste poema, o eu-lírico baudelairiano vê o destino do próprio encontro com os vermes, e o quer para si:

Le mort joyeux

Dans une terre grasse et pleine d'escargots
 Je veux creuser moi-même une fosse profonde,
 Où je puisse à loisir étaler mes vieux os
 Et dormir dans l'oubli comme un requin dans l'onde.

Je hais les testaments et je hais les tombeaux;
 Plutôt que d'implorer une larme du monde,
 Vivant, j'aimerais mieux inviter les corbeaux
 A saigner tous les bouts de ma carcasse immonde.

O vers! noirs compagnons sans oreille et sans yeux,
 Voyez venir à vous un mort libre et joyeux;
 Philosophes viveurs, fils de la pourriture,

⁵³ “As pernas no ar, como uma mulher lúbrica, / Ardente e transpirando os venenos, / Abria de um modo displicente e cínico / Seu ventre pleno de exalações.”

⁵⁴ “Então, ó minha beldade, disse ao verme / Que vos comerá com beijos, / Que eu guardei a forma e a essência divina / De meus amores decompostos!”

A travers ma ruine allez donc sans remords,
 E dites-moi s'il est encor quelque torture
 Pour ce vieux corps sans âme et mort parmi les morts!⁵⁵
 (1985, p. 284)

Novamente uma aproximação inusitada: o morto de Baudelaire é “joyeux”. O desejo de morte do poeta francês tem um pendor mais romântico, ou seja, a evasão em relação aos pesares da vida (talvez, por esse viés, se possa entender melhor a palavra “joyeux” e “libre”, atribuídas ao morto). Agentes da decomposição, os vermes são tratados como “compagnons”. Trata-se de uma relação de afinidade que já não se vê em “Une Charogne”. Essa palavra também tem certa pertinência, sobretudo se entendermos a palavra “compagnon” como “operário” (uma segunda acepção). Há aqui, talvez, uma primeira aproximação com Augusto dos Anjos (1994, p. 203): “Já o verme – este operário das ruínas – / Que o sangue podre das carnificinas / Come, e à vida em geral declara guerra”.

Trata-se da terceira estrofe de “Psicologia de um vencido”, que parece estar muito próximo de “Le mort joyeux”. No poema de Baudelaire o verme também aparece na mesma estrofe, e é quem recebe a carne em decomposição. Baudelaire os chama de filósofos e “fils de la pourriture”. Augusto dos Anjos também vai se referir a filhos em “O Deus-verme”: “Ah, para ele é que a carne podre fica, / E no inventário da matéria rica / Cabe a seus filhos a maior porção!” (1994, p. 209). Baudelaire vai além, e até convidaria os “corbeaux” para fazerem sangrar sua carcaça imunda. O poeta brasileiro centra-se sempre na idéia dos vermes enquanto herdeiros legítimos dos restos humanos. São, por isso mesmo, reverenciados, porque não distinguem ricos e pobres, homens e mulheres, sábios e tolos.

Entretanto, há uma peculiaridade: os vermes de Baudelaire, aqui, não têm olhos e nem orelhas. Isso os distancia ainda mais da aparência humana. Os de Augusto dos Anjos parecem, como se vê em “Psicologia de um vencido”, fazer um jogo de espelhos: espreitam

⁵⁵ “Numa terra gorda e cheia de escargots / Eu mesmo quero cavar uma fossa profunda, / Onde eu possa ao descanso estender meus velhos ossos / E dormir no esquecimento como um tubarão na onda. // Eu odeio os testamentos e eu odeio as tumbas; / Antes de implorar uma lágrima do mundo, / Vivo, eu preferirei convidar os corvos / A sangrar todos os pedaços de minha carcaça imunda. // Ó vermes! Negros companheiros sem orelha e sem olhos, / Olhai vir a vós um morto livre e alegre; / Filósofos folgazões, filhos da podridão, / Através de minha ruína segui sem remorso, / E dissei-me ainda alguma tortura, / Por esse corpo sem alma e entre os mortos!”

os olhos do eu-lírico, que os observa. É muito interessante o uso de imagens e termos parecidos em “Le mort joyeux” e o soneto de Augusto dos Anjos: o verbo “saigner”, por exemplo, promovido pelos “corbeaux”, e o “sangue podre das carnificinas”. Também a terra aparece como um fator de aproximação e, ao mesmo tempo, de distanciamento, já que o eu-lírico do poeta francês quer enterrar a si mesmo em uma terra “grasse” e “pleine d’escargots”. Há vida nela, e uma vida marcada pelo teor grotesco. Em “Psicologia de um vencido”, temos o eu-lírico sob a mira do verme na “frialdade inorgânica da terra”. Aqui se estabelecem diferentes atitudes frente à morte: querer se enterrar *versus* esperar passivamente pela morte.

Augusto dos Anjos explorou ao extremo o teor mórbido de Baudelaire (que o Simbolismo herdou como uma de suas particularidades) e nenhum outro sentido foi tão empregado pelo poeta brasileiro do que a visão. Mas, se Baudelaire busca as nuances intuitivas de correspondências tendo como objetivo primeiro o fazer poético, Augusto prima pela busca da consciência pela reflexão, pela razão científica e materialista, ou pela tentativa de mantê-la em meio ao devaneio. Sua poesia é o meio para se obter isso, e não o fim. Nesta demanda, o olhar predomina como lente primeira de contato do eu-lírico com o mundo exterior. Da mesma forma, o mundo exterior parece usar do mesmo artifício às vezes para chegar até ele. Isso é o que se vê em seu célebre “O Morcego”:

“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!
 (1994, p. 2002)

O morcego, chamado no último terceto de *consciência*, parece se metamorfosear em um único olho que responde ao olhar aterrado do eu-lírico. Trata-se de uma relação de espelhos que pode ser vista inclusive na relação do verbo *olho* (eu olho) e do substantivo *olho* (do morcego) no segundo verso.

Esta mesma interpretação pode ser feita em “Psicologia de um vencido”, no qual o verme, chamado de “operário das ruínas”, está em uma relação de espreira (lembrando que o primeiro sentido de espreitar é “observar ocultamente e com atenção, espiar, espionar, vigiar”). Isso ocorre no último terceto: “Anda a espreitar meus olhos para roê-los, / E há de deixar-me apenas os cabelos, / Na frialdade inorgânica da terra! (1994, p. 203). A idéia do

espelho é nítida: o verme espreitando o olho que vê e quer roê-los. A relação entre o ato de comer e o órgão é evidente em outro poema intitulado “Solilóquio de um visionário”:

Para desvirginar o labirinto
Do velho e metafísico Mistério,
Comi meus olhos crus no cemitério,
Numa antropofagia de faminto!
(1994, p. 232)

Em “Vozes de um túmulo”, as primeiras coisas que parecem ser tocadas pela terra corruptível são os olhos, ou o que eles representam:

Morri! E a Terra – a mãe comum – o brilho
Destes meus olhos apagou! ... Assim
Tântalo, aos reais convivas, num festim,
Serviu as carnes do seu próprio filho!
(1994, p. 259)

O banquete tem como convivas os vermes, senhores do portal e do mistério que separa a vida e a morte. Observá-los é querer entender, como Hamlet em relação ao crânio de Yorick, o que está além ou aquém desta miséria orgânica. Se, em “Solilóquio de um visionário”, o eu-lírico se coloca no papel do verme e come os próprios olhos, é para justamente tentar entender o “Metafísico mistério”. Novamente temos aqui a relação de espelhos que aproxima verme e homem.

E, se Hamlet se angustia quando olha o crânio de Yorick e procura uma explicação, a demanda do eu-lírico dentro dos versos do *Eu* frente às carniças às vezes é tomada por um entusiasmo por presenciar um fenômeno que, segundo as suas crenças, leva ao verdadeiro *Nirvana*: a vida unicelular, ou o composto formado a partir da “fermentação de cidra” (terceiro soneto dedicado ao pai). Estes, desprovidos de pensamento, são os seres felizes pela ignorância e pela insciência. É o que o eu-lírico deseja a seu filho morto: “Ah! Possa tu dormir, feto esquecido / Panteisticamente dissolvido / Na noumenalidade do NÃO SER! (ANJOS, 1994 p. 207). Este “não ser” é não ter uma identidade definida e, por isso, viver “Na inconsciência de um zoófito tranqüilo” (versos célebres de “Sonho de um monista”). É ser, sim, parte de um aglomerado orgânico que formula e reformula o mundo. O eu-lírico diz justamente isso ao pé de tamarindo em “Vozes da Morte”:

Não morrerão, porém, tuas sementes!
E assim, para o Futuro, em diferentes

Florestas, vales, selvas, glebas, trilhos,

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

(1994, p. 234)

Neste misto de sentimentos desencontrados, portanto, o eu-lírico olha para o seu crânio de Yorick como fez Hamlet, alternando basicamente duas atitudes: admiração, contemplação da formação deste estado de “nirvana orgânico” (plano físico) de um lado, e angústia por querer saber o que está além (plano metafísico) do outro.

5.4 - “Une Charogne” e a trilogia fúnebre ao pai

Nenhum poema está tão próximo da “charogne” de Baudelaire do que o terceiro soneto dedicado ao pai. Componente de uma trilogia à qual inicialmente não pertencia (Augusto escreveu a trilogia inicialmente em 1905, quando da perda paterna, trocando posteriormente o terceiro soneto), o poema marca exatamente a passagem do poeta para uma visão monista do mundo (típica da fase tardia), e é o melhor exemplo do *Eu* sobre o tema da visão da morte. Os dois primeiros sonetos, ainda com um pendor elegíaco, expressam resquícios de influências românticas e parnasianas (fechamento com chave de ouro, por exemplo), e pertencem à fase de transição do poeta. A relação afetiva com o pai mostra também uma visão de mundo dualista. Eis os tercetos finais do segundo soneto:

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

Mas pareceu-me, entre as estrelas flóreas,
Como Elias, num carro azul de glórias,
Ver a alma de meu Pai subindo ao Céu!”

(1994, p. 270)

O terceiro soneto já apresenta características da evolução poética de Augusto dos Anjos, em que é mais nítido o teor grotesco e o pendor monista de sua poesia. O plano metafísico é substituído por metáforas que passam pelo campo físico, e a visão perde o tom afetivo para ganhar um olhar mais clínico e feio. Escrito provavelmente entre 1909 e 1912, este terceiro soneto aborda uma interessante contemplação ao trabalho dos vermes:

Podre meu Pai! A Morte lhe vidra.
Em seus lábios que os meus lábios osculam

Microorganismos fúnebres pululam
 Numa fermentação gorda de cidra.

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

É aqui relevante a presença novamente da questão da visão: o olhar vidrado, parado e congelado pela morte. Há também novamente a sugestão do espelho, marcada pelo ato de comer e de beijar, já que o verme come os lábios do pai, como o eu-lírico que os beija. A mesma relação é feita no que se refere à mão no primeiro terceto: “Podre meu Pai! E a mão que enchi de beijos / Roída toda de bichos, como os queijos / Sobre a mesa de orgíacos festins!...”

A relação grotesca entre comer *versus* beijar, denotando afetividade e frieza, torna-se menos nítida no último terceto: “Amo meu Pai na atômica desordem / Entre as bocas necrófagas que o mordem / E a terra infecta que lhe cobre os rins”

Sobra a relação grotesca entre a frieza da imagem hedionda e o amor paterno que se funde à admiração pela “atômica desordem”. A própria confrontação com os dois sonetos anteriores denota isso. Trata-se de uma frieza semelhante à de Baudelaire em “Une Charogne”, quando o eu-lírico sugere à amada o mesmo destino da carniça. O poema de Baudelaire, aliás, tem como peculiaridade, como já foi visto, a presença do outro a observar, a lembrar. Deve-se lembrar, antes de mais nada, que se trata de uma lembrança compartilhada. O verbo “rappeler” tem um forte senso invocativo, já que, além de “lembrar”, significa “tornar a chamar”, “fazer voltar”. Já Jean-Claude Mathieu (In: MARCHAL & GUYAUX, 2003, p. 163) dirá sobre esse verbo: “*Rappelez-vous* n’équivaut pas à *remember*. L’orateur sacré invite moins à se rappeler qu’à ne pas être oublieux de l’inéluctable.”⁵⁶ A distância está presente temporalmente, já que há o uso do pretérito. Trata-se de uma pintura invocada na memória:

Rappelez-vous l’objet que nous vîmes, mon âme,
 Ce beau matin d’été si doux:
 Au détour d’un sentier une charogne infâme
 Sur un lit semé de cailloux,

⁵⁶ “*Rappelez-vous* não equivale a *remember*. O orador sagrado convida menos a se lembrar do que a não se esquecer do inevitável” (trad. livre)

Les jambes en l'air, comme une femme lubrique,
 Brûlante et suant les poisons,
 Ouvrait d'une façon nonchalante et cynique
 Son ventre plein d'exhalaisons.

Le soleil rayonnait sur cette pourriture,
 Comme afin de la cuire à point,
 Et de rendre au centuple à la grande Nature
 Tout ce qu'ensemble elle avait joint.

Et le ciel regardait la carcasse superbe
 Comme une fleur s'épanouir;
 La puanteur était si forte que sur l'herbe
 Vous crûtes vous évanouir.⁵⁷

(1985, p. 172)

Há a recorrência ao presente, sugerindo universalidade, quando o eu-lírico compara a estranha música da decomposição ao som da joeira, e a impressão da imagem ao esboço de um artista:

Et ce monde rendait une étrange musique
 Comme l'eau courante et le vent,
 Ou le grain qu'un vanneur d'un mouvement rythmique
 Agite et tourne dans son van.

Les formes s'effaçaient et n'étaient plus qu'un rêve,
 Une ébauche lente à venir
 Sur la toile oubliée, et que l'artiste achève
 Seulement par le souvenir.⁵⁸

E o futuro se desenha em tom profético quando o eu-lírico define para a sua amada⁵⁹ a fatalidade do manjar dos vermes e a eternidade enquanto essência poética:

⁵⁷ “Lembraí-vos do objeto que nós vimos, minha alma, / Naquela bela manhã de verão tão doce. / No atalho de uma vereda uma carniça infame / Sobre um leito semeado de calhaus, // As pernas no ar, como uma mulher lúbrica, / Ardente e transpirando os venenos, / Abria de um modo displicente e cínico / Seu ventre pleno de exalações. / O sol raiava sobre aquela podridão, / Como se quisesse coze-la ao ponto, / E de entregar o cêntuplo à grande Natureza / De tudo aquilo que ela tinha reunido. // E o céu olhava para aquela carcaça soberba / Como uma flor a se abrir; / O fedor era tão forte que sobre a erva / Vós crêsseis que fôsseis desmaiar.”

⁵⁸ “E aquele mundo produzia uma estranha música / Como a água corrente e o vento, / Ou o grão que um joeiro com um movimento rítmico / Agita e faz retornar na joeira. // As formas se apagavam e não eram mais do que um sonho, / Um esboço lento a nascer / Sobre a tela esquecida, e que o artista acaba / Somente pela lembrança.”

⁵⁹ Baudelaire usa, no começo do poema, os termos “mon âme”. Tomados em sentido literal, poderiam ser traduzidos como “minha alma”. Isso levaria a uma interpretação um pouco diversa: o eu-lírico falando para si mesmo e, no final do poema, destacando a própria morte. Por esse ponto de vista, seu distanciamento se desvaneceria e haveria então uma aproximação com a postura do eu-lírico de Augusto dos Anjos frente à carniça.

Oui! telle vous serez, ô la reine des grâces,
Après les derniers sacrements,
Quand vous irez sous l'herbe et les floraisons grasses,
Moisir parmi les ossements.

Alors, ô ma beauté, dites à la vermine
Qui vous mangera de baisers,
Que j'ai gardé la forme et l'essence divine
De mes amours décomposés!⁶⁰

Já Augusto dos Anjos usa o presente, trocando-o unicamente quando fala da “mão que enchi de beijos”. A imagem, por isso mesmo, parece mais próxima temporalmente e geograficamente. Se Baudelaire situa, além da carniça e dos vermes, a amada e a cadela que espera para retomar o pedaço que mordida antes da presença dos observadores, Augusto dos Anjos cria uma relação entre o eu-lírico, o pai e os vermes. Os vermes em ebulição contrastam com o olhar vidrado do pai e a atitude estática de contemplação do filho. Resta a reflexão em que a eternidade monista das coisas orgânicas vence a afetividade paterna e se coloca contra a sugestão dualista dos dois primeiros sonetos. Enquanto Baudelaire quer garantir pela eternidade da Arte “la forme et l’essence divine” de seus amores decompostos, Augusto dos Anjos tem como intenção a eternidade do ato da decomposição, do “alambique hediondo” que vence crenças e relações familiares e as reduz ao manjar das “bocas necrófagas”.

A idéia de *comer*, presente nos dois poemas e associada ao verme, sugere até uma leitura e influência direta. Baudelaire propõe à amada que diga aos vermes “qui vous mangera de baisers”, que o poeta a eternizará em forma e essência. Augusto dos Anjos fala das mãos beijadas que serão roídas como em festins orgíacos. O “orgíaco” aqui se aproximaria da imagem da *femme lubrique* que Baudelaire atribuiu ao trabalho dos vermes, e a idéia de “beijar” e “comer” ou “roer” está presente nos dois poemas e atribui uma relação grotesca básica entre a afetividade do beijo e o trabalho frio dos vermes. Baudelaire se refere à amada, e aproxima sua essência divina à frieza dos vermes marcada pela imagem da fêmea sensual, secular, tentadora. O intocável dialoga com o tocável, e a beleza se aproxima da lama, do impuro. Bastam os primeiros versos para exemplificar isso, quando o eu-lírico diz ter encontrado com a amada uma carniça “au détoir d’un sentier d’été si doux”.

