



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE SANTA CRUZ

Departamento de Letras e Artes



Programa de Pós-Graduação em Letras: Linguagens e Representações

RODRIGO RIZERIO DE ALMEIDA E PESSOA

**PESSIMISMO METAFÍSICO E LUTA POLÍTICA NA POÉTICA
DE AUGUSTO DOS ANJOS**

**ILHÉUS-BAHIA
2022**

RODRIGO RIZÉRIO DE ALMEIDA E PESSOA

**PESSIMISMO METAFÍSICO E LUTA POLÍTICA NA POÉTICA
DE AUGUSTO DOS ANJOS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Linguagens e Representações da Universidade Estadual de Santa Cruz como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras, sob a orientação do Prof. Dr. Paulo Roberto Alves dos Santos e coorientação da Profa. Dra. Paula Regina Siega.

Área de Concentração: Estudos da Linguagem

Linha de Pesquisa: Literatura e Interfaces

**ILHÉUS-BAHIA
2022**

P475

Pessoa, Rodrigo Rizerio de Almeida e.

Pessimismo metafísico e luta política na poética de Augusto dos Anjos / Rodrigo Rizerio de Almeida e Pessoa. – Ilhéus, BA: UESC, 2022.

118f. : il.

Orientador: Paulo Roberto Alves dos Santos
Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Santa Cruz. Programa de Pós-Graduação em Letras: Linguagens e Representações – PPGL
Inclui referências.

1. Sofrimento na literatura. 2. Racismo. 3. Metafísica. 4. Poesia Lírica. 5. Anjos, Augusto dos, 1884-1914. I. Título.

CDD B869.1

RODRIGO RIZÉRIO DE ALMEIDA E PESSOA

**PESSIMISMO METAFÍSICO E LUTA POLÍTICA NA POÉTICA
DE AUGUSTO DOS ANJOS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Linguagens e Representações da Universidade Estadual de Santa Cruz como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras, sob a orientação do Prof. Dr. Paulo Roberto Alves dos Santos.

_____ de _____ de 2022.

Banca Examinadora

Prof. Dr. Paulo Roberto Alves dos Santos (Orientador/a)

Doutor em Línguas, Culturas e Sociedades – Universidade Estadual de Santa Cruz

Prof. Dr. Wilberth Claython Ferreira Salgueiro (Examinador)

Doutor em Letras (Ciência da Literatura) – Universidade Federal do Espírito Santo

Adeíto Manoel Pinho (Examinador)

Doutor em Linguística e Letras – Universidade Estadual de Feira de Santana

AGRADECIMENTOS

Desde março de 2020 eu me aventurei em uma área distinta da minha de formação, assumindo os riscos e desafios que isso implicava. O caminho, porém, tornou-se menos árido devido à atenção e cuidado de meus orientadores(as). Inicialmente, a professora Paula Regina Siega e em seguida o professor Paulo Roberto Alves dos Santos. Agradeço a ambos a crítica de meu texto e por me acompanhar na travessia pelas Letras, da qual resultou a presente pesquisa.

PESSOA, Rodrigo Rizério de Almeida. **Pessimismo metafísico e luta política na poética de Augusto dos Anjos**. 115 f. 2022. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Letras: Linguagens e Representação – PPGL-UESC. Ilhéus, 2022.

RESUMO

A pesquisa a seguir tem como objetivo propor uma interpretação do sofrimento na poética de Augusto dos Anjos à luz de sua recepção do monismo de Haeckel. Em que pese a influência do pessimismo de Schopenhauer, entendemos que o eu lírico de *Eu* não compartilha da justificativa desse pessimismo, que no filósofo alemão é a teoria da vontade e no poeta paraibano, o monismo materialista. A metodologia empregada foi o confronto de duas interpretações antitéticas da temática do sofrimento na poética de Augusto dos Anjos, a saber: uma interpretação que aproxima sua obra de uma escrita de resistência e de denúncia das injustiças e violências de que coletividades particulares foram alvo na história do Brasil e uma interpretação para quem o sofrimento tematizado no *Eu* espelha a condição humana – e de todo ente vivo enquanto tal –, entendendo o tema, portanto, desde um ponto de vista metafísico/filosófico. Em um primeiro momento, apresentamos o conceito de resistência em literatura fazendo uso sobretudo de Bosi, Edward Said e Fredric Jameson. Em seguida, apresentamos algumas características gerais da fortuna crítica do poeta para mensurar se, e em que medida, sua poética se aproxima de uma escrita de resistência. Finalmente, apresentamos os traços gerais do pessimismo de Schopenhauer e do monismo de Haeckel, associando as teses destes autores de temáticas presentes em poemas do *Eu*. Deste percurso metodológico resulta a defesa de que os sofrimentos resultantes de injustiças históricas de que o Brasil foi palco, se inegavelmente presentes em poemas de *Eu*, não são senão casos especiais de um sofrimento cujo fundamento é a recepção do poeta do monismo de Haeckel. Seu pessimismo, desse modo, é apenas parcialmente influenciado por Schopenhauer, ao passo que a sustentação desse pessimismo é o monismo. A fundamentação da perspectiva que entende a poética de Augusto dos Anjos como crítica social encontramos nas pesquisas de Maria Olivia Arruda e Thiago Leite Barros. Para nos fundamentar na leitura desta poética em bases metafísicas usamos Schopenhauer e Haeckel. Os resultados a que a pesquisa chegou, enfim, não se pretendem definitivos, de maneira que o trabalho finaliza, tendo em vista a ambiguidade própria do texto literário, deixando em aberto outros caminhos igualmente possíveis de leitura do tema.

Palavras-chave: Sofrimento. Racismo. Metafísica. Lírica. Augusto dos Anjos.

PESSOA, Rodrigo Rizério de Almeida. **Pessimismo metafísico e luta política na poética de Augusto dos Anjos**. 115 f. 2022. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Letras: Linguagens e Representação – PPGL-UESC. Ilhéus, 2022.

ABSTRACT

The following research aims to propose an interpretation of suffering in the poetics of Augusto dos Anjos in the light of his reception of Haeckel's monism. Despite the influence of Schopenhauer's pessimism, we understand that the lyrical self of *Eu* does not share the justification of this pessimism, which in the German philosopher is the theory of the will and in the poet from Paraíba, materialist monism. The methodology used was the confrontation of two antithetical interpretations of the theme of suffering in the poetics of Augusto dos Anjos, namely: an interpretation that brings his work closer to a writing of resistance and denouncing the injustices and violence that particular collectivities have been the target of in history of Brazil and an interpretation for whom the suffering thematized in the Self mirrors the human condition – and of every living entity as such –, understanding the theme, therefore, from a metaphysical/philosophical point of view. At first, we present the concept of resistance in literature, making use mainly of Bosi, Edward Said and Fredric Jameson. Next, we present some general characteristics of the poet's critical fortune to measure whether, and to what extent, his poetics approaches a writing of resistance. Finally, we present the general features of Schopenhauer's pessimism and Haeckel's monism, associating the theses of these authors with themes present in poems of the Self. This methodological approach results in the defense that the sufferings resulting from historical injustices that Brazil was the stage, if undeniably present in poems by *Eu*, are nothing but special cases of suffering whose foundation is the poet's reception of Haeckel's monism. His pessimism, therefore, is only partially influenced by Schopenhauer, while the underpinning of this pessimism is monism. The foundation of the perspective that understands the poetics of Augusto dos Anjos as social criticism can be found in the research of Maria Olivia Arruda and Thiago Leite Barros. To base ourselves on the reading of this poetics in metaphysical bases we use Schopenhauer and Haeckel. Finally, the results reached by the research are not intended to be definitive, so the work ends, in view of the ambiguity of the literary text, leaving open other equally possible ways of reading the theme.

Keywords: Suffering. Racism. Metaphysics. lyrical. Augusto dos Anjos.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1. AUGUSTO DOS ANJOS: UM POETA DE RESISTÊNCIA?	14
1.1 Literatura e resistência	14
1.2 A emergência da escrita de resistência	28
1.3 Estilo e fortuna crítica de Eu	31
1.4 Outros traços distintivos de Eu	35
2. PAUTAS SOCIAIS NO <i>EU</i>	44
2.1 Luta política e resistência em Eu.....	47
3. O PESSIMISMO METAFÍSICO DE <i>EU</i>	71
3.1 O sofrimento e sua recepção	71
3.2 Schopenhauer e o pessimismo metafísico.....	76
3.3 Pessimismo e monismo	87
3.5 O monismo de Haeckel.....	98
4. (IN)CONCLUSÃO	106
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	111

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa tem como objetivo propor uma interpretação do sofrimento na poética de Augusto dos Anjos à luz de sua recepção do monismo de Hackel. Em que pese a influência do pessimismo de Schopenhauer, entendemos que o eu lírico de *Eu* não compartilha da justificção desse pessimismo, que no filósofo alemão é a teoria da vontade e no poeta paraibano, o monismo materialista. A metodologia empregada foi o confronto de duas interpretações antitéticas da temática do sofrimento na poética de Augusto dos Anjos, a saber: uma interpretação que aproxima sua obra de uma escrita de resistência e de denúncia das injustiças e violências de que coletividades particulares foram alvo na história do Brasil e uma interpretação para quem o sofrimento tematizado no *Eu* espelha a condição humana – e de todo ente vivo enquanto tal –, entendendo o tema, portanto, desde um ponto de vista metafísico/filosófico. Essas duas interpretações da temática do sofrimento não são as únicas possíveis e nem é nossa pretensão estabelecer qual das duas tem mais legitimidade que a outra. A ambiguidade característica do texto literário, ou ainda, como afirmou Paula Cristina Lopes em *Literatura e linguagem literária*, a mensagem estética ou artística, permite a coexistência de uma pluralidade de direções de leitura, pois é intraduzível, exceto de forma aproximada, e dirige-se mais ao imaginário, à subjetividade, que à percepção e não se esgota, por isso, em um só olhar (LOPES, s/d, p. 7).

Nosso objetivo, ao confrontar especificamente as duas interpretações citadas, é destacar um posicionamento quanto ao tema de maneira a evitar os extremos de uma e outra perspectiva, tomada isoladamente. Defendemos assim que o sofrimento resultante das injustiças de que foram vítimas, por exemplo, os indígenas e os escravizados, está inegavelmente presente em *Eu*, o que permite considerar esta obra, em alguma medida, como uma escrita de resistência (no sentido a ser posteriormente demarcado). Entretanto, estes sofrimentos, no limite, não são senão figuras do “martírio das criaturas”, isto é, expressões de um sofrimento cujo fundamento filosófico é de outra ordem.

No que diz respeito às bases teóricas para marcar a distinção entre as interpretações mencionadas, tomamos a interpretação do sofrimento via resistência da pesquisa de doutorado de Maria Olívia de Arruda intitulada *O lamento dos oprimidos em Augusto dos Anjos*, defendida em 2009 na UNICAMP e a pesquisa de

mestrado de Thiago Barros, intitulada *Mãe e meretriz: empatia e denúncia da dominação masculina na poesia de Augusto dos Anjos*, defendida em 2017 na UFRN. A interpretação da temática do sofrimento enquanto expressão do pessimismo metafísico do poeta tem base nas dissertações *As cosmovisões pessimistas de Schopenhauer e Augusto dos Anjos*, defendida por Henrique Neto em 2000 na UFSC, e *Uma poética sobre nada? O niilismo em Augusto dos Anjos*, defendida na UNESP em 2013 por Leonardo Vivaldo.

Interessava-nos, de início, a temática do sofrimento no *Eu*, e a leitura de dissertações e teses sobre o tema na poética de Augusto dos Anjos chamou a atenção para a distinção entre essas duas interpretações possíveis. Tal distinção, contudo, tem caráter didático sobretudo, pois elas se interpenetram e não estão dissociadas uma da outra por um abismo intransponível. Trata-se, ao contrário, de uma dualidade da qual assumimos a responsabilidade de ter projetado nos estudos do poeta que interessavam aqui, e o fizemos com vistas a explicitar a perspectiva de leitura indicada acima. Foram consultados também outros estudos de fôlego, que mencionaremos mais adiante, bem como ensaios já canônicos na fortuna crítica do poeta.

A única obra de Augusto dos Anjos, publicada em 1912, gerou reações diferentes desde o momento em que apareceu. Henrique Neto (1997, p. 228) classificou essas reações em dois tipos: uma primeira recepção de caráter apologético-impressionista, centrada em aspectos biográficos e que se estende de 1914 a 1941 e a segunda, denominada por ele de “crítica madura”, que tem início na década de quarenta com Afrânio Coutinho e se beneficia da difusão dos cursos de literatura nas universidades brasileiras a partir de então, e está voltada para aspectos textuais da obra.

Entretanto, a investigação da fortuna crítica de Augusto dos Anjos fez notar que recentemente apareceram interpretações¹ dando destaque a aspectos de sua poética antes desconsiderados. Essas leituras não interpretam a obra a partir da biografia ou

1 ARRUDA, Maria Olívia. *O Lamento dos Oprimidos em Augusto dos Anjos*; BARROS, Thiago Leite Cordeiro De. *Mãe e meretriz: empatia e denúncia da dominação masculina na poesia de augustos dos anjos*; FOGAL, Alex Alves. *O Eu de Augusto dos Anjos: a ciência, a filosofia e o prosaico como elementos da fatura estética*; GONÇALVES, Luiz Cláudio. *Mater Originalis ou Augusto dos Anjos e o caminho poético do eu*; MACÊDO, Anne Greice. *Eu, operário da ruína: as intersecções entre arte, doença e morte em Augusto dos Anjos*; NETO, Henrique Duarte. *As cosmovisões pessimistas de Schopenhauer e Augusto dos Anjos*; RIBEIRO, Sileyr dos Santos. *Depois, é o céu abscondido do nada: niilismo e a poética de Augusto dos Anjos*; ROCHA, Geraldo Simões da. *Corpo e desejo na poética de Carlos Drummond de Andrade e Augusto dos Anjos*; VIVALDO, Leonardo Vicente. *Uma poética sobre nada? o niilismo em Augusto dos Anjos*.

da psicologia do poeta, como foi o caso da primeira recepção, tampouco se limitam à análise textual que se observou desde a década de quarenta. Ao contrário, percebem *Eu* como uma espécie de escrita de resistência, na medida em que supostamente denuncia os sofrimentos e as injustiças de que certos grupos foram – ou o são ainda – vítimas em nossa sociedade.

Em relação a esse problema, contudo, notamos perspectivas conflitantes. Existem pesquisadoras e pesquisadores que defendem a leitura de *Eu* como uma poética socialmente engajada, enquanto outros, ao contrário, sustentam que os sofrimentos representados pelo poeta espelham a condição não só da humanidade enquanto tal mas, de acordo com o monismo de Haeckel, de todo ente dotado de vida: a vida em si seria condicionada pela dor. Tendo como referência essa perspectiva, a investigação apresenta algumas pesquisas desenvolvidas em universidades brasileiras – bem como o pessimismo de Schopenhauer e o monismo de Haeckel –, discutindo e se posicionando em relação aos argumentos de que se utilizam para ao fim sustentar que o sofrimento em *Eu* deriva, de um lado, do pessimismo de inspiração schopenhaueriana e, de outro, da recepção por parte do poeta do monismo de Haeckel.

O método empregado pela investigação, por sua vez, iniciou com o exame da fortuna crítica do poeta. Para tanto, foram consultados alguns dos mais conhecidos estudos publicados sobre sua obra desde o seu aparecimento. Serviram a esse propósito sobretudo duas avaliações: os estudos críticos selecionados por Afrânio Coutinho e Sônia Brayner, que vieram a público em 1973 e a série de ensaios críticos na edição da obra completa do poeta paraibano, organizada por Alexei Bueno em 1994. Além dos ensaios referidos, merece menção ainda o de Ferreira Gullar intitulado *Augusto dos Anjos ou morte e vida nordestina*, que serve de introdução aos poemas selecionados de *Toda poesia*, edição de 1978, da Paz e Terra, que ainda traz a apresentação de Otto Maria Carpeaux.

Além dos textos mencionados, a pesquisa envolveu estudos substanciais, a saber: *A cosmo-agonia de Augusto dos Anjos* (1984), de Lúcia Helena; *O Evangelho da podridão* (1999), de Chico Viana; *A melancolia da criatividade na poesia de Augusto dos Anjos* (2003) e *Agonia & poesia: as vias do sublime em Augusto dos Anjos* (2015), da professora Sandra Erickson. Mencione-se, por fim, a biografia romanceada de Ana Miranda, *A Última quimera* (1995), e as obras *Poesia e vida de Augusto dos*

Anjos (1977), de Magalhães Jr., e *O outro eu de Augusto dos Anjos*, de Ademar Vidal (1967).

O conjunto dessa fortuna crítica foi classificado por Henrique Neto em seu artigo *A recepção crítica à obra de Augusto dos Anjos*, publicado em 1997, onde afirma que a crítica se centrou, inicialmente, em aspectos biográficos e psicológicos do poeta, para em seguida voltar-se para a análise textual. Esta análise voltou-se frequentemente para o vocabulário e os termos de inspiração científica, bem como para a influência do monismo de Haeckel, o evolucionismo de Spencer ou o pessimismo de Schopenhauer.

Após esse primeiro passo metodológico, a investigação volta-se para pesquisas desenvolvidas em programas de pós-graduação dedicadas à temática do sofrimento na obra do poeta. Buscas no Banco de Teses e Dissertações da CAPES revelaram uma diversidade de pesquisas em torno da temática em questão. Mais do que indicar numericamente o estado da arte sobre esse tema, a investigação se direciona para os argumentos de algumas dessas pesquisas a fim de melhor se inserir no debate. A escolha destes trabalhos contém algo de arbitrário, porém a seleção tem por referência a fortuna crítica indicada por Henrique Neto (1997). Em função disso, selecionou-se dissertações e teses desenvolvidas entre os anos de 2000 e 2017.

O resultado desse segundo passo metodológico redirecionou a investigação, pois chamou a nossa atenção a presença de pesquisas que sustentavam uma leitura de *Eu* enquanto algo como uma escrita de resistência, na medida em que era intenção do poeta, para alguns dos pesquisadores e pesquisadoras consultados, denunciar as mazelas e as injustiças sociais de que o país foi e continua sendo palco. Essa abordagem indica novas perspectivas em relação aos tipos de leitura que encontramos na fortuna crítica do poeta, conforme mostrou a primeira etapa da investigação. Em função disso, surgiu o interesse de investigar essa virada encontrada em alguns destes trabalhos, decorrendo disso a presente dissertação.

Levantamos uma hipótese para explicar o surgimento dessa perspectiva de leitura, porque não parece mero acaso a leitura por um viés socialmente engajado da poética de *Eu*. Desde a década de 1970, se assiste a uma alteração gradual nas reivindicações de movimentos progressistas, os quais passaram a incorporar, além da luta por redistribuição, aquela por reconhecimento. A própria Teoria Crítica se viu envolvida nesse debate, o qual, entretanto, desviava a atenção da desigualdade econômica para concentrá-la na reivindicação de direitos por parte de grupos

específicos. Esse movimento teve início nos Estados Unidos, onde Nancy Fraser, admitindo embora a importância da luta por reconhecimento, pondera, de outro lado, o quanto isso pode afetar a luta por redistribuição. O neoliberalismo se aproveitou do contexto histórico para tornar ainda mais agudas as desigualdades econômicas, conforme destaca Fraser em *O feminismo, o capitalismo e a astúcia da história*. Em que pese as ponderações de Fraser, o debate ganhou ainda mais força com o trabalho de Axel Honneth, autor de *Luta por reconhecimento* (1992), pesquisa na qual defende, à luz da filosofia de Hegel, que todas as lutas sociais, inclusive de caráter econômico, podem ser lidas como reivindicações por reconhecimento.

Essa virada nas lutas progressistas, que se centram desde o fim do último século em reivindicações de direitos de grupos identitários produziu, conforme mostra Bosi (2002.), uma literatura e uma crítica próprias, como as de feministas, de minorias étnicas, de homossexuais, de adolescentes, de terceira idade, ecológica, de favelados e assim por diante. Daí a tendência atual em ler em Augusto dos Anjos a reivindicação de direitos e a denúncia das injustiças sociais. Tal preocupação não se fazia presente na fortuna crítica inicial nem na crítica denominada por Neto (1997, p. 225) de “madura”. Cumpre, porém, tensionar essa leitura com a interpretação mais tradicional para quem a poética de *Eu* expressa um pessimismo metafísico de inspiração schopenhaueriana, visando não a denúncia social, mas espelhar a condição dolorosa que caracteriza o ente vivo como tal. A investigação, assim, pretende também identificar se, e até que ponto, se pode ler a poética de Augusto dos Anjos como uma escrita de resistência, e o faz mediante o confronto crítico com trabalhos de pesquisa recentemente publicados.

Desse modo, o primeiro capítulo do trabalho apresenta, a partir de Bosi, Edward Said e Fredric Jameson, o que se pode entender por literatura ou escrita de resistência, associando esse tipo de escrita ao advento das lutas identitárias que tiveram lugar desde o fim do último século, bem como ao aparecimento do debate decolonial. Ao mesmo tempo, o capítulo traz uma exposição geral sobre a fortuna crítica do poeta, visando caracterizar o tipo de leitura que se fez da obra desde a sua publicação até meados do século XX. Assim se evidenciará que a leitura da obra como uma escrita de resistência não foi uma tônica comum entre os críticos do poeta, constituindo, portanto, uma atualização importante da recepção de *Eu*.

O segundo capítulo, por sua vez, se concentra nos argumentos que sustentam a leitura da poética de *Eu* como uma escrita de resistência, cotejando-a com os

poemas da obra que auxiliam a sustentar essa defesa, tais como: “Lázaro da pátria”; a terceira parte de “As cismas do destino”; a quarta parte de “Os doentes” e “Ricordanza dela mia gioventú”. São apresentadas criticamente a tese de doutorado de Maria Olívia de Arruda intitulada *O lamento dos oprimidos em Augusto dos Anjos*, defendida em 2009 na UNICAMP, e a dissertação de mestrado intitulada *Mãe e meretriz: empatia e denúncia da dominação masculina na poesia de Augusto dos Anjos*, defendida na UFRN por Thiago Barros em 2017.

No terceiro capítulo, por fim, serão expostos os argumentos que sustentam que as dores do eu poético refletem, ao contrário, a condição humana, ou ainda: a condição do ente vivo enquanto tal. Assim, o pessimismo do poeta é inspirado, quanto à concepção da positividade da dor e da negatividade do prazer, em Schopenhauer, embora argumentemos também que o poeta não compartilha do fundamento filosófico do pessimismo do filósofo, a saber, sua teoria da vontade. Ao contrário, o fundamento do pessimismo do poeta é a sua recepção do monismo de Haeckel.

À guisa de (in)conclusão, apresentaremos uma posição em meio a este debate, sustentando o caráter anacrônico de algumas lutas em relação ao poeta e a sua obra, e defendendo, portanto, que embora as figuras dos injustiçados e oprimidos se fazem presentes em versos encontrados aqui e ali ao longo da obra, é temerário identificar *Eu* com uma escrita de resistência. A luta contra as injustiças sociais não é o fundamento central – embora também se encontre aí – para as lamentações do eu lírico, na medida em que os sofrimentos de que são vítimas os injustiçados nada mais são senão casos especiais de uma dor geral cujo fundamento é a diferenciação/separação da substância universal, sofrimento cuja única cura é a morte – ou: o retorno à unidade.

1. AUGUSTO DOS ANJOS: UM POETA DE RESISTÊNCIA?

O primeiro capítulo da presente investigação pretende confrontar a poética de Augusto dos Anjos com a temática da escrita de resistência, visando apontar possíveis elementos capazes de justificar a leitura da obra como denúncia de injustiças sociais, limitando o alcance dessa leitura ou circunscrevendo seus limites. Não interessa aprofundar, contudo, o conceito de literatura de resistência, bastando, para os objetivos a que propomos, apresentar genericamente o tema, o que faremos a partir de Bosi, Said e Jameson. O objetivo é apontar elementos da obra de Augusto dos Anjos que tocam a relação entre a poesia e a crítica da sociedade para, por fim, expor brevemente tendências da fortuna crítica do poeta que seguem essa direção. Esse último passo do capítulo prepara o momento seguinte quando exploraremos, a partir de pesquisas defendidas no âmbito da pós-graduação no Brasil, interpretações já realizadas dos versos de Augusto dos Anjos em sua tensão com a dinâmica dos conflitos sociais.

1.1 Literatura e resistência

Iniciamos este percurso com Bosi, autor de *Literatura e resistência*, obra na qual afirma que as obras de ficção são individuações descontínuas do processo cultural, e, tendo em vista que são individuações, “podem exprimir tanto reflexos (espelhamentos) como variações, diferenças, distanciamentos, problematizações, rupturas e, no limite, negações das convenções dominantes no seu tempo” (BOSI, 2002, p. 10). Além disso, Bosi examina algumas das perspectivas presentes na crítica literária nacional, dando destaque à reviravolta que teve lugar depois do modernismo. A partir de meados dos anos 1950 Afrânio Coutinho já preconizava a vigência da “nova crítica”, em polêmica contra a perspectiva romeriana e defendendo o destaque e a valorização da qualidade estética da obra, deixando para segundo plano os fatores históricos e biográficos, desde então tidos como exteriores à criação literária.

Bosi, entretanto, avalia que este projeto não foi capaz de renovar a compreensão do *corpus* literário brasileiro. Seus resultados foram magros, embora se alegasse que o método era o melhor porque atento à análise estilística ou estética, isto é, aos elementos internos à obra literária. Acrescente-se a esse processo, contudo, a força dos estudos de Linguística estrutural nos anos 60-70, aliada à ascensão de técnicas formalistas de análise de texto, do que resultou a transformação da história literária em “patinho feio dos estudos de Humanidades” (BOSI, 2002, p.

29). Segundo entende Bosi, o estruturalismo entendia que a literatura corre paralela à história e à sociedade, as quais, embora porventura “interessantes”, não seriam relevantes para a análise de textos. Tornaram-se assim absolutas as diferenças entre fatores internos e externos.

Todavia, continua Bosi, em paralelo ao estruturalismo teve lugar uma revivescência dos estudos marxistas. Esta perspectiva enfatiza que a literatura se nutre da sociedade em que está inserida. Destacava-se a relação condicionante entre o texto e a sociedade de classes em que foi gerado (BOSI, 2002, p. 29). Desde então, a polêmica, cujo pico teria sido o fim dos anos 1960, estava instaurada entre a leitura formalista e a leitura historicista, cujo impasse teria sido amenizado por duas obras que buscavam solucionar as antinomias insuperáveis: a *História da Literatura Ocidental*, de Carpeaux, e *Formação da Literatura Brasileira*, de Candido.

Carpeaux, com efeito, entendia que a literatura não é só ou sobretudo o espelho das estruturas dominantes, mas um campo de tensões. O grande escritor seria capaz de apreender as fraturas entre as épocas, entre as classes ou grupos ou mesmo dentro de um mesmo indivíduo.

Tendo em mente a proposta estética de Croce, por outro lado, Carpeaux mostra como para o filósofo os conceitos estéticos fundamentais são a “expressão” e a “intuição”. A arte seria, nesse sentido, meio de expressão do artista. Disso resultava que o único objeto do estudo literário seria a obra de arte, restando como acessório dispensável o que nela pudesse haver de histórico ou psicológico (CARPEAUX, 2008, p. 26). Carpeaux entende esse conceito estético como portador de consequências negativas, o que já se evidencia na pretensão da estética de Croce de que todas as formas artísticas têm a mesma origem e o mesmo valor, desaparecendo não só as fronteiras entre a literatura e as demais artes como também os limites entre os gêneros literários, uma vez que sua separação se devia a condições históricas contingentes e de pouco valor estético. Croce, portanto, nega a importância dos fatores históricos, compreendendo as obras de arte como monumentos isolados, cabendo ao crítico precisamente eliminar todos os elementos não poéticos, o que acabava por decretar dessa forma o fim da História da Literatura (CARPEAUX, 2008, p. 27).

De acordo com esta perspectiva, centrada na análise estilística, o ideal seria uma história da literatura sem nomes de autores. A análise estilística peca, pois, por desprezar o “fator individual”, de um lado, e as influências “racionais” – política, situação social, correntes filosóficas ou científicas –, de outro. No que tange à análise

ideológica, de seu turno, o ideal seria uma história do “Espírito Objetivo”, algo como a superestrutura da estrutura econômico-social, considerando a obra literária como uma repercussão de transições sociais. Nesse caso, entretanto, o perigo seria a perda de critérios literários (CARPEAUX, 2008, p. 35-36).

Escapando do dualismo entre a estilística pura e a pura análise ideológica, Carpeaux defende que a literatura não existe no ar, mas no tempo histórico, cujo ritmo ela não pode deixar de refletir – o que não significa reproduzir. É importante para Carpeaux realizar essa distinção para escapar do erro de transformar a literatura em mero documento histórico. A política e a história não estão ausentes da literatura, mas se limitam a sua superfície:

A relação entre literatura e sociedade – eis o terceiro problema – não é mera dependência: é uma relação complicada, de dependência recíproca e interdependência dos fatores espirituais (ideológicos e estilísticos) e dos fatores materiais (estrutura social e econômica). Essa interdependência constitui o objeto da “sociologia do saber”, disciplina sociológica, cujos fundamentos foram lançados pelos trabalhos de Max Weber, Scheler e Mannheim. Os conceitos da “sociologia do saber” permitem estudar os reflexos da situação social na literatura sem abandonar o conceito da evolução autônoma da literatura (CARPEAUX, 2008, p. 39-40).

De seu turno, Candido entende a literatura como um sistema dentro de outro sistema maior, do qual constitui um aspecto. Dentro do próprio sistema literário haveria outros subconjuntos, isto é, os produtores literários, os receptores e um mecanismo transmissor (uma linguagem estilizada) que liga uns aos outros. A literatura seria o conjunto desses elementos (CANDIDO, 2000, p. 23).

Na literatura brasileira, Candido observa a existência ora de tendências universalistas ora de tendências particularistas, as quais não se encontram sempre isoladas umas das outras, mas combinadas em graus variados. De todo modo, o universalismo domina em concepções neoclássicas, ao passo que o particularismo está mais presente em concepções românticas (CANDIDO, 2000, p. 23). Foi depois da Independência, com efeito, que se passou a considerar a atividade literária como um esforço de construção de um país livre, estabelecendo-se então a diferenciação e a particularização de temas e de modos de exprimi-los. Os autores tomam consciência de seu papel e da necessidade de escrever para a sua terra (CANDIDO, 2000, p. 26).

Em resposta a uma literatura encarnada profundamente na história, contudo, apareceram as tendências formalistas. Houve, com efeito, um tempo, nota Candido, em que o crítico cedia lugar ao sociólogo, ao político, ao médico ou ao psicanalista. Reagiu-se a isso e o perigo passou a vir do lado oposto, isto é, de tendências

formalistas excessivas, para quem o exame da obra se restringe a problemas de linguagem (CANDIDO, 2000, p.32). Para Candido, o formalismo se constitui de técnicas parciais de investigação, as quais, se transformadas em método explicativo, se tornam perigosas e desvirtuam o serviço que prestam. De fato, o estudo da metáfora, das constantes estilísticas, do significado profundo da forma são conquistas importantes, que não devem, porém, erigir-se em critério básico sob pena de não se ver o homem e suas obras de um ponto de vista uno e total (CANDIDO, 2000, p. 32).

Candido defende, além disso, que é preciso ter presente os vários níveis possíveis de compreensão de uma obra. Em primeiro lugar, há os fatores externos, que vinculam a obra ao tempo e que se podem denominar de “sociais”. Em segundo lugar, há o fator individual, isto é, o autor da obra e, por fim, o texto, para cuja compreensão os fatores anteriores importam, mas que possui, além disso, outros elementos específicos e transcendentais aos fatores externos, ou irredutíveis a eles. Sendo assim, o crítico precisa se referir a essas três ordens da realidade, ao mesmo tempo. Embora seja possível e legítimo se deter apenas nas condições sociais ou biográficas, disso resultaria um trabalho antes de sociológico, psicológico ou biógrafo do que de crítico (CANDIDO, 2000, p. 33). Isso significa que a consideração da obra não dispensa os elementos não literários, ainda que os elementos internos sejam, no limite, independentes e irredutíveis àqueles. De todo modo, “se o entendimento dos fatores é desnecessário para a *emoção estética*, sem o seu estudo não há *crítica*, operação, segundo vimos, essencialmente de análise, sempre que pretendemos superar o impressionismo” (CANDIDO, 2000, p. 34).

Por outro lado, em *Literatura e sociedade* Candido retorna ao tema da relação entre a obra e seu condicionamento social, dizendo que apenas depois das polêmicas que se seguiram aos embates entre formalismo e historicismo foi possível avaliar melhor o vínculo entre a obra e o seu ambiente, isto é, quando se constatou que a análise estética precede considerações de outra ordem (CANDIDO, 2006, p. 12). Assim, se antes o valor e o significado de uma obra dependiam de ela exprimir ou não certo aspecto da realidade, chegou-se em seguida à posição oposta, segundo a qual o que importa são suas operações formais, cujas peculiaridades são tais que não se reduzem a quaisquer condicionamentos, sobretudo, sociais. Segundo Candido, “sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação íntegra” (CANDIDO, 2006, p. 12). O externo (social), se não causa,

importa ao menos como elemento que desempenha algum papel na constituição da estrutura – o que faz do externo ainda mais vizinho do interno (CANDIDO, 2006, p. 13).