⁶⁰ “Sim! Tal vós sereis, ó rainha das graças, / Após os últimos sacramentos, / Quando vós ireis sobre a erva e sobre as gordas florações, / Mofar entre as ossadas. // Então, ó minha beldade, dizei ao verme / Que vos comerá com beijos, / Que eu guardei a forma e a essência divina / De meus amores decompostos!”

No soneto de Augusto dos Anjos, a tensão grotesca se dá pela presença do pai na cova contrastando com o trabalho indiferente dos vermes. O choque já acontece em “podre meu pai”, em que o termo “podre” colabora para tingir de negro a afetividade aparentemente inatingível de “meu pai”. Seguem-se relações que corroboram isso: o ósculo do filho e o fervilhar que lembra a “fermentação gorda de cidra”, a aproximação da horrída hidra e dos homens pelas leis biológicas do tempo, e a mão beijada comparada com os queijos roídos. Trata-se do pendor lírico e dito universal (aqui, a figura paterna) contrastando com a banalidade de um manjar grotesco. O mesmo se pode ver na “charogne” de Baudelaire que, apesar de não possuir uma identidade como a de Augusto dos Anjos, é relacionada à amada nos versos finais.

Baudelaire, aliás, usa uma gama maior de relações ao descrever sua carniça: a fêmea lúbrica, o ventre, a flor a se abrir, os batalhões de moscas, a música que se assemelha à água corrente, ao vento, e ao trabalho da joeira e, por fim, o esboço do quadro. A teoria das correspondências é evidente nessas aproximações e em outras de base estrutural como “carcasse superbe”, ou “floraisons grasses”.

Augusto dos Anjos possui também alguns epítetos singulares, como “horrída hidra”, “fermentação gorda” (sugere aproximação com “floraisons grasses”) e “podre meu pai”. O pendor grotesco se dá pelo exagero do tom sombrio e degradante, que dialoga sobretudo com a figura paterna. Baudelaire centra-se na figura doce da amada e em outras relações mais díspares, como a da joeira a trabalhar. Duas imagens são recorrentes nos dois poemas: o fervilhar dos vermes e a idéia do líquido que escorre da morte. Augusto dos Anjos fala dos “microorganismos que pululam / numa fermentação gorda de cidra”. O verbo “pulular” confere o movimento, o pendor dinâmico dessa fermentação, apoiado pelo substantivo “fermentação”. O termo “gorda” causa o choque grotesco, porque adjetiva o termo de forma até bizarra, conferindo-lhe um exagero pela abundância (a exploração da abundância e, por consequência, da obesidade, é uma marca da estética grotesca). Já Baudelaire fala das “larves qui coulaient comme un épais liquide / Le long de ces vivants haillons”. Antes, cita o “ventre plein d’exhalaisons”. A idéia de movimento frenético aqui é novamente conferida, só que associada mais a um ato de sensualidade. Tirando a idéia de “orgíacos festins”, não há sensualidade em Augusto dos Anjos (toda sua obra subtrai-se de explorar, pelo menos com profundidade, a sensualidade).

É interessante o fato de os dois poetas conferirem ao trabalho dos vermes a importância da nova organização orgânica do mundo. Baudelaire diz:

Le soleil rayonnait sur cette pourriture,
Comme afin de la cuire à point,
Et de rendre au centuple à la grande Nature
Tout ce qu'ensemble elle avait joint.

O ato de cozer aqui lembra a “fermentação” de Augusto dos Anjos. No soneto, apesar de o eu-lírico dizer que ama o pai na “atômica desordem”, reconhece que a nova ordem biológica é inevitável pelo tempo (a clepsidra) e não faz distinção entre homens e outros seres:

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

Baudelaire, no final de seu poema, ao se referir à amada, confere-lhe, como já foi visto, uma essência divina, usando termos como “ange”, “reine de grâces” (que, de forma grotesca, rima com “floraisons grasses”) e “dernier sacrements”. Apesar de não se referir ao pós-morte, o poeta cria uma relação dualista: a eternidade abstrata da Arte e a corrupção dos vermes. Parte, assim, do cotidiano para o universal, mas pensa sobretudo na poesia. Ela é o fim último a ser pretendido.

Augusto dos Anjos envereda por um outro caminho: o monismo. Sua idéia é a de extinguir qualquer relação abstrata (mesmo a paterna) e ver o corpo na “desordem atômica”, ou na nova ordem. Apesar de eternizado pela poesia, o pai primeiro é eternizado enquanto porção orgânica cíclica do mundo. Augusto serve-se disso para investigar, numa frieza científica que observa e quer mostrar a “invariabilidade da clepsidra” fazendo-se agir pelas leis orgânicas. Parte-se também do cotidiano para o universal, mas a finalidade última parece ser a reflexão. A poesia, por esse prisma, é o meio para se atingir tal conhecimento.

06. AS CIDADES

6.1 – As cidades de Augusto dos Anjos

É interessante o fato de que Augusto dos Anjos tenha relegado a seus poemas mais longos temas como a cidade e a loucura. Os poemas mais curtos e menos prolixos muitas vezes refletem, como já foi mostrado no capítulo anterior, a questão do olhar passivo frente à natureza e seus efeitos inexoráveis.

Talvez seja uma questão de escolha, mesmo porque os temas metafísicos desenvolvidos nos poemas mais curtos exigiriam uma eloquência mais condizente com estruturas longas. Mas a questão parece ser outra: a própria tendência de imobilidade do eu-lírico nos sonetos (apenas observar) contrasta com um ato de andar, ou com uma sucessão de alucinações que, na maioria das vezes, acaba em reflexões metafísicas muito parecidas com as dos sonetos. Um exemplo disso é “Poema Negro”, escrito em 1906. Os primeiros versos não definem um lugar exato. São meras reflexões: “A passagem do século me assombra. / Para onde irá correndo a minha sombra / Nesse cavalo de eletricidade?” (ANJOS, 1994, p. 286)

A cena seguinte se dá no cemitério, onde o eu-lírico arranca “os cadáveres das lousas”. A morte aparece com seu cutelo que, em um primeiro momento, causa medo, mas que leva o eu-lírico a imprecisões à natureza que mata os homens, e à própria condição de estar em um mundo hostil:

Tu não és minha mãe, velha nefasta!
Com o teu chicote frio de madrastra
Tu me açoitaste vinte e duas vezes...
Por tua causa apodreci nas cruces,
Em que pregas os filhos que produzes
Durante os desgraçados nove meses!
(ANJOS, 1994, p. 287)

As imprecisões são sucedidas pela imagem de Roma na sexta-feira santa. Na igreja de São Pedro, o corpo de Jesus jaz morto, o que causa agonia no eu-lírico. Segue uma nova reflexão tipicamente influenciada por teorias científicas e que refletem, dentro do poema, uma briga entre monismo e dualismo, razão e fé. Jesus é eterno através de moléculas e genes:

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 quem embala o corpo da miséria
 E faz da cloaca uma urna de perfume.
 (1994, p. 288)

A proximidade com Jesus é por si só grotesca, nesta e em outras passagens do *Eu*, e será tratada posteriormente, em um capítulo próprio. Aqui, apenas ressaltamos essas passagens de situações que levam a reflexões típicas nos sonetos. Neles, na maioria das vezes, não há a necessidade de mudança de cena que desperte a reflexão angustiada. Essa estrutura temática, de alguma forma, lembra o quadro *Hamlet e Horário no cemitério*, de Delacroix, já citado no capítulo sobre o grotesco. Nele, a imagem do crânio de Yorick desperta em Hamlet (completamente ensimesmado e alheio dentro do quadro) uma atitude de repulsa e, talvez, reflexão.

Nos poemas longos, essas estruturas temáticas são sucessivas e requerem uma mobilidade maior. Não é à toa que há sempre uma espécie de caminhada (ou corrida) por parte do eu-lírico e, por consequência, uma estrada. Em “Poema Negro”: “Nesta sombria análise das cousas, / Corro. Arranco os cadáveres das lousas / E as suas partes podres examino...” (1994, p.286). A estrada também aparece na alucinação que tem como palco Roma: “Não há ninguém na estrada da Ripetta. / Dentro da igreja de S. Pedro, quieta, / As luzes funerais arquejam fracas...” (1994, p.288).

Em “Queixas Noturnas”, há novamente o ato de andar e a estrada:

Quem foi que viu minha dor chorando?
 Saio. Minh'alma sai agoniada.
 Andam monstros sombrios pela estrada
 E pela estrada, entre estes monstros, ando.
 (1994, p. 291)

Em “A ilha de Cipango”:

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!
 (1994, p.282)

Obviamente que a temática ainda não é necessariamente a cidade, mas fica claro que a condição do eu-lírico, sobretudo nos poemas longos, é a de quem passeia. Essa

atitude de andar pode lembrar o *flâneur* baudelairiano, mas o olhar de Baudelaire é mais distante, de quem observa com mais descrição a frieza urbana. O eu-lírico de Augusto dos Anjos parece, em primeiro lugar, passear dentro de si mesmo. O cenário horrendo, ao mesmo tempo em que é causa de suas reflexões, é a consequência melancólica da contemplação de sua própria angústia. A vida é tão horrível por dentro quanto por fora. Em “As cismas do destino”:

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

[...]
Tal uma horda de cães famintos,
Atravessando uma estação deserta.
Uivava dentro do *eu*, com a boca aberta
A matilha espantada dos instintos!
(1994, p. 211)

Augusto dos Anjos repete essa relação tempestuosa em quase todos os poemas longos, destacando-se aqui “Monólogo de uma sombra”, “As cismas do destino” e “Os doentes”, poemas esses que revelam uma maturidade de estilo em que o olhar do eu-lírico deixa de apenas focar a si mesmo e passa a mostrar o outro, ou a decadência ao redor. O restante (talvez “Noite de um Visionário” ainda se encaixe mais nessa tendência) não releva com a mesma força a paisagem urbana, sendo ela apenas pretexto para uma viagem filosófica de quem se alheia do ambiente. Há singularidades como as de “Uma noite no Cairo”, em que a cidade egípcia é descrita sem nenhuma interferência reflexiva, mas o poema, de 1905, ainda guarda resquícios de um Romantismo tardio e de uma influência simbolista (via Cruz e Sousa) que faz dele um poema mediano.

Dos poemas curtos, o que mais releva as relações urbanas (pensando aqui em uma aproximação com Baudelaire) é “O Lupanar”. Sua temática é a vida no prostíbulo, e a promiscuidade como uma atitude animal (natural, do ponto de vista científico):

Este lugar, moços do mundo, vede:
É o grande bebedouro coletivo,
Onde os bandalhos, como um gado vivo,
Todas as noites, vêm matar a sede!
(1994, p. 228)

Não há uma crítica moral, tampouco a admiração. Para uma visão científica em que a imortalidade se resume “na molécula e no átomo”, “é mister que o gênero humano entre” no Lupanar. Somos animais e, enquanto animais, tendemos à sobrevivência.

Esse olhar científico, mesmo quando mesclado a uma reflexão sobre a própria condição (como em “Noite de um Visionário”), leva a uma frieza que difere do distanciamento do olhar baudelairiano. Baudelaire busca a transcendência, a eternidade naquilo que é decadente e perecível. Augusto dos Anjos, mesmo quando dá relevância a alucinações, deixa que o crivo filosófico impere. O aqui e agora é o eterno, porque é orgânico e, enquanto o organismo puder se multiplicar, será sempre eterno. A visão monista impera, e a transcendência aqui é singular: a cidade é um organismo vivo, doente, e seus membros (prostitutas, cães, párias e lázaros) apenas são meros instrumentos para a continuidade do processo evolutivo, ainda que estejam corrompidos.

A própria fusão grotesca da cidade com órgãos vitais do corpo é fácil de ser percebida em versos como os de “Os Doentes”:

Mordia-me uma obsessão má de que havia,
Sob os meus pés, na terra onde eu pisava,
Um fígado doente que sangrava
E uma garganta de órfã que gemia!
(1994, p. 236)

Em outra passagem do mesmo poema:

Começara a chover. Pelas algentes
Ruas, a água, em cachoeiras desobstruídas,
Encharcava os buracos das feridas,
Alagava as medulas dos Doentes!
(1994, p.239)

Os primeiros versos de “Noite de um Visionário” novamente retomam a idéia de pisar, atolar em algo pútrido:

Número cento e trinta e três. Rua Direita.
Eu tinha a sensação de quem se esfola
E inopinadamente o corpo atola
Numa poça de sangue liquefeita!
(1994, p. 275)

A relação com o ato de pisar e atolar é sugestiva, justamente porque relega ao que é pisado a baixeza, a torpeza, a impureza. As ruas e estradas, quando comparadas a serpentes rastejantes (como já foi visto em “A ilha de Cipango”), podem despertar no leitor a

simbologia do pecaminoso e do impuro (a queda do Éden). Essa relação com o que está embaixo, mas não exatamente fora (pisar e atolar pressupõem contato), mostra uma proximidade que está além da simples observação. Tudo está a sangrar como as chagas dos lázaros, inclusive o próprio eu-lírico. A angústia reside no tomar parte desse organismo corrompido de vícios e enfermidades que é a cidade.

Algumas recorrências temáticas, como o fato de andar sozinho pelas estradas e ruas, marcam esses poemas. Outra delas é a presença da noite enquanto palco desses passeios. É em seus vazios e obscuridades que as sensações e as alucinações do eu-lírico afloram. Em “As Cismas do Destino”:

Na austera abóboda alta o fósforo alvo
Das estrelas luzia... O calçamento
Sáxeo, de asfalto, rijo, atro e vidrento,
Copiava a polidez de um crânio calvo.
(1994, p.211)

Novamente a estrada serve de ponto de partida para a sensação de ver parte do organismo (crânio) através da noite. Em “Queixas noturnas”:

Como um ladrão sentado numa ponte
Espera alguém, armado de arcabuz,
Na ânsia incoercível de roubar a luz,
Estou à espera de que o sol desponte!
(1994, p.291)

Nos primeiros versos de “Os doentes”:

Como uma cascavel que se enroscava,
A cidade dos lázaros dormia...
Somente, na metrópole vazia,
Minha cabeça autônoma pensava!
(1994, p.236)

Percebe-se mais uma vez presença da serpente, do vazio e da noite. Os versos seguintes, já citados, mostram a sensação amarga de pisar em um fígado doente e em uma garganta. A relação com o andar é por demais sugestiva. Se, no capítulo anterior, o olho era o órgão que aproximava o eu-lírico do mistério da morte (ainda que, ao mesmo tempo, o afastasse), aqui o contato primeiro com a “metrópole vazia” acontece com os pés.

O ato de passear é justamente uma das marcas da poesia de Baudelaire. Em “Une Charogne”, por exemplo, a lembrança despertada é a visão da carniça durante uma

caminhada com a amada. Em relação às grandes cidades, esse olhar agora se concentrará para focar a multidão que passa e povoa as ruas de Paris. Segundo Walter Benjamin:

É precisamente esta imagem da multidão das metrópoles que se tornou determinante para Baudelaire. Se sucumbia à violência com que ela o atraía para si, convertendo-o, enquanto flâneur, em um dos seus, mesmo assim não o abandonava a sensação de sua natureza inumana. Mistura-se a ela intimamente, para, inopinadamente, arremessá-la no vazio com um olhar de desprezo.

(1991, p.121)

6.2 - Os “Tableaux Parisiens” de Baudelaire

Pode-se dizer que Baudelaire é um poeta urbano, na contra-corrente em relação a poetas românticos bucólicos como Wordsworth, por exemplo. Sua preferência pelos “paraísos artificiais” explica-se por uma aparente superioridade destes em relação à natureza que, supostamente, apenas apresenta o caos aos olhos humanos. O próprio Romantismo, ainda que com nuances bucólicas, de certa forma representa a poesia das grandes cidades, industriais, movimentadas e praticamente impessoais. A fuga para o campo representaria, sim, uma forma de evasão em relação a essa opressão urbana. Segundo Hugo Friedrich:

Baudelaire meditou sobre o conceito da modernidade numa extensão bem diversa dos românticos. É um conceito muito complexo. Sob o aspecto negativo, significa o mundo das metrópoles sem plantas com sua fealdade, seu asfalto, sua iluminação artificial, suas gargantas de pedra, suas culpas e solidões no bulício dos homens. Significa, também, a época da técnica que trabalha com o vapor e a eletricidade e a do progresso.

(1989, p. 42-43)

Baudelaire não tem preocupação pela evasão bucólica. Tudo o que quer registrar parece estar na própria cidade, ou ao redor dela, e isso não representa necessariamente a beleza e a simplicidade. O grotesco se configura, portanto, como resultado do ato de tornar lírico o feio e ordinário. Em “A une mendiante rousse” (A uma mendiga ruiva), por exemplo:

Pour moi, poëte chétif,
Ton jeune corps maladif,
Pleine de taches de rousseur,
A sa douceur.⁶¹

(1985, p. 320)

⁶¹ “ Por mim, poeta franzino / Teu jovem corpo doentio, / Cheio de sardas / Tem sua doçura.”

Em *Les Fleurs du Mal*, o poeta, depois de apresentar poemas de pendor intimista, ou retratar instâncias corriqueiras na busca pelo universal em “Spleen et idéal”, abre o leque de seu olhar contemplativo e passa a retratar a cidade em “Tableaux Parusiens”. Segundo Ivan Junqueira:

Extremamente importantes para a compreensão da modernidade de Baudelaire são, afinal, os temas urbanos explorados nos “Tableaux Parisiens”, nos quais o poeta aparece como o grande precursor da cidade contemporânea, dessa fervilhante “cité pleine de rêves”, de anúncios luminosos, de automóveis e de toda uma eufórica mas agônica *féerie* eletrônica.

(1985, p. 89)

Se ainda não há carros e anúncios luminosos, há a frieza do homem na cidade, sua pressa e suas preocupações. Há os proscritos e os excluídos, personagens que, para Baudelaire, são tão importantes no “matiz” urbano quanto os transeuntes ilustres. A natureza também faz parte dos *tableaux*, mas focada entre os prédios e ruas. Em “Rêve Parisien”:

Babel d’escaliers et d’ arcades
C’était um palais infini,
Pleine de bassins et de cascades
Tombant dans l’or mat or bruni;⁶²

(1985, p. 366)

O fervilhar das ruas é a paisagem ideal, e a multidão, com suas decepções e sonhos, oferece ao poeta um turbilhão de emoções e sentidos, mesmo quando se trata da busca da própria essência dentro dessa corrente de anônimos:

Fourmillante cité, cité pleine de rêves,
Où le spectre, em pleine jour, raccroche le passant!
Les mystères partout coulent comme des sèves
Dans les canaux étroits du colosse puissant.⁶³

(1985, p.330)

Walter Benjamin, comentando temas básicos da poesia de Baudelaire, dirá sobre a multidão:

É precisamente esta imagem da multidão das metrópoles que se tornou determinante para Baudelaire. Se sucumbia à violência com que ela o atraía para si, convertendo-o, enquanto *flâneur*, em um dos seus, mesmo assim não abandonava a sensação de sua natureza inumana. Ele se fez seu cúmplice para, quase no mesmo instante, isolar-se

⁶² “Babel de escada e de arcadas / Era um palácio infinito, / Cheio de fontes e de cascatas / Caindo no ouro fosco ou polido.”

⁶³ “Fervilhante cidade, cidade cheia de sonhos, / Onde o espectro, em pleno dia, agarra-se ao passante! / Os mistérios em todos os lugares correm como as seivas / Nos canais estreitos do colosso possante.”

dela. Mistura-se a ela intimamente para, inopinadamente, arremessá-la no vazio com um olhar de desprezo.

(1989, p. 121)

A postura de frieza, distanciamento e, ao mesmo tempo, de interesse é sua atitude de *flânerie*, o que o difere da massa de passantes. A pressa dos homens, sempre endereçados e ocupados, contrasta com a ociosidade de quem observa, sente e reflete sem, necessariamente, fazer parte dessa corrente que passa. Flanar, nesse sentido, poderia sugerir algo de grotesco, contrapondo com aqui com o anonimato do padrão urbano, já que significa a ruptura com a velocidade da modernidade, a pressa, a seriedade e, por seguinte, a impessoalidade que parece remeter a atitudes repetitivas e robotizadas.

Esta impessoalidade da cidade pode ser vista nos versos de “A Une Passante”, por exemplo, nos quais o fervilhar da rua está novamente presente:

La rue assourdissante autour de moi hurlait.
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
Une femme passa, d’une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l’ourlet;⁶⁴
(1985, p. 344)

O interesse pela jovem se resume ao momento, e o anonimato será preservado, já que o rosto da jovem se confundirá com o da multidão, num caleidoscópio de rostos e sentidos fragmentados. O eu-lírico questiona: “Ne te verrai-je plus que dans l’éternité?” A resposta é justamente a rapidez do encontro:

Ailleurs; bien loin d’ici! Trop tard! *Jamais* peut-être!
Car j’ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
O toi que j’eusse aimée, ô toi qui le savais!⁶⁵

Segundo Benjamim (1989, p. 118):

O que o soneto dá a entender é captado em uma grande frase: a visão que fascina o habitante da cidade grande – longe de ele ter na multidão apenas um rival, apenas um elemento hostil -, lhe é trazida pela própria multidão. O encanto desse habitante da metrópole é um amor não tanto à primeira quanto à última vista. É uma despedida para sempre, que coincide, no poema, com o momento do fascínio.

⁶⁴ A rua ensurdecadora em torno de mim berrava. / Longa, delgada, em grande luto, dor majestosa, / Uma mulher passa, de uma mão faustosa / Levantando, balançando a grinalda e a bainha;”

⁶⁵ “Alguers; Bem longe daqui! Tarde demais! *Jamais* talvez! / Pois eu ignore aonde tu foste, tu não sabes aonde eu vou, / Ó tu que eu teria amado, Ó tu que disse sabias.”

Contrapondo com essa tentativa frustrada de enxergar vida nos afrescos urbanos repetitivos e monótonos, o ato de se deparar com o anonimato ganha laivos grotescos com o desalento de encontrar quase sempre o desfigurar dos rostos, indicando a perda da identidade frente à turba.

Walter Benjamim, falando do poema e da multidão, compara o jogo com o próprio ato de trabalhar nas máquinas: movimentos e regras que visam a vitória e que, por uma perspectiva mais apurada, são absurdos e inúteis. São os homens e seus brinquedos, numa relação que, antes de sugerir diversão, mostra escravidão e dependência. Mesmo os jogadores seguem padrões, e isso parece cercear sua liberdade e sua naturalidade. Por vezes essa descrição vai sugerir a imagem de seres autômatos, ou algo semelhante a eles, como se Baudelaire percebesse e antecipasse aquilo que, no século XX, seria retratado por Chaplin no filme “Tempos Modernos”, por exemplo, ou seja, o homem enquanto máquina, ou engrenagem das máquinas, não conseguindo desvencilhar sua intimidade da vida citadina cheia de compromissos e opressões.

6.3 - Os autômatos

A idéia de um ser capaz de se locomover de acordo com suas próprias forças e vontade, capaz de pensar e, o que seria mais extraordinário, capaz de expressar emoções típicas de humanos tem fascinado a humanidade por gerações. Mais que uma criação fantástica, o autômato seria a criação primordial, tal qual o Adão modelado no barro. O sopro divino seria, sim, um mistério que dotaria o autômato de sua espirtualidade.

Na mitologia grega, um caso como o de Pigmeleão necessitou da intercessão de uma deusa, Afrodite. Galatéia, criada em cera, ganhou o atributo da vida mediante um capricho da deusa, ainda que feita pelas mãos de um hábil artífice. Um exemplo já do século XIX de uma espécie de autômato criado quase que biologicamente é o monstro do Dr. Frankenstein, de Mary Shelley. A idéia de superar a capacidade criadora divina, e não depender dela como Pigmeleão, está presente de forma clara nessa obra, não sem conseqüências terríveis.

Os séculos XVIII e XIX trazem consigo a revolução industrial com suas fábricas e mecanismos, e a força da ciência com um conhecimento que cada vez mais lhe outorga

autonomia em relação à religião. As teorias de Darwin seriam exemplos dessa nova concepção da vida, enquanto a eletricidade, como exemplo científico, era usada em maior escala e revelaria aos poucos as portas de um mundo moderno e cada vez mais independente de intervenções artesanais. No inventário fantástico da mente humana ganha força então a figura de um ser criado mecanicamente e capaz de proezas, se não humanas, pelo menos próximas a isso, a ponto de assombrar expectadores.

É relevante, antes de falar do autômato em si, destacar a figura do seu criador, aquele que vai desafiar a lógica divina e passar a ser o demiurgo de um mundo moderno, dotado de parafusos e exalando vapor e fumaça. Parece difícil dissociar o cientista do século XIX da figura do sábio sombrio, dono de um conhecimento secreto que sugere por vezes a relação paradoxal com a alquimia e a magia. Dr. Frankenstein é um exemplo disso, além de ser modelar na figura do novo Prometeu que ousa atingir os domínios outrora divinos.

Outro exemplo típico do cientista a desafiar Deus ou o capricho da Natureza pode ser visto em um conto de Nathaniel Hawthorne intitulado “O Sinal de Nascimento”. Aylmer, na ânsia de conciliar seu conhecimento científico com seu novo motivo de vida (o casamento), vê na possibilidade de retirar uma mancha carmin do rosto da amada Giorgiana a possibilidade de provar sua supremacia frente à natureza. A mulher, de beleza fora do comum, era dotada de uma “mãozinha” que, na mente e na alma do cientista, era capaz de atribuir-lhe a desgraça por estragar a chance de se atingir a perfeição na criação. Colocado na condição de um Pigmaleão às avessas (já que Pigmaleão rejeitava a perfeição de cera de Galatéia), Aylmer busca a imortalidade na proeza de apagar a mancha, convencendo a amada de tal forma que esta passa a não suportar viver mais com tal “aberração”. O resultado, assim como em Frankenstein, é a tragédia.

Giorgiana obviamente não é um autômato, mas se define claramente como um exemplo da tentativa de não aceitar simplesmente a condição imposta pelo destino ou pela natureza. O autômato seria, sim, uma experiência ainda mais complexa e completa dessa atitude e, obviamente, dá azo maior ao grotesco. A idéia de um ser que, apesar de atributos de um ser vivente, ainda conserva suas características de máquina, é por si só um encontro de contrários próprios do campo das manifestações grotescas. Segundo Kayser:

A mistura do mecânico com o orgânico se oferece com a mesma facilidade que a desproporção: em gravuras modernas aparecem aviões como libélulas gigantescas – ou libélulas como aviões, tanques se movem como animais monstruosos. Semelhante enfoque da técnica é tão familiar ao homem de hoje, que lhe é fácil traçar um grotesco “técnico”. [...]

O elemento mecânico se faz estranho ao ganhar vida; o elemento humano, ao perder a vida. São motivos duradouros os corpos enrijecidos em bonecas, marionetes, e os rostos coagulados em larvas e máscaras.

(2003, p. 158)

E.T.A. Hoffmann é considerado um mestre do grotesco, sobretudo quando explora em seus contos a figura do autômato. Em “O Homem da Areia”, o personagem Natanel se vê apaixonado pela perfeição de uma boneca construída por um professor de nome Spalanzani. Olímpia seria uma espécie de nova Galatéia científica, e sua destruição contribui para o alheamento da personagem principal:

Natanael estava atônico – com muita clareza pôde ver que o rosto de cera mortalmente pálido de Olímpia era desprovido de olhos, cavidades negras ocupavam seu lugar; era uma boneca inanimada. [...]

Natanael então percebeu no chão um par de olhos ensangüentados fitando-o fixamente. Spalanzani agarrou-os com a mão que não fora ferida e atirou-os em sua direção, atingindo-o no peito. Foi então que a loucura arrebatou Natanael com garras ardentes e penetrou em sua alma, dilacerando o que restava de seu juízo e pensamento.

(1993, p. 142)

Em outro conto, justamente intitulado “Os autômatos”, um boneco falante de trajes orientais, apelidado de “o Turco”, dá respostas enigmáticas quando interrogado pelos transeuntes curiosos. Um grupo de jovens desdenha a criação, quando a personagem Ferdinando, céptico ainda que temeroso, resolve fazer um teste:

Quando, insatisfeitos, já queriam deixar o autômato e o artista, este visivelmente contrariado, Ferdinando exclamou: “É verdade, meus senhores, ninguém ficou muito satisfeito com o sábio Turco. Mas talvez a culpa esteja em nós mesmos, em nossas perguntas que não lhe agradaram. Justamente ei-lo que vira a cabeça e levanta a mão” (efetivamente o autômato assim o fazia) “como para confirmar minha hipótese. Não sei como ainda me ocorre fazer uma pergunta, mas a resposta, se for adequada, pode salvar definitivamente a honra do autômato.” Ferdinando aproximou-se da figura e sussurrou-lhe algumas palavras na orelha; o Turco levantou o braço para significar que não queria responder; Ferdinando não desistiu, e então o Turco virou a cabeça em sua direção. Ludwig notou que Ferdinando empalideceu subitamente, mas depois de alguns segundos voltou a perguntar e logo recebeu a resposta. Com um sorriso forçado, Ferdinando disse ao grupo: “Meus senhores, posso assegurar que, pelo menos para mim, o Turco salvou sua honra; mas para que o oráculo permaneça misterioso, poupem-me de dizer o que perguntei e o que ele respondeu.”

(1993, p. 90)

A trama então se desenvolve de acordo com a profecia do autômato e mediante a dúvida dos rapazes acerca dos poderes do mesmo. Sua descrição já causa estranhamento logo no início do conto, não pelo mecanismo, mas pela semelhança com um ser humano, a tal ponto que lhe saía da boca um hálito típico de quem fala.

No centro de um recinto não muito grande, e provido apenas com o material absolutamente necessário, encontrava-se o personagem em tamanho natural e bem proporcionado, vestindo um rico e bonito traje turco, sentado numa poltrona baixa em forma de tripé, que o artista erguia, a pedidos, a fim de contrariar qualquer suspeita de ligação com o chão: a mão esquerda do autômato pousava naturalmente sobre o joelho; a direita, por sua vez, sobre uma pequena mesa vazia. Toda a figura era, como disse, proporcionada de maneira correta, especialmente a cabeça; uma fisionomia autenticamente oriental dava ao conjunto uma vida apenas raramente encontrada em figuras de cera, mesmo quando essas reproduzem semblantes expressivos de personalidade de espírito.

(1993, p. 85)

O grotesco aqui está justamente na relação entre o mecânico e o humano, e na lembrança das duas instâncias em separado: assim como Galatéia que, ainda que dotada de vida por Afrodite, não poderia ser considerada verdadeiramente uma mulher, não se pode dizer que o autômato é apenas uma máquina. A relação com a alma, e a possibilidade de que ela povoaria o Turco dando-lhe poderes extraordinários, acentua o caráter sombrio da figura e de seu criador.

Olímpia, no conto “o Homem da Areia”, está justamente mais próxima da figura humana, a ponto de enganar Natanael. O olhar da boneca de cera sugere que haveria algo mais do que um mecanismo ali montado, ainda que tudo levasse a atos e respostas óbvias:

Das profundezas de sua escrivania, Natanael tirava tudo o que já escrevera. Poemas, fantasias, visões, romances, histórias, tudo diariamente acrescido de toda sorte de sonetos, estâncias, cantigas, que ele lia para Olímpia durante horas a fio, incansavelmente. Nunca tivera uma ouvinte tão encantadora, pois não bordava nem tricotava, não olhava pela janela, não dava comida aos pássaros e não brincava com cãezinhos ou gatinhos graciosos. Não amassava papeizinhos ou se distraía com qualquer coisa nas mãos, nem recisava conter um bocejo ou um leve pigarro. Em suma, fitava o amado durante horas sem se mexer ou se ajeitar, e esse olhar tornava-se cada vez mais ardente e mais vivo. Apenas quando Natanael se levantava no fim e lhe beijava a mão e até mesmo a boca, ela dizia: “Ah, ah!, bioa noite, meu querido!”

(1993, 141)

Edgar Allan Poe também teve certo fascínio pelos autômatos, e um exemplo disso está em “O Jogador de Xadrez de Maelzel”, figura semelhante ao Turco falante de Hoffmann, tentando desvendar seu mecanismo. Não se trata exatamente de um conto, mas de uma resenha em que se mostra que a habilidade de jogar xadrez pressupõe intervenção

humana: “É absolutamente certo que as operações do *Autômato* são reguladas pelo *espírito*, e não por outra coisa. Pode até dizer-se que esta afirmação é susceptível duma demonstração matemática, *a priori*. A única coisa em questão é, portanto, a maneira como se produz a intervenção humana.” (196-, p. 152)

O interesse sombrio pela figura petrificada e, ao mesmo tempo, misteriosamente viva dos autômatos pode ter chegado até Baudelaire por essas duas fontes. Na mesma linha de Poe e de Hoffmann, o poeta francês parece fazer com que os transeuntes se assemelhem a esses seres estranhos, justamente para acentuar a essência do anonimato neles presente. Primeiramente, deve-se atentar para a preferência pelos excluídos ou dotados de alguma deformidade, e o tratamento que se dá quase sempre no plural, indicando o coletivo, a massa. Isso pode ser notado em títulos como “*Les Petites Vieilles*”, ou “*Le sept vieillards*”, ou “*Les Aveugles*”. A velhice, um dos mais recorrentes temas grotescos devido à idéia de decadência associada à vida (e sua proximidade com a morte), em Baudelaire é mostrada até com certa ironia como uma monstruosidade “encantadora”. O eu-lírico chama as velhinhas de “*êtres singuliers, décrépits e charmants*” (“seres singulares, decrepitos e encantadores”), e diz que “*ces monstres disloqués furent jadis des femmes*” (“esses monstros desconjuntados foram já mulheres”). Da mesma forma, retrata os sete velhos como “*ces sept monstres hideux*” (“esses sete monstros hediondos”).

As descrições geralmente sugerem uma deformidade que, a despeito da vida, lembra o tom grotesco presente em “*Une charogne*”. São, sim, seres mortos ainda que tocados pela vida. Sobre um dos velhos de “*Les Sept Vieillards*”, escreve Baudelaire:

Il n'était pas voûté, mais cassé, son échine
Faisant avec sa jambe un parfait angle droit,
Si bien que son bâton, parachevant sa mine,
Lui donnait la tournure et le pas maladroit

D'un quadrupède infirme ou d'un juif à trois pattes.
Dans la neige et la boue il allait s'empêtrant,
Comme s'il écrasait des morts sous ses savates,
Hostile à l'univers plutôt qu'indifférent.⁶⁶

(1985, p.332)

⁶⁶ “Não era curvada, mas quebrada, sua espinha / Fazendo com sua perna um perfeito ângulo reto, / Se bem que sua bengala, rematando seu semblante, / Lhe dava o porte e o passo desajeitado // De um quadrúpede enfermo ou de um judeu de três patas, / Na neve e na lama ele seguia se enroscando, / Como se esmagasse os mortos sob seus sapatos, / Hostil ao universo todo indiferente.”