No terreno da crítica, ainda conforme Candido, se é levado a analisar a intimidade das obras, o que requer a averiguação dos fatores que atuam na sua organização interna. O fator social, por exemplo, é útil, mas deve-se examinar se fornece apenas matéria (ambientes, costumes) para conduzir a corrente criadora ou se atua na constituição do que há de essencial na obra. Os fatores externos devem ser considerados, portanto, enquanto agentes da estrutura, e é isso que permite alinhá-los entre os fatores estéticos (CANDIDO, 2006, p. 14). O ângulo sociológico adquire uma validade ainda maior do que antes, ao mesmo tempo em que não pode ser imposto como critério único ou preferencial, visto que a importância de determinado fator depende do caso analisado. Uma crítica integral não pode ser unilateralmente sociológica, psicológica ou linguística, embora o crítico possa enfatizar o elemento de sua preferência, mas isso desde que o utilize como componente da estrutura da obra (CANDIDO, 2006, p. 16). Com efeito, a obra, isto é, o todo precede lógica e empiricamente à função das partes.

Nesse sentido, a sociologia não pode passar de disciplina auxiliar, cuja pretensão não é explicar o fenômeno literário, mas esclarecer alguns de seus aspectos. Em relação ao fenômeno literário, a análise sociológica é em alguns casos ineficaz, embora útil e até indispensável em outros (CANDIDO, 2006, p. 27).

Tendo em mente as contribuições de Carpeaux e Candido, Bosi entende que os autores citados inauguram uma nova historiografia, mediante a qual a história das expressões simbólicas se abre para dimensões existenciais e culturais múltiplas e irreduzíveis à condição de alegorias ideológicas (BOSI, 2002, p. 53). Com isso, as relações entre literatura e sociedade recebem nova luz.

No século XIX, como se viu, desenvolveu-se a tendência de ler as obras a partir de critérios extraliterários, como o maior ou menor compromisso do autor para com a construção da identidade nacional. Entre essas escolhas extraliterárias incluem-se o destaque da biografia ou psicologia do autor, bem como aspectos da sociedade em que a obra apareceu. O formalismo considerou possível desconsiderar esses critérios na avaliação das obras, o que Carpeaux e Candido denunciaram como equivocado.

Para o presente trabalho de pesquisa, a consideração de aspectos sociológicos do Brasil da virada do século XIX para o XX é importante, uma vez que entre os

interesses da pesquisa está investigar se a poética do *Eu* pode ser lida como uma escrita de resistência. Para tanto, cumpre examinar a presença ou ausência de determinadas reivindicações à época da publicação da obra, e se o poeta, de acordo com isso, tinha acesso a elas e poderia tê-las estilizado em sua obra. As cartas que o poeta enviava a sua família dão conta de que ele não estava, enquanto homem de sua época, alheio às agitações da República. Em carta datada de 27 de janeiro de 1912, por exemplo, afirma: “Nesta Capital o fervedouro dos negócios públicos está atingindo intensidade considerável” (ANJOS, 1994, p. 733). Dificilmente se pode afirmar, portanto, que um autor esteja alheio ao que se passa em seu país, embora é questionável o quanto as agitações de sua época repercutem em seu trabalho. Entendemos que o poeta era atento às injustiças históricas do Brasil, como se mostrará em maiores detalhes no segundo capítulo, o que não significa necessariamente, contudo, que em sua obra poética isso ocupe um lugar central.

Tendo em vista a tensão entre literatura e sociedade, entendida aqui para além dos extremos do historicismo e do formalismo, resta analisar a possibilidade de uma escrita literária cuja relação com a realidade transcendente tenha os contornos próprios de resistência. Bosi se coloca diante desse problema, por exemplo, em “Narrativa e resistência”, onde apresenta inicialmente o termo resistência como um conceito eminentemente ético e não estético. Em seu sentido mais profundo, afirma o autor, “apela para a força da vontade que resiste a outra força, exterior ao sujeito. Resistir é opor a força própria à força alheia” (BOSI, 2002, p. 118). É usual, entretanto, entender a arte não como uma atividade oriunda da força da vontade. Esta viria depois. Antes disso, a arte é dita mais próxima das potências do conhecimento, tais como a intuição, a imaginação, a percepção e a memória. Recorrendo neste ponto a Croce, Bosi lembra as distinções entre as faculdades, de acordo com uma classificação aliás comum na tradição filosófica (BOSI, 2002, p. 118):

a) Faculdades ou potências cognitivas, tal como a intuição e a razão. Uma e outra se distinguem na medida em que a razão exige um critério de realidade que é indiferente para a intuição.

b) Faculdades ou potências da vida prática, isto é, o desejo e a vontade. As ações voluntárias exigem alguma coerência ética, coerência ausente, por sua vez, nos movimentos da libido.

Tendo em mente essa classificação, Bosi afirma que Croce entende a intuição como o fundamento da arte, uma vez que as suas imagens não precisam passar pelo

teste de verificação da realidade. Já a razão estaria no fundamento da filosofia e da ciência. Em termos práticos o desejo governa a satisfação das necessidades primárias ligadas à sobrevivência, ao passo que a vontade rege as ações livres e responsáveis, constitutivas das esferas ética e política (BOSI, 2002, p. 119). Nada de muito novo até aqui; o problema, contudo, é a própria justificação da classificação das faculdades como faz a tradição filosófica, pois, dito esquematicamente como feito acima, corre-se o risco de cair no equívoco de considerar que os conceitos próprios da arte e da ética ou política se misturam tal como água e óleo. Esse não é o caso, dada a inegável influência do poder em todas as atividades humanas. De todo modo, resta claro que, a se dar crédito à perspectiva de Croce, apresentada criticamente por Bosi, a ideia de uma poesia de resistência ou de uma narrativa de resistência seria conceitualmente inaceitável (BOSI, 2002, p. 119), de onde a necessidade de superar essa leitura.

O equívoco dessa posição se faz notar, porém, quando se percebe que no fazer concreto e multiplamente determinado da existência pessoal as pulsões e os signos, os desejos e as imagens, os projetos políticos e as teorias, as ações e os conceitos não se apresentam assim tão claramente demarcados. Não se trata de impureza nos motivos, mas, ao contrário, a vitalidade das esferas artística e teórica se torna mais aguda na combinação das influências. Por isso, como observa Bosi, Croce reconheceu a importância das relações entre as faculdades quando pensa a totalidade vigente na obra de arte, nas quais sempre é possível encontrar os liames entre uma instância e outra (BOSI, 2002, p. 119).

Mesmo sendo a resistência um conceito ético e não propriamente estético – desde a perspectiva aqui explicitada, que não é a única possível sobre o tema, ainda assim é possível se encontrar conjugada com os demais elementos formais de uma obra. A resistência se apresenta, sustenta Bosi, segundo dois caminhos: a) a resistência aparece como tema ou b) a resistência aparece como processo inerente à escrita (BOSI, 2002, p. 120).

Isso, entretanto, implica riscos. O primeiro deles aparece quando se exige do escritor que se engaje durante a composição da obra na propaganda de movimentos sociais ou de campanhas políticas visando a promoção ou o combate de determinados valores. A intromissão de qualquer “patrulhamento ideológico”, porém, turva a visão crítica (BOSI, 2002, p. 123). Esse patrulhamento também mobiliza o julgamento de obras e autores, como é o caso de Borges, que, por ter sido indulgente com a ditadura de Pinochet, tem o juízo sobre a sua produção prejudicado (ou pré-julgado). Um

segundo risco tem lugar quando leitores ultraideologizantes condenam antivalores que se suspeita estar representados nas imagens de um poema. Tudo depende de como se lê o autor, exigindo ou não dele determinados compromissos políticos e valorizando ou rejeitando sua obra segundo sua assimilação ou distanciamento de certos valores.

Em que pesem esses riscos, o conceito ético de resistência pode ter resultados interessantes quando conjugado com elementos estéticos. As aproximações entre o termo resistência e os termos “cultura”, “arte”, “narrativa” foram pensados e formulados aproximadamente entre 1930 e 1950, no contexto do engajamento de intelectuais no combate ao fascismo, ao nazismo e às suas formas aparentadas. Desde então, se deu destaque e importância à participação e à luta contra as milícias nazifascistas, firmando-se a partir daí uma frente libertadora a disputar as áreas invadidas (BOSI, 2002, p. 125). Esse momento histórico, em que forças populares e intelectuais progressistas se uniram contra um inimigo comum, teria perdurado na memória dos narradores do pós-guerra, produzindo o cerne da literatura de resistência. Primo Levi é, a esse respeito, um escritor emblemático, o que se deixa ver já na linguagem sóbria depurada de convencionalismos com a qual dá testemunha de sua experiência no campo de concentração (BOSI, 2002, p. 126).

A partir de então, o fenômeno literário sofre mudanças importantes, aproximando-se da linguagem de comunicação do cotidiano. Isso por que a resistência ético-política queria se fazer visível no plano das opções narrativas e estilísticas (BOSI, 2002, p. 127). No existencialismo, de seu turno, o termo resistência ultrapassa a oposição ao nazifascismo, revestindo-se de uma tonalidade antiburguesa, não conformista e revolucionária, própria para o projeto de construção de uma nova humanidade (BOSI, 2002, p. 129).

Entretanto, se, conforme Bosi, o termo resistência ganhou a dimensão e o alcance que ele apresenta, ao ponto de gerar a chamada literatura de resistência, o contexto histórico em que essa tendência apareceu não é o único em que é possível identificar tendências análogas. No caso da literatura de resistência do século XX, há um fundo axiológico comum cujo núcleo se pode identificar, afirma Bosi, na recusa ou reação contra a ideologia burguesa dominante. Contudo, mesmo em obras escritas sem o fundo social de uma cultura política militante ainda é possível, sustenta Bosi, identificar “uma tensão interna que as faz resistentes, enquanto escrita, e não só, ou não principalmente, enquanto tema” (BOSI, 2002, p. 129).

A obra literária pode tensionar de tal modo as relações entre o eu e o mundo que se transforma não mais em uma variante literária da rotina social, mas em seu avesso, isto é, o oposto do discurso ideológico do homem médio. Se em alguma medida a obra literária imita a vida, não é, com efeito, qualquer vida. E não é sempre ou necessariamente a imitação “realista” da vida, na qual se esconde, em verdade, a apologia conformista à “vida como ela é”, que, quase sempre, é a repetição de um mecanismo alienante. Uma escrita resistente imitará não qualquer vida, mas aquela “cujo sentido dramático escapa a homens e mulheres entorpecidos ou automatizados por seus hábitos cotidianos. A vida como objeto de busca e construção, e não a vida como encadeamento de tempos vazios e inertes” (BOSI, 2002, p. 130). Por mais acertada que seja a caracterização de Bosi, entretanto, cumpre notar que a crítica da vida burguesa, se antes vinha de dentro da própria classe burguesa – é desde aí o ponto de vista do autor –, hoje, ao contrário, vem dos marginalizados, dos pobres e antigos escravizados.

Note-se que embora Bosi se fixe mais pormenorizadamente no romance, também a poesia, de seu lado, estando igualmente aquém da teoria ética, pode conter em si, porém, a sua verdade ou a sua moral. A poesia pode revelar a mentira da ideologia com os recursos que lhe são próprios, isto é, através de sua linguagem figural e expressiva, mediante a qual é capaz de desnudar o preconceito e as falácias do estereótipo. A resistência, desse modo, pode estar no movimento interno da obra, iluminando o nó entre o sujeito e sua condição histórica. Mediante a postura resistente, o sujeito não mais apenas reproduz a ideologia, mas se coloca em posição de distância, tensionando os elos entre si e as instituições (BOSI, 2002, p. 134). Isso vale, sustenta Bosi, inclusive para a narrativa lírica, a qual, atingindo certo grau de intensidade e profundidade, “supera a rotina da percepção cotidiana e liberta a voz de tudo quanto esta abafou ou apartou da conversa, até mesmo do diálogo entre amantes, amigos, pais e filhos” (BOSI, 2002, p. 135).

Sendo assim, a narrativa é capaz de desnudar a vida verdadeira, para além da vida real. Por isso que, conforme Bosi, a literatura, sendo ficção, resiste à mentira. O lugar da fantasia acaba se desnudando como o lugar da verdade mais exigente (BOSI, 2002, p. 135). Mencionemos ainda, de passagem, o texto *A escrita e os excluídos*, no qual Bosi apresenta duas maneiras em que se pode considerar a relação entre a escrita e os excluídos: de um lado, o excluído social ou o marginalizado é entendido como objeto da escrita – o que compreende os temas, os personagens, as situações

narrativas, entre outros possíveis aspectos – e, de outro, tomando o excluído enquanto sujeito do processo simbólico (BOSI, 2002, p. 257).

As considerações acima dão fundamento para pensar se, e em que medida, há algo como “resistência” nos versos de Augusto dos Anjos. Há quem entenda que sim. É o caso de Fausto Cunha, autor de *Augusto dos Anjos salvo pelo povo*. Cunha afirma que o primeiro contato com a obra do poeta paraibano aconteceu quando trabalhava em uma fábrica no interior de Pernambuco, onde um fiscal chamado Elias conhecia o *Eu* quase de cor e declamava poemas inteiros. Os operários da fábrica que o ouviam, apesar do vocabulário por vezes ininteligível do poeta, por algum motivo se identificavam com os versos, o que se devia, suspeita Cunha, à identificação com a tragédia que emanava dos poemas: “essa tragédia era profundamente a nossa” (CUNHA, 1994, p. 165). Cunha entende, diga-se ainda, que o maior sucesso do poeta entre as camadas não especializadas em literatura se devia a sua capacidade de representar de algum modo o que havia de trágico em suas vidas. Assim, as fantasias, os sonhos e as frustrações dos operários estariam de algum modo refletidos nos versos do poeta – no caso, Cunha menciona os versos de “Budismo moderno”:

Tome, Dr., esta tesoura, e... corte
Minha singularíssima pessoa.
Que importa a mim que a bicharia roa
Todo o meu coração, depois da morte?! (ANJOS, 1994, p. 224).

Em outros momentos o eu lírico demonstra sensibilizar-se com as dores de sofredores e agonizantes, como, por exemplo, no soneto de abertura do poema “Os doentes”, do qual citamos a seguir o segundo quarteto e o segundo terceto:

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

E via em mim, coberto de desgraças,
O resultado de bilhões de raças
Que há muitos anos desapareceram! (ANJOS, 1994, p. 236).

O poema, construído segundo o esquema de rimas *abba*, explora as imagens do fígado doente e da garganta de uma órfã. O eu lírico se percebe obcecado por essas imagens, sobretudo porque esses doentes estão sob a terra que pisa. Não há uma referência explícita neste soneto ao Brasil, embora na parte IV seja mencionada a “alma brasileira”. Se for legítimo retroalimentar o soneto através da parte IV, o eu

lítico parece atormentado pelos doentes que sangram e gemem em contexto nacional, considerando sobretudo a história violenta do país, no qual estão enterrados, “cobertos de desgraças”, “bilhões de raças” já desaparecidas. Segundo a classificação de Bosi acima exposta, a relação entre a escrita literária e os excluídos que se faz presente aqui é a do primeiro tipo: o marginalizado é o objeto da escrita. Cumpre ter presente como esse objeto é representado: como doente, sangrando e gemendo. Para Denise Carneiro Nazareth, isso denota que o eu lírico não está centrado em si, mas, ultrapassando as fronteiras de seu ego, dirige-se para o outro em seu momento de dor (NAZARETH, 2018b, p. 70).

Na opinião de Luís Costa Lima (2014, p. 25), porém, o poeta paraibano se socorre frequentemente de doutrinas evolucionistas para justificar a desgraça em que via metida a sua sociedade. A vocação para a miséria social, suspeita Lima, pode ser o resultado de uma interpretação do clima e da degenerescência da raça, concepção que se faz notar, por exemplo, em “Idealizações da humanidade futura”, poema no qual o poeta, com efeito, escreve:

Rugia nos meus centros cerebrais
 A multidão dos séculos futuros
 – Homens que a herança de ímpetos impuros
 Tornara etnicamente irracionais! – (ANJOS, 1994, p. 306).

Se a suspeita de Costa Lima for acertada, o eu lírico está a repetir uma doutrina de cunho racista sustentada no evolucionismo – o darwinismo social – segundo a qual determinadas raças estão condenadas, talvez pela “herança de ímpetos impuros”, a um destino de desgraças (a “multidão dos séculos futuros”) e, por fim, ao desaparecimento. Na época de Augusto dos Anjos, o darwinismo social era doutrina debatida no país, como mostrou Skidmore (1976). Trata-se de uma concepção emanada de fora, da Europa, segundo, portanto, o olhar do colonizador. A crítica à colonialidade é também um elemento importante para se pensar uma escrita de resistência, embora Bosi não tenha se atentado a essa dimensão do problema.

Pedro Monteiro, em *Literatura e resistência: Alfredo Bosi e a crítica (fora do Brasil)* afirma que o conceito de “colonialidade” do poder e a crítica ao caráter autorreferente da razão colonial, em uma primeira leitura, parece correr em paralelo à empresa crítica de Bosi, centrada na exploração dos espaços “contra ideológicos” (MONTEIRO, 2013, p. 66). Monteiro se preocupa em questionar a possibilidade e a viabilidade de trasladar o pensamento de Bosi, centrado na ideologia como falsa

consciência, para um debate pós-marxista marcado já pelo desconstrucionismo. Para ele, o desafio seria aproximar a contra ideologia de Bosi da desconstrução do discurso colonial.

Lembra ainda Monteiro que Bosi forjou, no ambiente utópico pré-64 e no contexto de resistência pós-64, uma concepção de *sujeito popular* que preconizava que a mudança política estava condicionada à existência de um sujeito capaz de transmitir seu sopro liberador ao tecido social, criando uma “resistência cultural”. A cultura popular resistente seria responsável pela edificação da contra ideologia (MONTEIRO, 2013, p. 68). Monteiro pondera que a concepção da ação popular de Bosi pode idealizar um sujeito sofrido, vítima eterna do capital e, tendo percorrido a *via crucis* da exploração, detentor do segredo da redenção. Entretanto, lembra Monteiro que o sujeito popular de Bosi não é um personagem monolítico ou um simples elemento sacrificial; ao contrário:

O sujeito dominado é um sujeito de cultura, de uma *outra* cultura que nos permite avaliar, a partir de sua diferença, a incompletude da cultura dominante, que encontra nesse Outro popular um ponto opaco, resistente a qualquer definição que se faça a partir dos termos forjados apenas no interior da cultura letrada. Ou seja, a produção cultural desse Outro popular é o espaço de desmontagem de algo que se pode identificar como o *lógos* do dominador, ou do colonizador (MONTEIRO, 2013, p. 68).

Diz Monteiro que a contraideologia, no contexto deste pensamento, pressupõe a manutenção de um espaço opaco e privado, no qual emerge outra verdade além daquela dominante. Mas a verdade que surge aí não pretende a universalidade, operando, ao contrário, a partir de um núcleo pequeno, isto é, a comunidade. Disso resulta, nota Monteiro, que há uma verdade partilhada e comum ao grupo periférico, contraposta ao discurso dominante que entende a si mesmo como universal. Para Monteiro, esse é o ponto que afasta e ao mesmo tempo aproxima Bosi dos estudos pós-coloniais (MONTEIRO, 2013, p. 69). Afasta na medida em que a perspectiva desconstrucionista não se detém no momento da cristalização da verdade comunitária, verdade que só é válida dada a precariedade da cristalização identitária, enquanto estratégia instantânea dos subalternos. Aproxima porque o horizonte ético que afronta o discurso oficial se furta à normatividade do dominador (MONTEIRO, 2013, p. 69). De todo modo, a articulação de um discurso às margens do sistema pode se fazer presente inclusive na literatura tradicional, abrindo-se aí uma janela para o Outro, cabendo ao crítico se fazer atento a tais espaços de fissura.

Tais argumentos deixam claro que a noção de resistência em literatura é pensável segundo uma diversidade de perspectivas. A de Bosi ainda não se beneficia das recentes conquistas do debate pós-colonial. Vejamos, para finalizar esta apresentação geral do conceito, algumas ideias de Said e Jameson sobre o assunto.

Conforme mostrou Bellei (1997, p. 11-12), as obras de Said e Jameson pensam a teoria literária como inseparável de uma história da opressão e da violência e em constante esforço de ler contrastivamente a produção textual de nações marginalizadas. Daí que, nota ainda Bellei, ambos os autores insistem na necessidade de uma perspectiva globalizante na leitura de textos, enfatizando uma prática de literatura comparada inseparável de uma dimensão política. Said e Jameson, enfim, entendem o texto literário ou cultural enquanto uma prática discursiva em íntimo relacionamento com outras práticas discursivas na estrutura social e histórica. Isso significa que o texto não se pode entender como um objeto estético isolado, mas como um discurso entre outros discursos, cabendo investigar as formas de relacionamento de textos nesse campo intertextual. Cumpre examinar, acrescenta-se, como um objeto cultural se relaciona com um discurso racial, político ou econômico (BELLEI, 1997, p. 12).

Fredric Jameson defende que as literaturas de nações marginalizadas seriam alegorias políticas que representam bolsões de resistência, resultando daí o seu valor e a necessidade de torná-las visíveis e integrá-las no sistema maior de uma história globalizante (ELLEI, 1997, p. 17). Tais literaturas são, salienta Ellei, formas de conhecimento que relativizam e enriquecem o contexto cultural pós-moderno. Na perspectiva de Jameson, observa Ellei, o problema central a ser atacado é o fenômeno do capitalismo global como força centralizadora que produz centros e periferias, formas de acomodação e de resistência. Nesse sentido, os estudos culturais e literários não devem visar tanto os textos ou discursos culturais em si, mas sua “*situação* enquanto resposta aos (ou tentativa de solução dos) problemas e contradições existentes no sistema cultural local ou nacional em seu todo e como *diferença* em relação ao sistema global” (ELLEI, 1997, 23). Jameson denomina, a partir disso, a disciplina que propõe para o estudo comparado das literaturas de “internacionalismo das situações nacionais”.

Por sua vez, Edward Said propõe uma redefinição da crítica literária e cultural enfatizando a necessidade de reconstituir a conexão entre texto, mundo e história, tornando desde aí visível o exercício do poder mundano no âmbito do discurso.

Entretanto, ao contrário de Jameson, a atividade crítica de denúncia não deve ser praticada a partir de um sistema, mas do crítico/intelectual em equilíbrio precário entre cultura e sistema e de sua crença em valores universais de direito igual à dignidade, à justiça e a um mínimo de cidadania. Conforme Ellei, a ênfase na postura crítica individual teria para Said a vantagem de aproximá-la da experiência histórica imediata e concreta, aumentando a flexibilidade e amplitude dessa crítica. Assim, a postura crítica individual poderia atingir áreas não cobertas pelo sistema globalizante, áreas a que Said dá o nome de “imperialismo”, preferindo-o a “capitalismo” (ELLEI, 1997, p.25). O imperialismo, conceito que, para Said, é mais amplo que o de capitalismo, é entendido por ele como uma prática de violência permanentemente presente no devir histórico humano.

O interesse de Said era o de estender a fala do crítico a problemas tanto macro quanto microestruturais, para o que o conceito de capitalismo ou de luta de classes era, no seu entender, insuficientes. Já o conceito operatório de “imperialismo” tem a vantagem de não colocar em primeiro plano formas de resistência exclusivamente em sua dimensão de luta de classes, visto que isso poderia relegar a plano secundário histórias de homens e mulheres comuns. Essas histórias são também partes do projeto imperialista, ao qual resistem, não necessariamente, porém, como classe (BELLEI, 1997, p. 26). Enfim, Said tinha interesse, observa ainda Bellei, em colocar a cultura como centro da atenção crítica, e isso de maneira a perceber nela o imaginário do império e de seus efeitos no processo de colonização.

Sua proposta não difere muito da de Jameson, a não ser pela ênfase na “cultura imperial”, ao passo que Jameson prefere destacar a expansão do capitalismo e na dominante cultural que resulta dele. Ambos, contudo, propõem um estudo interdisciplinar de alcance globalizante. Mas Said, especialmente em *Orientalismo* (1978), enfatiza o quanto o discurso colonial faz com que a história cultural do ocidente e de seus sistemas de conhecimento, inclusive o marxista, silencie outras histórias, ou mesmo apague-as. Foi o que fizeram os orientalistas ao produzir um oriente para os europeus, apagando com isso o oriente outro em sua multiplicidade e complexidade. A análise textual deve recuperar essas histórias esquecidas, revelando as estratégias discursivas imperialistas no texto do colonizador e a resistência ao exercício discursivo do poder imperial nos textos do colonizado (ELLEI, 1997, p. 33).

Para levar a efeito essa proposta, Said propunha um método de leitura que ele denominou de “leitura em contraponto”, através da qual se busca sempre a

duplicidade de significações em conflito. Perseguir tanto o excluído como o incluído significa, por fim, que o texto não pode mais ser visto como algo fechado em si mesmo, autossuficiente e harmoniosamente integrado a um todo maior. Diz Ellei:

O texto toma-se, antes, um conjunto de vozes nem sempre harmônicas, frequentemente em conflito não resolvido, e sempre excluindo outras vozes a serem resgatadas pela crítica "em contraponto". Um texto assim concebido é mais importante pelos seus conflitos e em seus silêncios do que pela sua superfície visível, já que é precisamente nesses silêncios e conflitos que é possível perceber "documentos ocultos" e "histórias esquecidas ou abandonadas" (ELLEI, 1997, p. 34).

As considerações acima dão conta de que a literatura é capaz de oferecer resistência ao discurso dominante e chamar a atenção para a violência que permeia a história. A literatura o faz seja elaborando um discurso contra ideológico, como pretendia Bosi, seja revelando os silenciamentos e apagamentos promovidos pelo discurso colonizador, como enfatizaram Jameson e Said. De todo modo, nosso objetivo aqui não é esgotar o tema, mas, explicitando o caráter resistente do texto literário, buscar fundamentação para a leitura subsequente, que se fará no segundo capítulo, de alguns dos poemas de *Eu* enquanto resistência e denúncia a violências históricas do Brasil.

1.2 A emergência da escrita de resistência

Na avaliação de Carpeaux (2008, p. 1949), Augusto dos Anjos é o "o poeta da 'angústia absurda e tragicômica'², prejudicado pela forma parnasiana e mais gravemente pelo mau gosto da 'linguagem científica' dos meio-cultos que o provinciano adotou". Ressaltemos que, na avaliação de Carpeaux, o poeta é mais do que um mero melancólico fúnebre ou um pessimista furioso: trata-se antes do "poeta mais estranho e mais original da literatura brasileira" (CARPEAUX, 2008, p. 1949). Por sua vez, Bosi, em sua *História concisa da literatura brasileira*, menciona apenas brevemente o poeta, enfatizando o sucesso de vendas de seu único livro (BOSI, 1997, p. 323).

Como veremos abaixo quando da exposição sobre a fortuna crítica do autor, sua linguagem "científica" está entre os maiores estranhamentos que sua poética provocou inicialmente. Todavia, desde a crítica denominada por Henrique Neto (1997) de "madura", a obra de Augusto dos Anjos recebeu análises mais cuidadosas,

² Cunha já desconfiava da visão puramente trágica de Augusto dos Anjos. Se sua poesia tem algo de trágico, argumenta, é de um humor trágico (CUNHA, 1994, p. 167).

destacando-se a pesquisa de Lúcia Helena em *A cosmo-agonia de Augusto dos Anjos*, onde interpreta *Eu* como um único poema em que se tematiza a errância da humanidade pelo mundo desde uma perspectiva cosmogônica na qual se misturam traços do épico e do dramático. Mencione-se também o trabalho de Chico Viana intitulado *O evangelho da podridão*, que interpreta *Eu* a partir de fundamentos extraídos da psicanálise. A professora Sandra Erickson, por seu turno, examina a poesia do paraibano a partir de Harold Bloom e a sua teoria da angústia da influência, tendo publicado, além de *A melancolia da criatividade na poesia de Augusto dos Anjos*, o livro *Agon&poesia: as vias do sublime em Augusto dos Anjos*. Por fim, cabe citar o estudo sobre o artesanato de Augusto dos Anjos realizado por Cavalcanti Proença e o breve ensaio *Augusto dos Anjos ou vida e morte nordestina*, de Ferreira Gullar.

Todos os trabalhos mencionados oferecerem importantes contribuições para a compreensão da poética de *Eu*. A presente investigação, contudo, centra-se em uma temática ausente tanto na chamada primeira crítica, marcada, como mostra Neto (1997), por um viés apologético-impressionista de leitura quanto na dita crítica madura, ao menos em relação a seus nomes de maior destaque. Ainda que o tema apareça de passagem em estudos anteriores, são nas pesquisas desenvolvidas no início do presente século em diferentes universidades brasileiras que ele será trazido ao primeiro plano. Trata-se de uma interpretação da poética do *Eu* a partir de pautas identitárias, tal como a luta contra o patriarcado e a violência racial contra o negro e o indígena.

Não parece um acaso que o interesse por esses aspectos da poética de *Eu* tenha aparecido nesta época. Desde a década de 1970 assistiu-se a uma alteração gradual nas lutas e reivindicações de movimentos progressistas, os quais passaram a incorporar, além da luta por redistribuição, a luta por reconhecimento. A própria Teoria Crítica se viu interessada nesse debate, o qual, entretanto, desviava a atenção da desigualdade econômica para concentrá-la na reivindicação de direitos por parte de grupos específicos.

Esse cenário teve início nos Estados Unidos, onde Nancy Fraser, admitindo embora a importância da luta por reconhecimento, pondera, de outro lado, o quanto isso pode afetar a luta por redistribuição. O próprio neoliberalismo teria se aproveitado do contexto histórico para tornar ainda mais agudas as desigualdades econômicas, conforme destaca Fraser em *O feminismo, o capitalismo e a astúcia da história* (2009).

Em que pese as ponderações de Fraser, o debate ganhou ainda mais força com o trabalho de Axel Honneth, autor de *Luta por reconhecimento* (1992), pesquisa na qual defende, à luz da filosofia do jovem Hegel, que todas as lutas sociais, inclusive de caráter econômico, podem ser lidas como reivindicações por reconhecimento.

Por sua vez, Bosi, em “Os estudos literários na era dos extremos”, nota a presença recente de procedimentos-de-efeito na literatura com o aparecimento de textos hipermiméticos. A seu juízo, uma vez que os espaços sociais que produzem e consomem esses textos são descontínuos e heterogêneos, criam-se subconjuntos literários que, distintos na temática, tendem a se aproximar na retomada de uma concepção hipermimética da escrita. Precisamente a partir da década de 1970 surgiram uma literatura e uma crítica feminista, uma literatura e uma crítica de minorias étnicas, uma literatura e uma crítica homossexual, uma literatura e uma crítica de adolescentes, ou de terceira idade, ou ecológica, ou de favelados e assim por diante (BOSI, 2002, p. 251). Embora Bosi não associe a emergência dessas tendências literárias com o debate político em torno da luta por reconhecimento, é possível suspeitar da relação entre os movimentos de lutas identitárias com o aparecimento dessas temáticas na escrita literária. Ainda segundo Bosi, dessa vez em “A escrita e os excluídos”, o interesse pela cultura dos vencidos e das minorias vem dos anos de 1970 e prepara o aparecimento da noção de “politicamente correto” (BOSI, 2002, p. 259). Embora o autor observe que essa preocupação não é uma novidade do momento, pois vem desde o romantismo, ainda assim corrobora com a associação entre a presença dessa temática na escrita literária e os movimentos de reivindicação por reconhecimento, os quais tiveram lugar precisamente a partir dos anos de 1970 (ou final dos anos de 1960).

Aos fatores elencados poderiam ser acrescentados outros, como é o caso do debate pós-colonial. Edward Said publicou *Orientalismo* no final da década de setenta. Já antes disso, mais precisamente em 1952, Frantz Fanon publicava *Peles negras, máscaras brancas*. De todo modo, o conjunto desse debate sobre resistência, em sua multiplicidade e complexidade, repercutiu, segundo uma suspeita que julgamos plausível, no interesse por ler a obra de Augusto dos Anjos como se oferecesse instrumentos para diagnosticar e combater injustiças sociais. Não que os pesquisadores estudados aqui e que fazem essa aproximação entre *Eu* e a escrita de resistência tenham explícita e conceitualmente presente o debate atual em torno da luta por reconhecimento ou o debate decolonial, mas trata-se, de todo modo, de uma

tendência crítica que está na agenda do dia. A investigação aqui realizada, examina, em um primeiro momento, essa temática na poética de Augusto dos Anjos, sem ter a pretensão de oferecer uma chave de leitura única, exclusiva ou definitiva, tanto mais considerando o caráter multifacetado da obra em questão.

Trata-se apenas de dissertar, entre os muitos aspectos dessa poética, sobre o seu maior ou menor envolvimento com os problemas políticos e sociais do Brasil de início do século XX. Para empreender esse intento, a pesquisa foi dividida em dois momentos: o primeiro se concentra nos argumentos que sustentam a leitura da poética de *Eu* como uma escrita de resistência, cotejando essa interpretação com os poemas da obra que auxiliem a sustentar essa defesa. Em um segundo momento serão expostos os argumentos que sustentam que as dores do eu poético refletem, ao contrário, a condição humana, ou ainda: a condição do ente vivo enquanto tal, distanciando a poética de Augusto dos Anjos de uma literatura de resistência. Por fim, em relação às diferentes camadas do texto, isto é, o estrato sonoro, imagético e semântico, nos concentraremos nas imagens e significados, tendo em mente a sua relevância para o objeto aqui tematizado: a relação entre a poética de Augusto dos Anjos e a luta por reconhecimento. Antes disso, porém, faremos a seguir uma breve apresentação da obra e de sua fortuna crítica.

1.3 Estilo e fortuna crítica de *Eu*

Apresentaremos brevemente, a seguir, algumas apreciações sobre a obra de Augusto dos Anjos que buscam identificar no texto do poeta paraibano o que há de lírico, de épico e de dramático. Paralelamente, exporemos as características gerais da fortuna crítica da obra, tal como classificada por Henrique Neto (1997), evidenciando com isso que nem a primeira crítica nem a crítica madura aproximavam *Eu* de uma escrita de resistência.

A poética de *Eu* não se deixa mostrar facilmente. Já de início confrontamo-nos com a questão: como entrar no livro, diante de que tipo de obra estamos? Francisco Lopez Júnior (1991), por exemplo, propõe ler *Eu* a partir do que nele há de trágico. O autor entende que, apesar de poesia, se pode ler o livro como um drama, isto é, o drama do eu poético em suas várias máscaras, tentando compreender a si e ao mundo (LOPEZ, 1991, p. 292). De acordo com o autor, se não é possível negar o lirismo, ao menos ele se encontra misturado com o drama. O que caracterizaria, contudo, o estilo dito dramático de Anjos?

Ora, para Lopez há em *Eu* linhas de força ligadas ao patético e ao problemático, ambos elementos do drama. Evidencia-se na obra um mosaico de elementos dramáticos em que o patético se encontra na tendência dessa poética em incitar no leitor o querer saber o que vem depois, o que se encontra mais adiante, enquanto o problemático se faz ver quando há um problema proposto a que o eu poético – entendido como um ator – precisa dar conta, elemento que se liga igualmente à expectativa do desfecho (LOPEZ, 1991, p. 292). Lopez nota, ainda, que a presença do diálogo seria, enfim, outra característica do drama que também se faria presente em *Eu*, o qual estaria, portanto, permeado de elementos dramáticos e teatrais, com direito a atores, cenário e até diretor (LOPEZ, 1991, p. 301).

Tendo dito sobre o estilo, Lopez caracteriza a temática, por sua vez, como sendo o autoconhecimento, no qual o patético e o problemático estariam fundidos, tendo em vista que há no livro a proposta de investir no processo de conhecer-se, o qual gera uma expectativa, direcionada para frente, para o desfecho (LOPEZ, 1991, p. 293). Em todos os poemas de *Eu*, observa Lopez, fica no ar a pergunta: por que razão? A resposta envolve os elementos patético e problemático, mas nunca aparece de forma precisa, como uma solução final, de maneira que o significado jamais se alcança, o desejo não se satisfaz, resultando daí, para Lopez, a tensão dramática da obra (LOPEZ, 1991, p. 293).

Para Lopez, além disso, *Eu* dramatiza uma ação do conhecimento, estilizada tragicamente através das muitas vozes que se fazem ouvir na obra, dando a impressão de eventos transcorridos em um palco (LOPEZ, 1991, p. 294). Já na abertura do livro a primeira figura se apresenta, isto é, a Sombra. Em seguida o eu poético troca de máscara, e assume as identidades do verme, do doente, do vândalo, de Lázaro e convida ainda para a “festa” o filósofo moderno e o sátiro. Uma figura central, contudo, algo como o “outro” do eu poético, seria a morte. Por outro lado, se a tragédia, tal como o queria Aristóteles, representa homens melhores do que são, Anjos, ao contrário, traz à tona o equivalente ao anti-herói-trágico, ou, como diz Lopez, um “anti-Édipo, porque, enquanto o herói grego desconhece o seu lado negativo, *eu* se elege deliberadamente como alguém ruim, pertencente às esferas baixas do mundo, aos vermes” (LOPEZ, 1991, p. 295).

A presença de uma “tensão dramática” na poética de *Eu* foi observada também, e antes mesmo de Lopez, por Bruflat, para quem essa característica da obra recebeu pouca atenção (BRUFLAT, 1989, p. 780). Bruflat observa que a infelicidade humana

foi um traço comum em diferentes correntes literárias na virada do século XIX para o século XX. Evidentemente que sempre se tematizou o sofrimento humano, mas o que há de específico no final do século XIX é a desesperança e o pessimismo que se sucederam à euforia iluminista, pessimismo que Nietzsche interpretou sob a ideia de “morte de Deus” e que Weber denomina de desencantamento do mundo. Anjos trata dessa temática, sustenta Bruflat, através da seleção cuidadosa de imagens, a que se acrescenta um vocabulário científico e técnico para enfatizar o grotesco. Ainda assim, o eu poético entende que, pela arte, é capaz de lutar contra a podridão do mundo concreto. É a tensão entre o eu poético e a podridão do mundo ambiente que, para Bruflat, transmite qualidade dramática à poética anjosiana (BRUFLAT, 1989, p. 780).

Outra característica destacada pelo autor é a capacidade dessa poética de despertar no leitor interesse pelos conflitos internos do eu poético. Alcançar a receptividade do leitor é um resultado desejado pela poesia de caráter dramático e o ajuda a compreender a complexidade dos conflitos do eu poético e do mundo que está tentando criar (BRUFLAT, 1989, p. 780). Aproximando-se afetivamente do ponto de vista do eu poético, o leitor se torna capaz, defende Bruflat, de simpatizar com sua luta para superar a realidade física opressora.

Conforme Bruflat, a obra consegue a simpatia do leitor, na medida em que o eu poético não é um misantropo que cultiva uma satisfação íntima e meio sádica em exagerar perversamente a morbidez da condição humana. Embora seja usual não considerar a tensão dramática da poética de Augusto dos Anjos, Bruflat entende que o leitor, quando focaliza essa tensão emanada do conflito do eu poético com seu mundo ambiente, em última instância, “simpatiza com ele e vê o ‘Eu’ como a expressão, não de um cinismo ou egomania, mas de luta e tormento”³ (BRUFLAT, 1989, p. 782).

Por sua vez, Lúcia Helena (1977) em *A cosmo-agonia de Augusto dos Anjos* sustenta que *Eu* desenha um mundo, mas defende que esse mundo nem era o do poeta ou o de suas dores, nem o recorte de determinada paisagem físico-geográfica. Antes, trata-se de uma travessia em que à forma poética se misturavam os traços épicos e a trama dramática (HELENA, 1977, p. 11). O traço épico se faz visível no caráter unitário do mundo desenhado pelo poeta, que assume, entende Helena, a

³ “Nevertheless, the reader who focuses on the tension of the speaker in conflict with his environment ultimately sympathizes with him and sees the “Eu” as the expression, not of cynicism or egomania, but of struggle and torment.”

forma de uma cosmogonia: “uma espécie de história mítica que relata a *origem*, o aparecimento de algo. Uma narração sempre ligada ao tema da criação do universo, à predição do fim dos tempos e ao surgimento de uma nova humanidade” (HELENA, 1977, p. 11). Já a trama dramática reside nos recursos de que o poeta se valeu para fabricar um “*pathos*”, no qual se ressalta a vida, a paixão e a morte de todas as substâncias vivas. Na leitura de Helena, portanto, *Eu*, a despeito da lírica, é sobretudo um épico dramatizado.⁴

Na épica de *Eu*, as imagens do horrendo ou putrefato são, para Helena, constitutivas, isto é, linhas de força dos eixos em que o poeta elabora sua visão cosmogônica. Nesta visão o que se mostra é a “criação” – ou talvez, dito sem compromisso religioso, o “vir-a-ser” de tudo o que é –, desenvolvido em quatro etapas: 1) o surgimento de um Eu (forma vermicular provinda da escuridão do cósmico segredo, isto é, do caos); 2) o despertar de um povo subterrâneo – transformação do caos em cosmo; 3) a predição de que tudo há de desintegrar-se por uma glutoneria hedionda – desagregação do caos pelo *consumo*; 4) a defesa de que a arte faz gerar a célula de um cosmo novo – o renascer do cosmo antes desagregado (HELENA, 1977, pp. 65-66). Desse modo, Augusto dos Anjos rememora o mito cosmogônico do surgimento do cosmo, acrescentando a ele elementos retirados do monismo de influência positivista e biológica. Trata-se, enfim, de um “*relato-confissão*” do vir-a-ser dos entes, que parte da apreensão de um eu que, sabendo-se proveniente de um *cosmo* que se putrefaz e desagrega, vislumbra ao mesmo tempo seu ressurgimento, dessa vez, porém, “purificado, pela Arte” (HELENA, 1977, p. 97).

A cosmogonia em *Eu* se realiza, além disso, através da antinomia entre o homem-lázaro e o poeta, em que o primeiro representa o *consumido*, isto é, o vencido, o homem aprisionado, e o segundo representa aquele que leva o “*consumo*” (desgaste, putrefação) ao “*con-sumo*” (agregação do desgastado, cura do putrefato) (HELENA, 1977, p. 99). A “cena única” de *Eu*, sempre reescrita, consiste em sua visão cosmogônica, a qual se nutre de uma manifestação tríplice: o consumo ou desgaste e a perecibilidade das coisas do mundo; o ser consumido em luta para escapar da corrosão e enfim o chegar ao sumo, isto é, à cura do mundo-lázaro (HELENA, 1977,

⁴ *Eu* reúne em si, portanto, todos os conceitos fundamentais da poética, tal como os entende Staiger, isto é, o épico, o lírico e o dramático (STAIGER, 1997, p. 13). Com efeito, não há como encontrar hoje, sustenta Staiger, uma obra que seja puramente lírica, épica ou dramática, mas, ao contrário, “qualquer obra autêntica participa em diferentes graus e modos dos três gêneros literários” (STAIGER, 1997, p. 15).

p. 115). Mediante esse dispositivo formal, a épica dramática de *Eu* narra o perpétuo recriar do mundo, fruto da tensão entre caos (desagregação) e cosmos (agregação).

Por fim, notemos ainda que, na leitura de Helena, *Eu* descreve uma única cena e deve ser entendido, por isso, como um único poema, em que se tematiza a “consistência” do homem e não a evolução das espécies. De acordo com a autora, “na *cosmogonia poética* de Augusto dos Anjos está contida a própria *cosmo-agonia* em que se encontra o ser humano em sua eterna errância pelo mundo” (HELENA, 1977, p. 119). Ela, assim como Lopez e Bruflat, dá destaque ao estilo da obra, enfatizando seja seus elementos dramáticos, seja seus elementos épicos. A seguir, exporemos mais longamente alguns aspectos comumente destacados na fortuna crítica do poeta, explicitando os mais constantes elementos que a crítica ressaltou ao longo do tempo.

1.4 Outros traços distintivos de Eu

Augusto dos Anjos foi um poeta de um livro só, *Eu*, publicado em 1912. A obra suscitou uma série de leituras, ora de elogio ora de repulsa. Além disso, a crítica especializada e o gosto não especializado tiveram apreciações diferentes do texto (Nazareth, 2018b): ao passo que a crítica apontava os erros e defeitos da poética do *Eu*, as edições do livro se sucediam imperturbadas, o que parece evidenciar que a obra obteve maior sucesso entre o público leitor do que entre os críticos especializados. Em 1920, a coletânea recebeu uma segunda edição, desta vez organizada e prefaciada pelo amigo do poeta, Órris Soares, visto que o poeta tinha sido vítima, em 1914, de uma pneumonia letal

A partir desta segunda edição – sob responsabilidade da Imprensa Oficial da Paraíba – o título do livro se altera para *Eu (Poesias completas)*, pois ao núcleo original foram acrescentados outros 46 poemas, selecionados por Órris Soares e que o poeta deixara manuscrito ou publicado apenas em periódicos. Em 1928, o livro conhece uma terceira edição, novamente no Rio de Janeiro, mas agora pela Livraria Castilho. Dessa vez, foram vendidos três mil exemplares em apenas quinze dias, consolidando-se a obra, desde então, como uma das mais procuradas da poesia do Brasil, rivalizando apenas, conforme destaca Erickson (2003, p. 42), com Carlos Drummond. Desde então, seguiram-se muitas novas edições, que, conforme Hardman (2007, p. 101), tinha em 2005 cerca de 50.

As diferentes reações diante de *Eu* foram classificadas por Neto (1997, p. 225) em dois tipos: a crítica apologético-impressionista e a crítica madura. O pesquisador destaca, em primeiro lugar, o contexto histórico em que o livro foi publicado, isto é, a chamada *Belle Époque*, enfatizando se tratar de um período de transição caracterizado pelo ecletismo, o fim do simbolismo e do parnasianismo e o surgimento do modernismo. Segundo sua avaliação a *Belle Époque* se estendeu por cerca de vinte anos, de 1902 a 1922 (NETO, 1997, p. 226). Trata-se de um período em que a preocupação com o plano nacional deu lugar ao desejo de copiar ou imitar o que era produzido na Europa, especialmente na França. Para Neto, disso resultou um período sem bases estéticas sólidas e, conseqüentemente, suscetível aos modismos vindos do estrangeiro (NETO, 1997, p. 226).

No que diz respeito à obra de Augusto dos Anjos em particular e mais especificamente às modalidades de crítica que recebeu, cumpre ter presente desde o início a dificuldade de examinar sua poética segundo um único prisma, visto que, conforme destaca Neto, ela não foi construída a partir dos ditames de uma única escola, o que faz de seus versos um conjunto multifacetado (NETO, 1997, p. 227). De todo modo, Neto considera as primeiras críticas que *Eu* recebeu como generosas em elogios, mas sem profundidade, mais biográficas que temáticas, mais impressionistas que estéticas. Trata-se aqui de um período que se estende de 1914, ano da morte do poeta, a 1941 e marcado por considerações superficiais na medida em que pouco rigorosas, ou, como diz o autor, “sub-críticas” (NETO, 1997, p. 228). Essas críticas enfatizam exageradamente os aspectos físicos e psíquicos do poeta⁵, entendendo-os como as razões que justificam a obra e condição, portanto, para a sua correta compreensão.

⁵ Na recepção crítica do poeta encontramos afirmações como essas: “O seu livro é a dolorosa viagem através da sua personalidade” (FONTES, 1994, p. 51); “Eis por que lhe chamo ‘poeta da morte’, porque não amava a Vida nem o Amor. Estava no seu direito, ou melhor, na sua fatalidade” (TORRES, 1994, p. 58); “O título do livro vale por uma autopsicologia. [...] O *Eu* é Augusto, sua carne, seu sangue, seu sopro de vida” (SOARES, 1994, p. 64); “Era um doente que cantava a própria miséria do sofrimento sem esperança” (RIBEIRO, 1994, p. 73); “Razão por que todos os seus poemas são uma projeção de seu *Eu*, alguma coisa como um feixe de luz decomposto no prisma cristalino de seu espírito” (MACHADO, 1994, p. 98); “... a estética de Augusto dos Anjos está diretamente ligada, sem os disfarces românticos, à sua aventura humana e sua constituição orgânica” (LINS, 1994, p. 117); “Podemos dizer que sua poesia se realiza num plano autobiográfico, por que manifesta instinto e compreensão” (KOPKE, 1994, p.154).

Consideremos um caso emblemático desse tipo de crítica, a saber, o texto de Órris Soares que, prefaciando a segunda edição da obra, reapareceu em muitas das edições subsequentes. Órris Soares inicia seu texto dizendo:

Foi magro meu desventurado amigo, de magreza esquelética – faces reentrantes, olhos fundos, olheiras violáceas e testa descalvada. A boca fazia a catadura crescer de sofrimento, por contraste do olhar doente de tristura e nos lábios uma críspação de demônio torturado. [...] O andar tergiversante, anda apumado, parecia reproduzir o esvoaçar das imagens que lhe agitavam o cérebro (SOARES, 1973, p. 106).

Na avaliação de Órris Soares, “o título do livro vale por uma autopsicologia” e como que pinta a alma e o físico do autor: “O *Eu* é Augusto, sua carne, seu sangue, seu sopro de vida. É ele integralmente [...] nos alentos e desalentos de seu espírito” (SOARES, 1973, p. 111). Como se nota, esse tipo de crítica tende a buscar em fatores extrínsecos à obra a chave para a sua compreensão. Além disso, Órris Soares pinta o poeta como uma espécie de herói, ou, como diz Neto (1997, p. 230), como um decifrador da verdade última acerca da realidade.

Por outro lado, a crítica que Neto denomina de “madura” busca analisar o fenômeno literário de forma mais ampla, de modo a decodificar suas várias facetas. O autor associa essas tendências à “nova crítica”, que surgiu no Brasil a partir dos anos 1950, tendo à frente Afrânio Coutinho (NETO, 1997, p. 234). Trata-se de uma virada decisiva na crítica literária do país, visto que até os fins dos anos 40, predominou o amadorismo e o impressionismo. Essa mudança foi resultado da abertura dos cursos de Letras que a partir dos anos 1950 e 1960 difundiram-se nas universidades e suscitaram a emergência de novos valores. Desde então a crítica literária recebeu o *status* de profissão, visto que os julgadores eram agora professores e pesquisadores, e a investigação da obra literária foi-se restringindo ao âmbito universitário (NETO, 1997, p. 235).

No que diz respeito à poética de Augusto dos Anjos o primeiro crítico desta nova tendência é, para Neto, José Escobar Farias, autor de *A poesia científica de Augusto dos Anjos*. Farias chama a atenção para o caráter arrojado da poética de *Eu* quanto à forma, à construção e à temática, ressaltando que os aspectos hediondos e sombrios do texto não se devem às palavras de que se vale o poeta, embora “escabrosas e chocantes”, mas antes ao “toque mágico de sua ficção”. E conclui: “e isto o poeta o conseguiu: aquele foco de eletrização emocional, sem o que toda e qualquer obra poética se perde na arbitrária junção de vocábulos” (FARIAS, 1973, p. 270).

De fato, Farias não se limita a dados biográficos ou históricos, analisando a temática do poeta, o significado do monismo em sua obra, o alcance de suas ideias científicas e o sentido órfico de sua poesia, associados ao lirismo que lhe era próprio. Seus argumentos são apoiados em passagens de *Eu*, às quais oferece a sua interpretação. Todavia, em que pesem todos os avanços em termos de crítica em relação às leituras apologético-impressionistas de antes, o crítico ainda busca na psicologia do poeta a fonte de sua inspiração: “De qualquer modo, a doença em Augusto dos Anjos foi seu *leit-motiv*” (FARIAS, 1973, p. 271).

Em todo caso, as críticas que tiveram lugar a partir dos anos 1950 e 1960 seriam mais qualificadas em termos de consistência analítica, uma vez que a crítica apologético-impressionista se centrava, sobretudo, na exaltação do homem Augusto dos Anjos. A crítica madura, ao contrário, pautou-se pela serenidade, pela tematização, pelo distanciamento crítico e a exaltação do ideário contido na obra (NETO, 1997, p. 238).

Uma outra perspectiva desde onde analisar a recepção da obra do poeta é oferecida por Denise Carneiro Nazareth (2018b). Em um estudo intitulado *Augusto dos Anjos: um olhar sobre a recepção de sua obra*, a pesquisadora tem uma avaliação diferente a respeito do primeiro momento da fortuna crítica do poeta paraibano. Ao contrário de apologéticas, essas críticas teriam apreciado negativamente a poética de *Eu*, especialmente em relação a determinados aspectos, como é o caso da linguagem científica.

Nazareth destaca que Augusto dos Anjos é um dos poetas mais lidos da literatura brasileira, mas considera – sem fazer, como Neto, uma classificação cronológica – que parte considerável de sua fortuna crítica foi realizada mediante um viés meramente biográfico ou psicanalítico, o que ajudou a reforçar os estereótipos que acompanham o poeta desde o início. Reconhece igualmente que há um outro enfoque crítico que se dedica à obra em si e a suas principais características: o vocabulário científico e escatológico – entendidos como a causa dos estranhamentos suscitados pela poesia de Augusto dos Anjos no leitor – e a tendência de entender seus versos a partir dos movimentos literários conhecidos (NAZARETH, 2018b).

Assim como Neto, portanto, Nazareth identifica duas tendências de leitura do *Eu*: a primeira centrada em dados biográficos, psicológicos ou históricos, e a segunda centrada na própria obra, seus temas, seu vocabulário e seu estilo. Todavia, voltando-se especificamente para as primeiras críticas da obra, a pesquisadora entende que,

ao contrário de apologéticas, elas se caracterizaram antes pela rejeição da lírica de Augusto dos Anjos (NAZARETH, 2018b, p. 9). Por “primeiros críticos” a autora tem em vista aqueles que chama de “intelectuais”, isto é, acadêmicos ou profissionais que comentaram a obra nos primeiros anos depois de sua publicação e logo após a morte do poeta. Essa crítica é, observa a pesquisadora, de recusa, rejeição ou negação. Nazareth observa ainda que a rejeição à obra de Augusto dos Anjos se iniciou mesmo antes da publicação de seu livro, tendo em vista que nenhum editor se interessou pelo manuscrito, o qual foi, por isso, financiado pelo irmão do poeta, Odilon dos Anjos (NAZARETH, 2018a, p.1).

A pressa em enviar o livro a jornalistas e críticos parece evidenciar, suspeita Nazareth, que o poeta esperava que a obra causasse impacto, embora provavelmente não esperasse repercussão tão negativa como, para a pesquisadora, foi o caso (NAZARETH, 2018a, p. 1). Conforme observa no artigo *Augusto dos Anjos: um olhar sobre a primeira recepção de sua obra, Eu* foi publicado em um Rio de Janeiro a caminho da europeização, fruto da chegada da *Belle Époque* francesa e a *art nouveau*. Há que se notar também as mudanças políticas, sociais e mesmo arquitetônicas pelas quais a cidade passava. Esse conjunto de fatores, a que acrescenta a valorização do se julgava como padrão do bom gosto e da compostura que tiveram lugar com a abertura da Avenida Central, favoreciam a aceitação de obras de literatura amenas, segundo um entendimento da literatura enquanto “sorriso da sociedade” (NAZARETH, 2018a, p. 1). Isso contribuiu para uma primeira recepção bastante negativa do livro de Augusto dos Anjos.

Magalhães Jr., por sua vez, afirma que uma das primeiras notícias sobre o aparecimento de *Eu* se deu ainda em 8 de junho de 1912 em *A Tribuna* e se resumia a um agradecimento pelo envio do livro: “Está publicado o livro de versos *Eu*, do belo poeta Augusto dos Anjos. Agradecidos pelo exemplar que recebemos, prometemos para breve uma crítica a respeito” (MAGALHÃES JR., 1977, p. 259). Uma breve apreciação da obra já aparece em *O País* também em junho de 1912 e assinada desta vez por Oscar Lopes, o qual destaca a estranheza dos versos, mas, ao fim, “passada a primeira impressão”, afirma que o leitor logo percebe se tratar de um espírito original. Magalhães Jr. afirma que o poeta teria ficado eufórico com essa primeira apreciação, embora o aparecimento imediato de opiniões positivas pode ter sido resultado da pressão exercida por Maximiano de Figueiredo, político com interesses na Paraíba (MAGALHÃES JR., 1977, p. 259).

Essas primeiras críticas aparecidas em jornal serviram apenas para a publicação da obra não passar em branco. Outras apreciações que se seguiram foram mais negativas, sobretudo quanto ao vocabulário do poeta. Para Nazareth, o léxico científico foi percebido pelos críticos como “antifílico”, embora, para a autora, só denotava a originalidade estética de Augusto dos Anjos, que usou o monismo evolucionista como instrumento de representação de uma realidade caótica a provocar no eu poético um “niilismo pungente” (NAZARETH, 2018a, p. 5).

Nazareth pondera que nem todos os críticos se esforçaram para compreender o poeta, não se dando ao trabalho sequer de conhecer a causa de sua morte, que atribuíam equivocadamente à tuberculose (NAZARETH, 2018a, p. 7). De fato, durante muito tempo repetiu-se que o poeta conviveu longo tempo com a tuberculose, que finalmente lhe teria minado a vida: “apodrecendo diante dos seus olhos escancarados de bacharel físico”; “... seu ‘eu’ pouco mais foi do que um conjunto de impressões e ideias de um mundo sentido e considerado através de órgãos doentes, de um sistema nervoso de físico” (FREYRE, 1994, p. 76 e 78); “a vida lhe foi uma constante moléstia, porque um tuberculoso como ele não poderia furtar-se à visão, ao horror de pus e sangue em que se desfazia!” (GRIECO, 1994, p. 85); “Ele foi um tuberculoso. Essa moléstia o minou durante muitos anos e acabou por dar-lhe a sua obsessão” (ALBUQUERQUE, 1994, p. 91); “Atacado de tuberculose, procurou os bons ares de Minas Gerais” (BANDEIRA, 1994, p. 114).

Além disso, os primeiros críticos estavam, sustenta Nazareth, presos a normas históricas das quais não conseguiam se afastar para julgar sem preconceitos a obra de Augusto dos Anjos. Por isso atribuíam a ele um “delírio vocabular”, julgamento que resultava da influência da poesia parnasiana, para a qual “bela” era a lírica que seguia seus padrões (NAZARETH, 2018b, p. 9). A pesquisa de Nazareth, de um lado, concorda com Neto no que diz respeito à imaturidade das primeiras críticas, centradas frequentemente em aspectos extrínsecos à obra, como a biografia ou a psicologia do autor, mas entende, de outro lado, que essas críticas eram em geral mais negativas que apologéticas, atacando sobretudo o vocabulário do poeta. A autora reconhece, de certo, o tom apologético de alguns textos, sobretudo daqueles escritos por amigos do poeta, mas enfatiza as leituras negativas centradas no vocabulário científico e no léxico escatológico. Todavia, assim como Neto, entende que as críticas se tornaram mais analíticas a partir do advento da “nova crítica” na década de 1950, dando como

marco inicial dessa mudança, tal como Neto, a análise de José Escobar Faria em “A poesia científica de Augusto dos Anjos” (NAZARETH, 2018b, p. 76).

De todo modo, apologética ou acusatória, aclamando ou rejeitando a obra, *Eu* parece ter seguido trajetória independente da crítica inicial, visto que desde a terceira edição, de 1928, foi consolidando-se como um dos mais vendidos livros de poesia do Brasil. Conforme salienta Lima (2014, p. 13) em *Augusto dos Anjos: a origem enquanto extravio*, a vendagem constante contrasta com a escassez de estudos de real importância, merecendo destaque apenas algumas exceções, como as análises de Cavalcanti Proença (1955), de Anatol Rosenfeld (1969) e de Fausto Cunha (1964). Para Lima, isso testemunha que o sucesso de Augusto dos Anjos se deve mais ao leitor médio que ao público douto, que ou ignora o poeta ou o encara com forçada complacência (LIMA, 2014, p. 13). Ele foi eleito, portanto, pelo público, antes de ser reconhecido pelo meio intelectual. E o público do poeta foi constituído, em primeiro lugar, suspeita Lima, por seus colegas universitários em Recife, espaço onde a influência de Tobias Barreto e Sílvio Romero ainda era considerável e de onde o pensamento evolucionista e a poesia dita científica eram difundidos.

Contudo, em que pese essa suposição, para Lima foi em 1928 que Augusto dos Anjos tornou-se efetivamente presente na recepção literária, dado o fracasso das edições anteriores de sua obra. Isso, contudo, deveu-se ao leitor não especializado e não participante das rodas literárias ou a par das mudanças de gosto (LIMA, 2014, p. 12). Talvez, em “Augusto dos Anjos salvo pelo povo”, Fausto Cunha indique um caminho que ajuda a pensar as razões da atração do público não especializado por *Eu*. Apesar do vocabulário frequentemente ininteligível, a poesia é carregada de um tom trágico com o qual os operários – refere-se Cunha aos da fábrica em que trabalhava, no interior de Pernambuco – se identificavam: “naquele ambiente de trabalho e miséria medievais, onde os cavalos de corrida da coudelaria dos Lundgren eram mais importantes do que os operários, essa tragédia era profundamente a nossa” (CUNHA, 1994, p. 165).

Cunha observa que alguns críticos elogiaram apenas timidamente o poeta, mas outros abominaram o seu mau gosto, ao passo que os parnasianos desdenharam os seus versos rudes, rudes por serem, nota Cunha, um produto extremo da saturação

parnasiana. O povo⁶, contudo, continuou fiel à obra, apesar da pressão modernista e do analfabetismo – amigo e aliado do poeta, para Cunha. De todo modo, havia também quem “dependesse dos versos dele para suas pequenas rendas alcoólicas. Os médiuns, sempre atentos ao gosto do povo, psicografaram a obra póstuma do poeta – uma ‘obra’ evidentemente estúpida na sua contrafação grosseira” (CUNHA, 1994, p. 165). Com efeito, Francisco Xavier em *Parnaso para além-túmulo* pretende que o poeta lhe teria ditado versos no além vida – ele que, em vida, era tão materialista. A imagem que resulta disso é a de um poeta lido com reservas pela crítica especializada, mas aclamado por operários, bêbados e médiuns.

Nazareth afirma que entre os motivos para essa recepção “popular” se pode apontar a sonoridade de sua poesia, rica além disso de metáforas e termos comuns à linguagem científica e escatológicos. Isso coloca lado a lado o simples e o rebuscado, o que teria atraído a curiosidade do público comum (NAZARETH, 2018b, p. 55-56). O fascínio de *Eu*, nesse caso, foi despertado via oralidade, de modo que seu leitor seria antes um leitor-ouvinte, atraído pelos versos do poeta através da leitura em voz alta (NAZARETH, 2018b, p. 57). Sendo assim, pouco importa se o vocabulário é quase incompreensível em alguns poemas, ainda assim eles são capazes de proporcionar algum gozo estético, como quando um ignorante em inglês ouve uma música na língua estrangeira e, sem reconhecer palavra alguma, ainda assim é capaz de se deixar afetar pela melodia.

Esta breve exposição visa apresentar um panorama geral da acolhida que o paraibano teve, destacando-se do que foi dito os dois momentos em que sua fortuna crítica pode ser dividida: o primeiro, de caráter apologético-impressionista e centrado em aspectos biográficos e psicológicos e o segundo, a partir da década de 1950, em que tem lugar opiniões voltadas para a análise textual propriamente dita. Além disso, destaca-se também a aparente diferença entre a recepção por especialistas, geralmente reservada ou reticente, quando não diretamente avessa à poética de *Eu* e aquela do leitor comum, mais simpática ao texto e responsável, como sustenta, por exemplo, Cunha, pela permanência do nome do poeta na memória literária nacional.

Como se nota, a crítica de *Eu* nunca se ocupou diretamente dos aspectos capazes de aproximar a obra de uma literatura de resistência. A primeira crítica

⁶ Reconhecemos o quanto é problemática essa categoria, que aqui usamos no sentido lato de leitor não especialista ou não crítico.

ênfatiou os elementos biogrâficos ou psicológicos, quando não atacou o vocabulário científico e difícil. A segunda apontou o monismo, o estilo da obra, a constância das temáticas da dor, do sofrimento, da morte e da putrefação. Certamente a crítica da obra não se resume a isso, mas importa ressaltar que não foi comum ler o texto de Augusto dos Anjos como uma denúncia de injustiças sociais. Entretanto, recentemente apareceram pesquisas sobre a obra que ênfatizam esta aproximação, como se verá no capítulo seguinte.

2. PAUTAS SOCIAIS NO *EU*

Investigamos neste capítulo se, e em que medida, a poética de Augusto dos Anjos pode ser lida como uma escrita de resistência. É importante delimitar o que entendemos aqui por literatura de resistência, para o que recorreremos a Alfredo Bosi. Em “Poesia e resistência”, ensaio pertencente à obra *O ser e o tempo na poesia*, Bosi relembra o mito bíblico segundo o qual ao ser humano foi dado o poder de nomear os seres. Entretanto, hoje não é mais a poesia que abre o mundo ao homem e o próprio homem a si mesmo. Ao contrário, “a extrema divisão do trabalho manual e intelectual, a ciência e, mais do que esta, os discursos ideológicos e as faixas domesticadas do senso comum preenchem hoje o imenso vazio deixado pelas mitologias” (BOSI, 1997, p. 140-141). Em resumo, é a ideologia dominante que dá nome e sentido às coisas, restando à poesia os resíduos de paisagem, de memória e de sonho que a indústria cultural não consegue (ainda) manipular para vender.