A imagem, em alguns momentos, sugere a aproximação com os seres autômatos. O eu-lírico, em "Les Vieilles", diz que são monstros que "trottent, tous pareils à des marionnettes" (p.336). Em "Les Aveugles", a palavra empregada é "mannnequins":

Contemple-les, mon âme ; ils sont vraiment affreux !
 Pareils aux mannequins ; vaguement ridicules;
 Terribles, singuliers comme les somnambules;
 Dardant on ne sait où leurs globes ténébreux.⁶⁷

(1985, p.342)

O eu-lírico se impressiona sobretudo com os olhos perdidos que olham para o céu, estáticos, e se questiona : "Que cherchent-ils au Ciel, tous ces aveugles?" ("Que procuram no céu, todos esses cegos?"). Na cidade grande que oprime o homem ao anonimato, esse olhar perdido para o céu é o mesmo dos cegos e dos não-cegos. São todos autômatos na rotina urbana, peças mecânicas descartáveis do mundo civilizado, e a esperança na "cité pleine de rêves" contrasta ainda mais com sua tristeza e com a decadência.

Um fato peculiar é a busca do eu-lírico pelo olhar desses transeuntes, como se quisesse ainda enxergar vida dentro da monstruosidade. Em "Les Petites Vieilles", a aproximação com a menina acentua os extremos grotescos entre a juventude e a velhice, já que o eu-lírico diz que são monstros que "ont les yeux divins de la petite fille / Qui s'étonne et qui rit à tout ce qui reluit"⁶⁸ (1985, p.336). Antes, diz que "ils ont des yeux perçants comme une vrille, / luisants comme ces trous où l'eau dort dans la nuit;"⁶⁹. A contraposição do brilho das poças na noite com o brilho dos olhos das velhas parece revelar uma relação de esperança e queda, limpidez ("eau") e lama ("trous"). A relação entre alto e baixo, finito e infinito também pode ser notada na escolha de "trous" e "nuit". Alguns versos depois, ainda há a referência aos olhos :

- Ces yeux sont des puits faits d'un million de larmes,
 Des creusets qu'un métal refroidi pailleta...
 Ces yeux mystérieux ont d'invincibles charmes
 Pour celui que l'austère Infortune allaita!⁷⁰

(1985 p. 336)

⁶⁷ "Contempla-os, minha alma, eles são verdadeiramente horrendos! / Parecidos com manequins, vagamente ridículos; / Terríveis, singulares, como os sonâmbulos; / Lançando não se sabe onde seus globos tenebrosos."

⁶⁸ Possuem os olhos divinos de uma menina / Que se espanta e ri de tudo o que reluz".

⁶⁹ "Tem os olhos penetrantes como uma verruma, / Brilhantes como esses buracos onde a água dorme na noite."

⁷⁰ Esses olhos são poças feitas de um milhão de lágrimas, / Crisóis que um metal resfriado empalhou / Esses olhos misteriosos possuem charmes invencíveis / Para aquele que o austero infortúnio aleitou."

Em “Danse Macabre”, umas das estrofes mais acentuadamente grotescas possui a descrição dos olhos da cortesã que dança :

Le gouffre de tes yeux, plein d'horribles pensées,
Exhale le vertige, et les danseurs prudents
Ne contempleront pas sans d'amères nausées
Le sourire éternel de tes trente-deux dents.⁷¹

(1985p. 356)

Aqui, a caveira de sorriso eterno de trinta e dois dentes relembra o autômato, ou seja, o riso automatizado, quase padronizado, e já sem vida. O ato de sempre rir, o que a distancia das amarguras da vida, revela justamente sua impessoalidade.

O eu-lírico extrai, assim, nas suas infinitas correspondências vocabulares, a relação conflituosa entre a beleza feminina e o pendor escatológico da caveira, enquanto seus próprios olhos parecem passear por entre essas “charognes” vivas que se arrastam pelas cidades. Sua posição, nesse sentido, pode ser relacionada aos versos do *Eu*. O paraíso artificial urbano se revela para ambos através do andar e do contemplar. Em “As Cismas do Destino”, diz o eu-lírico :

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.

(1994, p.211-212)

Em “Os Doentes”, novamente a imagem passa pelo crivo da subjetividade:

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

(1994, p. 237)

A imagem chega ao leitor propositalmente da maneira mais indireta, resvalando na agonia da alma de quem vê. Talvez, neste ponto, Augusto dos Anjos seja mais subjetivo, e o resultado seja de uma uniformidade mais sombria, porque não tem a intenção senão de mostrar o lado lúgubre e doentio de tudo o que rodeia. Baudelaire não se prende à noite, e busca o crepúsculo matinal. O sol, outrora símbolo de beleza e soberania, descortina as impurezas urbanas. Ele ajuda o eu-lírico a compor a imagem hedionda, e não há a sensação angustiante de ser parte desse organismo doentio da cidade, mas a cumplicidade de ter a

alma tão corrompida quanto qualquer chaga apresentada pelos seres observados. Às vezes essa cumplicidade apresenta peculiaridades interessantes. Em “Le Jeu”, por exemplo, a inveja marca a relação do eu-lírico com a cena retratada do prostíbulo : “Moi-même, dans un coin de l’antre taciturne, je me vis accoudé, froid, muet, enviant, // Enviant de ces gens la passion tenace.”⁷² (1985 p. 352)

O poema “O Lupanar” está muito próximo de “Le Jeu”, inclusive pela escolha de palavras. Se o eu-lírico de Baudelaire está “dans un coin de l’antre”, o homem polígamo e lascivo de Augusto dos Anjos está “dentro do ângulo diedro da parede” (1994, p 228). Mas, ao contrário de outros poemas do mesmo gênero, o eu-lírico não se coloca tão diretamente na descrição :

Este lugar, moços do mundo, vede :
É o grande bebedouro coletivo,
Onde os bandalhos, como um gado vivo,
Todas as noites, vêm matar a sede !

É um caso à parte, evidentemente, dentro dos poemas de Augusto dos Anjos que retratam a cidade. Poema da fase tardia, já revela, como foi mostrado, a idéia do ato sexual enquanto fenômeno biológico. Já Baudelaire contempla seus seres quase autômatos com um interesse que, mesmo quando não participativo, está longe de relevar indiferença, e aponta para uma certa afinidade de quem enxerga a grandiosidade e o mistério divino no limbo urbano, para depois eternizá-los. Eis os versos finais de “Les Petites Vieilles”:

Ruines! ma famille! ô cerveaux congénères!
Je vous fais chaque soir un solennel adieu!
Où serez-vous demain, Èves octogénaires,
Sur qui pèse la griffe effroyable de Dieu?⁷³
(1985, p.342)

6.4 - O orgânico e o mecânico

É visível em Augusto dos Anjos uma mudança temática entre os poemas de 1905-1907, e os poemas de sua fase derradeira antes da publicação do Eu (o período entre 1908 e 1912). Como já foi expresso antes, há uma recorrência mais acentuada à visão monista

⁷¹ O abismo de teus olhos, cheios de horríveis pensamentos, / Exala a vertigem, e os dançarinos prudentes / Não contemplarão sem amargas náuseas / O sorriso eterno de teus trinta e dois dentes.”

⁷² “Eu mesmo, em um canto do antro taciturno, vi-me encostado, impassível, mudo, invejando, / Invejando dessa gente a paixão tenaz.”

⁷³ “Ruínas! Minha família! Ó cérebros congêneres! / Eu farei algum dia um solene adeus! / Onde estareis vós amanhã, Evas octogenárias, / Sobre quem pesa a garra pavorosa de Deus?”

científica, além de uma visão mais natural (talvez mais aristotélica) em relação às suas influências simbolistas e românticas (visão mais platônica). A temática das cidades expressa essa mudança, ainda que a idéia do eu-lírico angustiado, andando por entre os organismos débeis da urbe, permaneça. Tomando poemas de 1905-1907, como “Poema Negro” e “Insônia”, e comparando com “Noite de um visionário” (1910) e “Os Doentes” (data imprecisa, mas nitidamente dessa fase tardia), pode-se perceber que o mundo exterior passa a superar o conflito interno.

Os poemas de 1905-1907 parecem expressar uma relação mais íntima entre o que é visto e o que se sente. O eu-lírico possui uma afinidade com a cidade doente, como se fosse um organismo dela, e tivesse os mesmos sintomas. Em “As Cismas do Destino”, poema de 1908 que apresenta uma espécie de transição entre as duas fases, a descrição da cidade é intercalada pelas angústias do eu-lírico. A relação entre o eu-lírico e os bêbados, nessa passagem, parece sugerir uma aproximação com “Le Jeu” de Baudelaire:

A hipótese genial do *microzima*
Me estrangulava o pensamento guapo,
E eu me encolhia todo como um sapo
Que tem um peso incômodo por cima!

Nas agonias do *delirium-tremens*,
Os bêbados alvares que me olhavam,
Com os copos cheios esterilizavam
A substância prolífica dos semens!

[...]
Iam depois dormir nos lupanares
Onde, na glória da concupiscência,
Depositavam quase sem consciência
As derradeiras forças musculares.
(1994, p. 217)

O mundo olha para o eu-lírico e este retorna o olhar. Essa relação, de alguma forma, sugere um labirinto angustiante de espelhos em que o eu-lírico precisa se encontrar no outro para se distinguir enquanto ser. Olhar para o espelho da decadência urbana é situar-se enquanto organismo dentro dela. Em “Insônia”, vemos isso de maneira clara:

- Por que é que este gemido me acompanha?!
Mas dos meus olhos no sombrio palco
Súbito surge como um catafalco
Uma cidade ao mapa-múndi estranha.
(1994, p. 294)

Em poemas de 1908 a 1912, com uma visão mais apuradamente científica, o eu-lírico, de certo modo, dilui-se na imagem apresentada. A busca angustiante por respostas de cunho metafísico ainda perdura, mas ele se rende à passagem grotesca das desgraças de uma humanidade em decadência moral e física, e se limita muitas vezes a descrever suas impressões frente ao espetáculo horrendo. O exemplo mais contundente desse momento é o poema “Os doentes”, em que a idéia da cidade povoada de lázaros, tuberculosos e prostitutas carrega consigo inclusive as mágoas históricas de vencidos, como os índios conquistados e os negros:

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

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

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

(1994, p. 247)

A cidade não se constitui de prédios na concepção de Augusto dos Anjos, mas de seres diversos que, no sofrimento, compõem o macro urbano como um ser que estertora. Mas a iminência da morte não quer dizer transcendência, ou a dúvida de tal, já que a visão científica de Augusto mostra que a cidade continuará viva na hereditariedade dos filhos produzidos nos lupanares:

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

(1994, p. 243)

A reflexão do eu-lírico, portanto, já não possui a marca da perda da fé, ou a busca por uma resposta acerca do destino imponderável. Nos poemas de 1908 a 1912, a morte será apenas um fenômeno de um rearranjo orgânico. Em “Noite de um Visionário”:

A química feroz do cemitério
 Transformava porções de átomos juntos
 No óleo malsão que escorre dos defuntos,
 Com a abundância de um *geyser* deletério.
 (1994, p. 277)

A questão, a partir desse momento, não é a de não conhecer o que está além da morte, mas ter a certeza de que se está abandonado em um mundo sem um deus que guie o destino (mesmo Jesus não escapa da “universalidade do carbono”). A cidade então se resume em um turbilhão de abandonados e vencidos, que serão trocados, com o tempo, por outros: os filhos dos filhos. Esse turbilhão de imagens horrendas e fantásticas caracteriza a descrição grotesca sobretudo quando pensamos no recurso da *sequência*. As imagens se sucedem em uma ordem tão mirabolante que, de alguma forma, lembram impressões sensoriais típicas de um fluxo de consciência. É como se o eu-lírico estivesse no meio de uma praça e deixasse seu olhar passear em círculo cada vez mais rápido, num caleidoscópio bizarro. Em “Os doentes”, a descrição do cão é sucedida pela visão das prostitutas:

À álgida agulha, agora, alva, a saraiva
 Caindo, análoga era... Um cão agora
 Punha a atra língua hidrófoba de fora
 Em contrações miológicas de raiva.

Mas, para além, entre oscilantes chamas,
 Acordavam os bairros da luxúria...
 As prostitutas, doentes de hematúria,
 Se extenuavam nas camas.

(1994, p. 243)

Em outra passagem, a chuva nas ruas da cidade conduz o eu-lírico a uma miragem que revela o Amazonas, onde a carcaça de um selvagem fedia. Esse recurso pode ser notado em poemas da fase anterior. Em “Poema Negro”, uma sucessão de imagens arrebatada o eu-lírico:

Nesta sombria análise das cousas,
 Corro. Arranco os cadáveres das lousas
 E as suas partes podres examino...
 Mas de repente, ouvindo um grande estrondo,
 Na podridão daquele embrulho hediondo
 Reconheço assombrado o meu Destino!

Surpreendo-me, sozinho, numa cova.
 Então meu desvario se renova...
 Como que, abrindo todos os jazigos,
 A Morte, em trajes pretos e amarelos,

Levanta contra mim grandes cutelos
 E as baionetas dos dragões antigos!
 (1994, p. 286-287)

Pode-se dizer que, nos poemas que retratam a cidade no *Eu*, o recurso da *seqüência* é responsável pelo grotesco justamente por trazer o imprevisível, e conferir ao poema uma sucessão de acontecimentos destoantes que acentuam o alheamento frente ao mundo, enquanto o recurso da *reunião* acentua o tom sombrio das imagens. Em “As Cismas do Destino”, por exemplo, a reminiscência da ponte remete ao eu-lírico que uiva e que, logo em seguida, observa a promiscuidade:

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

A noite fecundava o ovo dos vícios
 Animais. Do carvão da treva imensa
 Caía um ar danado de doença
 Sobre a cara geral dos edifícios!

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

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.

Esse turbilhão desconexo de imagens se parece com o jorrar de um vômito após uma náusea, reforçado pelo recurso da *reunião* grotesca: ponte e pele de rinoceronte, a noite que fecunda, o ato de uivar do eu (animalidade e racionalidade). Essa torrente de imagens pode também ser comparada à velocidade da corrente sangüínea, como se o eu-lírico estivesse nas veias negras da cidade percorrendo membros debilitados e apodrecidos. Se Baudelaire reduz seus homens e mulheres a autômatos quase desprovidos de racionalidade, Augusto dos Anjos faz seus “organismos” humanos enfrentarem um conflito

entre estar consciente da suposta banalidade da vida enquanto exercício genético, e a quase necessidade da animalidade subconsciente:

Atabalhoadamente pelos becos,
Eu pensava nas coisas que perecem,
Desde as musculaturas que apodrecem
À ruína vegetal dos lírios secos.

Cismava no propósito funéreo
Da mosca debochada que fareja
O defunto, no chão frio da igreja,
E vai depois levá-lo ao cemitério!

(1994, p. 245)

O olhar de Baudelaire, como já foi visto, parece mais pontual, estático. Sua posição pode se assemelhar à de um pintor que, depois de armar seus aparatos diante da cena desejada, passa a retratá-la. Baudelaire é o pintor desse mundo moderno e sua ligação com ele parece estar apenas na Arte. A imagem o toca, mas não o angustia com a sensação de ser mais um organismo dentro do caos urbano. Em “Les Petites Vieilles” o verbo “guetter” , no sentido de “espreitar, vigiar, espiar”, mostra a distância de quem capta as sensações do cotidiano a uma certa distância:

Dans les plis sinueux des vieilles capitales,
Où tout, même l'horreur, tourne aux enchantements,
Je guette, obéissant à mes humeurs fatales,
Des êtres singuliers, décrépits et charmants.⁷⁴

(1985, p. 334)

O grotesco está na associação entre o encanto e o horror, entre o ato de ser decrépito e, ao mesmo tempo, atrativo, como já foi visto. O destaque está no ato de mecanizar o homem, aproximando-o mais de uma peça que, por capricho, revela o paradoxo de ter vida e, ao mesmo tempo, não passar de uma engrenagem do sistema. Esse anônimo de Baudelaire que se perde na multidão da urbe indiferente, mas que ainda sonha, é que lhe causa interesse, e pode-se dizer que o grotesco aqui parece não recorrer tanto à técnica da *seqüência* (como em Augusto dos Anjos), ainda que obviamente ela exista. O grotesco expresso nas cidades de Baudelaire parece estar melhor estruturado no recurso da *reunião*, em que coisas contrastantes coexistem em um conflito peculiar que o poeta quer captar. Em “Le Jeu”, por exemplo, se as prostitutas parecem desprovidas de partes do rosto (“visages

⁷⁴ “Nas rugas sinuosas das velhas capitais, / Onde tudo, mesmo o horror, volta-se aos encantos, / Eu espreito, obediente a meus humores fatais, / Os seres singulares, decrépitos e encantadores.”

sans lèvre”), o seio palpitante ainda poderia denotar vida dentro do quadro de impessoalidade montado pelo eu-lírico.

O olhar dos transeuntes novamente pode ser aqui um foco importante, já que mostra justamente que existe vida e alma dentro dos seres horrendos e mecanizados. Em “A une passante”, um dos destaques da mulher que cruza o caminho para nunca mais ser vista é o olhar: “Dans son oeil, ciel livide où germe l’ouragan, / La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.”⁷⁵ (1985, p. 344). Em “Les aveugles”, o eu-lírico se questiona sobre o fato de os cegos voltarem seus olhos para o céu, como se quisessem saber o mistério da esperança e do sonho residente nas criaturas mais decadentes. O mesmo pode ser visto no brilho surpreendente dos olhos das “petites vieilles”, parecidos com os da menina “qui s’étonne et qui ri à tout ce qui reluit” (1985, p. 336).