Esse diagnóstico faz ver que a poesia já não consegue integrar-se nos discursos correntes da sociedade. Daí o uso do símbolo fechado, o canto mais aparentado ao brado ou sussurro que ao discurso pleno, mas, em tudo isso, a postura de recusa ou afastamento. Diz Bosi: “E quero ver em toda grande poesia moderna, a partir do Pré-Romantismo, uma forma de resistência simbólica aos discursos dominantes” (BOSI, 1977, p. 143). A resistência aqui dirige-se à falsa ordem que vige e o faz rememorando o passado, ao mesmo tempo imaginando uma nova ordem recortada da utopia. Bosi afirma que a cultura está hoje fortemente presa à ideologia, o que não a impede, contudo, de explorar a fantasia poética. Mas resistência se diz de muitos modos:

A resistência tem muitas faces. Ora propõe a recuperação do sentido comunitário perdido (poesia mítica, poesia da natureza); ora a melodia dos afetos em plena defensiva (lirismo de confissão, que data, pelo menos, da prosa ardente de Rousseau); ora a crítica direta ou velada da desordem estabelecida (vertente da sátira, da paródia, do epos revolucionário, da utopia) (BOSI, 1977, p. 143-144).

Recusando o discurso ideológico oficial, a poesia é o oposto de reacionária, pois reacionária é, ao contrário, a justificação do mal, a cumplicidade com a opressão. O gesto ritual, por sua vez, é comunhão com a natureza, com os homens, com deus, com o mundo – o estar em totalidade (BOSI, 1977, p. 152). A poesia, mais próxima do que há de mítico, usa a figura e o som para resgatar a plenitude corpórea e

espiritual e assim resgatar os sujeitos da sociedade de consumo. Operando este resgate, consegue lançar o sujeito em um tempo sem rupturas ou contrastes, um tempo de graça, anterior ao domínio da máquina e no qual fica suspenso a tirania do cálculo (BOSI, 1977, p. 154).

Por outro lado, há de destacar a recusa do presente, com vistas ao futuro, que se observa em muitos textos de força poética. Evocando o passado, provocando o presente, a poesia invoca e convoca o futuro: “resistir é subsistir no eixo negativo que corre do passado para o presente; e é persistir no eixo instável que do presente se abre para o futuro” (BOSI, 1977, p. 190). A poesia consegue, desse modo, projetar imagens do mundo mais vivas e reais do que aquelas forjadas pelas ideologias, clamando por uma existência outra, mais livre e bela. Enfim, “a poesia traz, sob as espécies da figura e do som, aquela realidade pela qual, ou contra a qual, vale a pena lutar” (BOSI, 1977, p. 192).

Em “Narrativa e resistência”, de seu turno, ensaio pertencente à obra *Literatura e resistência*, Bosi lembra que resistência é um conceito mais ético que estético, dizendo respeito, em sentido lato, à força de vontade que resiste a outra força, exterior ao sujeito. Em resumo, “resistir é opor a força própria à força alheia” (BOSI, 2002, p. 118). Assim, uma escrita que se proponha explicitamente de resistência deve, entretanto, se resguardar de alguns riscos. Mesmo partilhando os mesmos valores que outros homens também engajados na resistência a contravalores, o narrador se utiliza de recursos característicos, isto é, o exercício da fantasia, da memória, das potências expressivas e estilizadoras. Entre um narrador resistente e um militante, portanto, não se distinguem os valores, mas o modo de realizá-los. Desconsiderar isso pode levar a que se exija do escritor, ao compor sua obra, engajar-se na propaganda de movimentos sociais ou de campanhas políticas que visem determinados valores ou combater valores rivais (BOSI, 2002, p. 123). Outro risco reside em leitores ultraideologizantes condenarem valores ou contravalores supostamente representados no poema, julgando-o a partir daí.

Por fim, retomando o aspecto histórico da temática, afirma Bosi que o termo resistência foi formulado entre 1930 e 1950 a partir do trabalho de intelectuais engajados no combate ao fascismo e ao nazismo, bem como suas formas aparentadas, como o franquismo e o salazarismo. Tudo o que se produziu neste tempo perdurou na memória dos narradores do imediato pós-guerra, produzindo o núcleo do que se passou a chamar de literatura de resistência (BOSI, 2002, p. 125).

Ao tomar contato com essas obras, o leitor politizado sentia como se algo do fenômeno literário havia se transformado, na medida em que a escrita se aproximava da substância ética da linguagem da comunicação cotidiana. De fato, afirma Bosi, “a resistência ético-política buscava traduzir-se em uma resistência no plano das opções narrativas e estilísticas” (BOSI, 2002, p. 127).

A noção de resistência estende-se em seguida para além do período do imediato pós-guerra, alcançando a cultura existencialista, em que a oposição direta não era mais apenas o nazi-fascismo. Como afirma Bosi, trata-se agora, com Sartre e Camus, por exemplo, de “fundar uma palavra radicalmente antiburguesa, não conformista, revolucionária, voltada para a construção do novo Homem em uma perspectiva imanente” (BOSI, 2002, p. 129). A menção ao período histórico, entretanto, não pretende datar a literatura de resistência, pois para além desta cultura de resistência política em específico, pode-se apontar em obras escritas, independentemente de uma cultura política militante, uma tensão interna que as faz resistentes, sustenta Bosi. Mesmo a lírica pode conter em si elementos éticos e figurar, a partir de seus recursos expressivos, a mentira da ideologia dominante (BOSI, 2002, p. 131).

Assim, o sujeito pode saltar para uma posição de distância à luz da qual se lhe pode tornar visível os laços que o prendem às teias das instituições. Isso inclusive através da lírica, pois também ela pode romper a rotina da percepção cotidiana e tudo o que ela contém de alienante. Por escrita de resistência, enfim, entendemos uma escrita que explícita e diretamente visa denunciar uma condição injusta buscando sua superação e transformação. Trata-se, segundo entendemos, de uma escrita assumidamente política, no sentido de engajar-se na defesa de determinados valores ou no combate a contravalores específicos. Como o objetivo deste trabalho não é propriamente a escrita de resistência, esta delimitação já nos é suficiente.

Contudo, cabe ressaltar que a literatura brasileira contemporânea possui uma poesia de resistência própria, voltada para a resistência à ditadura civil-militar iniciada em 1964. Remetemos sobre o assunto os trabalhos de Cristiano Jutgla (2017; 2015; 2013). Jutgla (2017, p. 87) afirma que a poesia de resistência não tem sido, de modo geral, objeto de estudo de fôlego. Cumpre ter presente, além disso, que se trata de uma poesia de caráter dinâmico e não restrito a determinada tendência, movimento ou corrente. Sua produção, acrescente-se, circulou à margem do sistema oficial (JUTGLA, 2017, p. 88). Trata-se de uma poesia que, para além do pertencimento a

qualquer movimento literário, tem caráter mais pragmático de construção de uma memória crítica para as futuras gerações, estabelecendo com os leitores um pacto em torno do trauma persistente não somente entre os violentados, “mas também nas pessoas que padecem e reconhecem parte da violência cotidiana em que vivemos devido à nossa formação autoritária e de difícil construção de justiça social” (JUTGLA, 2017, p. 99-100).

Naturalmente, Augusto dos Anjos não pode ser associado a esta poesia de resistência, por razões óbvias. Em primeiro lugar, sua obra foi escrita no início do século XX, em um contexto social e político distinto daquele das décadas de 1960 e 1970, embora igualmente injusto e dotado de suas próprias reivindicações. Segundo, afirma Jutgla (2015, p. 396), a poesia de resistência possui características que permitem considerá-la como literatura de testemunho, visto que “surge e se desenvolve intrinsecamente ligada à luta por direitos humanos durante o regime autoritário”. De modo algum se pode entender Augusto dos Anjos como um poeta testemunhal – tomando o termo em sentido lato –, sobretudo considerando que ele nasceu em uma família abastada e proprietária de escravos.

Quando mencionamos a literatura de resistência e a aproximamos de Augusto dos Anjos – visando identificar sua possível associação a ela – temos em mente uma noção lata de resistência. Essa concepção surgiu a partir da leitura de alguns trabalhos recentes sobre o poeta, que interpretam seus versos à luz de pautas identitárias, notadamente relacionadas à etnicidade e ao gênero. Pautas estas que, segundo hipótese de trabalho que lançamos mão nesta investigação, estão associadas (ainda que tacitamente) às lutas por reconhecimento que tiveram lugar a partir de meados da década de 1960. Evidentemente, conflitos étnicos já existiam no Brasil antes disso, dada a resistência indígena aos portugueses e dos negros contra a escravização. A ênfase na luta por reconhecimento a partir da década de 1960 não significa que só então esse tipo de luta apareceu, mas a partir daí recebe uma atenção especial de grupos progressistas, antes concentrados na luta por redistribuição. Examinaremos a seguir este problema de mais perto.

2.1 Luta política e resistência em Eu

A presente investigação deparou-se, logo no início, com uma leitura da obra de Augusto dos Anjos que não se fazia notar em nenhum dos dois estágios indicados por Neto, ou seja, nem na primeira crítica, nem na crítica madura. Da consulta a estudos

acadêmicos (uma tese e nove dissertações), destacamos neste capítulo a tese *O lamento dos oprimidos em Augusto dos Anjos*, defendida em 2009 por Maria Olívia Arruda, e a dissertação *Mãe e meretriz: empatia e denúncia da dominação masculina na poesia de Augusto dos Anjos*, defendida por Thiago Barros em 2017.

Arruda defende que *Eu* pode ser lido como um lamento das vozes dos oprimidos vitimizados pela história nacional. A camada mais profunda da obra esconderia denúncias implícitas no texto, que o fazem ler segundo uma visão distinta daquela que, para a autora, os interesses da elite oligárquica da época fizeram propagar (ARRUDA, 2009, p. 2). Assim, o paraibano teria registrado poeticamente a repressão por que passou o povo brasileiro durante os processos de colonização, cujos preços foram o extermínio dos nativos e a escravidão dos africanos. *Eu*, de acordo com essa perspectiva, desvela a “procissão de mártires de que é feita a nossa história, diversamente da versão oficial”, desde o indígena até os marujos castigados na Revolta da Chibata (ARRUDA, 2009, p. 5). A denúncia destas injustiças, acrescenta-se, visava a renovação da sociedade. Essa perspectiva sobre a obra e o poeta é contrária àquela que o entende a partir da morbidez e do doentio, leitura tradicional que seria útil às elites e à classe política porque não incomoda, não chama a atenção para problemas sociais concretos. Ao contrário, de acordo com Arruda, Augusto dos Anjos faz “da literatura uma arma contra as injustiças deste país” (ARRUDA, 2009, p. 8).

O poeta, para Arruda, é sensível às crises políticas e aos movimentos sociais decorrentes do advento da República, o que inclui arbitrariedades, degolas, exílios e deportações. Disso resultou desencanto e pessimismo profundos, do qual Augusto dos Anjos teria partilhado. A dor, o horror, o feio e o grotesco nada mais seriam senão uma maneira de dar voz às vítimas da opressão. A imagem da promiscuidade, por exemplo, para Arruda indica toda situação em que os corpos se misturam, seja na senzala, nos cortiços ou nas masmorras da Ilha das Cobras, ou ainda espelha as “alianças desonestas estabelecidas entre políticos e banqueiros ou oligarcas, firmadas na calada da noite” (ARRUDA, 2009, p. 19).

De todo modo, o questionamento do poeta é, para Arruda, a injustiça reinante neste mundo. O sofrimento tão presente em seus versos é uma estilização dessa injustiça, de maneira que o poeta registra sua revolta e sua denúncia contra o sistema individualista e possessivo da sociedade de então, que marginalizava pobres, negros e mestiços.

A seguir, analisaremos “Ricordanza della mia gioventù”, um dos sonetos do *Eu*, por esta perspectiva:

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
Susceptibilidade 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 oiro que brilha...

Furtaste a moeda só, mas eu, minha ama,
Eu furtei mais, por que furtei o peito
Que dava leite para a tua filha! (ANJOS, 1994, p. 257).

A forma de versificação mais comum em *Eu* é o soneto, demonstrando que Augusto dos Anjos admirava o padrão dominante de composição de sua época. O esquema rítmico é *abba / baab / cde / cde*. O eu lírico faz memória de sua infância, e resta claro o lugar de privilégio que ocupa. Chama a escrava de “minha” e mantém que ela lhe “furtava” moedas. Ainda que o desfecho do soneto pareça indicar alguma consciência em relação à violência da condição de escrava, a atribuição de uma falta (o furto) relativiza essa consciência. O eu lírico, por outro lado, coloca em relevo à hipocrisia subjacente à acusação de roubo feita contra o escravizado, o qual, porém, não podia ser acusado de crime.⁷

Há que se considerar o lugar de opressão da escravidão doméstica de mulheres africanas e suas descendentes, que atuaram no interior das casas-grandes e sobrados urbanos desde a implantação da escravidão nas Américas. Lorena Telles (2018, p. 101) mostrou que os esforços necessários à subsistência, como a limpeza da casa, lavagem de roupas, provimento de água e processamento de alimentos foram o principal modo de inserção dessas mulheres no mundo do trabalho. Essas mulheres conviviam com caprichos, humilhações e ataques de raiva, por parte dos escravizadores, além de sofrerem violências sexuais e, no caso das amas de leite, restrição à própria maternidade, porque eram obrigadas a priorizar a amamentação das crianças brancas. Tudo passava pela crença no baixo poder nutricional do leite

⁷ Ver sobre isso o terceiro capítulo de *Onda negra, medo branco*, de Célia de Azevedo, publicado pela Paz e Terra em 1987.

das mulheres brancas, considerado fraco em oposição ao mito do vigor e da abundância do leite das negras.

A ama de leite, contudo, era obrigada a entregar seus próprios filhos aos cuidados de outra escrava, a fim de que o bebê branco desfrutasse do monopólio de sua atenção. Mesmo se lhe fosse concedido manter seu filho, a ama de leite devia sempre privilegiar a criança branca, ao menos quando a vigilância dos senhores se fizesse presente (TELLES, 2018, p. 103). Cumpre mencionar, porém, que as amas de leite nem sempre aceitavam passivamente esta situação, como o mostrou Célia de Azevedo em *Onda negra, medo branco* (1987). Sobretudo no terceiro capítulo de sua pesquisa, a autora mostra a forte resistência dos escravizados, no que se inclui as amas de leite. A ama de leite do poema de Augusto dos Anjos, é de se presumir, também foi impedida de exercer a maternidade ou, se a exercia, era obrigada a priorizar os cuidados ao menino branco, de quem “furtava” moedas. Talvez o fizesse – embora isso não se possa chamar de “furto” – para juntar o valor necessário para comprar a sua ou a liberdade da filha, sendo importante destacar que o ato da escravizada pode ser associado à resistência.

O eu lírico parece se dar conta finalmente, talvez na vida adulta, da opressão a que era submetida a ama-de-leite Guilhermina. Curioso é que o eu lírico toma consciência disso em sua “cama”. Continua deitado, em repouso, alheio ao mundo do trabalho. Não sofre na carne a humilhação da privação de liberdade, de maneira que sua percepção da situação permanece exterior. Mantendo ainda que a ama lhe furtava o “oiro que brilha”, o eu lírico reconhece que o seu furto foi de maior gravidade, pois privara a ama do próprio corpo (ou seja, de tudo). Não furtara nada de material, não lhe privara de coisas, mas de seu próprio corpo. O eu lírico lhe havia privado do uso livre de seu corpo, sua carne, de sua vida. Algo como culpa – ou ainda: algo como a tomada de consciência da tragédia humana – parece mobilizar o eu lírico, que pode atestar sua oposição à escravidão, mas desde o lugar de quem se beneficiou dela, e não de quem a viveu na própria carne. Ele não dá voz no poema à injustiçada Guilhermina, pois não é ela que fala de sua dor. O eu lírico, enfim, lamenta, mas seu tom não é de revolta.

Arruda, ao contrário, vê aqui e no tom geral de *Eu* a denúncia da podridão da sociedade da época e a não aceitação dos novos valores em ascensão a partir da república. Há que se considerar que esses tais “novos valores” tinham, contudo, um traço conservador, que a autora não leva em conta. A República expressou o ponto

de vista de uma elite urbana que rivalizava o poder político com os grandes proprietários de terra, que detinham até então o controle social. Entretanto, embora esse segmento que reivindicava participação nas decisões não fosse aquele ligado à cafeicultura, seus membros defendiam, porém, uma ordem correspondente a seus interesses, ainda conservadores. De todo modo, entendemos, de nossa parte, que, no que diz respeito ao poema citado, o eu lírico faz ver a condição aviltante da escrava, privada de seu próprio corpo, mas seu tom é mais de lamento, de uma vergonhosa culpa, do que de revolta. Não parece que o eu lírico esteja empenhado pela luta por justiça e igualdade. No máximo, dá a impressão de um simpatizante da igualdade, mas seu tom não é combativo.

Entretanto, a mais problemática defesa da tese de Arruda reside na associação que faz entre alguns versos de *Eu* e episódios que marcaram a Revolta da Chibata. Esse é, inclusive, um dos objetivos de sua investigação. Inicialmente, a autora narra o episódio em linhas gerais, enfatizando a situação degradante dos prisioneiros, “em condições de um quase sepultamento em vida”, mencionando também prisioneiros em navios que eram fuzilados e descartados no mar, ao passo que os sobreviventes eram despejados nos porões, entre ratos e sujeira, sem água ou comida. O decisivo é que esse episódio hediondo teria servido “de mote a grande parte da produção literária de Augusto dos Anjos” (ARRUDA, 2009, p. 175). Para sustentar sua defesa, cita a seguinte estrofe de “Os doentes”:

A estática fatal das paixões cegas,
Rugindo fundamente nos neurônios,
Puxava aquele povo de demônios
Para a promiscuidade das adegas (ANJOS, 1994, p. 245).

Trata-se da sétima estrofe da sétima parte do poema. Desconsiderando o contexto geral, ou mesmo de sua sétima parte, Arruda sustenta que a “promiscuidade das adegas” remete à promiscuidade dos marujos confinados em tão pouco espaço nos porões dos navios (ARRUDA, 2009, p. 176). O tema é relativamente comum ao longo de *Eu*, aparecendo já desde o primeiro poema, “Monólogo de uma sombra”, e voltando ao longo do texto, denotando uma visão negativa – ou moralista – do sexo. Na estrofe citada de “Os doentes” a promiscuidade parece remeter à vida devassa e quase animalesca do sátiro mencionado no primeiro poema do livro. Vejamos a estrofe que antecede e que sucede a estrofe citada:

Regougando, porém, *argots* e aljamias,
Como quem nada encontra que o perturbe,

A energúmena grei dos ébrios da urbe
Festejava seu sábado de infâmias.

[...]

E a ébria turba que escaras sujas masca,
À falta idiossincrática do escrúpulo,
Absorvia com gáudio absinto, lúpulo
E outras substâncias tóxicas da tasca (ANJOS, 1994, p. 245).

Os ébrios estão festejando um sábado, que o eu lírico, com seu moralismo característico, chama de “sábado de infâmias”. São pessoas apresentadas como sem escrúpulo a se intoxicar desmedidamente. A promiscuidade aqui parece mais associada ao moralismo sexual do eu lírico do que à degradante situação dos prisioneiros da revolta da chibata. Arruda entende, ao contrário, que o eu lírico tão incomodado está com a situação humilhante dos prisioneiros que só encontra alívio para a dor que sente pelo sofrimento dos marinheiros no canto de sua lira (ARRUDA, 2009, p. 177). A dor dos marinheiros seria a de todos os seres humanos e o eu lírico é sensível diante de seu padecer. Imagine-se, sugere Arruda, passar a noite de Natal em um cubículo podre, sem banho, sem latrina, água ou higiene alguma, em meio à urina e fezes, assistindo a morte derrubar um e outro e o calor acelerar a decomposição de seus corpos. Imaginando toda a condição dos prisioneiros, a mente do poeta, “horrorizada, necessitava de denunciá-la de alguma forma, assim como era preciso vomitar aquele ‘bolo estranho’ que lhe crescia no estômago” (ARRUDA, 2009, p. 178).

Ao invés da estrofe citada, porém, a primeira da terceira parte serviria mais à representação da miserável condição dos marinheiros, se esta figuração estivesse associada à promiscuidade:

Dormia embaixo, com a promíscua véstia
No embotamento crasso dos sentidos,
A comunhão dos homens reunidos
Pela camaradagem da moléstia (ANJOS, 1994, p. 238).

Não sabemos, porém, até que ponto Augusto dos Anjos estava ciente dos castigos a que foram submetidos os marinheiros que participaram da revolta. Não parece acertado, porém, que grande parte de sua inspiração tenha sido motivada pela revolta. Ele não a cita nominalmente. De todo modo, certamente o eu lírico é sensível à opressão e ao sofrimento dos injustiçados, como o próprio poema “Os doentes” faz notar em sua quarta parte, a seguir transcrita:

Começara a chover. Pelas algentes

Ruas, a água, em cachoeiras desobstruídas,
 Encharcava os buracos das feridas,
 Alagava a medula dos Doentes!

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

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

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

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

E o índio, por fim, adstrito à étnica escória,
 Recebeu, tendo o horror no rosto impresso,
 Esse achincalhamento do progresso
 Que o anulava na crítica da História!

Como quem analisa uma apostema,
 De repente, acordando na desgraça,
 Viu toda a podridão de sua raça
 Na tumba de Iracema!...

Ah! Tudo, como um lúgubre ciclone,
 Exercia sobre ele ação funesta
 Desde o desbravamento da floresta
 À ultrajante invenção do telefone.

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

A hereditariedade dessa pecha
 Seguiria seus filhos. Dora em diante
 Seu povo tombaria agonizante
 Na luta da espingarda contra a flecha!

Veio-lhe então como à fêmea vem antojos,
 Uma desesperada ânsia improficua
 De estrangular aquela gente iníqua
 Que progredia sobre os seus despojos!

Mas, diante a xantocroide raça loura,
 Jazem, caladas, todas as inúbias,
 E agora, sem difíceis nuanças dúbias,
 Com uma clarividência aterradora,

Em vez da prisca tribo e indiana tropa

A gente deste século, espantada,
 Vê somente a caveira abandonada
 De uma raça esmagada pela Europa!
 (ANJOS, ano, p.)

Um estudo mais demorado deste poema se encontra em *A cosmo-agonia de Augusto dos Anjos*, de Lucia Helena. Cumpre notar que a poesia possui nove partes e, como mostrou Helena, o conjunto de versos reproduz a perspectiva cosmogônica do poeta, o qual, influenciado pelo monismo de Haeckel, entende que tudo provém de um estado de indiferenciação original (a *substância original*) que em seguida se diferencia. O sofrimento é decorrência dessa diferenciação, quando os entes se separam da unidade primeira. Contudo, após a separação e o movimento de distinção causador do sofrimento, tudo tende a retornar para a unidade. A presença frequente de episódios de fúria ou antropofagia, bem como a ânsia bestialógica de ser simples, atestam isso:

Anelava ficar um dia, em suma,
 Menor que o anfíoxus e inferior à ténia
 Reduzido à plastídula homogênea
 Sem diferenciação de espécie alguma (ANJOS, 1994, p. 242).

Em relação ao poema “Os doentes”, cuja quarta parte transcrevemos, Helena (1977, p. 90) classifica suas nove partes como segue: I: a contraposição da cidade dos lázaros e do poeta que pensa; II: a angústia do observador participante frente ao cenário; III: o padecimento dos lázaros; IV: a tétrica imagem do evoluir dos séculos; V: a saudade da monera; VI: a luxúria e a corrosão; VII: as coisas que perecem e a corrosão do sonho; VIII: o bolo frio das podridões da natureza e IX: a arte e a idealização da humanidade futura. Mediante essas nove partes, o poeta explicita sua visão cosmogônica do mundo. A cosmogonia é uma expressão mítica das origens do cosmo e de sua dinâmica de ser. Trata-se de uma representação da criação do mundo segundo a tradição judaico-cristã – embora, entre os gregos, por exemplo, o mundo não é propriamente criado. De todo modo, a cosmogonia narra acontecimentos fabulosos e primordiais ocorrido nos princípios dos tempos. O mito cosmogônico, além disso, ao narrar o surgimento da vida, oferece ao doente a esperança de retorno à origem, proporcionando-lhe, mediante a possibilidade de renascimento, o vislumbre da cura (HELENA, 1977, p. 65).

Em *Augusto dos Anjos*, segundo Helena, a cosmogonia é o “*relatório-confissão da criação de um mundo e de seu vir-a-ser*”, que parte de um eu que observa sua

proveniência e aquela do mundo que se putrefaz, “mas que ressurgirá, purificado, pela Arte” (HELENA, 1977, p. 97). A autora constrói um esquema que sintetiza sua leitura do poema, esquema no qual se inclui a dinâmica dos quatro movimentos presentes no poema: a) A cidade dos lázaros – partes I, II e III; b) o alongamento da medula dos doentes – parte IV; c) a tentativa de superação do mundo-lázaros – partes V, VI, VII e VIII e d) a superação poética do mundo-lázaros – parte IX.

Embora a leitura de Helena não seja a única possível, destacamos que, de todo modo, a parte IV, que é, a nosso ver, o trecho de *Eu* em que de maneira mais direta e explícita o eu lírico se coloca diante de injustiças impetradas em território nacional, a parte IV, como dizíamos, está inserida dentro de um movimento maior em que se enumeram os sofrimentos dos doentes. Isso pode ser observado de maneira mais clara quando se leva em conta que o poema se abre com um soneto, em que o eu lírico compara a cidade dos lázaros a uma serpente: “Como uma cascavel que se enroscava, / A cidade dos lázaros dormia...” (ANJOS, 1994, p. 236). O eu lírico se diz obcecado com a imagem de um “fígado doente” sangrando e os gemidos de uma órfã. Sente, por assim dizer, nos pés o sofrimento de todos quantos choram, como diz no último terceto, em que toma para si todos os sofrimentos que emanam da cidade dos lázaros:

E via em mim, coberto de desgraças,
O resultado de bilhões de raças
Que há muito anos desapareceram! (ANJOS, 1994, p. 236).

Após essa apresentação em forma de soneto, em que o eu lírico se defronta com a cidade dos lázaros e sente em si os sofrimentos que exalam dela, o poeta continua, na segunda parte, a retratar a potência especial desse sujeito enunciador (“Somente eu compreendo”) para penetrar no sofrimento dos seres. Sua postura, porém, é de distanciamento, pois o eu lírico mais se parece com um *médium* capaz de sentir a dor dos outros do que um dos doentes que de fato sofre. A dor de que fala, portanto, não é a dor de quem testemunha um sofrimento de que é vítima, mas de quem, de longe, se sensibiliza pela dor dos outros. Uma postura, por conseguinte, aristocrática, de contemplação, como se percebe na última estrofe da segunda parte, em que se diz:

Meu ser estacionava, olhando os campos
Circunjacentes. No Alto, os astros miúdos
Reduziam os Céus sérios e rudos
A uma epiderme cheia de sarampos! (ANJOS, 1994, p. 237)

O estar estacionado, isto é, imóvel, reforça a imagem de um eu poético aristocrático e contemplativo, tanto mais que sua ação mais característica é aquela de “olhar”. A postura de quem vê é a postura que, na perspectiva enunciada por Aristóteles em sua ética, é a do homem magnânimo, a quem cabe o privilégio de viver a mais nobre das vidas: a teórica ou contemplativa – isto é, a de quem vê. A atividade contemplativa, diz o filósofo, é superior e mais valiosa por não visar a nada senão a ela mesma, e pressupor uma vida autossuficiente, de lazer e sem fadigas (ARISTÓTELES, 1987, p. 232). Trata-se de uma existência, contudo, própria de alguns poucos, que a podem desfrutar ao preço do trabalho alheio.

O eu poético da estrofe citada assume esta postura distanciada e contemplativa, o que se reforça quando diz que ele olha para o alto. Olhar para cima, para os astros, para ver projetado neles, como em uma “epiderme de sarampos”, os sofrimentos dos lázaros, aqui embaixo, atesta sua sensibilidade distanciada. Não é ele que sofre e dá testemunho disso – apenas assiste aos sofrimentos, em tom não de quem espera vê-los superados, mas de resignação ou de mera constatação de um fato inescapável. A parte IV, que citamos integralmente antes, inicia com a imagem da chuva. São treze estrofes, cada uma com quatro versos, em esquema rímico *abba*. A sonoridade uniforme parece reproduzir a cadência constante e inflexível de um destino trágico a que o eu poético se diz resignado: “a Resignação os braços cruza”.

Na primeira estrofe a chuva e o gelado das ruas, ao invés de limpar as feridas, alargam a medula dos doentes. A segunda estrofe traz a imagem de um destino tomado pela resignação, desde o qual se ouve um gaguejar que, na estrofe seguinte, se revela ser o da corda da alma brasileira. Logo a seguir, na quarta estrofe, aparece a imagem da carcaça de um “selvagem” no Amazonas, cuja morte se diz, na quinta estrofe, ser fruto da ação nefasta da civilização, que “cuspiu na cova do *morubixaba*”. A sexta apresenta a situação do indígena, “adstrito à étnica escória”, e anulado da história. A sétima estrofe o coloca contemplando a podridão de sua “raça”, condenada, como se diz na oitava estrofe, pelo desbravamento da floresta e a invenção do telefone. A nona o apresenta como um desterrado excluído da crônica do mundo, cuja hereditariedade é o infortúnio, como dito na décima estrofe. A seguinte apresenta o indígena desesperadamente ansioso por estrangular quem o violentou, mas a décima segunda estrofe faz notar sua impotência ante a “raça loura”.

Conclui-se a quarta parte com a desoladora visão da décima terceira estrofe, na qual, em lugar da tribo e da tropa indígena, restam as imagens de uma caveira

abandonada, e de “uma raça esmagada pela Europa”. Assim, observa-se que há no poema três momentos: um de intensificação do sofrimento, de aumento gradual da percepção da dor (estrofes I, II, III e IV), seguido de outro de contemplação de uma desgraça impetrada pela violência dos brancos contra os indígenas (estrofes V, VI, VII, VIII, IX e X) e um último em que, agonizantes, os indígenas tentam uma última resistência, da qual se segue, contudo, o extermínio definitivo (estrofes XI, XII e XIII).

A imagem de um destino “onde a Resignação os braços cruza” atesta a incontornável e inescapável desgraça a que os indígenas estavam sujeitos. Este ponto é delicado, pois o eu poético contempla resignado um destino contra o qual é inútil se revoltar. O tom dos versos, de acordo com essa perspectiva, não é de rebeldia, mas de um lamento que, sensível a esse sofrimento, é, contudo, incapaz de apontar saídas. Tanto mais que a quarta parte se insere no contexto do poema inteiro, em que o eu poético se diz contemplar as desgraças que desfilam a sua frente, entre as quais, mas não ocupando a centralidade, o extermínio indígena. O sofrimento é sempre o dos outros, que o eu poético contempla à distância, sem se comprometer com a transformação de um destino a que todos os seres estão, no limite, acorrentados. Se retomarmos ao início do poema, veremos, além disso, um eu poético ansioso por compreender, com as “conceptivas funções do encéfalo”, as substâncias vivas “que nem Spencer, nem Haeckel compreenderam...” A menção a Spencer e Haeckel na abertura do poema, acrescido da menção, na parte IV, da resignação diante de um destino cruel, remetem a concepções então em voga e a que o poeta provavelmente teve acesso durante seus estudos na Faculdade de Recife.

Skidmore (1976, p. 33) mostra como em 1880 a maior parte dos alunos politicamente conscientes das faculdades de direito era ardentemente partidária de ideais liberais. Em consequência, era comum horrorizarem-se diante da escravidão ou do extermínio indígena, ao mesmo tempo em que acolhiam teorias pseudocientíficas sobre as diferenças inatas. Daí a aceitação daquelas que sustentavam que o ariano tinha atingido o mais alto grau de civilização e estava destinado a ganhar o crescente controle do mundo. Entre as escolas que defendiam esta posição estava o darwinismo social. Segundo os postulados desta corrente, se a sobrevivência dos mais aptos resultava em formas de vida superiores, o mesmo se podia dizer das raças humanas. As então ditas raças superiores estavam destinadas a triunfar, ao passo que as inferiores estavam destinadas a definharem e desaparecerem (SKIDMORE, 1976, p. 68). Essa teoria, diz Skidmore, “era aceita como fato de

determinismo histórico, pela elite intelectual brasileira entre 1888 e 1914” (SKIDMORE, 1976, p. 69). Considerando que, como mostrou Skidmore, o darwinismo social foi amplamente influente no Brasil antes de 1914, e considerando ainda a presença de Herbert Spencer nos versos do poeta, inclusive no soneto de abertura de “Os doentes”, não é precipitado presumir que Augusto dos Anjos partilhava em alguma medida dessa opinião.

Spencer foi um importante divulgador do darwinismo social, que tem nas ideias de progresso e hierarquização racial pontos centrais no entendimento das relações entre as sociedades. Certamente isso não significa que Augusto dos Anjos reproduza integralmente suas teses, o que faria de sua poética a mera estilização de teorias científicas (ou pseudocientíficas). Mas a maneira como descreve o sofrimento indígena, sobretudo o desfecho resignado de um extermínio contra o qual não há saída, aproxima-o mais das teorias evolucionistas de então do que da defesa dos povos tradicionais em vistas da recuperação de sua dignidade.

Vejamos o caso de “O lázaro da pátria”:

Filho podre de antigos Goitacases,
Em qualquer parte onde a cabeça ponha,
Deixa circunferências de peçonha,
Marcas oriundas de úlceras e antrazes.

Todos os cinocéfalos vorazes
Cheiram seu corpo. À noite, quando sonha,
Sente no tórax a pressão medonha
Do bruto embate férreo das tenazes.

Mostra aos montes e aos rígidos rochedos
A hedionda elefantíase dos dedos...
Há um cansaço no Cosmos... Anoitece.

Riem as meretrizes no Cassino,
E o Lázaro caminha em seu destino
Para um fim que ele mesmo desconhece!

Novamente, um soneto, de esquema rímico *abba abba ccd eed* em que o eu lírico apresenta o povo dos goitacazes segundo uma imagem que eles próprios certamente não tinham de si. No poema, o filho dos goitacazes está podre e cheio de úlceras e peçonha, sendo curioso que o poeta eleja um povo extinto, já dizimado pela violência do branco europeu. A imagem que reproduz desse povo o faz ver caído, mau cheiroso, esmagado por tenazes. Talvez se pudesse ver na exposição da podridão dos indígenas a denúncia da violência de que foram alvo. Nesse caso, o eu lírico, ao provocar o choque, teria o objetivo de mobilizar contra os abusos da civilização,

convocando o leitor, mediante a empatia para com o povo exterminado, a lutar contra a violência impetrada aos indígenas.

Após as duas primeiras estrofes, contudo, em que os goitacazes são exibidos mau cheirosos e cheios de úlceras e peçonhas, o primeiro terceto, longe de apontar para frente, em chamar para a luta, faz ver o filho podre a exhibir aos montes e rochedos a elefantíase de seus dedos. No momento em que eu lírico talvez pudesse sugerir revolta, ele, ao contrário, exclama: “Há um cansaço no Cosmos”. O anoitecer que se segue tem novamente o tom de resignação, de aceitação, ainda que triste e sofrida, de uma violência terrível.

No mais, tudo continua como está: o mundo, violento e sombrio, permanece o mesmo, enquanto as prostitutas sorriem no cassino. Por sua vez, Lázaro, abandonado, segue seu destino. Novamente, a ideia de destino, de uma fatalidade inescapável que, por mais chocante e repugnante, não oferece saída, não sugere alternativa. De novo, a resignação. As imagens do mau cheiro, das úlceras e peçonhas, se chocam, não provocam, no conjunto do poema, revolta, mas aceitação. O destino é terrível, sanguinolento, sujo e mau cheiroso e, contudo, inevitável. Isso torna bastante dubitável que esta poética proponha a resistência à violência. Se o eu lírico é sensível ao sofrimento dos indígenas, ao mesmo tempo está resignado e não parece vislumbrar saída para uma fatalidade que resulta mais do evolucionismo cósmico que das ações humanas.

Fatalidade ligada também, acrescente-se, ao determinismo climático, tese muito debatida na Europa do século XIX, e que no Brasil, se não amplamente aceita, era ao menos tacitamente assumida como possível. De todo modo, até 1888, afirma Skidmore, poucos faziam frente à teoria básica da raça (SKIDMORE, 1976, p. 13). Defendia-se então que os europeus do norte tinham alcançado o poder econômico e político em função da hereditariedade e do meio físico favoráveis, o que implicava “que raças mais escuras ou climas tropicais nunca seriam capazes de produzir civilizações comparativamente evoluídas” (SKIDMORE, 1976, p. 44). Não se está aqui a advogar que Augusto dos Anjos defendia o determinismo climático de então, mas, considerando que muitos intelectuais no Brasil o aceitavam tacitamente, como salientou Skidmore, por ser uma teoria que circulava livre e amplamente entre nós, é mais plausível que tenha abraçado ao menos parcialmente estas teorias do que a defesa antirracista dos indígenas e escravizados. Acrescente-se ao que foi dito a sexta estrofe de “Monólogo de uma sombra”, em que se lê:

Tal qual quem para o próprio túmulo olha,
 Amarguradamente se me antolha,
 À luz do americano plenilúnio,
 Na alma crepuscular de minha raça
 Como uma vocação para a Desgraça
 E um tropismo ancestral para o Infortúnio (ANJOS, 1994, p. 196).

Apesar de apresentada fora do conjunto maior do poema, a estrofe, de todo modo, explora imagens bastante fortes. Vê-se aqui a “alma crepuscular” vocacionada para a desgraça, de um tropismo ancestral para o infortúnio. O eu lírico diz deparar-se com a sua alma como quem contempla um túmulo. A alusão ao “tropismo” e ao “americano plenilúnio” não deixa dúvidas de que se trata de uma alma americana e tropical. A ideia de vocação é outro modo de acionar a noção de destino, o qual está associado ao tropismo e parece refletir a concepção comum à altura em que a obra foi publicada de que os latinos são um povo menor, sem perseverança, sem energia ou mesmo caráter (SKIDMORE, 1976, p. 79). Como diz Skidmore, era corrente então a teoria da degenerescência latina, segundo a qual o Brasil não poderia jamais alcançar os mais altos graus de desenvolvimento em função de suas origens (tropismo ancestral).

Ainda quando o poeta se mostra sensível ao sofrimento indígena, não se pode, só por isso, sustentar que a preocupação do eu poético era afirmar as diferenças étnicas no sentido da valorização cultural deste grupo. Ao contrário, o filho dos goitacazes é um homem Lázaro, doente, destinado a um fim cujo controle lhe escapa, pois, de fato, não é agente, mas paciente de seu destino, que o conduz às cegas para um fim desconhecido. O mesmo raciocínio vale para as situações que podemos associar à sensibilização diante da violência e do sofrimento impetrados contra os escravizados. Era comum que abolicionistas horrorizados com a desumanidade da escravidão fossem ao mesmo tempo racistas, entendendo que o atraso político, econômico e social do país era resultado não da subjugação dos negros e das relações degradantes que ela trouxe consigo, mas da mera presença deles em nossa sociedade. Assim, era comum encontrar entre os abolicionistas quem previsse um processo “evolucionista” em que o elemento branco sairia gradualmente vitorioso (SKIDMORE, 1976, p. 40). Condenava-se, portanto, a escravidão, ao mesmo tempo em que se desejava um país mais branco.

Retornando ao poema “Os doentes”, vejamos o que diz o eu lírico entre a nona e a décima quinta estrofes da oitava parte:

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

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

Eu maldizia o deus de mãos nefandas
Que, transgredindo a igualitária regra
Da Natureza, atira a raça negra
Ao contubérnio diário das quitandas! (ANJOS, 1994, p. 247).

A luta por reconhecimento é também pela diferença, isto é, pela afirmação da identidade de um grupo, esmagado por valores alheios. Resistir a esse esmagamento é recusar ver silenciada sua cultura e seus valores, mas aqui não há a afirmação das diferenças culturais de povos africanos. O eu lírico, outra vez à distância, assiste – ele apenas vê – o desfile das desonradas negras. A imagem de um eu lírico que está sempre vendo, assistindo, contemplando o desfile dos sofrimentos coloca-o à parte, fora, em uma postura de passividade diante da dor alheia. A forma como representa as “moças hotentotes” é humilhante – elas estão nuas, presumivelmente no chão recebendo as pisadas de quem passa e sob violência sexual. A violência sexual contra as mulheres escravizadas, que aqui se faz presente, é sem dúvida algo que incomoda o eu lírico. Os negros, contudo, são sempre apresentados como vencidos, como vítimas incapazes de resistir ao seu destino, como se lhes fosse marcada na pele a fatalidade da desgraça. Essa leitura se confirma tanto mais quando inserimos a estrofe no conjunto da oitava parte do poema. Nas estrofes anteriores, o eu lírico se coloca em meio a um cemitério – fatalidade maior não há – a sentir o odor malcheiroso dos cadáveres que apodrecem. Admira-se então da quantidade de gente que foi roubada à vida, ao mesmo tempo que contempla a benfeitoria dos evolucionismos responsáveis por fazer dos corpos em decomposição alimento para as flores. O espetáculo que dá a ver é aquele da transformação da matéria, de sua renovação através da decomposição de tudo que foi vivo:

Os defuntos então me ofereciam
Com as articulações das mãos inermes,
Num prato de hospital, cheio de vermes,
Todos os animais que apodreciam! (ANJOS, 1994, p. 246-247).

“Ilimitadamente triste”, o eu lírico diz devorar impientemente o bolo frio feito das podridões da natureza. É nesse momento que vê passar as “escaveiradíssimas

figuras” das negras desonradas pelos brancos. O sofrimento por que passam as mulheres é amargo e profundo, e contra ele o eu lírico lança seu asco, certamente aviltado pelo horror daquela injustiça. E, contudo, esse sofrimento é apenas uma das alas do desfile dos desgraçados. Também elas, como os demais defuntos desonrados pela putrefação, estão aí entregues à “sodomia indigna dos moscardos”.

O eu lírico igualmente lamenta a ação divina, a quem acusa de ser responsável pela condição ultrajante dos negros, mas seu lamento é efêmero, feito de passagem, pois logo a seguir, nas estrofes subsequentes, sua atenção se dispersa e se volta para os vermes que o aguardam na cova. Ressalte-se que novamente é uma força superior de natureza metafísica a responsável pela desgraça dos escravizados: desta vez, o deus de mãos nefandas. Nunca é, portanto, a ação humana violenta e injusta que provoca a humilhação dos oprimidos, mas, se antes era o destino, agora é um deus ruim. De todo modo, a poesia do autor está aqui sem dúvida a denunciar o horror da injustiça contra os escravizados e da violência sexual contra as mulheres, citando inclusive o deus – qualquer que seja ele – que permite tal atrocidade, isto é, a justificativa ética de que religiões quaisquer podem se valer para legitimar violências.

Em que pese, entretanto, essa denúncia ainda atual da violência que se faz em nome de qualquer entidade divina, na parte seguinte e conclusiva do poema não é à luta política que o eu lírico convoca, mas deposita sua esperança na arte: “Contra a Arte, oh! Morte, em vão teu ódio exerces!” (ANJOS, 1994, p. 248). A nona parte de “Os doentes” é um canto dirigido à renovação incessante da matéria. Tendo apresentado na parte anterior os cadáveres em decomposição a se tornar alimento para as flores, o eu lírico sente, na doença que a todos consome, os sinais de um novo começo:

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

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

[...]

E eu, com os pés atolados no Nirvana,
Acompanhava, com um prazer secreto,
A gestação daquele grande feto,
Que vinha substituir a Espécie Humana! (ANJOS, 1994, p. 249).

Dos sofrimentos e do martírio das criaturas o eu lírico antevê a renovação de tudo, a dissolução de tudo o que foi em direção a tudo que vai ser, de acordo com a incessante renovação da matéria, a qual, em sua unidade, é imortal, ao passo que as singularidades vivas desaparecem e são esquecidas. Essa ideia é, como se verá no terceiro capítulo, uma tese retirada do monismo de Haeckel e fundamenta o olhar negativo do eu lírico para tudo que tem vida – se a matéria em seu conjunto é imortal, cada ente vivo singular, visto desde o seu ponto de vista singular, não é senão a antecâmara de sua própria ruína, o instante que antecede seu desaparecimento.

A corrupção política, a revolta dos marinheiros, a defesa dos injustiçados, enfim, a revolta contra a opressão, embora presentes em *Eu*, não parece ser uma tônica central, considerando os versos citados. A dor e o sofrimento que encontramos nos poemas comentados estão enquadrados dentro de uma visão cósmica em que a dor tem natureza mais metafísica que política. Se a defesa e a afirmação da diferença cultural em torno da etnicidade, no sentido da luta pelo reconhecimento das especificidades, seja dos indígenas, seja dos negros, não é tão fácil de encontrar – os poemas mencionados ilustram isso – vejamos se o mesmo se pode dizer da luta pelo reconhecimento feminino. Para tanto, recorreremos à dissertação intitulada *Mãe e meretriz: empatia e denúncia da dominação masculina na poesia de Augusto dos Anjos*, defendida em 2017 por Thiago Leite Barros.

Barros defende que o texto literário tem a potência de escapar da delimitação dualista da identidade de gênero, revelando o caráter artificial do que chamamos de feminino e masculino. A poesia pode ser, nesse sentido, subversiva (BARROS, 2017, p. 21). Isso vale, sustenta o pesquisador, até mesmo para a poética de Augusto dos Anjos, embora a fortuna crítica de sua obra pouco tenha atentado para o interesse do poeta em denunciar as mazelas sociais (BARROS, 2017, p. 25), preferindo ressaltar outras incidências que foram se perpetuando como atributos da obra do paraibano. Ao contrário, cumpre observar também, sustenta Barros, o compromisso social de *Eu*, na medida em que o eu lírico chama a atenção para aqueles que são relegados ao esquecimento. Trata-se aqui em específico da figura da prostituta, cuja imagem é mobilizada nos versos de *Eu* para provocar empatia pelas mulheres sexualmente estigmatizadas (BARROS, 2017, p. 28). Diz ainda Barros: “afastamo-nos da noção de que a obra do poeta paraibano reproduz simplesmente a ideologia dominante sobre as relações de gênero, veiculada por uma língua androcêntrica” (BARROS, 2017, p. 29).

Em Barros, trata-se de defender uma leitura dos versos de Augusto dos Anjos que sustente a reivindicação de reconhecimento cultural das mulheres, o que o poeta faria explorando as imagens da mãe e da meretriz. Elas são exibidas exercendo o papel socialmente atribuído a elas, mas com o objetivo de transportar o leitor para o ponto de vista em que elas se encontram. Assim, os versos de Augusto dos Anjos fazem perceber a condição de dominada a que a mulher é submetida na cultura patriarcal (BARROS, 2017, p. 29). No caso das prostitutas, se sua condição é deplorável, isso não se deve, para Barros, a uma vileza inerente a ela, como o demonstraria a presença de figuras masculinas que fazem uso de seus corpos: “os homens que se utilizam do corpo da Meretriz exercem um poder concedido ao sexo masculino pela ordem patriarcal, pelo que Augusto dos Anjos denuncia essa dominação masculina ao invés de vilipendiar a mulher prostituída” (BARROS, 2017, p. 30).

Eu é uma coletânea em que raramente aparece o tema do amor. O eu lírico sofre, mas raramente ama. O sexo, contudo, aparece com frequência, mas desde uma perspectiva negativa que o encara como algo sujo e asqueroso. Podemos dizer, por outro lado, que há nos poemas algumas figuras que sempre retornam, sob diferentes ângulos. Entre elas está o filósofo, o sátiro e a prostituta. A primeira vez em que a figura de uma mulher aparece é em “Monólogo de uma sombra”, o primeiro poema da coletânea, em que se menciona as “bêbedas bacantes” com as quais o sátiro peralta se diverte. Trata-se da décima sétima estrofe:

Branças bacantes bêbedas o beijam.
 Suas artérias hírcicas latejam,
 Sentindo o odor das carnações abstêmias,
 E à noite, vai gozar, ébrio de vício,
 No sombrio bazar do meretrício,
 O cuspo afrodisíaco das fêmeas (ANJOS, 1994, p. 197).

O sátiro é apresentado em oposição ao “mineiro doido das origens”, isto é, o filósofo. Este, um obcecado por conhecer o enigma de tudo, ao passo que o sátiro está entregue cegamente à volúpia. Esta contraposição aparece em outros momentos da coletânea, como nos versos de “Agonia de um filósofo”, em que a ingrata busca intelectual do mistério reaparece e em “O lupanar”, onde novamente aparece o “afrodisíaco leito do hetairismo”. No caso do “Monólogo de uma sombra”, do qual foi retirada a estrofe citada, o sátiro é dito consumido pelo “sensualismo sodomita” em que se explicita uma “animalidade sem castigo”. É a ele que beijam as bacantes, as

quais ele procura pela noite, já quando tomado pelo vício. O sexo é aparentado ao vício, à animalidade sem castigo, ao império dos sentidos, ao irracional. Barros (2017, p. 33), entretanto, sustenta que a rejeição da sexualidade apenas se dá em contextos específicos, notadamente quando vem carregado de uma relação de poder dos homens sobre as mulheres. Seria essa a concepção de sexualidade do *Eu*: a “rejeição da sexualidade [...] como uma forma de protestar contra a dominação masculina exercida por homens-sujeitos sobre mulheres objetificadas” (BARROS, 2017, p. 33).

Vejamos o caso de “Depois da orgia”:

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

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

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

Semelhante a um cachorro de atalaia
 Às decomposições da Natureza,
 Ficar latindo minha dor medonha! (ANJOS, 1994, p. 271)

A maior parte dos poemas da coletânea, como é o caso deste, são sonetos decassílabos. Aqui, o prazer da hetaira produz o efeito de um véu, cobrindo a escrófula. O prazer esconde, portanto, uma dor, uma vergonha, a doença. Doença que é, acrescente-se, “ampla”, o que sugere um véu igualmente amplo, um prazer enorme, que finge a dor que é pungente. A bacante cujo *sensorium* é coberto por um véu a esconder a escrófula ver no prazer da hetaira algo que o prazer da orgia esconde, algo de mais profundo, que está atrás do gozo aparente da prostituta. As bacantes, como se sabe, eram sacerdotisas de Baco, consagradas aos mistérios de Dioniso. As hetairas, por sua vez, eram prostitutas de luxo, elegantes e de grande distinção, destinadas a satisfazer seus clientes não apenas com o prazer sexual, mas oferecendo ainda companhia ou mesmo palavras de sabedoria.

Na segunda estrofe a hetaira lamenta a sua sorte, desejando ter o sistema nervoso de um gigante, pois, presume-se, sua dor é tão grande que não a pode suportar, pois se diz que a dor que deseja suportar é aquela da “força cósmica furiosa”. Assim dito, a dor se despersonaliza, torna-se uma dor impetrada pela força do

universo em movimento. Ela se sente sofredora, mas de uma dor que parece provir do próprio cosmo, enquanto a terceira estrofe mostra a hetaira em gozo por despir-se das vestes que a prendem aos homens com quem se relaciona, vestes que se lhe assemelham a cadeados de peçonha. A hetaira sofre, de fato. Goza, mas seu prazer esconde sua dor. Finge, portanto, o prazer que sente, para esconder a dor que vela. Nesse sentido, está condenada à prisão que é a maneira com que mantém relações sexuais, embora anseie a libertação. Seus prazeres são, por conseguinte, correntes de uma forçada que sofre. Dor tão profunda que apenas o sistema nervoso de um gigante a poderia suportar, embora não seja a um gigante que se assemelhe. Ao fim, seu prazer é despir-se das vestes que a prendem ao comércio dos homens para latir sua dor medonha, tal como um cachorro de atalaia, isto é, de guarda. A hetaira se animaliza, assim, assemelhando-se a um cão de guarda que vigia as decomposições e perversões da natureza.

Nada indica que o sátiro ou a hetaira são representados como vítimas de injustiças sociais. Sofrem, e de uma dor pungente e visceral, e, contudo, de uma dor não especial, pois não são objeto de reproche, mas de lástima. Inspiram pena, o que não quer dizer reprovação. O tom dos versos é mais de registro ou de descrição do desfile dos sofrimentos do que de denúncia a violências específicas. Todos as dores são casos especiais de uma dor que é, contudo, geral. Fique claro que não estamos aqui a defender a igualdade de todas as dores, como se fosse possível equacionar as dores resultantes de genocídios e da exploração dos mais vulneráveis, que viola a dignidade de milhões de seres humanos, lançando-os à fome e a condições sub-humanas com as de um burguês que sofre alguma decepção na vida. Não é essa a nossa posição pessoal, mas aquilo que entendemos se encontrar nos versos do poeta em estudo.

De todo modo, se a promiscuidade é suja, se o vício é asqueroso, não está o filósofo, porém, em posição tão melhor. Segundo parece, o filósofo e o sátiro não vivem modalidades existenciais hierarquicamente separadas segundo um melhor e pior. O filósofo e o sátiro, como detalharemos no próximo capítulo, representam os extremos de duas faculdades humanas que, opostas, são, contudo, igualmente carentes ou deficientes: a razão e a sensibilidade. A petulância da razão e a cegueira da sensibilidade conduzem ambas a um mesmo fim: a miserável condição da humana dor. Por isso é o sentimento superior a ambas e é à Arte que cabe a palavra final.

De todo modo, retornando ao tema da representação feminina, a mulher aparece no soneto citado e em outras passagens do livro associada à prostituição. A prostituta está, por exemplo, entre os doentes que perfilam no poema de mesmo título. Se na quarta parte se desnudou o sofrimento impetrado contra os povos tradicionais, na sexta parte, por sua vez, é o sofrimento das mulheres prostituídas que vem à superfície:

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.

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

E ensanguentava os dedos da mão nívea
Com o sentimento gasto e a emoção pobre,
Nessa alegria bárbara que cobre
Os saracoteamentos da lascívia...

De certo, a perversão de que era presa
O *sensorium* daquela prostituta
Vinha da adaptação quase absoluta
À ambiência microbiana da baixaza!

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

Ah! Certamente, não havia ainda
Rompido, com violência, no horizonte,
O sol malvado que secou a fonte
De vossa castidade agora finda!

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

E estais velha! – De vós o mundo é farto,
E hoje, que a sociedade vos enxota,
Somente as *bruxas* negras da derrota
Frequentam diariamente vosso quarto!

Prometem-vos (quem sabe?) entre os ciprestes
Longe da mancebia dos alcouces
Nas quietudes nirvânicas mais doces,
O noivado que em vida não tivestes! (ANJOS, 1994, p. 243-244).

A sexta parte possui dez estrofes e nela a prostituta também está presente como analogia obscura entre a chuva de granizo e algo que fica por dizer. É fria, alva e pontiaguda. Na mesma estrofe aparece um cão de língua medonha em contrações musculares de raiva. Ao gelo da primeira estrofe se contrapõe as chamas de além, dos bairros da luxúria, em que as prostitutas doentes se esgotam nas camas. Uma delas chama a atenção do eu lírico, mas por seu cansaço, seu vício e sua doença. Está tomada pela lascívia, com os dedos sujos de sangue a contrastar com sua “mão nívea”. A prostituta é dita perversa, mas de uma perversão que é resultado da convivência com a baixeza. A prostituta um dia fora virgem e, quando virgem, era saudável, não tinha a erupção cutânea que exhibe agora e as duas mamas estérteis. Quando virgem, não tinha sido ainda vítima do sol malvado que secou a fonte de sua castidade. Quando virgem, diz-se também, teve fome, mas foi em vão que ao mundo pediu socorro. Restou-lhe vender sua virgindade. No presente, porém, está velha e é enxotada pela sociedade. Ainda assim, lhe prometem o noivado que em vida não teve.

O moralismo do eu lírico fica evidente quando se percebe a distinção entre a pureza virginal e a impureza da promiscuidade. É dita perversa, ambientada com a baixeza. Ela não é vil intrinsecamente, mas porque a fome lhe obrigou a se corromper. Há aqui, como sugere Barros, uma condenação da prostituição e não da prostituta. Em que pese o moralismo dessas imagens, contudo, no conjunto do poema o sofrimento das prostitutas é apenas uma das alas do desfile fúnebre da dor humana. Com isso o eu lírico chama a atenção para a opressão do patriarcado sobre as mulheres? É possível. Preferimos ver aqui, contudo, o império dos sentidos, a mesma cegueira que dominava o sátiro de “Monólogo de uma sombra” e que o enche de vazio e culpa. A prostituta sofre e é vítima. Sofre de fome e é doente. Mas não há um ataque frontal, direto e explícito ao patriarcado. Os homens que compram as prostitutas são tão miseráveis quanto elas próprias. É o vício que domina a todos. E, ao final, resta a velhice, o mundo que se cansa da prostituta, e sua esperança vã de um noivado que em vida lhe foi negado.

Chama a atenção a esterilidade da prostituta, pois seus seios estão secos, o que contrasta com a fertilidade da figura materna, associada à reprodução, mas excluída da vivência sexual. Como notou Barros (2017, p. 33), a mãe representa a força produtiva, mas excluída do sexo, ao passo que a meretriz representa a sexualidade, embora infértil. A mãe e a prostituta são, portanto, igualmente

condenadas à prisão da dominação masculina, mas enquanto a primeira está privada de sexo, a segunda é tomada pelo vício. Uma reproduz, e a outra é estéril.

O contraste entre a infertilidade da prostituta, e a figura da mãe fica destacado em “Mater originalis”:

Forma vermicular desconhecida
Que estacionaste, mísera e mofina,
Como quase impalpável gelatina,
Nos estados prodrômicos da vida;

O hierofonte que leu a minha sina
Ignorante é de que és, talvez, nascida
Dessa homogeneidade indefinida
Que o insigne Herbert Spencer nos ensina.

Nenhuma ignota união ou nenhum sexo
À contingência orgânica do sexo
A tua estacionária alma prendeu...

Ah! De ti foi que, autônoma e sem normas,
Oh! Mãe original das outras formas,
A minha forma lúgubre nasceu! (ANJOS, 1994, p. 227).

A referência à “forma vermicular” nos “prodrômicos da vida”, seguida da citação de Spencer, remetem à unidade primeira (substância universal) que se faz presente em outros momentos em que o eu lírico destila o seu monismo evolucionista. Interessa aqui, porém, destacar o primeiro terceto. O soneto, dedicado à mãe original, pode ser entendido como representação da ideia de mãe em geral, de onde todos os seres recebem a sua forma. Mas, se as prostitutas tinham glândulas mamárias estéreis, a mãe não possui nenhuma sexualidade. A prostituta tem vida sexual, portanto, mas é estéril; a mãe reproduz, mas não tem vida sexual. Barros (2017, p. 33) entende que essas imagens são complementares, ambas apontando, porém, para a denúncia da condição da mulher no patriarcado.

Se retomarmos as imagens da mulher que o cristianismo construiu, no entanto, veremos que a imagem da prostituta estéril e da mãe sem vida sexual condensam todo o machismo de nossa tradição religiosa judaico-cristã. De fato, pode-se dizer que a Idade Média construiu dois modelos paradigmáticos de mulher: Eva e Maria. A primeira representa a concepção que entende a mulher como essencialmente sedutora e pueril, pois foi aquela que seduziu Adão, levando-o a comer do fruto proibido. De acordo com esta imagem, a mulher, mesmo sem se dar conta e ainda que não seja sua intenção, está sempre seduzindo os homens, de onde resulta o perigo da beleza feminina e a necessidade de desviar o olhar diante dela.

Já o modelo oposto defende a virgindade e a pureza da mulher, que deve espelhar-se em Maria e manter-se virgem mesmo após o matrimônio. A virgindade após o matrimônio é naturalmente não física, mas psicológica: a mulher deve ter relações sexuais sem satisfação erótica, sem prazer, mas apenas para cumprir a obrigação imposta pelo matrimônio. A esposa é assim sacralizada, e por isso intocada do ponto de vista simbólico. Naturalmente, as relações sexuais com a esposa, por mera obrigação matrimonial, não são fonte de satisfação, de onde a importância da figura da amante ou prostituta: aquela com quem se pode ter vida sexual plena, mas com quem não se pode estabelecer laços afetivos estáveis. Há, nesse sentido, mulheres “para casar” e mulheres para se divertir.

A imagem da prostituta em *Eu* está, como se mostrou em “Depois da orgia”, associada à esterilidade, ao passo que a imagem da maternidade, como se fez ver em “Mater originalis”, à ausência de atividade sexual. É possível que isso seja expressão, como sugere Barros, da denúncia que se realiza em *Eu* em relação à opressão feminina no patriarcado. Entendemos, porém, que esta distinção, junto com o moralismo que se faz presente em muitos poemas da obra atesta antes à filiação do eu lírico ao machismo tradicional cristão que a sua crítica. Afinal, não se encontra em *Eu* poema algum no qual a mulher afirme sua sexualidade de maneira livre, sem ser apresentada como uma doente, nem há imagens de maternidade associadas à vivência da sexualidade. Verifica-se o contrário, ou seja, a opressão sexual sobre a mulher, ao invés de denunciada, é reproduzida. Entendemos, portanto, que a luta por reconhecimento cultural, seja de natureza étnica seja do ponto de vista do gênero, não se faz presente no *Eu* enquanto bandeiras explícitas. Essas leituras são, por conseguinte, anacrônicas.

3. O PESSIMISMO METAFÍSICO DE *EU*

Neste terceiro e último capítulo exploraremos a presença no *Eu* da temática do sofrimento, dessa vez desde uma perspectiva não diretamente interessada em algo como a denúncia de mazelas sociais, mas enquanto um elemento constitutivo da vida enquanto tal. Cumpre ressaltar que ao cotejar perspectivas de leitura diferentes acerca do sofrimento no *Eu* não temos a intenção de estabelecer a interpretação mais legítima da obra. A ambiguidade do texto literário é, conforme o mostrou Lúcia Helena (1977, p. 51), uma característica sua inalienável, no que se distingue da objetividade de discursos tais como o discurso científico, jurídico e jornalístico. Apresentando a pluralidade irreduzível das interpretações da obra, pretendemos oferecer, de nossa parte, uma contribuição à leitura do texto, a qual, sem esgotar a obra nem rivalizar com outras, apenas espera acrescentar mais um tijolo no edifício da recepção do poeta.

Para levar a cabo este último momento do percurso metodológico da presente pesquisa, iniciaremos apresentando algumas das interpretações do sofrimento na poética do *Eu* mais comuns para, enfim, argumentar que o sofrimento que se faz presente no texto de Augusto dos Anjos é, embora não exclusivamente, uma consequência da influência da recepção, por parte do poeta, de algumas teses científicas então em voga, notadamente, o monismo de Haeckel e o evolucionismo de Spencer. Desse modo, entendemos que o pessimismo do poeta não se deixa ler apenas a partir da proximidade com Schopenhauer, mas também à luz do modo como recebeu e aclimatou teses científicas com que teve contato.

3.1 O sofrimento e sua recepção

Em 1977, Helena classificou, a partir do *corpus* crítico a que teve acesso, dois tipos de análise da obra de Augusto dos Anjos: o Grupo I (subdividido em I-A e I-B) e o Grupo II. No Grupo I-A incluiu os procedimentos críticos que adotavam o princípio da identidade e da determinação sociológica, diluindo o texto no contexto extraliterário. No Grupo I-B incluiu as abordagens que buscavam desvincular-se do contexto em proveito do confronto com o próprio texto do poeta. Enfim, no Grupo II coloca as leituras para quem o texto era a projeção de um caso clínico (HELENA, 1977, p. 31). Fugiria ao escopo deste trabalho um exame exaustivo da fortuna crítica do poeta visando identificar os comentários que se encaixam na classificação sugerida por Helena. Mencionemos, contudo, à guisa de exemplo, dois textos muito próximos

à primeira e à segunda edição da obra: “O poeta da morte”, de Antonio Torres (1914) e “Elogio de Augusto dos Anjos” (1920), de Órris Soares.

Em “O poeta da morte”, publicado em 27 de dezembro de 1914 no *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro – cerca de um mês após a morte do poeta, portanto –, Antônio Torres atribuiu a Augusto dos Anjos a alcunha de “poeta da morte”. Para Torres, Augusto se destaca ainda pela ausência de erotismo, de onde conclui que o poeta “não cria no amor” (TORRES, 1994, p. 54). Não cria igualmente em deus, continua o autor, visto que cantava apenas a matéria, idealizando-a. Contudo, define o poeta também como idealista nos sentimentos, apesar do materialismo em filosofia. Tudo isso o autor o diz, porém, tendo em mente quem o conheceu pessoalmente, identificando a pessoa de Augusto com o poeta do *Eu*. É o que se depreende do que diz: “Magro, de uma magreza ascética, que lhe dava ao corpo uma aparência por assim dizer fluida” (TORRES, 1994, p. 56). Aparência do homem Augusto, que o autor identifica sem mais com o poeta, citando, para justificar a impressão de aparência fluida, os versos nos quais o poeta diz: “Levando apenas na tumbal carcassa / O pergaminho singular da pele / E o chocalho fatídico dos ossos!” (ANJOS, 1994, p. 226).

Torres descreve o que para ele são características de Augusto dos Anjos para logo a seguir citar versos do *Eu* que justificam suas afirmações, de maneira a ver espelhados na obra caracteres pessoais do poeta, como se observa a seguir:

Era um famélico da luz insuperável, das vastas amplidões iluminadas, de onde não se enxerga a chatice material da vida ordinária. Não queria ver as maravilhas e as rebarbas da existência. Trazia dentro de si um sonho interior tão grande, que só queria descortinar os amplos horizontes que aos míopes da ordem sentimental aparecem longínquos e vagamente esfumados (TORRES, 1994, p. 57).

Para justificar o que diz da pessoa de Augusto, cita os seguintes versos de *Eu*:

Como um ladrão sentando numa ponte
Espera alguém, armado de arcabuz,
Na ânsia incoercível de roubar a luz
Estou à espera de que o sol desponte!
[...]
As minhas roupas, quero até rompê-las
Quero, arrancado das prisões carnavais
Viver na luz dos astros imortais,
Abraçado com todas as estrelas! (ANJOS, 1994, p. 291).