O olhar do eu-lírico, admirado com o espetáculo grotesco que oscila entre o encantador e o horrendo, parece assim onisciente, como o sol:

Quand, ainsi qu’un poète, il descend vers les villes,
Il ennoblit le sort des choses les plus viles,
Et s’introduit en roi, sans bruit et sans valets,
Dans tous les hôpitaux et dans tous les palais.⁷⁶
(1985, p. 318)

Entrando em palácios ou hospitais, o eu-lírico mostra, através de seus “Tableaux Parisiens” (e no livro como um todo) que, nas cidades modernas, palácios se parecem com hospitais, e hospitais podem vir a ser palácios.

⁷⁵ Em seu olho, céu lívido onde germina o furacão, / A doçura que fascina e o prazer que mata.”

⁷⁶ “Quando, assim como um poeta, ele desce nas cidades, / Enobrece os tipos de coisas mais vis, / E se introduz como rei, sem barulho e sem criados, / Em todos os hospitais e em todos os palácios.”

07. O AMOR, SATÃ E JESUS

7.1-Amor na cidade “pleine de rêves”

Em “Une Charogne”, eu-lírico faz a amada se recordar da imagem decomposta vista em um passeio, para logo em seguida dizer que sua beleza passaria com o tempo, sendo eternizada apenas na poesia, como a carniça. Em outro poema já visto, “Une passante”, a relação idílica está condicionada à impessoalidade citadina, o fervor das ruas e a pressa dos transeuntes. Novamente a beleza idealizada apenas restará pela eternidade do poema: “Un éclair... puis la nuit!-Fugitive beauté / Dont le regard m'a fait soudainement renaître, / Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?”⁷⁷ (1985, p.344) Essa relação com a passante, que revela o captar rápido de sua beleza para se chegar ao atemporal poético, também nos revela uma forma diversa de retratar os idílios, agora marcada pela rapidez da sobrevivência na natureza de pedras e concreto. Não há predileção, em *Les Fleurs du Mal*, por campesinas, mesmo porque Baudelaire achava a cidade, natureza ordenada, superior ao campo. E, como foi visto em “Le jeu” e em outros poemas dos “Tableaux Parisiens” no capítulo anterior, a mulher da cidade retratada muitas vezes não possui a beleza idealizada, já que se trata de velhas e prostitutas. Pode-se pegar exemplos de outras partes da obra, como em “Spleen et idéal”. A musa de Baudelaire, como marca de seu ideal, traz sempre consigo a idéia de degradação. Em “La Muse Vénale”:

O Muse de mon cœur, amante des palais,
Auras-tu, quand Janvier lâchera ses Borées,
Durant les noirs ennuis des neigeuses soirées,
Un tison pour chauffer tes deux pieds violets?⁷⁸
(1985, p. 126)

A beleza aqui já está totalmente marcada pelo adjetivo “vénale”, sugerindo a corrupção do corpo, ao contrário do pendor de eternidade artística que o temo “muse” possui. Trata-se da mulher citadina, presa e acostumada à necessidade de sobrevivência, e sofrendo suas conseqüências. Em “La muse malade” (1985, p. 124), por exemplo, o eu-

⁷⁷ “Um clarão... depois a noite! – Fugitiva beldade / Cujo olhar me fez subitamente renascer, / Não te verei mais do que na eternidade?”

⁷⁸ “Ó musa de meu coração, amante dos palácios, / Terás tu, quando janeiro desatar seus Bóreas, / Durante os negros tédios das nevosas noites, / Um tição para esquentar teus dois pés violetas?”

lírico enxerga no rosto da musa “La folie et l’ horreur, froides e taciturnes”⁷⁹. O grotesco aqui parece se explicar por si, a ponto de dar a idéia de que as mulheres retratadas são fontes de inspiração justamente dessa beleza grotesca e sombria, e não pelo amor que proporcionam. O fato é que Baudelaire tem predileção pelas mulheres malditas, marcadas e excluídas que, junto com prédios fabulosos e espetáculos, fazem parte do cenário urbano. Elas são, ao lado dos velhos, a parte orgânica que dialoga com a “beleza” organizada dos prédios e das ruas pavimentadas.

Muitas vezes o diálogo grotesco se dá entre o sombrio e o sensual. O exemplo mais contundente disso está em “Le serpent qui danse”. A serpente confere à mulher a imagem da sedução e da movimentação e retomando o mito de Eva em Gênesis, traz a idéia sombria da perdição e do pecado:

Que j'aime voir, chère indolente,
De ton corps si beau,
Comme une étoile vacillante,
Miroiter la peau!⁸⁰
(1985, p. 169)

Na sexta estrofe, a descrição envereda pelo campo do bizarro e destoa com a sensualidade descrita:

Sous le fardeau de ta paresse
Ta tête d'enfant
Se balance avec la mollesse
D'un jeune éléphant,⁸¹
(1985, p. 170)

A idéia ambígua de força e falta de jeito do elefante oferece uma combinação grotesca que, ao mesmo tempo em que desconstrói a imagem, reformula-a a ponto de oferecer matizes diversos. Os leitores são colocados frente a uma ordem que exige uma pré-disposição ao bizarro (e mesmo ao pendor exótico que a figura do elefante pode sugerir). O recurso do exagero está também presente, do mesmo modo como em “Le géante”, cujo excesso da mulher está no tamanho. Diz o eu-lírico: “J’eusse aimé vivre auprès d’une jeune géante, / Comme aux pieds d’une reine un chat voluptueux.”⁸² (1985, p. 148). Mas a

⁷⁹ “A loucura e o horror, frios e taciturnos”.

⁸⁰ “Adoraria ver, cara indolente, / Teu corpo tão belo, / Como uma estrela vacilante, / Espelhar tua pele!”

⁸¹ “Sob o fardo de tua preguiça / Tua cabeça de criança / Balança com a moleza / De um jovem elefante.”

⁸² “Adoraria viver junto de uma jovem gigante, / Como aos pés de uma rainha um gato voluptuoso.”

relação de instâncias diversas predomina: o gato já possui por si o pendor do mistério e da sensualidade, e a volúpia, a ele associado, garante uma relação intrigante entre o animal e a rainha. É interessante perceber como as correspondências de Baudelaire conduzem as imagens a campos diversos que criam um turbilhão grotesco de sensações e significações, e a beleza feminina é sempre uma fonte inesgotável de comparações. Trata-se, sem dúvida, de novos parâmetros para destoar da beleza ideal.

Para citar outro exemplo, pode-se pensar em “Danse Macabre”, poema em que a sensualidade da dança é marcada pela figura feminina que parece se decompor à medida que o eu-lírico a descreve:

Ses yeux profonds sont faits de vide et de ténèbres
Et son crâne, de fleurs artistement coiffé,
Oscille mollement sur ses frêles vertèbres.
-O charme d'un néant follement attifé!

Aucuns t'appelleront une caricature,
Qui ne comprennent pas, amants ivres de chair,
L'élégance sans nom de l'humaine armature.
Tu réponds, grand squelette, à mon goût le plus cher!⁸³
(1985, p. 355)

Também nos primeiros poemas de Augusto dos Anjos, pode-se notar a figura feminina marcada pela perda, dela doença e pela loucura. Em “A louca”, de 1901:

Moça, tão moça e já desventurada;
Da desdita ferida pelo espinho,
Vai morta em vida assim pelo caminho,
No sudário da mágoa sepultada.
(1994, p. 387)

O poeta paraibano perde essa característica com o passar dos anos, já que parece anular o pendor platônico, ou sensual, das mulheres descritas em seus versos, o que o afasta de Baudelaire, já que se trata realmente de uma marca do poeta francês a associação da amada à morte e à corrupção, como vemos em “Une Charogne” e em “Danse Macabre”. Neste último, por exemplo, a descrição da cortesã esquelética (“Byadère sans nez”) também sugere a presença de uma caveira, ou a própria morte.

⁸³ “Seus olhos profundos são feitos de vazio e de trevas / E seu crânio, de flores artisticamente penteadas, / Oscila molemente sobre suas frágeis vértebras. / - Ó charme do nada loucamente adornado! // Alguns te chamarão uma caricatura, / Os que não compreendem, amantes bêbados da carne, / A elegância sem nome da armação humana. / Tu respondes, grande esqueleto, a meu gosto dos mais prezados!”

Pourtant, qui n'a serré dans ses bras un squelette,
 Et qui ne s'est nourri des choses du tombeau?
 Qu'importe le parfum, l'habit ou la toilette?
 Qui fait le dégoûté montre qu'il se croit beau.⁸⁴
 (1985, p. 357)

A figura feminina participa da idéia figurativa do tempo inexorável que corrompe e transforma o mundo. Sobra a poesia que eterniza essa fugacidade e a banalidade do momento. Baudelaire não parece ter interesse por seus amores, ou pela beleza da amada, já que tudo isso é perecível. Para o poeta francês, o interesse está em decantar desses motivos o amor universal, que supera o instante e se eterniza poeticamente.

Para Augusto dos Anjos, sobretudo nos versos mais tardios do *Eu*, o amor sempre é rejeitado porque não sobrevive ao túmulo, ao degustar dos vermes. Sua abstração, por fugir da experiência científica e não ser passível de manipulação, é negada.

7.2 - A negação do amor

É opinião corrente que Augusto dos Anjos não tinha como predileção o tema “amor”. Isso não quer dizer que ele não ocorra com certa regularidade, já que, quando se observa a sua recorrência no *Eu*, há pelo menos dois poemas que tratam do assunto, além de passagens e alusões indiretas, como em “Ricordanza della mia giuventú”, em que o carinho com a velha criada que lhe roubava moedas é uma prova de amor ao próximo, ao humilde. A questão é qual tipo de amor Augusto dos Anjos parece negar: o amor-próprio, amor filial, ou o idílio amoroso, seja ele platônico ou provido de sensualidade?

Antônio Torres destaca a negação em relação ao amor, chamando-o de “inspiração erótica”, o que deixa a entender que se refere apenas ao amor enquanto idílio: “Era natural. É pelo amor que se perpetua a vida; logo, deve detestar o primeiro, que é um ‘meio’, quem detesta a segunda, que é um ‘fim’. Era perfeitamente lógico.” (in: ANJOS, 1994, p. 57). Órris Soares compartilha da mesma opinião:

“Na poesia de Augusto nota-se a ausência de uma chave: - a do amor, com seus sustentados e trêmulos.

⁸⁴ “Entretanto, quem não estreitou em seus braços um esqueleto, / E quem não se nutriu das coisas do túmulo? / Que importa o perfume, o hábito e a toalete? / Quem faz o repugnante mostra que se crê belo!”

[...]

Nada de encantos de damas entre florindo-lhe os versos. O amor, seiva e fronde da vida, não lhe tirou uma lágrima, nem no peito lhe fez bater contentamentos.

(in: ANJOS, 1994, p. 71)

Os críticos quase sempre se referem a passagens em que o poeta se fala claramente sobre o amor, e destila seu desprezo. O caso mais singular se encontra em “Queixas Noturnas” (1994, p. 292), poema de 1906:

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

Em “Idealismo” (poema do mesmo ano), há novamente o desprezo em relação aos amores fúteis:

Falas de amor, e eu ouço tudo e calo!
O amor na Humanidade é uma mentira.
É. E é por isto que na minha lira
De amores fúteis poucas vezes falo.
(1994, p. 229)

Mas os versos mais emblemáticos de Augusto dos Anjos sobre o tema estão no poema “Versos de Amor”, de 1907. Nele, a relação empírica da ciência parece se colocar como forma de abordagem:

Parece-me muito doce aquela cana.
Descasco-a, provo-a, chupo-a... Ilusão treda!
O amor, poeta, é como a cana azeda,
A toda a boca que o não prova engana.

Quis saber que era o amor, por experiência,
E hoje que, enfim, conheço o seu conteúdo,
Pudera eu ter, eu que idolatro o estudo,
Todas as ciências menos esta ciência!
(1994, p. 267)

O poema é dedicado a um “poeta erótico”, e o erotismo, nesse primeiro momento, parece confundido com o amor platônico, idealizado. Gilberto Freire, em uma crítica intitulada “Nota sobre Augusto dos Anjos” trata justamente do amor enquanto sexo:

Em seus poemas, o sexo aparece manchado de culpa. Parece que encontrou desde menino nessa suprema manifestação de vitalidade um gosto áspero e amargo do veneno. Em uma das suas poesias ele diz que o amor nos deixa sempre decepcionados. Contudo o

gosto por cenas lascivas e eróticas que irrompe às vezes dos seus poemas denuncia o seu sadismo, ou antes, o seu masoquismo.

(in: ANJOS, 1994, p. 80)

Talvez Gilberto Freire esteja se referindo aos versos de “O Lupanar”, ou “Depois da Orgia”, em que há nitidamente um pendor erótico dentro de sua poesia.

O prazer que na orgia a hetaíra goza
 Produz no meu sensorium de bacante
 O efeito de uma túnica brilhante
 Cobrindo ampla apostema escrofulosa!
 (1994, p. 271)

Esse pendor erótico é superficial, no entanto. Augusto dos Anjos não teve a preocupação em retratar a relação amorosa entre as pessoas a não ser como exercício de perpetuação da raça, e isso fica mais nítido em seus poemas tardios. Isso não significa que não tenha, antes, escrito sobre isso, como já foi dito. Sua primeira fase, ainda nitidamente marcada por influências românticas, possui versos interessantes que, a despeito de simples e sem profundidade, mostram como os temas do poeta paraibano mudaram ao longo do tempo. Em “Noivado”, uma simplicidade e singeleza que lembram os versos mais sublimes de Casemiro de Abreu não pode deixar de ser notada:

Os namorados ternos suspiravam,
 Quando há de ser o venturoso dia?!
 Quando há de ser?! O noivo então dizia
 E a noiva e ambos d'amores s'embriagavam.
 (1994, p. 378)

Em “Triste Regresso”, de 1901, um poeta apaixonado vai para a guerra, mas ao voltar, encontra o “sepulcro da loura virgem bela” (1994, p. 375). Em “O coveiro”, o eu-lírico indaga ao mesmo quem havia lhe matado as ilusões. O coveiro aponta para uma cruz onde estava o corpo da amada: “Depois, tomando a enxada gravemente, / Balbuciou, sorrindo tristemente: / - “Ai! Foi por isso que me fiz coveiro!”(1994, p. 383)

Nota-se que o tema da morte e da perda da amada já povoam esses amores idealizados, o que revela, como já foi dito, uma influência claramente romântica. Entre seus poemas simbolistas, a semelhança com Cruz e Sousa e o jargão típico do movimento contribuem para tornar a amada ao mesmo tempo mística e sombria. Em “Sedutora”:

Alva d'aurora, e em lânguida sonata

Vinhas transpondo a margem do caminho,
 Branca bem como empalecido arminho,
 Alvorejando em arrebol de prata.

(1994, p.434)

O *Eu*, enquanto coletânea das várias fases de Augusto, não privilegia esses poemas em que se contempla a amada, seja ela sedutora ou uma virgem idealizada e morta, isso porque, em 1912, a pretensão de Augusto dos Anjos é a de quase negar o Romantismo piegas e platônico, e valorizar o científico, a verdade desmistificada, o amor enquanto ato sexual desprovido de sentimentos. Pode-se dizer que a passagem de uma visão platônica, que serve de base para suas influências românticas e simbolistas, para uma visão de pendor cientificista, materialista, fruto do contato com os pensadores da Escola do Recife, parece fazer Augusto negar tudo o que é idealizado, o que é mostrado nos exemplos comuns destacados anteriormente (“Versos de Amor” e “Idealismo”). Se Augusto os fez publicar, foi talvez justamente para atestar sua nova visão cientificista da relação humana.

A mudança também é patente quando tomamos o caso do amor filial. Augusto dos Anjos dedicou versos tanto à mãe quanto ao pai no *Eu*. “Mater”, de 1905, possui uma eloquência encomiástica que lembra o Parnasianismo:

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

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

Com que avidez ele essa fonte suga!
 Ninguém mais com a Beleza está de acordo,
 Do que essa pequenina sanguessuga,
 Bebendo a vida no teu seio gordo!

(1994, p. 285)

Não é um dos melhores poemas de Augusto, mas foi preservado na coletânea talvez como uma homenagem à mãe. É relevante perceber a presença, ainda que tímida, de um pendor sombrio ou bizarro próprio do grotesco, como na construção “pequenina sanguessuga”: a fragilidade combinada à voracidade animalesca. A beleza do ser que nasce possui uma característica que causa nojo: “sujo de sangue”. Não há dúvida de que Augusto, que já nessa fase explora o grotesco (“Poema Negro” é do mesmo ano) ainda que

com matizes românticos e simbolistas, começa a privilegiar o biológico em detrimento do espiritual.

7.3 - O pai morto e o amor venal

O exemplo mais contundente da mudança de postura de Augusto em relação ao amor vem da trilogia de sonetos dedicados ao pai. Como já foi dito, os dois primeiros poemas são de 1905, sendo o último, sem data definida, escrito no período em que o *Eu* foi publicado. Por eles, podemos notar uma mudança de postura, por parte do eu-lírico, em relação ao amor paterno e, conseqüentemente, à própria visão do amor.

O primeiro apresenta o pai doente, e a tristeza do eu-lírico frente ao fato:

Que coisa triste! O campo tão sem flores,
E eu tão sem crença e as árvores tão nuas
E tu, gemendo, e o horror de nossas duas
Mágoas crescendo e se fazendo horrores!
(1994, p. 269)

O segundo soneto segue a mesma agonia, tendo agora o pai morto:

Madrugada de Treze de Janeiro.
Rezo, sonhando, o ofício da agonia.
Meu Pai nessa hora junto a mim morria
Sem um gemido, assim como um cordeiro!
(1994, p. 269)

O terceiro soneto foi escrito na fase mais tardia e sob forte influência do seu pendor cientificista. Nele, o amor filial se rende à imagem do trabalho dos vermes, e o eu-lírico apresenta então um novo tipo de relação, ligada mais ao processo biológico do que à afetividade propriamente dita.

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

Amo meu Pai na atômica desordem
Entre as bocas necrófagas que o mordem
E a terra infecta que lhe cobre os rins!
(1994, p. 270)

O amor pelo pai está agora marcado pela “atômica desordem”. É como se o eu-lírico, numa frieza quase cirúrgica, amasse a imagem do pai que se transforma biologicamente em produto orgânico por meio do “alambique hediondo”. O grotesco está

tanto no recurso da *seqüência* (dois sonetos sentimentalmente comuns que têm seu desenlace na frieza bizarra do terceiro) quanto no recurso da *reunião* (mão beijada e roída como os queijos, ou antes, nos quartetos, os lábios do pai, outrora beijados pelo eu-lírico, agora como local de uma “fermentação gorda de cidra”). Em “Versos de amor”, a associação do sentimento (enquanto essência espiritual) à essência das coisas orgânicas (materialismo) coloca o amor quase como uma doença a ser transmitida:

Porque o amor, tal como eu o estou amando,
É Espírito, é éter, é substância fluida,
É assim como o ar que a gente pega e cuida,
Cuida, entretanto, não o estar pegando!

É a transubstanciação de instintos rudes,
Imponderabilíssima e impalpável,
Que anda acima da carne miserável
Como anda a garça acima dos açudes!

(1994, p. 267)

Se, na poesia de Augusto dos Anjos, o amor (e a própria beleza) é quase que tão mortal quanto a matéria, dissolvendo-se no trabalho dos vermes, para Baudelaire o amor supera a miséria e se eterniza pela Arte, e a condição da morte sempre estará presente para relembrar aos amantes que as coisas terrenas passam. Diz o eu-lírico de Baudelaire em “La Mort des amants”:

Nous aurons des lits pleins d'odeurs légères,
Des divans profonds comme des tombeaux,
Et d'étranges fleurs sur des étagères,
Ecloses pour nous sous des cieux plus beaux.⁸⁵

(1985, p. 430)

Augusto dos Anjos parece dialogar com esses versos em “Idealismo”, e questiona o fato de a idealização ter que passar por esse processo para sua cristalização:

Pois é mister que, para o amor sagrado,
O mundo fique imaterializado
- Alavanca desviada do seu fulcro –

E haja só amizade verdadeira
Duma caveira para outra caveira,
Do meu sepulcro para o teu sepulcro?!
(1994, p. 229)

⁸⁵ “Nós teremos leitos cheios de odores leves / Divãs profundos como as tumbas, / E estranhas flores sobre as prateleiras, / Desabrocham por nós sob os céus mais belos.”

Como, para a visão científica de Augusto, o amor não perdura após a morte, é inútil amar, da mesma forma como parece ser inútil eternizá-lo. Mas há um tipo de amor cujo eu-lírico ainda resiste em falar e refletir, mesmo quando seus pensamentos parecem romper com os limites do espírito: o amor divino, a relação do eu-lírico com Deus e com a religião. Nesse ponto, talvez esteja a maior diferença em relação à poesia de Baudelaire.

7.4 - A religiosidade versus a perda de fé

Todos os críticos são unânimes ao afirmar que, apesar de Augusto desenvolver ao longo de sua curta carreira literária um apego cada vez maior ao monismo científico, ele não abandona seu fascínio pela figura de Jesus Cristo e tenta, por várias vezes, conciliar sua visão religiosa com a fé. O adjetivo de “satânico” não pode ser atribuído ao poeta, mesmo porque em sua obra não há a apresentação do mal contra o bem, mas aquilo que parece ser uma tentativa de superação desses dois pólos: no momento da morte, bondade e maldade nada valem para uma nova forma de vida eterna, a da continuidade biológica que rearranja as partículas de cada corpo. Satã, portanto, não aparece diretamente nos versos de Augusto, e mesmo sua aparição “indireta” nos versos é digna de controvérsia. Em um soneto dos “Poemas Esquecidos”, primeiramente publicado em *O Comércio*, em 01 de fevereiro de 1902, há aquela que talvez seja a única referência satânica feita por Augusto dos Anjos:

Gênio das trevas lúgubres, acolhe-me,
Leva-me o espírito dessa luz que mata,
E a alma me ofusca e o peito me maltrata,
E o viver calmo e sossegado tolhe-me!
(1994, p. 408)

Essa referência, mesmo sendo sugestiva, é por demais ampla para ser associada à figura exata de Satã. O termo *gênio* (ainda que das “trevas lúgubres”) não está relacionado somente ao mal, mas também ao bem. Tratava-se, segundo a tradição, de um espírito que está associado ao destino de alguém, alguma coisa e algum lugar, ou servia de inspiração às artes e às paixões.

Embora o poema siga de alguma forma as súplicas de “Litanies de Satan”, como foi apontado por Magalhães Júnior (1956, p. 51, 52), sobretudo na segunda quadra, parece não haver uma revolta contra Deus. Há, antes de qualquer coisa, uma evasão romântica de

quem quer se desvencilhar, mediante a acolhida do gênio, da realidade opressiva de uma paixão frustrada (aqui o tema do “amor” entra novamente):

Aqui há muita luz e muita aurora,
Há perfumes d’amor - venenos d’alma –
E eu busco a plaga onde o repouso mora,

E as trevas moram, e, onde n’água raso
O olhar não trago, nem me turba a calma
A aurora deste amor que é o meu ocaso!

É mais fácil enxergar aqui uma predileção à ataraxia do que ao satanismo propriamente dito. Além de tudo, apesar de o soneto não apresentar ainda uma visão científica que olha com indiferença a relação *bem x mal*, parece não haver um duelo entre o pecado e a virtude nos versos acima. Essa relação dicotômica dentro da obra do poeta paraibano tende sempre a desaparecer ou se anular, porque não é o principal foco de sua obra. Isso se seguirá até a fase madura, em que Augusto dos Anjos, antes de qualquer tomada de posição entre ser bendito ou maldito, acha-se no dilema de crer ou não nessas instâncias ou, ao menos, conciliá-las à sua óptica monista. Assim, a sua idéia de “céu” parece ser a possibilidade de se tornar milhares de organismos unicelulares, desprovidos de consciência, e ignorantes quanto às questões metafísicas que lhe oprimem a mente. Trata-se de uma superação de emoções semelhante ao nirvana budista, trágica porém, já que essa inconsciência monocelular implicaria no esfacelamento das células mediante a morte. Em alguns momentos, a própria condição de ser animal já é digna para se perder os sofrimentos causados pela noção de realidade:

Raciocinar! Aziaga contingência!
Ser quadrúpede! Andar de quatro pés
É mais do que ser Cristo e ser Moisés
Porque é ser animal sem ter consciência!
(1994, p. 304)

Em relação a Satã e ao mal, mesmo quando o poeta se esforça para descrever coisas tidas como pecaminosas ou malditas, como a orgia e a prostituição, o caráter científico acaba por anular o efeito do choque com a infâmia, a blasfêmia, ou qualquer outro pecado: trata-se, no olhar frio do eu-lírico, da necessidade de sobrevivência e da continuidade natural da raça. O mal, assim como o bem, são valores culturais atribuídos a objetos e atos,

e o homem que age por instinto biológico simplesmente o ignora. Há, porém, um dado interessante: o deus dessa concepção de vida é o “deus-verme”.

Fator universal do transformismo,
Filho da teleológica matéria,
Na superabundância ou na miséria,
Verme - é o seu nome obscuro de batismo.
(1994, p. 209)

A associação da condição de divindade ao verme poderia ser considerada uma blasfêmia bem ao gosto do grotesco, mas não é isso o que acontece. Augusto não quer blasfemar, simplesmente. Se relaciona o verme ao criador e ao juiz da morte, é porque essa criação, na sua concepção, passa da instância dualista para a monista: não existe eternidade a não ser no transformismo da matéria em outra matéria, e o herdeiro (filho) e, ao mesmo tempo agente desse processo, é o verme. O grotesco não está na dicotomia *bem* versus *mal*, mas na relação *divino* versus *secular*, já que a qualidade de deus dada ao verme apresenta um conflito bizarro com a condição material da morte, vista pelo prisma científico.

O conflito entre o secular e o divino permeia toda a obra. O eu-lírico, em suas primeiras fases, ainda apresenta o conflito com a fé. O único soneto simbolista na coletânea do *Eu*, “Vandalismo” (1904) relata o ato do eu-lírico de quebrar a imagem dos próprios sonhos dentro das catedrais do coração. Quebrar a imagem dos sonhos também poderia implicar em perder a fé, já que o eu-lírico, nos primeiros versos, diz:

Meu coração tem catedrais imensas,
Templos de priscas e longínquas datas,
Onde um nume de amor, em serenatas,
Canta a aleluia virginal das crenças.
(1994, p. 279)

Mesmo em um poema mais tardio como “Sonho de um Monista”, de 1909, Deus aparece regendo o “alambique” hediondo das transformações:

A verdade espantosa do Protilo
Me aterrava, mas dentro da alma aflita
Via Deus - essa mônada esquisita -
Coordenando e animando tudo aquilo!
(1994, p. 225)

Poder-se-ia dizer que se trata de uma blasfêmia a associação de Deus a uma mônada (organismo pequeno de estrutura simples), mas novamente temos uma tentativa de adequação entre a visão monista e a dualista. O adjetivo “esquisita” teria talvez o sentido de “misteriosa” ou “estranha”, enquanto a inusitada adjetivação de Deus é chocante, não porque vai de encontro ao mal, mas porque rompe os templos sacrossantos da fé na tentativa de explicar sua essência por meio da ciência.

Isso também acontece com Jesus que, a despeito de ter sua parte divina, também foi um homem como todos, passível, portanto, de ter o mesmo destino. Em “Poema Negro”, a morte de Jesus pode muito bem ser encarada como a perda da crença do eu-lírico:

Súbito outra visão negra me espanta!
Estou em Roma. É Sexta-feira Santa.
A treva invade o obscuro orbe terrestre.
No Vaticano, em grupos prosternados,
Com as longas fardas rubras, os soldados
Guardam o corpo do Divino Mestre.

Como as estalactites da caverna,
Cai no silêncio da Cidade Eterna
A água da chuva em largos fios grossos...
De Jesus Cristo resta unicamente
Um esqueleto; e a gente, vendo-o, a gente
Sente vontade de abraçar-lhe os ossos!

(1994, p. 288)

O grotesco está tanto na *seqüência* (o guardas protegendo o corpo de Jesus que, na verdade, é um esqueleto, e a vontade do eu-lírico de abraçar seus ossos) quanto na *reunião* (Jesus que, segundo a tradição, ascendeu em espírito e carne, agora reduzido a um esqueleto). O corpo do mestre, passível pela corrupção dos vermes, sugere justamente o desvanecimento da idéia de ressurreição e da própria base religiosa do eu-lírico. Mas, no mesmo poema, há a conciliação da idéia da perda de sua fé com o pensamento científico:

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.

(1994, p. 288)

Trata-se de um novo Jesus, ressurreto na molécula e no átomo renovado pelo “antropófago alambique” dos vermes. Pode-se pensar até em uma visão que se quer monista, porém se mostra dualista, quando se pensa em Jesus como quem resume a “espiritualidade da matéria”. Talvez o eu-lírico se refira, aqui, não ao poder de Cristo, mas à fé das pessoas, que é capaz de amenizar o sofrimento de ser apenas mais um exercício genético na evolução. A miséria da vida é embalada por uma crença que confere espiritualidade à matéria, capaz de transformar uma cloaca (realidade dura) em uma urna de perfume (alívio, ilusão, esperança). O “milagre” de Jesus é aqui um trabalho por demais grotesco, já que reúne o desagradável ao agradável. A idéia das partes baixas, impuras (cloaca), faz também aqui um contraponto com a pureza essencial de Jesus, ainda que o mestre de Augusto dos Anjos esteja sujeito a ser corrompido pelo rearranjo molecular.

A identificação com Cristo é singular no *Eu*, seja enquanto homem, seja enquanto ser divino. Em “Barcarola”, diz a sereia ao eu-lírico:

"Numa redoma ilusória
 "Cercou-te a glória falaz,
 "Mas nunca mais, nunca mais
 "Há de cercar-te essa glória!

"Nunca mais! Sê, porém, forte.
 "O poeta é como Jesus!
 "Abraça-te à tua Cruz
 "E morre, poeta da Morte!"
 (1994, p. 298)

A idéia de morte associada a Cristo é o que lhe confere, de alguma forma, um pendor humano. A ressurreição o tiraria dessa condição, mas ela acontece três dias após a morte, segundo a tradição. Para o eu-lírico, o fato de Jesus morrer, ser mais uma vítima da passagem do tempo, do sofrimento imposto pela corrupção do organismo, torna-o também vítima da Natureza, da qual a morte é a mãe generosa que serve seus filhos, os vermes. Em “Último Credo”: “É a morte, é esse danado número Um / Que matou Cristo e que matou Tibério! (1995, p.230)

A revolta do eu-lírico em qualquer parte do *Eu* não é contra Deus, nem mesmo contra Cristo (também vítima), mas contra a Natureza que nos faz mortos antes mesmo de nascermos. Em outro trecho de “Poema Negro”, vemos essa revolta, e mais uma vez a identificação com Jesus:

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

Tu não és minha mãe, velha nefasta!
 Com o teu chicote frio de madrasta
 Tu me açoitaste vinte e duas vezes...
 Por tua causa apodreci nas cruces,
 Em que pregas os filhos que produzes
 Durante os desgraçados nove meses!
 (1994, p.288)

Novamente um exemplo primoroso do grotesco. A idéia da blasfêmia aqui contra a Natureza está na figura da mãe contrastando com a de madrasta. O “chicote frio” intensifica a imagem, e o ato de apodrecer na cruz (símbolo também de vida e de ressurreição) novamente apresenta a relação *material* versus *espiritual*, *divino* versus *secular*. Interessante também é a cruz associada ao ventre materno, a ruína e o fim ligados ao começo, a morte associada à concepção e à gestação.

No poema, a Natureza não se rende, e faz também com Jesus o seu trabalho (apodrecer na cruz). Resta ao eu-lírico, enquanto cômico do destino de ser apenas um elo comum da cadeia evolutiva, esperar. Eis os últimos versos do Eu, do poema “Mistérios de um Fósforo”:

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!
 (1994, p. 306)

7.5 - A blasfêmia dos condenados

Diz Hugo Friedrich sobre Baudelaire e sobre o mal:

Na medida em que se pode definir em poucas palavras, diríamos que o Satanismo de Baudelaire é a sobrepujança do mal simplesmente animal (e, portanto, do banal) pelo mal engendrado pela inteligência, com o fim de dar o salto à idealidade, graças ao grau supremo de mal. Daí as crueldades e perversidades em *Les Fleurs Du Mal*. Pela “sede de infinidade”, degradam a natureza, o riso, o amor para o diabólico, a fim de encontrarem, neste, o ponto de partida para o “novo”.

(1991, p. 46)

Segundo Friedrich, Baudelaire vai explorar um “cristianismo em ruína”, mas não da mesma maneira como Augusto dos Anjos, que não coloca o mal como uma de suas questões. Baudelaire aceita o mal e, aceitando-o, aceita também o seu oposto. Não há uma questão de perda de fé em *Les Fleurs du Mal*, mas uma tentativa de explorar os seus limites.

Logo em seu primeiro poema, “Au Lecteur”, Baudelaire nos introduz na problemática do mal:

La sottise, l'erreur, le péché, la lésine,
Occupent nos esprits et travaillent nos corps,
Et nous alimentons nos aimables remords,
Comme les mendiants nourrissent leur vermine.⁸⁶
(1985, p. 99)

Somos essencialmente cruéis e movidos também pelo pecado. Negar isso será hipocrisia, diria Baudelaire. Estamos então condenados, e o livro que ali se anuncia é um livro para os condenados, para os vencidos, para os não escolhidos. O diabo é, na concepção de Baudelaire, parte de nosso destino, assim como Deus.

C'est le Diable qui tient les fils qui nous remuent!
Aux objets répugnants nous trouvons des appas;
Chaque jour vers l'Enfer nous descendons d'un pas,
Sans horreur, à travers des ténèbres qui puent.⁸⁷
(1985, p. 99)

Em toda a obra, a queda e o pecado serão temas recorrentes, e uma nova beleza vista pela ótica dessa queda prevalecerá: a miséria, a carniça, o crime, a dor, o ódio e a morte. A poesia não buscará os sentimentos elevados e puros, mas tencionará levar o abjeto para esse mesmo patamar. O grotesco, aqui, configura-se no choque que Baudelaire causa no leitor (quem, de uma hora para outra, é chamado de cúmplice e hipócrita e é convidado a assistir essa nova idealização poética). Enquanto leitores, marcados pelo pecado e pela condenação, somos, portanto, convidados a compartilhar da sensação da queda, como Lúcifer. É como se nosso orgulho e nossa moral devessem ser deixados de lado se quiséssemos entender a beleza nos versos apresentados.

⁸⁶ “A estupidez, o erro, o pecado, a mesquinhez, / Ocupam nossos espíritos e trabalham nossos corpos, / E nós alimentamos nossos amáveis remorsos, / Como os mendigos nutrem seus vermes.”