Por sua vez, Órris Soares, no prefácio à segunda edição de *Eu*, publicada pela Imprensa Oficial da Paraíba em 1920, inicia seu texto com uma apresentação do poeta

já bastante conhecida: “Foi magro meu desventurado amigo, de magreza esquelética – faces reentrantes, olhos fundos, olheiras violáceas e testa descalvada” (SOARES, 1994, p. 60). O autor continua destacando o “olhar doente de tristura” e nos lábios “uma cristação de demônio torturado” (SOARES, 1994, p. 60). Todo o primeiro parágrafo descreve o poeta desde o ponto de vista de sua aparência externa, fisionomia que é apresentada, contudo, de modo a mitificar ou criar uma personagem, como se percebe quando compara a dilatação de suas narinas com o “violento acordar do anjo bom, indignado da vitória do anjo mau” (SOARES, 1994, p. 60). Ao descrever a pessoa de Augusto dos Anjos, Soares identifica-a sem mais com o eu lírico de *Eu*, sustentando que a fisionomia de Augusto dos Anjos “traía sua psique”. O sofrimento do poeta é, para Soares, o de Augusto, descrito como alguém que nasceu sofrido, motivo por que lhe teria sido possível alçar voos tão altos.

Soares demora-se na apresentação biográfica do poeta, mas não se atenta propriamente à leitura de seus versos. Afirma que já o título é uma autopsicologia e associa explicitamente poeta e homem: “O *Eu* é Augusto, sua carne, seu sangue, seu sopro de vida. É ele integralmente, no desnudo gritante de sua sinceridade, no clamor de suas vibrações nervosas, na apoteose de seu sentir, nos alentos e desalentos de seu espírito” (SOARES, 1994, p. 64). Soares defende que em todos os poemas o que se vê é a imagem espelhada do autor: “aquela amargura dos primeiros versos é a sua própria e singular amargura” (SOARES, 1994, p. 65). A seu ver, o sofrimento do poeta nada seria senão o do indivíduo, homem cujo desespero teria sido alimentado pelo contato com Schopenhauer.

Por fim, Soares identifica a tristeza de Augusto dos Anjos com três fatores: o primeiro seria a própria morte, que o poeta supostamente já trazia em seu peito. Trata-se aqui de uma ideia muito difundida segundo a qual Augusto dos Anjos teria sido um homem melancólico e hipocondríaco, obcecado pela doença e pela morte.⁸ Entretanto, a ideia de um Augusto doente (ou mesmo tuberculoso) não parece ser de todo acertada, a julgar pelas cartas que trocou com a família. Além disso, sustenta Magalhães Júnior que, longe de uma pessoa triste e isolada de tudo, Augusto se

⁸ Em *Augusto dos Anjos poeta moderno*, por exemplo, publicado no *Correio da manhã*, do Rio de Janeiro, em março de 1947, Álvaro Lins afirmou: “É verdade que essa obsessão da morte – como a sua tendência para cantar o horrendo, a podridão e a desgraça – vinha da sua constituição de homem doente, desorganizado, devastado pelo desequilíbrio orgânico dos hipocondríacos” (LINS, 1994, p. 125). José Escobar Faria, por sua vez, em artigo de 1956 intitulado *A poesia científica de Augusto dos Anjos*, disse mesmo que “a doença em Augusto dos Anjos foi seu *leit-motiv*” (FARIA, 1994, p. 142).

poderia definir como um poeta cívico, sempre atento ao que se passava no mundo (MAGALHÃES JR., 1977, p. 43). Mas é Ademar Vidal, que foi aluno do poeta, quem dá o testemunho mais contrário à imagem de Augusto como pessoa tomada pela tristeza: “não ostentava sinal algum de melancolia, não parecendo como os críticos pernosticamente asseguram” (VIDAL, 1967, p. 15). Também José Oiticica, por fim, que conheceu o poeta em época difícil para ambos, afirma: “nunca me falou em doença; jamais o vi doente” (OITICICA, 1994, p. 112).

Voltando ao que dizíamos, três fatores fizeram a “profunda” tristeza de Augusto, para Soares. Além da obsessão pela doença, o autor menciona a influência negativa do meio ou da “raça”. Para Soares, muitas gerações brasileiras sofriam de tristeza em função dos elementos “atávicos” que atuaram na formação do país, isto é, a perseguição indígena, a escravidão negra e a emigração europeia. A formação do país, portanto, se teria dado à base de tristeza, sofrimento e saudade. Por fim, Soares justifica a tristeza do poeta alegando que, assim como Augusto, muitos escritores no Brasil sofriam com a ausência de leitores no país e com a distância entre o “homem de letras” e o público comum (SOARES, 1994, p. 72). Soares tem em vista aqui a quantidade de analfabetos no país e o acesso precário à educação formal. Caberia aqui uma crítica política à exclusão social, que Soares, contudo, não realiza.

Helena classificou esse tipo de leitura, presente tanto em Torres como em Soares – bem como em outros críticos da primeira fase da recepção da obra –, no Grupo I-A, isto é, leituras que identificam autor e poeta e que se demoram em aspectos extraliterários para interpretar a obra. Assim é que Torres entende que Augusto detestava a vida, de onde seu profundo pessimismo, visível em sua rejeição também do amor. De tudo isso, conclui Torres: “Eis por que lhe chamo ‘poeta da morte’, porque não amava a Vida nem o Amor. Estava no seu direito, ou melhor, na sua fatalidade” (TORRES, 1994, p. 58).

No Grupo II da classificação de Helena estão as leituras que fazem do texto do poeta a projeção de um caso clínico. É o que ocorre, segundo nos parece, com Horácio de Almeida em *As razões da angústia de Augusto dos Anjos* (1962).⁹⁹ Para Almeida, autor e poeta são o mesmo: “O autor revela o homem e ambos estão por inteiro em sua obra” (ALMEIDA, 2009, não paginado). O autor defende que é a

⁹⁹ Acessamos o texto no endereço a seguir: <https://nuhtaradahab.wordpress.com/2009/04/20/horacio-de-almeida-as-razoes-da-angustia-de-augusto-dos-anjos/>; acessado em 02/02/2022, às 22:43 horas.

personalidade singular de Augusto que se manifesta no *Eu*, de onde conclui que a obra é o caminho mais adequado para se conhecer o autor.

Os primeiros dois textos citados, de Torres e Soares, pertencem à primeira recepção da obra, isto é, ao período denominado por Neto de apologético-impressionista. Almeida já pertence à fase madura da fortuna crítica de *Eu*, caracterizada por uma maior preocupação com a análise textual. Contudo, ainda em 1962 Almeida continua a ler a poesia de Augusto dos Anjos à luz de elementos extraliterários, como explicitaremos a seguir.

Na tentativa de explicar a razão de ser do sofrimento tão insistentemente mencionado no *Eu*, Almeida recorre a um episódio na vida da mãe do poeta, que se passou durante a gestação de Augusto. A mãe de Augusto perdera, durante a gravidez, um irmão querido, traumatismo que lhe abalara os nervos e prejudicou a gestação em curso. Disso resultou, sustenta Almeida, um desajuste nervoso, que teria sido transmitido ao filho em gestação, nascido com distúrbios flagrantes no sistema nervoso (ALMEIDA, 2009, não paginado). De acordo com essa perspectiva, foi o drama na vida intrauterina o responsável pela sensibilidade doentia e todo o temperamento emocional de Augusto dos Anjos, o que se comprova pelo fato de nenhum de seus irmãos manifestar traço de desequilíbrio emocional. De nossa parte, consideramos a associação entre a tristeza da mãe de Augusto e a suposta melancolia do autor dificilmente demonstrável. Primeiro, Augusto dos Anjos não parece ter sido a pessoa triste que pintaram alguns comentadores, a se dar crédito às observações de Magalhães Junior e Ademar Vidal. Segundo, não é porque uma mãe grávida sofreu uma forte perda durante a gestação que se depreende necessariamente que a criança nascerá com tristeza congênita. Faltam elementos mais concretos para legitimar essa impressão.

De todo modo, Almeida é de opinião que a personalidade criadora e a personalidade psicológica, no caso de Augusto dos Anjos, coincidem, mesmo desconsiderando-se a biografia do poeta, isto é, tendo em vista apenas o que herdou do trauma uterino. Unido a isso, contudo, sua personalidade se complicou devido ao materialismo advindo de Haeckel e ao evolucionismo de Spencer. Todo o Nordeste sofria a irradiação da Escola de Recife, afirma Almeida, sobretudo no que tange a Haeckel e a Spencer. Em Augusto, a fusão de seu desequilíbrio emocional e do materialismo e evolucionismo resultou, sustenta Almeida, na tentativa de reduzir a um único campo a ciência e a arte. Também aqui se faz visível, para Almeida, a identidade

entre homem e poeta, na medida em que a estrofação com uso de vocabulário científico se fez com um cunho de tal modo pessoal que “a sua produção traz a marca do autor” (ALMEIDA, 2009, não paginado). Acompanhamos Almeida no que diz respeito à importância da recepção, por parte do poeta, do monismo de Haeckel para a construção de sua perspectiva pessimista sobre a dor e o sofrimento, mas não nos parece fácil de demonstrar que o suposto “desequilíbrio emocional” de Augusto dos Anjos tome parte nisso.

Enfim, Almeida entende que também o niilismo contribuiu para o caso psicológico de Augusto dos Anjos, homem – ou poeta – que denotava sofrer mais do que nenhum outro. Almeida, contudo, não esclarece o que entende aqui por niilismo ou que tipo de niilismo tem em mente. Ao que parece, niilismo seria nada mais senão uma profunda tristeza pessoal, pois afirma: “um inocente metido na prisão talvez se revoltasse menos que ele no ergástulo da carne” (ALMEIDA, 2009, não paginado). Enfim, teria sido um homem atormentado por monstros terríveis. Novamente, a identidade entre homem e poeta, acrescida aqui da perscrutação de seu mundo interior ou psicológico, supostamente doente e nervoso desde a vida intrauterina. Persistimos, porém, com a opinião de que associar o tom melancólico e desesperançado do eu lírico de *Eu* aos sofrimentos porque passou a mãe de Augusto dos Anjos é algo dificilmente demonstrável.

De todo modo, o sofrimento no *Eu*, para o tipo de análise classificado por Helena como Grupo I-A e Grupo II, associa sem mais o sofrimento do poeta e o sofrimento do homem, identificando a origem desse sofrimento ou em fatores biográficos/sociológicos ou no perfil psicológico do poeta. Examinaremos a seguir, pelo viés do Grupo I-B, uma análise não centrada na vida ou psicologia do poeta, mas na influência exercida sobre ele por Schopenhauer.

3.2 Schopenhauer e o pessimismo metafísico

Em *Dores do mundo*, Schopenhauer inicia afirmando que o fim imediato da existência humana é a dor, de onde conclui que “é absurdo admitir que a dor sem fim, que nasce da miséria inerente à vida e enche o mundo, seja apenas um puro acidente, e não o próprio fim” (SCHOPENHAUER, S/D, p. 7). Assim, se a desgraça particular de cada um parece acidental, “a desgraça geral é a regra” (SCHOPENHAUER, S/D, p.7).

A dor é, portanto, a regra geral, e a alegria um mero acidente passageiro. No *Eu* parece se encontrar uma ideia semelhante quando, na quinta estrofe de “Queixas noturnas”, diz-se:

Bati nas pedras dum tormento rude
E a minha mágoa de hoje é tão intensa
Que eu penso que a Alegria é uma doença
E a Tristeza é minha única saúde! (ANJOS, 1994, p. 291).

A alegria é uma anomalia, um desvio em relação ao estado saudável, corrente e usual da tristeza e da mágoa. Transparece aqui a ideia de que a dor não é um meio, mas o próprio fim ou, usando de um vocabulário menos aristotélico, a dor é o estado normal da existência. Não se sofre por isso ou por aquilo: sofre-se por que se é. Assim, nem mesmo a morte é o prêmio da dor, o resultado do sofrer, pois o sofrimento não tem nenhum porquê.

É este o canto do poeta, canto noturno como é usual no *Eu*. Também “As Cismas do destino” tem lugar durante a noite: “Na austera abóbada alta o fósforo alvo / Das estrelas luzia...” (ANJOS, 1994, p. 211) e o mesmo acontece em “Os doentes”, que inicia a parte III como segue:

Dormia embaixo, com a promíscua véstia
No embotamento crasso dos sentidos,
A comunhão dos homens reunidos
Pela camaradagem da moléstia. (ANJOS, 1994, p. 238).

A escuridão das sombras, o ambiente sombrio da noite torna também sombrio o humor do eu lírico, que na última estrofe das “Queixas noturnas” declara:

Melancolia! Estende-me a tua asa!
És a árvore em que devo reclinar-me...
Se algum dia o Prazer vier procurar-me
Dize a este monstro que eu fugi de casa! (ANJOS, 1994, p. 293).

O prazer e a dor são antitéticos, mas inseparáveis, e isso de tal modo que não se sente o prazer se antes não se conheceu a dor, como o disse Sócrates na prisão após ser comunicado que o dia de sua morte chegara. Afirma então:

Como é extraordinário, senhores, o que os homens denominam prazer, e como se associa admiravelmente com o sofrimento, que passa, aliás, por ser o seu contrário. Não gostam de ficar juntos no homem; mal alguém persegue e alcança um deles, de regra é obrigado a apanhar o outro, como se ambos, com serem dois, estivessem ligados pela cabeça. [...] Por isso, sempre que alguém alcança um deles, o outro lhe vem no rastro (PLATÃO, S/D, p. 3).

O eu lírico, ao desejar a sombra da asa da melancolia, não ignora que o prazer lhe irá procurar, mas não lhe deseja a companhia, chama-lhe monstro e espera

recolher-se sob a árvore da tristeza, à sombra da calma da dor. A dor é a realidade primeira, a renovar-se sem cessar, mesmo quando atacada pelo prazer, o qual, bárbaro, tenta inutilmente reter o fluir incessante do sofrimento, tal como o diz a vigésima quinta estrofe de “Monólogo de uma sombra”: “Ah! Dentro de toda a alma existe a prova / De que a dor como um dardo se renova, / Quando o prazer barbaramente a ataca...” (ANJOS, 1994, p. 199).

A dor é, também para Schopenhauer, mais positiva que o prazer, este sim negativo. Isso porque sentimos a dor sempre em lente maior, ao passo que o prazer nem lhe damos atenção. Assim, se nosso corpo todo está saudável, é ao pé dolorido que concentramos nossa atenção. Se prosperamos financeiramente, é uma ninharia que nos aborrece. A alegria aguardada com expectativa sempre está aquém do que esperávamos, ao passo que a dor, mesmo quando a esperamos pequena, é sempre maior do que antecipamos. Exageramos nossos sofrimentos e minimizamos nossas alegrias. Daí, que a dor é o que há de positivo e o prazer e a felicidade são negativos (SCHOPENHAUER, S/D, p. 7).

Diz, por sua vez, o eu lírico nas seis primeiras estrofes da terceira parte de “As cismas do destino”:

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

Em vão, com a bronca enxada árdega, sondas
A estéril terra, e a hialina lâmpada oca,
Trazes, por perscrutar (oh! ciência louca!)
O conteúdo das lágrimas hediondas.

Negro e sem fim é esse em que te mergulhas
Lugar do Cosmos, onde a dor infrene
É feita como é feito o querosene
Nos recôncavos úmidos das hulhas!

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

A universal complexidade é que Ela
Compreende. E se, por vezes, se divide,
Mesmo ainda assim, seu todo não reside
No quociente isolado da parcela!

Ah! Como o ar imortal a Dor não finda!
Das papilas nervosas que há nos tatos
Veio e vai desde os tempos mais transatos
Para outros tempos que hão de vir ainda! (ANJOS, 1994, p.218-219).

O que se ouviu acima foi o eco do destino do poeta, ecoado, tal como no fundo de uma caverna, como uma voz interna a lhe censurar. Censura, porém, não apenas o eu lírico em particular, mas o “Homem” e sua ânsia incansável de perseguir, via saber racional, a causa dos fenômenos alegres ou, por extensão, o mistério que ronda a vida.

Mencione-se, quanto a isso, que há ao menos duas figuras mais constantes na obra, ou, dito de outro modo, duas faces de uma mesma figura: de um lado, a imagem do “filósofo”, do homem enquanto busca incansavelmente sondar os mistérios da existência, na medida em que o faz com os recursos de sua inteligência. Esta face é apresentada já no primeiro poema, “Monólogo de uma sombra”, que anuncia a chegada do filósofo e o descreve como um angustiado inquiridor da vida. Suas investigações, contudo, resultam em nada, de onde a inutilidade de sua busca sem pausa pelas causas dos fenômenos alegres. Em seguida, é apresentada a outra face ou outra figura, o sátiro peralta, o qual, em contraposição ao filósofo, se deixa animalizar pelo cultivo das sensações eróticas. Também a vida promíscua do peralta se revela inútil e, ao fim, ele é corroído pelo remorso. A tensão entre a inteligência do filósofo e a promiscuidade do sátiro aparece em outros poemas da obra, pois o filósofo é sempre descrito como um ser miserável em uma busca inútil pelo segredo do cosmo, e o sátiro está presente nas constantes referências, sempre moralistas, à união dos sexos. Antecipando-nos, a obra parece indicar a inutilidade e o caminho sem saída que representam tanto a inteligência quanto a sensibilidade erótica, sustentando que são, ao contrário, as “grandes razões do sentimento”, isto é, a Arte, a via possível para minimizar a dor.

Voltemos, porém, às estrofes citadas acima. Nelas, se ouve o eco do destino do eu lírico, a descrever a inútil tarefa de perscrutar – “ciência louca” – o conteúdo das lágrimas hediondas. A “bronca enxada árdega” com que o homem sonda a terra estéril não lhe será de grande utilidade, pois, como se diz na estrofe seguinte, o lugar do cosmo que ele ocupa é um abismo, isto é, é insondável. No abismo onde ele existe, no abismo que ele mesmo é, a “dor é infrene”, incessante, inesgotável, vinda de lugar nenhum e indo para lugar algum.

A dor é algo de tão abissal, de tão maior que cada existência em particular, que nenhuma é capaz de lhe captar integralmente o sentido, para o que seria preciso sentir ao mesmo tempo a dor de todos os demais, seria preciso encarnar em si a

“humanidade sofredora”. O que não é possível, de certo, mas revela da dor sua pluralidade, seu rizoma, sua “universal complexidade”. A dor, em seu conteúdo essencial, é insondável. Seria preciso viver de uma só vez a vida de todos para lhe captar a complexidade infinita e inesgotável. E o que é mais interessante: a dor é uma totalidade não constituída pela simples composição de partes. Se, portanto, ela se divide, seu todo não se deixa ver “no quociente isolado da parcela”. Assim também quando vemos uma floresta, não vemos uma reunião ou soma de muitas árvores. A soma das árvores e a floresta são coisas bem diferentes. A ideia de todo é tal que precede a divisão de suas partes. Assim, a totalidade da dor não é a simples soma de cada parcela de dor. A dor, enquanto tal e em seu todo, é uma complexidade que a inteligência suspeita, mas não pode agarrar.

E ela, afinal, não finda. Veio desde os tempos mais transatos e seguirá por muitos tempos que ainda virão. A dor veio de lugar nenhum, vai para lugar nenhum, é fonte inesgotável e abismal, fonte que se esconde da inteligência, que machuca também os arrebatos eróticos do sátiro, camuflada em seus rompantes de prazer, e suavizada apenas com o sentimento. De fato, nas estrofes que se seguem o eu lírico enumera situações várias em que, insuspeita, a dor pulsa e abala seres animados ou inanimados. Em vão é o cansaço do homem que investiga o germe ignoto dessa força, e, contudo, o poeta, gerado no atavismo da alma dos malucos, vê e sente. Sente e sofre, mas, ao fim, também ele está condenado ao sem sentido de todo sofrimento:

Adeus! Fica-te aí, com o abdômen largo
 A apodrecer! ... És poeira, e embalde vibras!
 O corvo que comer as tuas fibras
 Há de achar nelas um sabor amargo! (ANJOS, 1994, p. 222).

Retornando a “Dores do mundo”, Schopenhauer afirma aí uma ideia que lhe é peculiar: “Ninguém é verdadeiramente digno de inveja, e quantos são para lastimar!” (SCHOPENHAUER, S/D, p.8). O ser humano é uma criatura vil, miserável e digna unicamente de pena. Daí que para o filósofo melhor seria para o homem não existir, embora, uma vez que existe, cumpre que tenhamos cada um de nós compaixão de nossos companheiros de miséria, compreendendo suas falhas como vilezas de um ser baixo e ignóbil. Daí que a mais apropriada forma de nos cumprimentar é nos chamando mutuamente de “companheiros de sofrimento”. Resulta disso a necessidade de tolerância, paciência e indulgência, sentimentos adequados para com um ente cuja vida miserável é tal que não pode nos despertar raiva ou indignação

(SCHOPENHAUER, s/d, p. 10). Enfim, o ser humano é de se lastimar, e sua condição ultrajante é de fazer chorar, causando estranheza qualquer sinal de alegria ou sorriso na face de quem está afundado na dor e no sofrimento.

Por sua vez, em uma de suas criações Augusto dos Anjos denota ideia semelhante a essa, como se depreende do poema “Homo infimus”, que não fez parte, contudo, da primeira edição de *Eu*, mas explicita a visão que o poeta tinha da humanidade:

Homem, carne sem luz, criatura cega,
 Realidade geográfica infeliz,
 O Universo calado te renega
 E a tua própria boca te maldiz!
 O nômene e o fenômeno, o alfa e o omega
 Amarguram-te. Hebdômadadas hostis
 Passam... Teu coração se desagrega,
 Sangram-te os olhos, e, entretanto, ris!
 Fruto injustificável dentre os frutos,
 Montão de estercorária argila preta,
 Excrescência de terra singular.
 Deixa a tua alegria aos seres brutos,
 Porque, na superfície do planeta,
 Tu só tens um direito: – o de chorar! (ANJOS, 1994, p. 332).

Limitamo-nos aqui a indicar o que este poema nos sugere. O primeiro verso se inicia referindo-se genericamente ao “homem”. A menção genérica faz supor que o poeta tem em vista não este ou aquele agrupamento humano, não determinada coletividade, mas a humanidade como um todo. À humanidade assim genericamente considerada, o poeta denomina de “realidade geográfica infeliz” – sem luz e a quem o “universo” renega. Esquivando-se no momento de propor uma leitura da expressão “realidade geográfica”, nos parece, contudo, que isso remete o homem ao espaço da terra – deste mundo, isto é, carne apenas, matéria prestes a feder. A ideia de “realidade geográfica” parece retirar deste “homem” aqui nomeado qualquer tonalidade espiritual, no sentido transcendente ou do além-mundo. Em seguida, o poeta menciona o “noumeno e o fenômeno”, termos caros da filosofia kantiana e com os quais parece se referir a tudo quanto existe: o que está aí visível a todos (fenômeno) e o que é inacessível ao conhecimento humano (o noumeno). O “alfa e o ômega”, por sua vez, remetem ao início e ao fim, isto é, desde infinitamente antes e até infinitamente depois, o homem é um ente amargurado e, apesar do sangue e do coração a se desintegrar, ainda ri. O primeiro terceto parece dirigir-se diretamente a este ente que, marcado por uma amargura infinita, ainda ousa sorrir, chamando-o de

“fruto injustificável” e de “excrecência”. Nos lábios desse ente o sorriso é fora de lugar ou injustificável.

O poeta, portanto, desenha uma visão muito pessimista da humanidade. Essa visão não possui, necessariamente, matiz político no sentido indicado no segundo capítulo: o poeta não está aqui denunciando nenhuma injustiça de que são vítimas determinados grupos humanos. Quem sofre aqui, quem é miserável, quem a própria boca maldiz é a humanidade, com o que se tem em mente a condição humana enquanto tal. E sofre e se amargura de modo que sorrir soa quase como uma ofensa a sua condição de dor. Vê-se que essa maneira de compreender a vida humana se assemelha à de Schopenhauer, para quem a vida é como um pêndulo que oscila entre o sofrimento e o tédio. Assim é que os homens criaram um lugar mesmo no pós vida para o sofrimento eterno e para o aborrecimento eterno: o inferno e o céu, que maximizam o sofrimento e o tédio nos quais oscila sua vida terrena (SCHOPENHAUER, s/d, p. 12).

Diz ainda Schopenhauer que a vida é um acúmulo incessante de tragédias, que põem os homens em cuidados constantes, os quais, mesmo quando bem-sucedidos em esquivar dissabores, não podem evitar o naufrágio final. Naufrágio que é a recompensa pela labuta cotidiana, visto que o nada é preferível à vida. Daí que imaginando-se possível perguntar aos mortos se querem retornar à vida, supondo hipoteticamente que lhes fosse dada oportunidade de viver outra vez, eles negariam sem hesitar (SCHOPENHAUER, s/d, p. 14). Pois a vida é fruto de um nascimento vergonhoso – “Ser homem! escapar de ser aborto! / Sair de um ventre inchado que se anoja” (ANJOS, 1994, p. 262) –, persiste através de fadigas incessantes que conduzem a uma morte inevitável, que dá fim ao sem sentido de todo o processo. A vida é uma luta da qual sairemos necessariamente vencidos e na qual cada dia é pior que o anterior e antecede o pior de todos (SCHOPENHAUER, s/d, p. 8).

O pessimismo de Schopenhauer é dito metafísico porque pressupõe sua teoria da vontade¹⁰, que não cabe expor aqui. Também o poeta de *Eu* manifesta um tom pessimista sobre a vida, cujo mistério é inútil sondar. Em ambos os autores a dor é a

¹⁰ Em linhas gerais, o filósofo entende que a Vontade é fonte de toda dor e sofrimento, pois ela é carência jamais satisfeita, é um querer que, se satisfeito, apenas gera mais vontade, de modo a nos tornar escravos de nossos desejos. A vontade cega, irracional e irrefreável domina-nos, não havendo cura para um sofrimento assim incontornável. Apenas a arte, especialmente a música, pode, não propriamente neutralizar a Vontade, mas suavizar sua influência, dando-nos um paliativo para o sofrimento que nos é constitutivo.

essência do mundo, o conhecimento é fonte de sofrimento – veja-se o caso do filósofo que aparece já no primeiro poema – a felicidade é tida como exceção e o amor, como algo negativo. É difícil, porém, mensurar quanto Augusto dos Anjos conhecia das ideias de Schopenhauer, mas é certo que as conhecia, pois cita o filósofo no quinto verso de “O meu nirvana”. De todo modo, o pessimismo de Schopenhauer é indissociável de sua teoria da Vontade, ao passo que em Augusto dos Anjos essa teoria não se faz presente. Antes, é o monismo de Haeckel e o evolucionismo/transformismo de Spencer que sustentam sua concepção materialista e pessimista da vida. Nisso, o fundamento de seu pessimismo distancia-se de Schopenhauer, de maneira que o pessimismo do poeta se esclarece melhor pela recepção das teses científicas então em moda no meio cultural em que viveu. Antes, porém, de explorar essa tese em maiores detalhes, cumpre mencionar outro ponto de contato entre o poeta e Schopenhauer, a saber, o papel que atribuíam à arte.

Schopenhauer atribui à arte um papel de especial relevância, em particular, a música. Para ele, a arte revela a verdadeira natureza do mundo e eleva moralmente o ser humano, suspendendo – sem anular – o sofrimento da vida. A música em particular, tal como o entendia o filósofo alemão, excita a imaginação e faz pensar que a vida humana nada é senão o sonho, às vezes bom outras vezes mau, de um espírito eterno de que a morte representa o despertar (SCHOPENHAUER, s/d, p. 41). Essencialmente, porém, a arte torna possível a suspensão da roda incessantemente a girar da vontade. Trata-se de um artifício pelo qual somos momentaneamente arrancados da torrente infinita do desejo e da opressão da vontade, desviando a nossa atenção de tudo que a solicita. As coisas então aparecem como objetos de contemplação desinteressada e, uma vez que o desejo é suspenso, podemos finalmente respirar o sentimento da paz em sua plenitude (SCHOPENHAUER, S/D, p. 38).

Seu entendimento da função da arte, assim, liga-se diretamente a suas considerações sobre a vontade. A arte suspende a vontade, a origem e o fundamento do sofrimento na filosofia do autor. Uma determinação ação, quando vivida e quanto estilizada artisticamente são duas coisas bastante diferentes, portanto:

Basta lançar um olhar desinteressado sobre qualquer homem, qualquer cena da vida, e reproduzi-los com a pena ou o pincel para que logo pareçam cheios de interesse e de encanto, e verdadeiramente dignos de inveja; mas se tomamos parte nessa situação, se somos esse homem, oh! então, como muitas vezes se diz, só o diabo a poderia sustentar (SCHOPENHAUER, S/D, p. 38).

Também em Augusto dos Anjos a arte exerce uma função que nem a filosofia nem a vida dos desejos – a agitação do sexo – podem realizar. Isso se explicita logo no primeiro poema, “Monólogo de uma sombra”. A peça começa com o anúncio da “Sombra”: “Sou uma Sombra! Venho de outras eras, / Do cosmopolitismo das moneras...” (ANJOS, 1994, p. 195). Na sétima estrofe aparece o “Filósofo Moderno”:

Aí vem sujo, a coçar chagas plebeias,
Trazendo no deserto das ideias
O desespero endêmico do inferno,
Com a cara hirta, tatuada de fuligens
Esse mineiro doido das origens,
Que se chama o Filósofo Moderno (ANJOS, 1994, p. 196).

A imagem do filósofo é a representação da busca do intelecto humano pelas origens. Ele é dito “sujo” e sem nobreza, um investigador neurótico trazendo consigo um deserto, o vazio das ideias, com as quais cava inutilmente em direção a lugar algum. É duro, inflexível, constante em seu labor, mas, ao fim, reduz-se a “clavículas, abdômen, / O coração, a boca, em síntese, o Homem / – engrenagem de vísceras vulgares –” (ANJOS, 1994, p. 197). Perece, como todos, estragando o “vibrátil plasma todo”, consumindo-se aos poucos para finalmente reduzir-se “à herança miserável dos micróbios” (ANJOS, 1994, p. 197).

Em seguida, porém, aparece o seu oposto, isto é, o sátiro peralta:

Estoutro agora é o sátiro peralta
Que o sensualismo sodomita exalta,
Nutrindo sua infâmia a leite e a trigo...
Como que, em suas células vilíssimas,
Há estratificações requintadíssimas
De uma animalidade sem castigo (ANJOS, 1994, p. 197).

Se a imagem do filósofo é a representação do intelecto, das vigílias inúteis em busca das origens, do esforço racional por uma explicação que assegure o porquê de tudo, o sátiro é a representação do oposto: a entrega cega e irracional ao sensualismo sodomita. Se não há como encontrar um porquê, que se viva intensamente o império dos sentidos. Assim, o sátiro é vil e vive sua vileza sem culpa, sem castigo. Se a humanidade, na definição antropológica aristotélica, é o “animal racional”, o sátiro exagera o aspecto animal, ao passo que o filósofo exagera o exercício da racionalidade. Nos dois casos, contudo, o resultado é o mesmo, pois o sátiro, satisfeita sua luxúria, quando em “noite avançada”, sente despertar dentro de si a tortura do

remorso: “Acorda, com os candieiros apagados, / Numa coreografia de danados, / A família alarmada dos remorsos” (ANJOS, 1994, p. 198).

O filósofo, cultor da razão, e o sátiro, cultor da sensibilidade erótica, em sua oposição, se irmanam na dor. Razão e sensibilidade, tomadas isoladamente, não trazem consolo. Por um lado, as vigílias do filósofo são inúteis, e, de outro, o sensualismo do sátiro resulta na tortura do remorso. Se nem o intelecto nem a sensibilidade, sozinhas, trazem consolo, é o sentimento o único que pode abrandar a aspereza do mundo:

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

Provo desta maneira ao mundo odiento
Pelas grandes razões do sentimento,
Sem os métodos da abstrusa ciência fria
E os trovões gritadores da dialética,
Que a mais alta expressão da dor estética
Consiste essencialmente na alegria (ANJOS, 1994, p. 199).

A arte consola esculpindo a mágoa humana. Como disse Schopenhauer, seguindo o pensamento de Aristóteles, qualquer cena, mesmo de cansaço ou de dor, é dura quando vivida, mas suave quando estilizada artisticamente. Uma peça teatral, uma série televisiva ou um filme, por mais dramáticos que sejam, por mais triste que seja a história aí representada, e por mais que provoque em nós lágrimas de dor, ainda assim é mais suave quando vista no palco ou no cinema do que quando vivida. A arte abranda as rochas rígidas e por mais que não elimine a dor – sem que desintegre a aspereza do mundo – torna planície alegre o que antes era áspero.

Assim, não é a racionalidade do filósofo nem a sensualidade do sátiro, mas as “grandes razões do sentimento” que, mais convincentes que a ciência e a dialética, fazem da dor, quando estetizada, uma alegria. Não que a arte e o sentimento eliminem a dor, mas a suavizam ou, como dizia Schopenhauer, faz tudo parecer um sonho, mesmo que mau, de um ser eterno, sonho do qual despertaremos na morte.

Na nona e última parte de *Os doentes*, por sua vez, o eu lírico, após longa exposição de misérias e sofrimentos, quase em uma espécie de recenseamento das dores a que está sujeita a espécie humana, o eu lírico, enfim, se defronta com a dor em seu conjunto: “Quase todos os lutos conjugados, / Como uma associação de

monopólio, / Lançavam pinceladas pretas de óleo / Na arquitetura arcaica dos sobrados” (ANJOS, 1994, p. 255). O poema inteiro se assemelha a uma descrição da cidade dos lázaros – a vida humana, talvez –, que dormia, enquanto o poeta, em vigília e solitário, era o único desperto, o único ciente da dor que a todos dilacerava: “Somente, na metrópole vazia, / Minha cabeça autônoma pensava!” (ANJOS, 1994, p. 236). O poeta vê o antes e o depois, as bilhões de raças que desapareceram e o infortúnio que ainda há de vir, mas, em meio a tanta dor, também é ciente da única força capaz de resistir à morte: “Contra a Arte, oh! Morte, em vão teu ódio exerces!” (ANJOS, 1994, p. 248).

O poeta é, em várias ocasiões na coletânea de poesias, o desperto, o único de olhos abertos para a grande dor infrene que não cessa mesmo após a morte. Ele a tudo vê, mas sua própria dor não é visível a qualquer um: “Quem foi que viu a minha Dor chorando?!” (ANJOS, 1994, p. 291). Não se lida com a dor mediante a racionalidade ou a cega sensibilidade sodomita, mas com o sentimento. Mas não é uma carga fácil de suportar esta que foi confiada ao poeta, em cujo coração “morreram todos os doentes” (ANJOS, 1994, p. 292). Em outra ocasião, em “As cismas do destino”, se ouve:

Poeta, feto malsão, criado com os sucos
De um leite mau, carnívoro asqueroso,
Gerado no atavismo monstruoso
Da alma desordenada dos malucos
[...]
Adeus! Fica-te aí, com o abdômen largo
A apodrecer! ... És poeira, e embalde vibras!
O corvo que comer as tuas fibras
Há de achar nelas um sabor amargo! (ANJOS, 1994, p.222).

Por fim, a arte exerce também aqui, em *Eu*, uma função importante, aquela de suavizar o fluxo incessante da dor. Também este é um ponto de contato entre o poeta e Schopenhauer. Contudo, no filósofo alemão o papel da arte se entende em direta relação com sua teoria da Vontade. Na obra de Augusto dos Anjos, porém, não é tanto o fluxo escravizante da vontade que torna a vida humana uma coleção crescente de tragédias, mas, segundo entendemos, a recepção do monismo e do evolucionismo/transformismo a que o poeta teve acesso no ambiente cultural em que viveu. Assim, compreendemos o pessimismo do poeta não exclusivamente a partir da influência de Schopenhauer, mas, junto a isso, à luz da sua recepção destas teorias científicas. Se no primeiro momento deste capítulo apresentamos a interpretação do sofrimento que se fez inicialmente mediante a identificação entre o poeta e o homem

ou como um espelhamento da psicologia do autor e se no segundo momento aproximamos o poeta de Schopenhauer, concluiremos o capítulo aproximando o pessimismo de *Eu* ao monismo, tal como ele o recebeu.

3.3 Pessimismo e monismo

Em 1883 saiu a primeira edição do livro *A poesia científica*, de Izidoro Martins Júnior, que aqui lemos na edição de 1914. Martins Júnior foi membro da chamada Escola de Recife junto com Tobias Barreto e Silvio Romero. É de se supor que Augusto dos Anjos, que se graduou em Direito em Recife, tenha tomado contato com as ideias do autor. Uma das características de sua criação, frequentemente alvo de críticas, foi precisamente a presença do vocabulário científico em *Eu*, tido por vezes como antilírico. O uso frequente de termos técnicos retirados da biologia ou da medicina, contudo, não faz da poesia de Augusto dos Anjos uma poesia científica. Entretanto, este vocabulário diz algo de importante sobre esta poética, refletindo a recepção e o uso próprio que fez o poeta de teses filosóficas ou científicas de sua época. Além disso, conforme nossa leitura, esta recepção é o fundamento filosófico de seu pessimismo. Sendo assim, passamos agora a examinar o significado que os termos técnicos possuem no trabalho do poeta, inicialmente apontando o que alguns críticos consagrados disseram a respeito do tema.

No já citado “O poeta da morte”, publicado em 27 de dezembro de 1914 no *Jornal do Comércio*, do Rio de Janeiro, Antonio Torres observa que a obra de Augusto dos Anjos denota no autor uma cultura científica superior à sua idade. Torres enxerga em Augusto dos Anjos um monista convencido, pois “via-se que a literatura demasiada de Haeckel e Spencer deixara-lhe um sulco profundo na inteligência” (TORRES, 1994, p. 53). Isso, porém, fez com que, na opinião de Torres, o poeta escolhesse por vezes expressões menos felizes, brutais ou rebarbativas ou mesmo intoleráveis (TORRES, 1994, p. 53). João Ribeiro, por sua vez, em “O poeta do ‘Eu’”, texto publicado em 22 de março de 1920 em *Imparcial*, também do Rio de Janeiro, afirma que o poeta era materialista e “não acreditava em coisa alguma de superior às forças mecânicas e inconscientes que regem o universo” (RIBEIRO, 1994, p. 73). Era por isso de um niilismo físico-químico, que teria bebido em Haeckel. De nossa parte, entendemos que o senso comum de considerar o poeta um niilista, tendo em vista apenas seu suposto materialismo de inspiração monista, carece de maiores explicações. O eu lírico de *Eu* não nos parece niilista, na medida em que frequentemente professa sua filiação a uma

corrente de pensamento em específico. Em “Último credo”, por exemplo, diz o eu lírico: “Creio, como o filósofo mais crente, / Na generalidade decrescente / Com que a substância cósmica evolui...” (ANJOS, 1994, p. 230). De todo modo, os exemplos elencados, de 1914 e 1920, já testemunham que desde muito cedo chamou a atenção dos críticos o vocabulário monista do poeta.

Já Gilberto Freyre, em “Nota sobre Augusto dos Anjos”, texto publicado em *The Stratford Monthly*, Boston, em setembro de 1924 e traduzido para o português em 1943, entende que o pessimismo de Augusto dos Anjos é um caso singular em nossa literatura. Essa singularidade reside para Freyre na junção entre filosofia e poesia, junção própria do autor e diretamente relacionada a sua recepção do monismo materialista. Seu gosto pela introspecção, de acordo com isso, foi o resultado das ideias e preconceitos cientificistas que, quando adolescente, Augusto adquiriu de suas leituras de Haeckel. Isso não impedia que houvesse também no poeta uma corrente de misticismo em luta contra a “fortaleza haeckeleana” (FREYRE, 1994, p. 77). De todo modo, a poesia de Augusto dos Anjos não seria “toda emoção”. O esforço maior do poeta era o de pensar. Em assim dizendo, Freyre parece aproximar-se da tese segundo a qual o *Eu* é um exemplar de poesia científica, na medida em que seria motivada pela defesa de um pensamento. Assim, quando escreve sobre assuntos mórbidos ou sobre o sofrimento ele o fazia “sem qualquer intenção de reforma social ou moral” (FREYRE, 1994, p. 80). De nossa parte, concordamos com Freyre que há na poesia de Augusto dos Anjos um esforço de pensar, conjugado com a mobilização da sensibilidade artística. Não nos parece que a forte presença de concepções filosóficas em sua poesia, contudo, diminua a força de seu trabalho poético. Essa presença também não é suficiente para caracterizar sua poesia de “científica”, conforme esclareceremos ao longo do capítulo.

O conteúdo filosófico ou científico da obra de Augusto dos Anjos também chamou a atenção de Agripino Grieco, que em 16 de setembro de 1926 publicou em *O jornal*, do Rio de Janeiro, um artigo intitulado “Um livro imortal”, no qual escreve:

Saturado dos resíduos, bem nortistas, de um cientificismo tobiesco, de epígono retardado da escola de Recife, Augusto dos Anjos aproveitou os últimos lampejos de evolucionismo de Haeckel e Spencer, sobrecarregando os seus versos de expressões arrevesadas, que tresandam a compêndio para exame: moneras, caos telúrico, cósmico segredo, movimentos rotatórios, metapsiquismo, tropismo, vida fenomênica, desespero endêmico, eterizações, energia intra-atômica, quimiotaxia (GRIECO, 1994, p. 82).

Agripino Grieco via mesmo em *Eu*, por vezes, um tom didático, como se o poeta fizesse anatomia em verso para auxiliar os examinandos da Escola de Medicina (GRIECO, 1994, p. 86). O próprio poeta se deu conta da forte presença de teses científicas em seu livro, pois em carta endereçada a sua mãe e datada de 27 de junho de 1912, observa que “a própria Academia Nacional de Medicina incluiu-o em a sua biblioteca, por tratar do haeckelianismo e do evolucionismo spenceriano” (ANJOS, 1994, p. 737). Certamente não era a intenção do poeta fazer de seu livro um manual para estudantes universitários, mas, de todo modo, o texto não deixa de “tratar” de Haeckel e Spencer.

Ao lado de seu pendor pela ciência, contudo, Grieco observa que o poeta também era afetivo, unindo, porém, o lirismo espiritual com a rudeza materialista. Mais admirável se tornava, continua Grieco, quando abandonava seu jargão clínico e deixava falar à vontade o coração. Helena, entretanto, discorda dessa tendência presente em alguns críticos de elogiar o poeta *apesar* de seu vocabulário, defendendo, ao contrário, que “um poeta é poeta por todas as palavras que empregou, e não *apesar* delas. [...] A palavra poética do poeta não está fora de seu poema: só existe nele” (HELENA, 1977, p. 21). De todo modo, em que pese a observação de Helena, o comentário de Grieco também parece corroborar com a tese de que Augusto fez uma poesia algo próxima do discurso científico. Não que o crítico afirme ser o *Eu* um exemplo de poesia científica, mas sua afinidade com teses filosóficas ou científicas é algo notório.

Medeiros e Albuquerque, de seu turno, em “O livro mais estupendo: o *Eu*”, publicado no *Jornal do Comércio*, do Rio de Janeiro, em 30 de setembro de 1928, tendo presente a defesa de Martins Junior da “poesia científica”, entendia Augusto dos Anjos, porém, como “incontestavelmente poeta”. O que Martins Júnior chamou de poesia científica nada seria senão a redução a versos de teorias científicas, notadamente teorias positivistas. Para o autor, Augusto dos Anjos não se enquadra nesse programa, embora use, quando quer exprimir algum sentimento, não expressões que façam imagem, mas termos abstratos (ALBUQUERQUE, 1994, p. 90). Entretanto, nota Albuquerque que há também momentos em que pedaços de teorias filosóficas aparecem no *Eu*, como é o caso da afirmação de Spencer de que o progresso consiste na passagem do homogêneo ao heterogêneo, ideia que está presente na terceira parte de “As cismas do destino”, em que se diz na penúltima estrofe:

Um dia comparado com um milênio
 Seja, pois, o teu último Evangelho...
 É a evolução do novo para o velho
 E do homogêneo para o heterogêneo! (ANJOS, 1994, p. 222).

Apesar da presença de teses filosóficas nos versos de *Eu* e a despeito de sua linguagem, Augusto dos Anjos tinha, porém, o diz Albuquerque, o espírito de um poeta (ALBUQUERQUE, 1994, p. 94). A nós parece que o crítico afirmou isso para afastar Augusto dos Anjos das pretensões da “poesia científica”. Albuquerque entende que o uso de termos técnicos acarreta prejuízos de estilo, mas isso não compromete a força poética do livro e nem faz dele um texto científico. De nossa parte, concordando com Helena, o vocabulário de Augusto dos Anjos, quando no interior de seus poemas, não é científico e a força do poeta pressupõe seu vocabulário e não pode ser dissociada dele.

Mencionemos, por fim, mas sem pretender esgotar o que na fortuna crítica já se disse sobre o tema, a opinião de Raul Machado, autor de um comentário sobre o poeta publicado em 1939 em *Dança de ideias*, do Rio de Janeiro. Machado observa que a poética do *Eu* não visava apenas comunicar emoções, mas “extravasar ideias” (MACHADO, 1994, p. 98). Isso porque, na opinião de Machado, o espírito de filósofo reagia frequentemente sobre o temperamento do poeta.

Os comentários elencados acima dizem respeito a críticas escritas entre 1914 a 1939, dentro do que Neto (1997) chamou de primeira fase da recepção do poeta, por ele denominada de apologético-impressionista. De maneira geral, os críticos enfatizam o conhecimento que o poeta possuía do monismo e do evolucionismo, seu materialismo, a união entre poesia e filosofia e a característica de sua poética de expressar, além de emoções e afetos, pensamentos e ideias. Destacamos entre os críticos as observações de Albuquerque, para quem, em que pese o uso do vocabulário técnico, Augusto dos Anjos foi antes de tudo um poeta, e não um cientista a escrever versos. Desde os primeiros leitores de *Eu*, portanto, deu-se destaque à presença no livro de termos característicos da filosofia ou da ciência.

Considerações semelhantes se poderiam fazer da crítica que teve lugar após os trabalhos de Afrânio Coutinho e que Neto denomina de crítica madura. Mencionemos apenas o artigo de José Escobar Faria publicado na *Revista do livro*, do Rio de Janeiro, em junho de 1956 e intitulado “A poesia científica de Augusto dos Anjos”. Este texto nos interessa aqui porque o autor afirma que o poeta errou em se

considerar monista. Alega que ele quis sê-lo, mas não o conseguiu, isto é, não foi fiel ao monismo tal como Haeckel o entendia. Isso resta claro quando se menciona no *Eu* a substância universal. Diz Faria: “A *substância universal* colhida em Haeckel, onde se tentou explicar o Universo por um elemento único, a *substância*, constituída por dois atributos ligados, a matéria e a energia, não é, afinal, tão evidente na poesia de Augusto dos Anjos” (FARIA, 1994, p. 143). A nós importa destacar este comentário porque ele vai ao encontro do que disse antes Albuquerque e do que nós mesmos defendemos: o uso de termos técnicos não faz da poesia de Augusto dos Anjos “científica” no sentido que Martins Junior atribuía a esse conceito. Em outras palavras, o poeta não reproduz simplesmente teorias científicas em seus versos, mas se apropria delas a seu modo e com os fins que são característicos da linguagem poética. Apesar da inegável influência do monismo, portanto, o poeta não é monista no sentido em que um cientista (ou filósofo) de sua época poderia considerar-se monista.

Os comentários acima sinalizam como a crítica recebeu o vocabulário abundante em termos científicos e filosóficos que é característico do *Eu*. Para um exame mais completo sobre o tema, remetemos aos textos críticos reunidos por Afrânio Coutinho e Sonia Brayner em 1973 e à coletânea organizada por Alexei Bueno e publicada em 1994. A exposição acima tinha apenas o objetivo de auxiliar no questionamento que nos interessa desenvolver aqui: Augusto dos Anjos escreveu uma poesia científica? Para responder a esta questão, cumpre visitar a obra de Martins Júnior e compreender, em primeiro lugar, o que seria uma poesia dita científica. É o que faremos a seguir.

3.4 Martins Júnior e a poesia científica

França Pereira, que escreve o prefácio da obra de Martins Júnior na edição de 1914, observa em tom de reproche que a arte rimada havia se confinado no amor, entregando-se integralmente a beijos infundáveis e a lamúrias de almas afetadas. Silvio Romero teria sido o primeiro a protestar contra esse estado de coisas, fazendo-o com talento, mas sem que sua voz fosse ouvida na “anarquia” então reinante nos cultores do verso (PEREIRA, 1914, p. 15). Logo após surgiu Martins Júnior, que em *A poesia científica* argumenta “esmagadoramente” contra os poetas de então. Os poetas daquela geração, observa Pereira, não faziam ainda ciência e filosofia em verso. Mas Martins Júnior, sem prescrever fórmulas e técnicas fixas, veio trazer a

mensagem de que era hora de o poeta descer de sua torre de marfim e “celebrar a glória de viver” (PEREIRA, 1914, p. 15).

Essa era a aposta de Martins Júnior, que inicia sua obra expondo sua impressão de que o país se encontrava à sua época à beira do abismo cultural, exigindo, a partir deste diagnóstico, ou que daquele momento de crise saísse uma “pátria valente e livre” ou que enfim o país caísse na “decadência fatal e definitiva” (JÚNIOR, 1914, p. 1). A atmosfera do país, na apreciação do autor, revelava algo de amorfo, de que resultava uma sensação de agonia ou de “dolorosa esperança”. Na política, por exemplo, especifica ele, enquanto o sopro de uma nova organização social sem rei parecia renovar o espírito do país, velhos hábitos da monarquia constitucional ainda teimavam em resistir. No que diz respeito à literatura, Martins Júnior é de opinião de que os poetas a ele contemporâneos nasceram da decomposição do romantismo, decomposição da qual teria saído dois embriões: a poesia proto-científica de Silvio Romero e o “realismo socialista” de Souza Pinto e Celso de Magalhães (JUNIOR, 1914, p. 10).

De maneira geral, o autor concorda com a divisão da história da literatura nacional em quatro períodos, tal como sugerido por Silvio Romero, a saber: Período de Formação (1500-1750); Período de Desenvolvimento Autônomo (1750-1822); Período de Transformação Romântica (1822-1870) e Período de Reação Positiva (1870 em diante) (JUNIOR, 1914, p.7). Esta classificação seria tanto mais interessante na medida em que se ajusta à concepção positivista da evolução espiritual, isto é, denota o caminho da mentalidade nacional desde uma concepção teológica, passando por uma concepção metafísica até o advento finalmente da fase positiva. Não nos interessa discutir aqui a periodização literária, mas apontar como era forte à época a influência do positivismo, como fica explicitado na apresentação da história de nossa literatura como um movimento progressivo em direção ao estágio positivo de pensamento.

Resta claro que o autor considerava que a literatura e a vida espiritual do país ingressavam gradativamente em uma fase de predominância da racionalidade científica. Nesse sentido, considerava que os poetas “sentimentalistas” eram em número cada vez menor, e os que ainda existiam nada mais seriam senão “produtos retardados de um estado emocional que passou, de um subjetivismo mórbido que não tem mais razão de ser diante da nova compreensão da vida e dos deveres que esta

impõe” (JÚNIOR, 1914, p. 12). Essa literatura lamurienta, triste, chorosa, reduzia-se para ele à soma de atraso e inutilidade, cujo produto era o ridículo.

Daí que o autor assume na obra o tom de uma palavra de ordem contra a poesia feita para “distrair burgueses”, afrodisíaca e superficial. O país carecia então, na visão do autor, de uma grande “liquidação literária”. Para aqueles já libertos da algema da teologia e da metafísica já sopravam os ventos de uma poesia diferente, enfim são, verdadeira, forte e afinada com as modernas sínteses filosóficas (JÚNIOR, 1914, p. 15).

Martins Júnior sustentava ainda que da trajetória que a poesia descreveu ao longo do tempo e do conjunto da orientação mental que as civilizações tinham tomado, era de se deduzir o evento da Poesia Científica. Sua opinião se sustenta, afirma ele mesmo, na ideia de que em todo desenvolvimento afetivo ou emocional da humanidade, a partir já do fetichismo, a poesia sempre representou um papel útil, construtor e filosófico (JUNIOR, 1994, p. 18). Assim, em todas as suas manifestações, a poesia sempre teria se sujeitado à mesma lei, isto é, sempre se teria prestado a vulgarizar as ideias filosóficas reinantes, a refletir o *status* mental predominante (JUNIOR, 1914, p. 20).

O espírito científico, portanto, sempre dá lugar, na perspectiva do autor, à eclosão de fórmulas afetivas adequadas ao estado positivo da inteligência. Indo mais além, toda a vida espiritual deveria sofrer os influxos da fase positiva da inteligência. Assim é que na política correspondia ao estado positivo da inteligência de então a República – a falência do direito divino – bem como na estética, ao estado positivo de então correspondia a “idealização dos factos científicos e dos sentimentos filosóficos” (JUNIOR, 1914, p. 23). Desse modo, o autor defende que a poesia científica seria um resultado lógico e necessário da caminhada do espírito humano até então.

Em se dando crédito a essa tese, contudo, a poesia científica não seria algo exclusivo do século XIX, mas constitutivo do fenômeno poético enquanto tal, pois, na compreensão que tem o autor, ele sempre foi a tradução dos sentimentos de um povo ou de uma época. Considerando, porém, que a síntese sentimental de um momento histórico é, na perspectiva que advoga, determinada pela síntese mental ou pela compreensão filosófica desse mesmo momento, “segue-se que a poesia foi em todos os tempos mais ou menos científica” (JUNIOR, 1914, p. 25). Depreende-se daqui que o termo “científica” aplicado à poesia indica a reflexão do espírito de uma época nas letras, segundo o autor.

No que tange ao final do século XIX, a arte deveria se inspirar, por consequência, na generalização filosófica estabelecida por Comte. Martins Júnior sustenta mesmo que é um “princípio assentado” que ao estado positivo da mentalidade de então deveria corresponder, no domínio do sentimento, a poesia científica (JUNIOR, 1914, p. 26) e especifica a seguir o que entende por isso: a poesia científica recebe o influxo da concepção filosófica dominante em seu tempo e enuncia as verdades gerais que disso resultam para a vida social, fazendo-o, porém, com as roupagens da imaginação e obedecendo à emoção poética. A poesia, por conseguinte, deve alimentar-se dos sentimentos filosóficos de seu tempo, mas dando a eles um tratamento poético, de maneira a não “tratadisar” uma ciência particular (JUNIOR, 1914, p. 27).

Com isso, a poesia das ideias evitaria o didatismo. Daí que é importante para Martins Júnior que a poesia científica se una à poesia dos sentimentos, pois, ainda que deva inspirar-se na ciência, a arte tem linguagem e estatuto próprios. Assim, a arte jamais deve ser ciência, mas ao mesmo tempo a ciência não deve jamais deixar de influir sobre a arte (JUNIOR, 1914, p. 29). Um livro de versos, portanto, não deve se tornar um compendio de ciência alguma. Mantidas essas ressalvas, e considerando o que foi dito antes, a poesia do futuro se deveria chamar, na nomenclatura sugerida pelo autor, de “cientificismo filosófico ou – poesia científico-filosófica” (JUNIOR, 1914, p. 29).

Isso é para o autor um dogma imposto à imaginação e ao sentimento modernos – moderno para ele, acrescente-se. A poesia assim poderia engrandecer e embelezar não só os sentimentos como também as ideias, alargando a atividade artística e, o que é mais importante ainda, tornando o poeta um homem útil e um “produto sério” (JUNIOR, 1914, p. 32). A própria obra de arte se mostra maior quando consegue interessar tanto a inteligência quanto o sentimento, tanto o “coração quanto o encéfalo” (JUNIOR, 1914, p. 48). Seria assim e apenas assim que a evolução para o estado positivo se completaria. Não se trata, porém, de uma escolha indiferente entre outras, pois os poetas que não se sujeitarem à poesia científica, assim acreditava Martins Júnior, iriam desaparecer, de maneira que a lei de seleção apenas permitiria que resistissem os mais fortes, isto é, aqueles que conseguissem se adaptar ao meio (JUNIOR, 1914, p. 67).

Tendo exposto o que Martins Júnior compreendia por poesia científica, cabe agora examinar se, e até que ponto, Augusto dos Anjos que, provavelmente, teve

acesso, direto ou indireto, às ideias do professor, acatou em sua obra as diretrizes apontadas por ele. Dito de outro: a poesia de Augusto dos Anjos é “científica”?

Medeiros e Albuquerque respondeu a esta questão negativamente. Considerava Augusto dos Anjos “incontestavelmente um poeta” (ALBUQUERQUE, 1994, p. 90). O crítico é avesso à defesa de Martins Júnior de uma poesia científica, repudiando os exemplos de tais poesias que o professor indicara. Entende que Martins Júnior o que fazia era reduzir a versos teorias científicas, de preferência positivistas. Augusto dos Anjos, por mais que fizesse uso de vocabulário oriundo da ciência, e em que pesem os prejuízos que isso acarretou a sua expressão, não traduziu em versos teses filosóficas, mas se apropriou delas a seu modo e para um uso eminentemente poético. É certo que o poeta fez uso da aridez de termos técnicos, nem sempre, porém, os empregando com propriedade. A linguagem técnica, diz Albuquerque, tem a vantagem de exprimir com exatidão certas ideias, mas disso resulta literariamente o prejuízo de não significar senão o que pretende. A linguagem poética, continua o autor, diz de coisas que tem tanto um sentido exato quanto um sentido aproximado. Assim, os termos técnicos, na poesia, perdem algo de sua precisão e alargam seu significado.

Quanto a isso, notemos brevemente, a partir de Proença Filho, autor de *A linguagem literária*, algumas das características definidoras do texto literário. De certo, o que é literatura não é matéria pacífica entre os estudiosos. De todo modo, é mais ou menos consenso, defende Proença Júnior, que o texto literário configura uma situação que passa a existir a partir dele. A obra literária admite interpretações muito diferentes, acrescenta o autor, pois sua linguagem é ambígua e em permanente atualização e abertura, dado o caráter conotativo que a singulariza. Em síntese, “a linguagem literária produz; a não-literária reproduz” (PROENÇA JÚNIOR, 2007, p. 42). O texto literário, enfim, faz um uso bem específico e complexo da língua, dos signos linguísticos, das frases e suas sequências, as quais assumem, no contexto em que são inseridas, um significado variado e múltiplo. Isso distingue a linguagem literária de outros discursos, como é o caso, por exemplo, mas não exclusivamente, do discurso científico, marcado pela monossignificação (PROENÇA JÚNIOR, 2007, p. 43). Desse modo, os termos técnicos retirados de áreas do conhecimento científico, quando usados no contexto de um poema, perdem a precisão que tinham em um tratado de biologia ou medicina. Augusto dos Anjos, portanto, não faz uso de termos científicos, pois eles só o são em um contexto discursivo outro que não o da poesia.

Todas as palavras de que se vale, enfim, são poéticas, pois não há domínio algum que possua a propriedade privada e exclusiva de determinadas palavras.

Também Helena rejeita a ideia de que em Augusto dos Anjos temos um exemplo de poesia científica. Sua defesa é que a obra do poeta assume a forma de uma cosmogonia, entendida por ela como o relato da origem de algo. O *Eu* possuiria os traços, nas palavras de Helena e em que pese o gênero lírico, de uma narração ligada ao tema da criação do universo, à predição do fim dos tempos – a desagregação de tudo – e ao surgimento de uma nova humanidade (HELENA, 1977, p. 11). Essa leitura, para a autora, é o mesmo que negar que o *Eu* seja uma poesia científica ou a mera expressão documental dos princípios naturalistas da evolução das espécies (HELENA, 1977, p. 12). Assim, os termos técnicos, quando inseridos no contexto do poema, possuem significados próprios.

Essa ideia pressupõe a tese de que não há uma palavra cuja pátria exclusiva seja ou a ciência, ou a filosofia ou a poesia. Cada palavra tem sentido próprio dentro de um contexto de significação. Se assim é, não há por que falar na presença de um repertório lexical de proveniência científica na obra de Augusto dos Anjos. Isso por que não é a ciência, o positivismo, o determinismo ou o evolucionismo que estão presentes ali, na medida em que “o vocabulário ‘científico’ apontado no *Eu* apenas seria científico no texto de Haeckel e Spencer” (HELENA, 1977, p. 22).

Se a ciência se faz presente no texto do poeta, portanto, ela o faz enquanto transviada por seu talento. Isso significa que os termos técnicos, quando no contexto de significação da poesia, ampliam a sua significação e perdem o caráter técnico que tinham quando no discurso científico. “Evolução”, “transformismo”, “monismo” e outros termos oriundos da ciência, dentro do poema, significam outra coisa. Não se pode afirmar, em outras palavras, que Augusto dos Anjos traduz em verso teses científicas e que o monismo do poeta, por exemplo, seja o mesmo monismo de Haeckel.

Equivoca-se, desse modo, quem entende a poesia de Augusto dos Anjos como uma poesia científica, escrita em conformidade com a doutrina monista e evolucionista ainda muito fortes na Faculdade de Direito onde o poeta estudara. O desfile de palavras como moneras, células ou encéfalos não pode levar a engano. Para Helena, longe de científica, a linguagem do poeta seria mesmo uma forte contestação da cientificidade (HELENA, 1977, p. 57). Para nós, “contestação” parece algo forte, mas, de todo modo, as imagens que o poeta usa e os termos técnicos de que se vale transmudam seu significado original. Não se pode entender o uso que ele faz do

monismo, portanto, como uma defesa dos ideais monistas de Haeckel. De nossa parte, concordamos com a avaliação de Helena, embora entendamos exagerado afirmar que, não científica, a poética do *Eu* seria uma “contestação” ou uma “superação” do cientificismo. Sua visão poética se constrói em estreito diálogo com a visão científica do evolucionismo-monista-determinista a que teve acesso em Recife.

De todo modo, nem mesmo Helena desconsidera esta influência, sugerindo o cruzamento de dois universos na obra do poeta: o mito cosmogônico da criação e o monismo de influência do positivismo e da biologia. As diversas influências do poeta convergem, portanto, todas para o mesmo objetivo que é a sua criação poética, que não é a reprodução em clave estética das ideias que o influenciaram, mas a sua transformação artística. Para Helena, este uso poético de ideias ou teses científicas resultou na estruturação de três núcleos temáticos: a intuição monista, o transformismo e o fagismo.

Por intuição monista a autora não vê apenas a teoria científica, mas uma determinada apreensão da natureza como uma totalidade. Monismo em Augusto dos Anjos, portanto, significa a compreensão de que tudo deriva de uma mesma origem, de que tudo se irmana de algum modo – na dor, talvez, que resulta da diferenciação, isto é, a saída da homogeneidade primeira. O transformismo, por sua vez, é um termo para a mecânica a que todas as coisas se reduzem, uma espécie de autópsia da existência em seu movimento de constante degradação. O fagismo especifica o transformismo, e se faz presente especialmente na imagem do verme (HELENA, 1977, p. 71). Trata-se, desse modo, de uma visão mítico-poética conjugada a um vocabulário extraído do monismo evolucionista da época. O *Eu* reflete uma perspectiva filosófico-artística da natureza, narrando a criação e o vir-a-ser do mundo, narração que parte de um eu que observa a afinidade entre a sua proveniência e a origem de tudo a partir da unidade primeira, e o decurso posterior da putrefação e desagregação de tudo. Enfim, “no *Eu* encontra-se narrada, de modo épico-dramático, a visão cíclica de um perpétuo recriar, fruto da perene tensão entre o caos (força de desagregação) e o cosmos (força de agregação)” (HELENA, 1977, p. 117).

Essa é, tal como entendemos, a razão de ser do pessimismo de *Eu* e o fundamento do sofrimento a que a obra dá tanto destaque. Assim, se Augusto dos Anjos compartilha o pessimismo de Schopenhauer, não compartilha, porém, a motivação desse pessimismo. No filósofo alemão, essa motivação é a teoria da Vontade, ao passo que no poeta paraibano é a apropriação poética do monismo.

Esperamos tornar isso mais claro a partir de uma breve exposição do monismo de Haeckel e de como ele repercute poeticamente na obra de Augusto dos Anjos.

3.5 O monismo de Haeckel

Haeckel nasceu em Potsdam em 16 de fevereiro de 1834. Foi um grande expoente da filosofia positivista e contribuiu muito para a popularização da teoria de Darwin. Muitas foram suas contribuições ao campo da biologia, mas a seguir iremos nos concentrar em sua defesa da teoria filosófica que ele denominou de monismo, fazendo-o a partir de uma conferência sua de mesmo nome.

O monismo propõe unir religião e ciência, na medida em que é caracterizada por Haeckel como uma “profissão de fé”; contudo, é, antes de tudo, uma concepção racional do mundo que, para o autor, foi imposta logicamente pelos progressos científicos de sua época. Esses progressos fazem desaparecer a oposição entre religião e ciência, na medida em que o monismo satisfaz tanto a necessidade moral de nosso sentimento como a necessidade lógica de nosso juízo (HAECKEL, 2002, p. 9). Não é, portanto, uma religião no sentido tradicional, apenas satisfaz as mesmas necessidades espirituais que a religião em geral.

Mais especificamente, trata-se de uma concepção unitária da natureza, rejeitando o dualismo entre espírito e matéria que desde o platonismo é quase um senso comum na tradição filosófica ocidental. Para os monistas, o espírito está em tudo e tudo o que existe é regido por uma lei fundamental comum. Daí a tese da unidade entre natureza orgânica e inorgânica, visto que uma descendeu em última instância da outra. Do mesmo modo, não há que ver uma distinção absoluta entre os reinos animal e vegetal ou entre o mundo humano e o mundo animal (HAECKEL, 2002, p. 11).