⁸⁷ “É o Diabo que segura os fios que nos manuseiam! / Nos objetos repugnantes encontramos os encantos; / Cada dia para o Inferno nós damos um passo, / Sem horror, através das trevas que fedem.”

O demônio aparece assim não como um oposto a Deus, mas como seu duplo, a outra face da moeda misteriosa que é a alma do próprio homem. Dirá Baudelaire em “La destruction”: “Sans cesse à mes côtés s’agite le Démon / Il nage autour de moi comme un air impalpable;”⁸⁸ (1985, p. 390). Tão onipresente quanto o próprio Deus, teria o demônio as próprias qualidades divinas, ele “qui berce longuement notre esprit enchanté”⁸⁹ (“Au Lecteur”).

Essa nova relação de valores causa o choque grotesco por si só, já que o leitor, na sua habitual vaidade, dificilmente se admitiria um condenado, tampouco teria a coragem que tem Baudelaire em louvar Satã da mesma forma como se louva Deus. Em “Litanies de Satan”, a oração dirigida ao príncipe das trevas chamado de “Dieu trahi par le sort ” segue um pedido de piedade. Há uma identificação aqui: é como se Satã estivesse destinado a se colocar contra Deus, assim como Judas o fizera com Jesus. O anjo das trevas se sente condenado ao *mal* e descartado da graça divina, o que leva o eu-lírico a se identificar e louvar aquele que é “privé de louanges.” Os valores então são invertidos numa subversão bizarra e sombria:

Toi qui, même aux lépreux, aux parias maudits,
Enseignes par l'amour le goût du Paradis,

O Satan, prends pitié de ma longue misère!

O toi, qui de la Mort, ta vieille et forte amante,
Engendras l'Espérance,--une folle charmante!

O Satan, prends pitié de ma longue misère!⁹⁰
(1985, p. 422)

Se Deus parece abandonar o homem a uma realidade dura, Satã, com toda a sua sorte de orgias e prazeres mundanos, faz o homem conhecer uma parte do paraíso. Louvável, portanto, porque mais próximo da alma do homem na “longue misère”. Satã parece livrar a raça de Caim, a raça dos condenados, do seu sofrimento na miséria da vida.

⁸⁸ “Sem cessar, ao meu lado se agita o Diabo / Ele flutua ao meu redor como um ar impalpável;”

⁸⁹ “que embala demoradamente nosso espírito encantado.”

⁹⁰ “Tu que, mesmo aos leprosos, aos parias malditos, / Ensinas pelo amor o gosto do Paraíso, // Ó Satã, tenhas piedade de minha longa miséria! // Ó tu, que da Morte, tua velha e forte amante, / Engendras a Esperança, - uma louca charmosa! // Ó Satã, tenhas piedade de minha longa miséria!”

“Les Litanies de Satan” pertence a uma seção de *Les Fleurs du Mal* intitulada “Révolte”, que se configura justamente como uma espécie de grito de subversão daqueles que não são pré-escolhidos por Deus. Diferente de Augusto dos Anjos, que parece quase poupar Deus e voltar sua angústia contra a Natureza, a revolta de Charles Baudelaire se coloca na dicotomia *bem* versus *mal*, e acontece justamente por causa do sentimento de abandono em um mundo atroz, enquanto o Criador parece se isolar com indiferença nos céus. Em “Le Reniement de Saint Pierre”:

Qu’est-ce que Dieu fait donc de ce flot d’anathèmes
 Qui monte tous les jours vers ses chers Séraphins ?
 Comme un tyran gorgé de viande et de vins,
 Il s’endort au doux bruit de nos affreux blasphèmes.⁹¹
 (1985, p. 416)

Nesta condição, há uma certa identificação com a figura de Jesus que, segundo o eu-lírico, também foi abandonado pelo pai:

— Ah ! Jésus, souviens-toi du Jardin des Olives!
 Dans ta simplicité tu priaï à genoux
 Celui qui dans son ciel riait au bruit des clous
 Que d’ignobles bourreaux plantaient dans tes chairs vives⁹²

A imagem de Jesus abandonado pelo pai à morte faz dele uma vítima qualquer desse mundo opressivo, e aqui talvez se possa pensar em um paralelo com a obra de Augusto dos Anjos. O poeta paraibano, no entanto, reavalia a essência de Jesus (e do próprio Deus) na espiritualidade da matéria, na universalidade das coisas orgânicas. A tentativa de conciliação não pode ser vista em Baudelaire que, a despeito da identificação com Cristo, usa dela para mostrar sua revolta. Eis os versos finais de “Le reniement de Saint Pierre”:

Où, le cœur tout gonflé d’espoir et de vaillance,
 Tu fouettaï tous ces vils marchands à tour de bras,
 Où tu fus maître enfin ? Le remords n’a-t-il pas
 Pénétré dans ton flanc plus avant que la lance ?

— Certes, je sortirai, quant à moi, satisfait

⁹¹ “O que Deus fez pois dessa onda de anátemas / Que sobe todos os dias para seus queridos Serafins? / Como um tirano saciado de carne e de vinhos, / Ele adormece ao doce som de nossas horríveis blasfêmias.”

⁹² “-Ah, Jesus, recorda-te do Jardim das Oliveiras! / Na sua simplicidade tu rezavas de joelhos / Àquele que no céu ria ao barulho dos pregos / Que os infames carrascos plantavam em tuas carnes vivas”

D'un monde où l'action n'est pas la sœur du rêve ;
 Puissé-je user du glaive et périr par le glaive!
 Saint Pierre a renié Jésus... il a bien fait.⁹³
 (1985, p. 418)

O possível remorso de Jesus o coloca na condição de homem, passível de blasfêmia frente à dor, assim como Pedro que, diante do medo de ser preso, nega seu mestre por três vezes. Segundo Hugo Friedrich: “Cristo aparece em suas poesias só como metáfora fugaz, ou como o abandonado por Deus” (1991, p. 47) Quanto ao eu-lírico, no poema, este parece se colocar de forma superior à condição de Cristo, já que se mostra conformado ao sair de um mundo “où l'action n'est pas la soeur du rêve”. Jesus ousou sonhar, e sensação de ter sido abandonado teria sido maior. Neste poema, nada garante a sua ressurreição, e o messias morre como qualquer homem.

Muitas vezes, a figura cristã se confunde com o próprio Deus, e a blasfêmia revela a revolta e o apego a Satã. Em um dos poemas censurados na primeira edição e acrescidos em 1866, “L'examen de Minuit”, o convite ao satanismo prega a atitude de negar Cristo: “Nous avons blasphémé Jésus, / Des Dieux le plus incontestable!” (1985, p. 458) Por que seria Jesus o mais incontestável dos deuses? Talvez por sua condição humana, e por ter passado pelo mesmo abandono que os homens?

⁹³ “Onde, o coração todo inchado de esperança e valentia, / Tu chicoteavas os mercadores a toda força, / Onde tu foste mestre enfim? O remorso não te / Penetrou no flanco bem antes da lança? // - Certamente, eu saírei, quanto a mim, satisfeito / De um mundo onde a ação não é irmã do sonho; / Possa eu usar da espada e perecer pela espada! / São Pedro negou Jesus... foi bem feito!”

08 – CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pode-se dizer que a relação entre a poesia de Augusto dos Anjos e a de Baudelaire é de separação. Os temas abordados mostram que há uma aproximação na fase simbolista, até meados de 1907, e uma tomada de direções diversas a partir de então, o que sugere que, se Augusto dos Anjos leu Baudelaire, sua influência não foi tão forte a ponto de segui-lo até o amadurecimento poético, ou ao menos alterar significativamente seu fazer poético. Ficou a base, talvez, da poesia baudelairiana, sobretudo no que se refere ao próprio espírito de choque que a poesia do *Eu* possui, mas as ideologias e idéias passam a ser direcionadas para caminhos diversos com o tempo.

Isso leva a concluir, ainda que no campo das especulações, que os simbolistas brasileiros (também os parnasianos) talvez tenham sido a principal fonte de contato indireto entre Augusto dos Anjos e Baudelaire, já que a aproximação entre os dois poetas se dá justamente quando o poeta paraibano retoma temas, características e mesmo o jargão simbolista vindos de Cruz e Sousa, talvez a sua maior influência em termos poéticos.

O fato é que Augusto dos Anjos, se leu Baudelaire, também o “desleu” com o tempo, ou sua influência não foi tão forte a ponto de se sobrepor ao contato de Augusto dos Anjos com a escola de Recife, o que realmente alterou seu trabalho poético, tematicamente e estruturalmente. Isso requereria um trabalho à parte, pois fica a necessidade de se mostrar justamente essa diversidade da obra poética de Augusto a partir do ano de 1907 levando em conta essas influências, o que talvez levaria a uma valorização dessa tendência dentro da fortuna crítica do poeta paraibano: a corrente filosófica e literária da Escola de Recife, que também incluiria, ainda que timidamente, Castro Alves (cujas idéias abolicionistas estão ligadas ao mesmo movimento), e pensadores e críticos como Sílvio Romero e Tobias Barreto. Na poesia, além de Augusto dos Anjos, também Martins Júnior empreendeu a poesia científica e, após esses, toda uma geração de entusiastas menores (sobretudo seguidores e imitadores da poesia do *Eu*).

Talvez Augusto dos Anjos nem tenha sido um dogmático seguidor de tal corrente, mas as leituras que estavam em voga no momento em que estudou Direito no Recife o fizeram alterar sua concepção poética. Nessa gama de leitura, inclui-se Schopenhauer, Spencer, Darwin e Haeckel. De todos, o mais controverso, e o mais lido, era justamente

Ernest Haeckel. Tornou-se leitura corriqueira entre os estudantes de Recife justamente por dar ao cientificismo uma certa popularidade (e uma vulgarização), seguindo a euforia que as idéias de Darwin despertaram no meio científico e acadêmico. Em obras como o “Monismo” e “Enigmas do Universo”, o cientista se propõe a resolver todos os problemas levantados pela ciência de seu tempo, o que, obviamente, resume-se em certos equívocos inevitáveis. Sua contribuição para os brasileiros é uma visão estritamente monista, ou seja, racionalmente marcada por uma crença na unidade natural. Não há, como pensam os dualistas, forças externas aos elementos naturais (espírito e carne). Para os monistas, a realidade é um todo, e tudo faz parte de um mecanismo natural que exclui ajudas externas. O ideal monista de Haeckel se coloca inteiramente a serviço da ciência e rejeita a concepção religiosa do mundo, bem como o pensamento de Platão no que se refere ao mundo das idéias.

Para se entender a mudança de postura da poesia de Augusto dos Anjos a partir da leitura de Haeckel e outros cientistas, poder-se-ia então recorrer a Platão e Aristóteles, bases para os pensamentos modernos. Platão concebia o mundo das idéias como a fonte primeira a que recorreu o Demiurgo pra criar o mundo real. Sendo esse uma cópia do mundo das idéias, seria obviamente imperfeito, o que explica ingenuamente seus problemas. Para citar um exemplo banal, cada cavalo seria assim uma cópia do cavalo ideal, aquele que nos surge na mente quando pensamos na idéia de cavalo. Aristóteles rebate esse pensamento dizendo que o cavalo em nossa mente é formado pela visão de vários cavalos que já vimos durante a vida, ou seja, não há um mundo das idéias. Cada vez que vemos cavalos, aprendemos a identificar características próprias que compõem esse animal e, a partir disso, formamos a imagem na mente. Aristóteles passa então a buscar peculiaridades que cada ser possui e que o torna único. Podemos pensar que a base do trabalho científico moderno tem seu pendão aristotélico, esse quinhão materialista e científico próprio de quem quer definir o mundo a partir daquilo que existe enquanto dado concreto.

A escola de Recife, a partir de uma linha de pensadores que, de alguma forma, estão ligados aos pensamentos aristotélicos, nega o platonismo romântico, ainda que alguns de seus membros estejam ligados ao Romantismo. O que acontece, e isso é um dado verificável dentro da poesia de Augusto dos Anjos, é que o poeta adere a uma corrente de

base Aristotélica (ainda que defini-la assim seja um tanto controverso e complicado), deixando de lado, aos poucos, ideais subjetivos que herdara do Romantismo e do Simbolismo. Primeiramente, isso parece se dar, no campo temático, em um conflito baseado na perda da crença, o que, nos poemas tardios, dá lugar à frieza já aqui observada em poemas como o terceiro soneto dedicado ao pai⁹⁴.

Isso explica, de certo modo, a obsessão que Augusto dos Anjos tem em negar o amor em versos como “Idealismo”, “Queixas noturnas” e “Versos de amor”. Sua maior preocupação é a de mostrar ao leitor que o amor “piegas” romântico está superado em sua poesia, que pretende algo maior: ser expoente da filosofia e da ciência em voga.

Aqui nasce a principal diferença entre Augusto dos Anjos e Baudelaire: a poesia do poeta brasileiro passa a divergir, a partir do contato com a Escola de Recife e as principais leituras feitas na Faculdade de Direito, do ideal platônico contido em *Les Fleurs du Mal*. Augusto dos Anjos procura adotar (ainda que com ressalvas) uma visão de mundo monista que diverge do dualismo visto na obra do poeta francês, o que, obviamente, reflete-se no modo como o choque grotesco se dá nas obras, ainda que a intenção de chocar seja a mesma.

Claro que não houve aqui o propósito de analisar a poesia de Augusto dos Anjos após 1906 pelo prisma das idéias da Escola de Recife, o que, como já foi dito, requer um trabalho à parte. Sendo assim, a idéia de ver a sua poesia como fruto dessa corrente é ainda demasiadamente genérica e prematura. Pode-se apenas pensar aqui na concepção científica de Augusto nesses poemas tardios e compará-los com a poesia de Baudelaire, como foi feito nas análises, sem necessariamente associá-los aos pensadores de Recife. Mas as leituras feitas por Augusto e citadas dentro dos poemas denotam, sim, uma mudança de postura que indicaria uma concepção poética diversa por parte do poeta paraibano, sobretudo no que se refere à sua fase simbolista anterior.

Pensando na relação de diferenças entre o dualismo de Baudelaire e a postura monista de Augusto dos Anjos, o poema “Une charogne” mostra-se fundamentalmente diferente de obras como o terceiro soneto ao pai, ou “Deus-Verme”. Na alegoria do domo

94 Talvez seja esse tom de frieza que tenha levado Anatol Rosenfeld (1969) a aproximar Augusto dos Anjos dos poetas expressionistas alemães, sobretudo Gottfried Benn, cuja poesia é dotada de um olhar particularmente clínico. É interessante notar que essa mesma frieza é de fato observável nas manifestações grotescas do Expressionismo.

espelhado, aqui apresentada no capítulo cinco, o eu-lírico de Baudelaire supera a carniça e busca, na fronteira da morte, a eternidade poética. A beleza da amada é passageira, mas o amor será eternizado tanto quanto a carniça. Já o eu-lírico de Augusto dos Anjos ama o pai na desordem atômica desencadeada no momento da morte. Não há uma preocupação com o que está além, a menos que se possa explicar cientificamente: o que está além é o trabalho dos vermes que garante o rearranjo das partículas orgânicas. O sossego eterno será sempre, desse modo, a inconsciência monocelular assim alcançada.

O grotesco, do mesmo modo, parece seguir, muitas vezes, essa diferença entre uma visão dualista e uma visão monista. Ainda que a visão de “Une Charogne” contenha frases que lembram muito a postura científica de Augusto dos Anjos (o sol ardente que cozia a carne putrefeita, e que ajuda a devolver “au centuple à la grande Nature / Tout ce qu’ensemble elle avai joint.”), há comparações que relacionam coisas de maneira diversa:

Les formes s'effaçaient et n'étaient plus qu'un rêve,
 Une ébauche lente à venir
 Sur la toile oubliée, et que l'artiste achève
 Seulement par le souvenir.⁹⁵
 (1985, p. 175)

Augusto dos Anjos dificilmente leva suas comparações ao subjetivo, ao nível abstrato: em Baudelaire, o grotesco se forma pela aproximação da idéia torpe da carniça a um sonho, ao esboço e à inspiração do artista. Em “Au Lecteur”, o primeiro terceto apresenta versos cuja beleza talvez não nos permita falar em grotesco propriamente dito, mas a estrutura, usando o recurso da sinestesia, mostra como o poeta francês muitas vezes constrói suas imagens bizarras: “Il est parfums frais comme des chairs d’enfants / Doux comme les hautbois, verts comme les prairies, / - Et d’autres, corrompus, riches et triomphants” (1985, p. 114). Mas o grotesco, de algum modo, pode ser apontado, fazendo um contraponto, guarnecendo os termos “autres” e “corrompus” de toda uma carga sombria.

O poeta paraibano vai buscar, sobretudo nos poemas pós-1907, comparações ligadas ao cotidiano, ao que há de concreto e de banal, para dar uma nuance de materialismo às suas visões. Se o grotesco de Baudelaire consiste em dar lirismo ao que é abjeto, Augusto dos Anjos parece querer chocar justamente tirando o lirismo, e aproximando sua poesia da

frieza do relatório científico, ou da tese filosófica. Isso explica versos como os seguintes (o primeiro quarteto de “Versos a um cão”, de 1909):

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

(ANJOS, 1994, p. 208)

O cão não é nada mais que um cão ou, antes, é um exemplo genético. A força, aqui questionada, está associada à biologia, já que está ligada aos “embriões informes” e o “segredo da célula ovular”. O grotesco está nessa frieza, nessa quase anulação do efeito subjetivo em sua poesia ou, vendo sob uma outra perspectiva, em um novo lirismo que quer se afastar do campo espiritual, idealista, ou quer fundi-lo a experiências concretas.

No capítulo anterior, a imagem de Jesus é emblemática nessa nova postura monista. Se Baudelaire vive o conflito entre o *bem* e o *mal*, e quer experimentá-los na sua plenitude, não há *bem* e *mal* nos versos tardios de Augusto dos Anjos ou, se há, essa diferença é irrelevante. Jesus jaz na igreja de Roma em “Poema Negro” e, para o eu-lírico, pouco importa se isso fere o dogma da Ressurreição. Escrito em 1905, “Poema Negro” está na transição entre a fase simbolista e a fase tardia de Augusto dos Anjos. Assim, Jesus vive “na molécula e no átomo”. A redução do campo espiritual ao campo biológico choca pela frieza, já que nem o *bem* e nem o *mal* importam para a Natureza, e a ciência dispensa sentimentos para a sua compreensão.

A mesma coisa pode ser verificada no tema das cidades. Baudelaire, ainda que um distante observador de postura aristocrática que se põe a andar pelas ruas e sentir o clima urbano, busca uma interação de quem vê a ruína da modernidade, das relações familiares que se esfazem no tempo contado da fábrica, no trabalho que não pode parar, e na perda de identidade da massa. O eu-lírico procura uma identificação, quer entender os sentimentos que movem a urbe, quer ver o que está atrás das posturas dos autômatos. Versos como os de “Le Crepuscule du Soir”, mostram, de um lado, a rotina dos autômatos (“comme un fourmilière”), e a tentativa de compreensão da beleza e do sentimento que se constrói nas ruas, nos prédios e na multidão. Os homens são mecanismos e, ao mesmo

95 “As formas se apagavam e não eram mais do que um sonho, / Um esboço lento a nascer / Sobre a tela esquecida, e que o artista acaba / Somente pela lembrança.”

tempo em que o eu-lírico os descreve, tenta enxergar neles o que há de humano, ou que outrora houve. O grotesco parece justamente nessa relação quase que surreal entre a máquina e a alma, entre a indiferença do anonimato e os sentimentos ocultos. Em “Les aveugles”, o olhar dos cegos para o céu possui algo de humano, de esperançoso, enquanto suas descrições sugerem a impessoalidade e, em última instância, a mecanização.

Augusto dos Anjos busca, na urbe corrompida, o contrário: a cidade é um grande corpo a morrer, a decompor, e os seres perdem a identidade para ser apenas órgãos, ou partes doentes de cada órgão que leva tudo à morte. Não há sentimentos, porque células não têm sentimentos. A felicidade não é o fim último de cada espécie, e sim a reprodução e a perpetuação da raça. Prostitutas e leprosos não têm sonhos ou, se os têm, eles são irrelevantes. A orgia predomina como culto ao exercício evolutivo. Se Baudelaire enxerga o mecânico, Augusto dos Anjos enxerga o biológico:

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

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

E eu, com os pés atolados no Nirvana,
Acompanhava, com um prazer secreto,
A gestação daquele grande feto,
Que vinha substituir a Espécie Humana!
(1994, p.249)

Retomando a alegoria da torre de Babel apresentada na introdução, é possível fazer uma comparação entre Charles Baudelaire e Augusto dos Anjos usando a mesma imagem, e notar algumas diferenças relevantes. Charles Baudelaire quer buscar o infinito, constrói sua Babel rumo aos céus, e carrega consigo o que há de vil, de feio, e de corrompido. Transporta, para cada patamar poético de sua torre, cada vez mais alto, o que é deixado de lado, excluído, assinalado tal qual Lúcifer.

Augusto dos Anjos, ao contrário, quer trazer os céus à terra, e parece construir uma torre de Babel invertida, em que a lama, a terra e o verme, se fundem a Deus e aos templos sacrossantos da poesia, jogados na cova como qualquer corpo apodrecendo.

Caminhos opostos? Talvez. Resta, para unir os dois poetas, a sina de falar uma nova língua, de criar um novo arranjo, de apresentar novos caminhos para a poesia, mostrando que o grotesco, antes de ser apenas uma valorização do feio e do bizarro, é uma forma criativa de enxergar o mundo por um outro prisma.

09- BIBLIOGRAFIA

9.1- Livros e ensaios:

- ABREU, Casemiro de. *Poesias Completas*. Rio de Janeiro: Edirouro, 1995.
- ALMEIDA, Horácio de. *Augusto dos Anjos: razões de sua angústia*. Rio de Janeiro: Ouvidor, 1962.
- AMARAL, Glória C. *Aclimatando Baudelaire*. São Paulo: Annablume, 1996.
- AMOROSO LIMA, Alceu. "Augusto dos Anjos". In: _____. *Primeiros estudos*, Rio de Janeiro: Agir, 1948.
- ANJOS, Augusto dos. *Eu - poesias completas*. Rio de Janeiro: São José, 1963.
- _____. *Eu & outras poesias*. Goiânia: Novo Tempo, 1963.
- _____. dos. HOUAISS, Antônio (org.) *Augusto dos Anjos: poesia*. Rio de Janeiro: Agir, 1960.
- _____. Augusto dos. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- AZEVEDO, Álvares de. *Poesias Completas*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1995.
- BALAKIAN, Anna. *O Simbolismo*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. Trad. Yara Frateschi. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1999.
- BANDY, W.T., PICHOS, Claude. *Baudelaire devant ses contemporains*. Monaco: Editions du Rocher, 1957.
- BARBOSA, Francisco de Assis. "Introdução". In: ANJOS, A. *Eu (poesias completas)*. Rio de Janeiro: São José, 1963. p. 9-24
- BARBOSA, Frededico (org.) *Clássicos da poesia brasileira*. São Paulo: Klick, 2002.
- BARRENTO, João (org.) *Expressionismo alemão: antologia poética*. Lisboa: Editora SARL, 197-.
- BARROS, Eudes. *Poesia de Augusto dos Anjos: uma análise de psicologia e estilo*. Rio de Janeiro: Gráfica Ouvidor, 1974.
- BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du Mal*. Paris: Librairie Générale Française, 1972.
- _____. *As Flores do Mal*. Trad. de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- _____. *Flores das Flores do Mal*. trad. de Guilherme de Almeida. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.
- _____. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- _____. *A modernidade de Baudelaire* (trad. Suely Cassal). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- _____. *Obras Estéticas*. Petrópolis: Vozes, 1993.
- BATAILLE, Georges. *La Littérature et le Mal*. Paris: Gallinard, 1957.
- BÉNICHOU, Paul. *Morales du Grand Siècle*. Paris: Éditions Gallinard, 1948.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BONZON, Alfred. *L'Enfer et le ciel dans les 'Fleurs du Mal'*. São Paulo: Usp, 1962.
- BOSI, Alfredo. *A literatura brasileira: o Pré-Modernismo*. Vol. V. São Paulo: Cultrix, 1966
- _____. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BRANCO, Wilson Castelo. "A poesia de Augusto dos Anjos" In: ANJOS, A. dos. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 160-165.

- BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia*. Trad. David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
- BURGESS, A. *A Literatura Inglesa*. São Paulo: Ática, 199-.
- BYRON, George Gordon. *Poesias de Lorde Byron*. São Paulo: Art Editora, 1989.
- CALINESCU, Matei. *Five faces of Modernity: Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Post-Modernism*. Durham: Duke Univeristy Press, 1987.
- CAMPOS, Augusto de. *Rimbaud Livre*. São Paulo: Perspectivas, 2002.
- CANDIDO, Antônio. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.
- _____. *Na sala de aula*. São Paulo: Ática, 1999.
- _____. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas - Publicações FFLCH/USP, 1996.
- CAROLO, Cassiana Lacerda. *Decadentismo e Simbolismo no Brasil*. Brasília: Livros Técnicos e Científicos Editora, 1980.
- CASALS, Josep. *El Expressionismo*. Barcelona: Montesinos, 199-.
- CASTRO E SILVA. *Augusto dos Anjos : poeta da morte e da melancolia*. Curitiba: Guaíra, 1944.
- CAVALCANTI, Cláudio. *Poesia Expressionista alemã: uma antologia*. São Paulo: estação Liberdade, 2000.
- CHEVALIER, J. GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Ângela Melim, Lúcia Melim. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.
- CIANORESCU, A. *Princípios de Literatura Comparada*. Tenerife: Universidad de La Laguna, 1964.
- COHEN, Jean. *A plenitude da linguagem (teoria da poeticidade)*. Coimbra: Livraria Almedina, 1987. Faltava o tradutor.
- COHEN, Jean. *Estrutura da linguagem poética*. Álvaro Lorencini e Anne Arnichand. São Paulo: Cultrix, 1966.
- COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da Modernidade*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.
- CORREIA, Raimundo. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1961.
- COSTA, Maria Osana de Medeiros. *A mulher, o lúdico e o grotesco em Lya Luft*. São Paulo: Annablume, 1996.
- CRAMER, Thomas. *Das groteske bei E.T.A. Hoffmann*. Munique: Wilhelm Fink, 1970.
- CRUZ E SOUSA, *Poesias Completas de Cruz e Sousa*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.
- DIAS, Maria Heloísa Martins. *A Estética Expressionista*. Cotia: Íbis, 1999.
- FREITAS, Maria Eurides Pitombeira de. *O grotesco na criação de Machado de Assis e Gregório de Matos*. Rio de Janeiro: Presença, 1981.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Trad. Marise Curioni, Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1991.
- FOSTER, L.A. "Das Groteske. Eine analytische Methode." In: BEST, Otto F. (ed.) *Das Groteske in der Dichtung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980.
- FURNESS, R.S. *Expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- GALDINO, Maurício. "Augusto dos Anjos e Edward Munch: uma aproximação entre pintura e poesia expressionistas" In: Revista *CERRADOS*. Brasília: (UNB), v.7, p.37-52, 1998.
- GARNIER, Ilse et Pierre. *Connaissez-vous? L'Expressionisme Allemand*. Paris: Éditions André Silvaire, 1962.
- GAUTIER, Théophile. *Baudelaire* (trad. Mário Laranjeira). São Paulo: Boitempo, 2001.

- GIL, Fernando C. "Revisitando o poeta da morte". In: ANJOS, A. *Eu e Outras Poesias*. Goiânia: Novo Tempo, 1999.
- GULLAR, Ferreira. "Augusto dos Anjos ou vida e morte nordestina". In: ANJOS, A. *Toda a poesia*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976
- GUREVICH, Aaron. "Bakhtin e sua teoria de carnaval". In: BREMER, J. e ROODENBURG, H. (org.) *Uma história cultural do humor*. São Paulo: Editora Unesp, 2000.
- HAYMAN, Ronald. *Nietzsche e suas vozes* (trad. de Scarlett Marton). São Paulo: Editora Unesp, 2000.
- HELENA, Lúcia. *A cosmo-agonia de Augusto dos Anjos*. Rio de Janeiro: Biblioteca Tempo Brasileiro, 1977.
- HOFFMANN, E.T.A. *Contos Fantásticos* (trad. Cláudia Cavalcanti). RJ: Imago, 1993.
- HOUAISS, Antônio. "Sobre Augusto dos Anjos". In: *Seis poetas e um problema*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e da Cultura, 1966.
- HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime (tradução do Prefácio de Cromwell)*. Trad. Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- HUGO, Victor. *Les contemplations*. Paris: Éditions Garnier Frères, s.d.
- IVO, Lêdo. "A escalada de Augusto dos Anjos". In: _____. *Teoria e celebração (ensaios)*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.
- JAGUARIBE, Hélio. *A Filosofia no Brasil*. RS: Instituto Superior de Estudos Brasileiros, 1997.
- KAYSER, Wolfgang. *O grotesco - configuração na pintura e na literatura*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.
- MACEDO, J.R. *Riso, cultura e sociedade na Idade Média*. São Paulo / Rio de Janeiro: Record, 2000.
- KEATS, John. *Poemas de John Keats*. São Paulo: Art Editora, 1985.
- MACIEL, M. E. Metrópole/necrópole: a cidade alegórica de Augusto dos Anjos. In: _____. *Vôo transversal: poesia, modernidade e fim do século XX*. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Sette Letras/FALE (UFMG), 1999. p. 63 – 71.
- MAGALHÃES JR., R. *Poesia e vida de Augusto dos Anjos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.
- _____. *O livro de ouro da poesia da França*. Rio de Janeiro: Ediouro: 199-
- MALLARMÉ, Stéphane. *Poemas*. (tradução de José Lino Grünwald). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- MARCHAL, Bertrand, GUYAUX, André (org) *Les Fleurs du Mal: Colloque de la Sorbonne*. Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003.
- MARCONDES, Danilo. *Iniciação à História da Filosofia*. RJ: Jorge Zahar Editor, 2005.
- MELO, A. L. Nobre de. *Augusto dos Anjos e as origens de sua arte poética*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1942.
- MOISÉS, Massaud. O Simbolismo. In: _____. *Literatura Brasileira. Vol. IV*. São Paulo: Cultrix, 1967
- MORETTO, Fulvia. *Caminhos do Decadentismo francês*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- NASCIMENTO, F.S. *Apologia de Augusto dos Anjos e outros estudos*. Fortaleza: UFC/ Casa José de Alencar, 1990.
- NESTROVSKY, Arthur. "Ironia e modernidade - apresentação". In: _____. *Ironias da modernidade*. São Paulo: Ática, 1996.
- NÓBREGA, Humberto. *Augusto dos Anjos e sua época*. João Pessoa: UFPB, 1962.

- NOVAES, Adalberto.(org) *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- PACHECO, João. *O mundo que José Lins do Rego fingiu*. Rio de Janeiro: São José, 1958.
- PAES, J. P. *Gregos e baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- PAIM, Antônio. *A filosofia da Escola de Recife*. São Paulo: Convívio, 1981.
- PAIM, Antônio. *O estudo do Pensamento Filosófico Brasileiro*. São Paulo: Convívio, 1985.
- PAIM, Antônio. *História das idéias filosóficas no Brasil*. São Paulo: Editorial Gibraldo, 1967.
- PAIM, A., MERCADANTE, P. *Tobias Barreto na Cultura Brasileira*. São Paulo: Editora da USP, 1972.
- PAZ, O. Verso e prosa in: _____. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 1982.
- PEYRE, Henri. *A Literatura Simbolista*. São Paulo: Cultrix, 1983
- PINTO, Luiz. *Augusto dos Anjos e as interpretações deformadoras*. Rio de Janeiro: Aurora, 1970.
- POE, Edgar. *Histórias* (trad. João Costa). Lisboa: Círculo do Livro, 196-
- PROENÇA, Ivan Cavalcanti. *O poeta do Eu*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.
- PROENÇA, Ivan Cavalcanti. "Imagens obsessivas em Augusto dos Anjos". In: ANJOS, A. dos. *Antologia poética de Augusto dos Anjos*. Rio de Janeiro/ São Paulo: Ediouro - Publifolha, 1997. p. 23-47
- PROENÇA, M.C. "O artesanato em Augusto dos Anjos". In: *Augusto dos Anjos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959. p. 83-149
- _____. "Nota para um rimário de Augusto dos Anjos". In: _____. *Estudos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971. p. 359 - 372
- RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao Surrealismo*. (trad. Fúlvia M. L. Moretto) São Paulo: Edusp, 1997.
- REZENDE, A. *Curso de Filosofia*. RJ: Jorge Zahar Editor, 2004.
- ROSENFELD, Anatol. "A costela de prata de Augusto dos Anjos". In: _____. *Texto e contexto*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976. p. 263-270
- _____. "A visão grotesca". In: _____. *Texto e contexto*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969. p. 59-73
- SARTRE, Jean Paul. *Baudelaire*. Paris: Gallinard, 1947.
- SCHILLER, F. *Poesia Ingênua e Sentimental*. (trad. De Márcio Suzuki). São Paulo: Iluminuras, 1991.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Trad. Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 1997.
- SHELLEY, Percy Byshe. *Poetry and Prose*. London: Oxford, 1952.
- SODRÉ, M. PAIVA, R. *O império do grotesco*. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.
- TANNER, Michael. *Schopenhauer: Metafísica e Arte*. (trad. Jair Barbosa). São Paulo: Editora Unesp, 2001.
- TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e Modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Vozes, 1977.
- TORRES, Marie-Hélène Catherine. *Cruz e Sousa e Baudelaire – Satanismo Poético*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1998.
- TRINGALLI, Dante. *Escolas literárias*. São Paulo: Musa Editora, 1994.
- VASCONCELOS, Montgomery José de. *A poética carnavalizada de Augusto dos Anjos*. São Paulo: Annablume, 1996.
- VALERY, P. *Variedades*. Trad. M. Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 2007.

VIANA, Chico. *O evangelho da podridão: culpa e melancolia em Augusto dos Anjos*. João Pessoa: Universitária - UFPB, 1994.

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

VOLOBUEF, Karin. *Frestas e Arestas*. São Paulo: Unesp, 1999.

WILSON, Edmund. *O Castelo de Axel*. São Paulo: Cultrix, 1967

WORDSWORTH, W. *Poesia selecionada*. (trad. Paulo Vizioli) São Paulo: Mandacaru, 1988.

9.2 - Teses e dissertações:

AQUATI, Cláudio. *Grotesco no satiricon*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - USP, 1997

ROMANELLO, Janice de Fátima Belthier. *A poética de Alfred Döblin e as manifestações do grotesco em Die Ermondung Einer Butterblume e em Berlin Alexanderplatz*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - USP, 2000.

REIS, Zenir. *Pressuposto para uma revisão crítica*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - USP, 1975.

_____. *Augusto dos Anjos: a antífona assimétrica*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - USP, 1980.

VOLOBUEF, Karin. *A modernidade de E. T. A. Hoffmann*. São Paulo: USP/FFLCH, 1991.