O monismo rejeita também a oposição entre deus e o mundo, o criador e a criação, o espírito e a matéria, como duas substâncias separadas e irreduzíveis entre si. É o próprio progresso no conhecimento, no entendimento de Haeckel, que leva gradativamente ao afastamento do dualismo tradicional. Ao contrário, o monismo sustenta a irmandade de tudo, inclusive de deus, tido não como transcendente ao mundo, mas imanente a ele, tal como uma força interior ou espírito motor. A alma humana é uma parte da alma universal, assim como nosso corpo é uma ínfima parcela do corpo do universo (HAECKEL, 2002, p.19), ideia já anteriormente defendida por Espinosa.

Acrescente-se ainda que o monismo une a lei física da conservação da força com a lei química da conservação da matéria, resultando daí a lei única da conservação da substância. Em outras palavras, força e matéria são inseparáveis e manifestações diferentes de uma mesma essência, a substância universal (HAECKEL, 2002, p. 20). São abundantes no *Eu* as referências a essa substância primeira, original e unitária de que tudo deriva. A primeira estrofe do livro, que apresenta a sombra, já faz menção a esse conceito:

Sou uma Sombra! Venho de outras eras,
Do cosmopolitismo das moneras...
Pólipo de recônditas reentrâncias,
Larva do caos telúrio, procedo
Da escuridão do cósmico segredo,
Da substância de todas as substâncias! (ANJOS, 1994, p. 195).

A Sombra faz o primeiro discurso da obra, apresentando o filósofo e o sátiro e a insuficiência de ambos em sondar o mistério de tudo. É também a Sombra que declara ser a arte que esculpe a mágoa humana e torna planície alegre o que antes era áspero. A Sombra conhece tudo, mas não é qualquer ente transcendente ao mundo. Ao contrário, declara vir do cosmopolitismo das moneras, da larva do caos original, da escuridão do segredo do universo. Não fora do mundo, ela é completamente imanente ao próprio mundo e é constituída por tudo o que existe, como dito no verso subsequente: “A simbiose das coisas me equilibra” (ANJOS, 1994, p. 195).

A proveniência da Sombra é a substância de todas as substâncias, a substância universal, a unidade da totalidade do que existe. É dela que deriva, por sua vez, tanto a “saúde das forças subterrâneas” quanto a “morbidez dos seres ilusórios”. Tudo o que existe é uma manifestação, é uma parcela ínfima dessa substância universal, que se “separa” dela e vive autonomamente, mas que retornará um dia à unidade da matéria. A dor universal que a tudo consome não é senão fruto dessa aparente separação, do fato de se saber autoconsciente e independente. Desta maneira, nossa existência é um sopro de autoconsciência, é a duração de uma parcela da matéria que se sabe existir, mas que retornará ao mundo inorgânico. O movimento da vida, portanto é triplo: unidade – separação/diferenciação – retorno à unidade.

Disso resulta a pequenez de nossa existência, o mínimo de matéria que somos. Talvez por isso a Sombra diz sentir nojo da humanidade, visto que os seres humanos, não cientes da unidade de onde tudo provém, em vão buscam, seja o filósofo seja o

sátiro, um consolo ou saída para a mágoa de existir. Recusam com isso a sabedoria insondável de que tudo é um, e de que o destino da vida é a decomposição/recomposição de seus átomos:

Com um pouco de saliva quotidiana
 Mostro meu nojo à Natureza Humana.
 A podridão me serve de Evangelho...
 Amo o esterco, os resíduos ruins dos quiosques
 E o animal inferior que urra nos bosques
 É com certeza meu irmão mais velho! (ANJOS, 1994, p. 195).

Também para Haeckel o cosmos atual é o resultado de uma série ininterrupta de processos naturais evolutivos. De início havia um espaço infinito e inumeráveis partículas homogêneas. Os átomos primitivos se reuniram em grupos determinados e constituíram os elementos. O planeta Terra era uma bola incandescente que, quando esfriou, possibilitou o acúmulo de água líquida, condição para a geração da vida. Os átomos de carbono uniram-se a outros, formando as primeiras moneras, das quais se gerou a primeira célula. Mais tarde, seres mais complexos surgiram, resultando no mundo como hoje o conhecemos. O aspecto científico da teoria não é o que nos interessa aqui, porém. O importante a destacar é, em tudo isso, a ideia de que tudo se irmana através de uma proveniência comum que é o conjunto da matéria, unindo-se e desunindo-se. Os indivíduos singulares são manifestações de uma mesma unidade, a qual é constante e imperecível, ao passo que os indivíduos são durações finitas de uma porção mínima de matéria.

Mas, enfatizemos: só há matéria. A consciência também é matéria, ou um “caso particular do problema cosmológico que compreende tudo, a questão da substância” (HAECKEL, 2002, p. 36). O dualismo psicofísico, ou a distinção entre matéria e espírito, é uma tese que o monismo tem especialmente em mira, rejeitando não só o dualismo como o pluralismo. Nesse sentido, o monismo defende que “a consciência é da mesma maneira que a sensação e a vontade dos animais superiores, um trabalho mecânico das células ganglionares, e, como tal, concentra-se num processo físico e químico, dentro do seu plasma” (HAECKEL, 2002, p. 37) – conclui-se daqui que a inteligência humana não é uma exclusividade sua, pois se encontra também em outros seres vivos, mesmo que em grau menor.

A tese de que a consciência, ou o pensamento, é também matéria se encontra no soneto “A ideia”, que transcrevemos a seguir:

De onde ela vem? De que matéria bruta
 Vem essa luz que sobre as nebulosas

Cai de incógnitas criptas misteriosas
Como as estalactites duma gruta?!

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

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

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

No soneto citado o poeta estiliza o processo material pelo qual a palavra (a ideia) vem à expressão. Menciona as zonas misteriosas e profundas que seriam a nascente da palavra – “incógnitas criptas misteriosas” – e a luta interior, “psicogenética”, em que entra em cena as moléculas nervosas a se desintegrar. Como é característico do vocabulário de inspiração científica de Augusto dos Anjos, que muitos consideraram antilírico, lemos sobre o “encéfalo absconso” a constringer a palavra que, vencendo mais este obstáculo, chega às “cordas do laringe”, mas já “tísica, tênue, mínima, raquítica”. Após longa luta pelo interior do corpo, a ideia finalmente chega à língua, mas já chega “quase morta”. Neste soneto, portanto, a palavra, ou simplesmente o pensamento – a ideia – é entendida a partir da materialidade do corpo, isto é, dos processos fisiológicos cheios de obstáculos que o som precisa vencer para chegar já cansado à expressão final. Note-se que o eu lírico, ao questionar a origem da ideia, já o faz supondo uma origem material: “de que matéria bruta vem essa luz”. Enfim, o pensamento é entendido como o resultado de processos físico-químicos que tem lugar no cérebro e está essencialmente encarnado, desde a remota origem, nas moléculas nervosas até a etapa final, na língua.

O materialismo monista – a bem dizer, “materialismo” já é um termo carregado pelo dualismo, como uma tese oposta a espiritualismo; melhor será dizer simplesmente monismo, pois não se trata de negar o espírito, mas de afirmar que ele também é matéria. De todo modo, o monismo combate a tese espiritualista também no que diz respeito à imortalidade. O monismo não é contrário à imortalidade, mas a considera desde um ponto de vista “científico”. Nesse caso, a imortalidade “é a conservação da substância, isto é, o que se define em física por conservação da matéria. O universo no seu conjunto é imortal” (HAECKEL, 2002, p. 39). Nenhuma

parcela de matéria morre no sentido de desaparecer. Na morte, portanto, apenas desaparece a forma individual, pela qual a “substância nervosa” se manifestava. As combinações químicas da massa nervosa “decompõem-se e dão lugar a outras combinações, e as forças vivas, produzidas por elas, transformam-se em outros modos de movimento” (HAECKEL, 2002, p. 39).

Se, como pretende Haeckel, o monismo exerce uma função substitutiva em relação à religião, ele põe de parte os “dogmas místicos e as revelações inacreditáveis”, preservando apenas, como núcleo da verdadeira religião, “a moral purificada e fundada na antropologia racional” (HAECKEL, 2002, p. 45). A bondade, a solidariedade e o amor não são exclusividade do cristianismo e podem se preservar, mesmo rejeitando-se a teologia que sustenta a moralidade cristã. Sobretudo, a ideia de um deus pessoal criador de tudo não se sustenta racionalmente. Deus é, antes, o conjunto das forças naturais e da matéria e não um ser voluntarista que, segundo a contingência de seu arbítrio, criou o mundo e pode destruí-lo. Assim, Deus está em todas as coisas, não é senão “a soma infinita de todas as forças naturais ou a soma de todas as forças atômicas e de todas as vibrações do éter” (HAECKEL, 2002, p. 54).

Para Haeckel, deste conjunto de ideias deveria se seguir o gozo do espetáculo da natureza. Do ponto de vista moral, portanto, o monismo é uma filosofia otimista, contrária ao dogma teológico de que este mundo é um vale de lágrimas. O conhecimento da natureza, ao contrário, fornece, na visão de Haeckel, plena satisfação e alimento tanto à razão quanto ao sentimento (HAECKEL, 2002, p. 58). Augusto dos Anjos, entretanto, interpretou o monismo a seu modo, e ao invés do otimismo que Haeckel sugeria, e por influência de Schopenhauer, viu na irmandade de tudo e na decomposição da matéria motivo para lamentar a miserável condição humana.

Como se disse antes, já no primeiro poema da coletânea, “Monólogo de uma sombra”, diz-se do asco que a humanidade provoca na sombra, a anunciadora do filósofo e do sátiro. No poema seguinte, “Agonia de um filósofo”, o eu lírico, tal como o agonizado filósofo do primeiro poema, busca sondar o segredo de tudo, consultando o “Phtah-Hotep” e o “Rig-Veda”. Essas obras, porém, não dão o consolo desejado e o eu lírico conclui nos tercetos finais:

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

Rasgo dos mundos o velário espesso;
E em tudo, igual a Goethe, reconheço
O império da *substância universal!* (ANJOS, 1994, p. 201).

O “hierático areópago heterogêneo” parece se referir ao cérebro, este sagrado – tudo é um, então tudo é sagrado – tribunal ou conselho tão complexo com o qual o eu lírico percorre os mais escondidos segredos, mas fazendo isso o véu dos mundos se abre, revelando em tudo a substância universal. A substância universal não é algo separado (transcendente) ao mundo, como se fosse uma origem longínqua, que, gerando tudo, permaneceu lá atrás. Ao contrário, a substância universal está em tudo que é gerado e que se decompõe, é a unidade da matéria/espírito, a produzir vida e morte, origem e destino de tudo.

Por fim, examinemos o soneto a seguir, com o qual esperamos restar claro o fundamento filosófico do pessimismo de *Eu*. Trata-se do soneto “Psicologia de um vencido”:

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

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

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

Anda a espreitar meus olhos para roê-los,
E há de deixar-me apenas os cabelos,
Na frialdade inorgânica da terra! (ANJOS, 1994, p. 203).

A auto apresentação inicial do eu lírico, dizendo-se filho do “carbono e do amoníaco”, deixa transparecer a redução de seu eu aos compostos físico-químicos que constituem seu corpo. Essa apresentação parece se sustentar na defesa monista de que tudo é matéria, mesmo o espírito – a consciência. Somos apenas um agregado de carbono dotado de consciência de si e destinado ao aniquilamento. No verso seguinte o eu lírico denota uma visão negativa sobre si, pois se diz “monstro” de escuridão e rutilância. A redução de tudo à matéria, porém, por si só não é algo negativo. Haeckel, ao contrário, via nisso uma oportunidade para nos deliciar com a beleza e a inteligência do cosmo. O eu lírico, entretanto, encara a si com sofrimento,

assim como a influência que os signos do zodíaco desde a epigênese de sua infância exerceram sobre si.

A presença dos signos do zodíaco pode trair uma tendência mística no eu lírico, embora também se pode ler como uma apropriação particular do monismo. O conceito de zodíaco, como se sabe, tem origem na astrologia babilônica, sustentando que os fenômenos celestes se relacionam à atividade humana. Trata-se de uma espécie de paralelismo entre os fenômenos celestes e a vida humana. Embora a investigação científica não reconheça a validade das previsões e recomendações baseadas no sistema zodíaco, o que aqui interessa é a ideia de que há uma implicação mútua no conjunto da matéria. Se somos uma pequena parcela da totalidade da matéria, somos uma pequena parte deste cosmo, cujas mudanças são também nossas mudanças, embora talvez não no sentido estrito em que se entende os signos. Não se trata, dito de outro modo, de dizer que os signos afetam diretamente escolhas e decisões particulares nossas, mas da ideia de que tudo está em relação mútua, pois tudo é uma só e mesma coisa, a substância universal.

De todo modo, o eu lírico se diz enojado e hipocondríaco, incomodado com todo um ambiente que lhe causa repulsa. Sua hipocondria pode denunciar o medo obcecado pela morte, consequência possível de sua autopercepção como um agregado de carbono. Longe de se maravilhar com o espetáculo da natureza, o eu lírico denota se incomodar com o ambiente repugnante que não é outro senão a matéria de que tudo é constituído.

O espetáculo da decomposição da matéria, por fim, é o que mais lhe assusta. Mesmo ainda vivo, já antecipa o banquete dos vermes que lhe vão comer as carnes. O verme é dito em “guerra” contra a vida, embora, ao contrário, dada a imortalidade da matéria – morre apenas o indivíduo singular – o verme, visto desde o ponto de vista do todo, é antes o funcionário da vida, o responsável, não apenas pela decomposição, mas pelo renovar da matéria. O “operário das ruínas”, assim, tem uma função renovadora importante, mas é apresentado em meio a podridão das carnificinas a espreitar os olhos do eu lírico. O eu lírico denota aqui ansiedade, pois sente antecipadamente a decomposição que lhe aguarda, e sofre por antecipação ante a imagem de seu corpo abandonado ao frio da matéria inorgânica. Não é em paz e com gozo estético que ele contempla a transformação da matéria, portanto, como Haeckel sugeria ser o sentimento do monista.

De uma mesma teoria, por conseguinte, resultam duas posturas antitéticas: o monismo para Haeckel era motivo de gozo estético ante o espetáculo da unidade da natureza e da imortalidade da matéria. Em Augusto dos Anjos, contudo, foi sentido como a redução da humanidade à carne em decomposição, como um testemunho da pequenez e da perecibilidade de nossa constituição. Por essa perspectiva, somos um nada, ignorantes do mistério das coisas, a sofrer a proximidade do fim, apenas futura comida de vermes.

Desse modo, o pessimismo de *Eu* é influenciado por Schopenhauer apenas no que diz respeito à valoração negativa da felicidade e do prazer e na valoração positiva da dor e do sofrimento. O fundamento filosófico do pessimismo de Schopenhauer, porém, é sua teoria da vontade, ao passo que em Augusto dos Anjos é o monismo de Haeckel. Não, porém, o monismo tal como Haeckel o entendia, mas como foi recebido e transposto para o universo de sua poesia. Augusto dos Anjos não fez a mera tradução de uma teoria científica para a linguagem poética. Em sua poesia, o monismo tem um significado próprio, e se mostra enquanto uma imagem da criação de tudo a partir da ignota substância universal, da unidade da natureza. Os entes individualizados são parcelas mínimas da totalidade da natureza e sofrem precisamente com a separação ou diferenciação – a própria produção da individualidade – da qual serão “curados” mediante a morte, que faz as singularidades sofrendores retornarem à unidade da matéria. Essa é, segundo defendemos, uma interpretação possível do sofrimento evocado no *Eu*, além daquela já sinalizada antes, no capítulo anterior.

4. (IN)CONCLUSÃO

O texto literário é marcado por uma polissemia característica, que o distingue de discursos como o jornalístico ou o científico. Considerado o termo “literatura” desde a perspectiva estética, isto é, como criação estética, o conceito não é de fácil definição, variando o seu significado de acordo com o ponto de vista teórico a partir do qual é visado. O vocábulo, assim, resiste ao rigor de uma conceituação única e definitiva, como o mostrou Proença Filho em *A linguagem literária*. De todo modo, se a linguagem verbal enquanto tal “desrealiza” a realidade ao transformá-la em signos-símbolos, a mimese poética, por sua vez, vai ainda mais longe neste desrealizar-se, pois “a partir do fingimento do particular, atinge espaços da universalidade” (PROENÇA JUNIOR, 2007, p. 30).

O discurso literário, continua o autor, se caracteriza por sua complexidade. No discurso não-literário o relacionamento com o referente é imediato, ao passo que a linguagem literária ultrapassa a mera reprodução. As informações que são aí transmitidas vão “além do nível meramente semântico para se converter em algo tal que sua comunicação se torna impossível por meio das estruturas elementares do discurso cotidiano” (PROENÇA JUNIOR, 2007, p. 41). Essas informações superam também o tempo do próprio texto literário, como mostra a permanência de determinadas obras, que se deve, sustenta Proença Junior, ao alto grau de polissemia deste tipo de texto, o qual se abre a leituras muito variadas, fazendo dele um objeto atemporal.

Também Paula Cristina Lopes, em *Literatura e linguagem literária*, lembra que o termo literatura remete para uma pluralidade de conceitos complexos e ambíguos, podendo assumir significados muito diferentes. De todo modo, a obra literária apresenta ao menos dois valores fundamentais, para a autora: o de significado – semântico e o formal – de expressão linguística. Citando Moles e Bertier, Lopes afirma que a mensagem semântica é caracterizada pelo fato de a leitura esgotar imediatamente o seu significado e ser traduzível, ao passo que a informação estética é traduzível apenas aproximadamente, dirigindo-se ao imaginário e à subjetividade e, nessa medida, não se esgotando em um só olhar. A informação semântica, continua

Lopes, é de natureza lógica, estruturada, algo utilitária. Já a estética é qualitativa, introduzindo novidades e aberturas dentro do código linguístico (LOPES, s/d, p. 7).

Outra característica da obra literária consiste no traço distintivo da ficcionalidade. Isso distingue os usos literário e não literário da linguagem, na medida em que as obras ficcionais não pretendem descrever ou afirmar e, por consequência, não são verdadeiras nem falsas. A verdade e a realidade estão subordinadas ao intento artístico, de maneira que a estrutura verbal encontra sua justificação em si mesma – o que não significa, acrescentamos, que o texto literário não possua relação alguma com o mundo extraliterário. A linguagem literária, enfim, é conotativa e seu uso é marcado pela criatividade do autor (LOPES, s/d, p. 10).

Tendo em vista as características do texto literário a que chamaram atenção Proença Junior e Lopes, não cabe estabelecer para ele um sentido “verdadeiro” ou definitivo. A ambiguidade própria dessa linguagem se furta à pretensão de se firmar um sentido unívoco, antes exige a abertura para possibilidades sempre novas e imprevisíveis de leitura. A atemporalidade do texto literário, além disso, supõe que as sucessivas gerações que o leem podem atualizar a sua mensagem, de acordo com o mundo de valores de cada leitor e de cada geração.

De acordo com essa perspectiva, não foi nosso interesse nesta pesquisa determinar o sentido “correto” que o sofrimento possui em alguns dos poemas de Augusto dos Anjos que usamos para nos fundamentar. Propomos uma leitura, não a mais acertada ou adequada. Ao mesmo tempo, essa proposta não exclui outras igualmente possíveis, com as quais não pretende rivalizar. Nosso interesse foi apenas investigar o tema do sofrimento em algumas das poesias de Augusto dos Anjos, esquivando-se de entendê-lo à luz da biografia ou da psicologia do autor, como foi comum fazer entre alguns críticos que citamos ao longo do estudo. Propomos pensar o sofrimento que aí é estilizado como consequência da recepção, por parte do poeta, do monismo materialista de Haeckel.

Não se trata de afirmar, porém, que o poeta traduziu em versos a posição filosófica de Haeckel, pois se o tivesse feito sua poesia teria a exatidão e a estreiteza de sentido que a linguagem científica ou filosófica pretende ter. Antes, o eu lírico, influenciado pelo monismo – do qual se apropria a seu modo –, expressa uma concepção pessimista da finitude da vida, que se reduz para ele a mero agregado de carne destinado ao apodrecimento. A positividade da dor resulta, por sua vez, da diferenciação/separação da substância universal, isto é, da unidade da matéria, da

qual cada existência singular se sente separada na medida em que assume os contornos de uma individualidade. Somos um só com o todo, mas a singularização de nossa existência nos confunde com a ilusão da individualidade, doença cuja cura é a morte, responsável por fazer a porção de matéria que somos retornar à unidade. Nesse sentido, a existência é dor e sofrimento, na medida em que essa parcela ínfima da totalidade da matéria que somos, mal se descobre sendo, tão logo toma consciência de que é um “si”, já se sabe em trânsito para não ser mais. A consciência de si é um sopro de ilusão.

Somos, portanto, como a folha que seca no outono e que o vento leva para lugar algum. Entretanto, de certo modo, somos imortais, mas não enquanto indivíduos. O que morre é a singularização de nossa existência, mas a matéria, transformada pelos vermes – os “funcionários da ruína” –, permanecerá em outras singularidades que virão depois. É isso o que parece dizer o eu lírico em “Último credo”, sobretudo nos dois tercetos:

Creio, como o filósofo mais crente,
Na generalidade decrescente
Com que a substância cósmica evolui...

Creio, perante a evolução imensa,
Que o homem universal de amanhã vença
O homem particular que eu ontem fui! (ANJOS, 1994, p. 230).

A “generalidade decrescente” parece resumir a travessia que é a vida: o lento retornar para o número um. Essa é a evolução imensa a que estão sujeitos todos os entes vivos. Sendo assim, o “homem universal” de amanhã nada mais é senão a dissolução do “homem particular” de ontem na substância universal, a totalidade da matéria, na qual continua existindo, não mais, porém, como o indivíduo de antes.

É de se supor que o conhecimento que Augusto dos Anjos tinha das ideias de Darwin, ou mesmo de seus divulgadores – Spencer ou Haeckel – não é de se superestimar. Afinal, ele se graduou em Direito e por mais que tenha lido sobre o assunto, não o fez certamente a ponto de se tornar um especialista. O que importa, contudo, é a impressão que isso deixou nele e nos versos que escreveu. E a reação do eu lírico aos processos naturais geradores de vida e morte não é das mais otimistas.

Vejamos os lamentos emanados pelo eu lírico em “Queixas noturnas”:

Bati nas pedras dum tormento rude
E a minha mágoa de hoje é tão imensa
Que eu penso que a Alegria é uma doença

E a Tristeza é minha única saúde!

As minhas roupas, quero até rompê-las!
Quero, arrancado das prisões carnis,
Viver na luz dos astros imortais,
Abraçado com todas as estrelas! (ANJOS, 1994, p. 291).

Nestas duas estrofes se pode ver sintetizado o modo como entendemos o sofrimento estilizado na obra. Na primeira estrofe, a influência do pessimismo de Schopenhauer, autor que compartilha da ideia de que a dor é mais positiva que a alegria ou o prazer, tidos como intervalos passageiros em relação à constância do sofrimento. Assim, o eu lírico entende a alegria como uma doença e a tristeza como a saúde. Mas o fundamento desta concepção muda do filósofo para o poeta. Para o primeiro, reside em sua teoria da vontade. Para o poeta, em sua apropriação do monismo. Isso se explicita na segunda estrofe, em que o eu lírico deseja romper as suas roupas. Ao que parece, suas roupas são os ossos, tecidos e órgãos que constituem as “prisões carnis” de que deseja se libertar. Essa libertação lhe permitirá viver na luz dos astros, o que pode ser interpretado como uma alusão ao pós vida cristão ou religioso. Considerando, porém, que o materialismo é uma tônica comum na obra, essa libertação das vestes da carne se pode ler também como o retorno à unidade, à substância universal. O desejo de estar “abraçado com todas as estrelas” pode, nesse sentido, se referir à dissolução no todo da matéria, que é a consequência da morte individual. Essa ideia é, por sua vez, fruto da recepção do monismo de Haeckel, da qual resultou a angústia do eu lírico e sua revolta contra os processos naturais de vida e morte, como se vê na estrofe seguinte, do mesmo poema:

E eu luto contra a universal grandeza
Na mais terrível desesperação...
É a luta, é o prélio enorme, é a rebelião
Da criatura contra a natureza! (ANJOS, 1994, p. 292).

A recepção de Haeckel resultou não na alegre contemplação do espetáculo da natureza, como o próprio Haeckel entendia ser a consequência da aceitação de suas ideias, mas na profunda angústia ante o iminente fim da existência individual, fim cuja antecipação faz da dor e da tristeza a saúde, e da alegria, uma doença. Portanto, o eu lírico é pessimista como Schopenhauer, mas em função da angústia e desesperação que lhe causa a imagem do transformismo a que está fadada a sua carne, quando os vermes – “fator universal do transformismo” –, que o eu lírico sempre

vê à espreita de si, devolverão a parcela de matéria que ele foi ao conjunto do cosmo todo.

A interpretação do sofrimento aventada acima não impossibilita que se veja no martírio das criaturas a denúncia de injustiças sociais e históricas. Em “Para cantar de preferência o horrível”, por exemplo, texto de Zenir Campos Reis e parte integrante da coletânea *Os pobres na literatura brasileira*, organizada por Roberto Schwarz, a autora vê já no primeiro poema de *Eu*, “Monólogo de uma sombra”, o programa do poeta de compartilhar da dor das criaturas e lhe dar expressão: “A sintonia com os que sofrem e a compaixão, no sentido forte desses termos, dão o tom e o teor de sua poesia” (REIS, 1983, p. 63). Reis observa que o eu lírico é muito atento à opressão camuflada no cotidiano, como se vê no poema “Ricordanza della mia gioventù”. De modo geral, o eu lírico fala, para Reis, a uma sensibilidade tocada pela injustiça de uma retribuição do bem com o mal. Apesar da diversidade em que esta estrutura se faz visível na obra, a experiência de base, para a autora, é social, isto é, a desigualdade, especialmente quando vivenciada do ponto de vista do oprimido. Augusto dos Anjos teve sua consagração por isso, e se seus versos são por vezes ásperos é porque “a opressão tem casca grossa” (REIS, 1983, p. 67).

Em que pese a denúncia social da injustiça, visível em momentos diferentes da obra, a presente investigação, sem negar a sensibilidade do eu lírico em relação aos oprimidos e injustiçados, visa o sofrimento desde a recepção do poeta ao monismo de Haeckel e da influência que exerceu sobre ele o pessimismo de Schopenhauer. Disso não se segue que a obra não chame a atenção para a opressão social, mas, segundo entendemos, subsume as mais diferentes dores e sofrimentos na dor que resulta da diferenciação da substância universal. Sustentamos que afirmar isso não implica em diminuir a importância das denúncias sociais ouvidas na obra, mas apenas em situá-las dentro do quadro geral que resulta do monismo poético do eu lírico. De todo modo, dado que o texto literário não é um fechamento, mas uma abertura, finalizamos este estudo sem pretender esgotar as visadas possíveis sobre o tema. Ao contrário, concluímos o trabalho deixando em aberto o que o texto de Augusto dos Anjos pode nos dizer. Finalizamos, por isso, com uma (in)conclusão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBUQUERQUE, Medeiros e. “O livro mais estupendo: o Eu”. In.: ANJOS, Augusto dos. **Obra completa**: volume único. Organização Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

ALEIXO, Elvis Brassaroto. **A Expressão do Sagrado Budista na Poesia de Augusto dos Anjos**. 196 f. Dissertação de Mestrado, UNICAMP, junho de 2008.

ALMEIDA, Horácio de. **As razões da angústia de Augusto dos Anjos**. Disponível em: <https://nuhtaradahab.wordpress.com/2009/04/20/horacio-de-almeida-as-razoes-da-angustia-de-augusto-dos-anjos/>; acessado em 02/02/2022, às 22:43 horas.

ANJOS, Augusto dos. **Obra completa**: volume único. Organização Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**. Coleção: Os pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

ARRUDA, Maria Olívia Garcia Ribeiro De. **O lamento dos oprimidos em Augusto dos Anjos**. 01/07/2009. 347 F. Doutorado em Teoria e História Literária Instituição de Ensino: Universidade Estadual de Campinas, Campinas Biblioteca Depositária: Biblioteca Central.

AZEVEDO, Celia Maria Marinho de. **Onda negra, medo branco: o negro no imaginário das elites – século XIX**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

BANDEIRA, Manoel. “Augusto dos Anjos”. In.: ANJOS, Augusto dos. **Obra completa**: volume único. Organização Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

BARROS, Thiago Leite Cordeiro De. **Mãe e meretriz: empatia e denúncia da dominação masculina na poesia de Augusto dos Anjos**. 26/07/2017. 40 F. Mestrado em Estudos da Linguagem. Instituição de Ensino: Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

BELLEI, Sérgio Luiz Prado. “Repensando a literatura comparada: Edward Said e Fredric Jameson.” **Revista de estudos de literatura**, Belo Horizonte, v. 5, p. 11-33, out. 97.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Editora Cultrix, 1997.

_____. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo, Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.

BRUFLAT, Alan. "Dramatic Tension in the Poetry of Augusto dos Anjos". Source: **Hispania**, Vol. 72, No. 3 (Sep., 1989), pp. 780-782.

CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos**. 6 ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda, 2000.

_____. **Literatura e sociedade**. 9ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CARPEAUX, Otto Maria. **História da literatura ocidental**. 3. ed. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2008. 4 v.

COUTINHO, Afrânio; BRAYNER, Sonia (orgs.). **Augusto dos Anjos: textos críticos**. Brasília: INL, 1973.

CUNHA, Fausto. "Augusto dos Anjos salvo pelo povo". In.: ANJOS, Augusto dos. **Obra completa: volume único**. Organização Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

ERICKSON, Sandra. **Agon&poesia: as vias do sublime em Augusto dos Anjos**. João Pessoa: Editora do CCTA da UFPB, 2015.

_____. **A melancolia da criatividade na poesia de Augusto dos Anjos**. João Pessoa: Editora Universitária, UFPB, 2003.

FARIA, José Escobar. "A poesia científica de Augusto dos Anjos". In.: ANJOS, Augusto dos. **Obra completa: volume único**. Organização Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

FOGAL, Alex Alves. **O Eu de Augusto dos Anjos: a ciência, a filosofia e o prosaico como elementos da fatura estética**. 05/05/2016. 124 F. Doutorado em Estudos Literários Instituição de Ensino: Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte Biblioteca, Depositária: Biblioteca Da Fale/Ufmg E Biblioteca Universitária Da Ufmg.

FRASER, Nancy. "O feminismo, o capitalismo e a astúcia da história". **Mediações**, Londrina, v. 14, n.2, p. 11-33, Jul/Dez. 2009.

FREYRE, Gilberto. "Nota sobre Augusto dos Anjos". In.: ANJOS, Augusto dos. **Obra completa: volume único**. Organização Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

GONÇALVES, Luiz Cláudio Luciano França. **Mater originalis ou Augusto dos Anjos e o caminho poético do eu**. 211 f. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

GRIECO, Agripino. "Um livro imortal". In.: ANJOS, Augusto dos. **Obra completa: volume único**. Organização Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

HAECKEL, Ernest. **O monismo**. Trad. Fonseca Cardoso. Livraria Chardon: Lisboa, 1908.

HARDMAN, Francisco Foot. Augusto dos Anjos e o Anti-Tropicalismo. In.: **Portuguese Studies**. Vol. 23, No. 1 (2007), pp. 100-108 (9 pages).

_____. "Sinais do vulcão extinto". Apud **Nem pátria, nem patrão**. Memória operária, cultura e literatura no Brasil. 3ª ed. Revista e ampliada. São Paulo: UNESP, 2002.

HELENA, Lúcia. **A cosmo-agonia de Augusto dos Anjos**. 2ª. Edição. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; João Pessoa: Secretaria da Educação e Cultura da Paraíba, 1984.

HONNETH, Axel. **Luta por reconhecimento: a gramática moral dos conflitos sociais** (Trad. Luiz Repa). São Paulo: Ed. 34, 2003.

JÚNIOR, José Izidoro Martins. **A Poesia Científica** (Escorço de um livro futuro). 2ª edição destinada a auxiliar a construção do monumento do autor. Recife: Imprensa Industrial, 1914.

JUTGLA, Cristiano Augusto da Silva. "A Poesia de Resistência à Ditadura Militar (1964-1985): Algumas Reflexões". **Elyra: revista da rede internacional lyracompoetics**, 2, 12, p. 73-97, 2013.

_____. "Poesia de resistência e a luta por Direitos Humanos". **Via Atlântica**, São Paulo, n. 28, p. 395-412, Dez/2015.

_____. "Três poetas de resistência à ditadura civil-militar". In.: PIRES, Antonio Donizete; SALGUEIRO, Wilberth; JUTGLA, Cristiano Augusto da Silva. **Na fronteira do poético: lírica, narrativa e drama**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2017. (Série Estudos Literários, v. 18)

LIMA, Luís Costa. "Augusto dos Anjos: a origem enquanto extraviado". In.: **Matraga**, Rio de Janeiro, v.21, n.35, jul/dez. 2014, p. 11-32.

LOPES, Paula Cristina. **Literatura e linguagem literária**. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-lopes-literatura.pdf>; acessado em 20/12/2021, às 21:35.

LOPEZ JUNIOR, Francisco Caetano. Para um estudo do trágico no livro Eu de Augusto Dos Anjos. In.: **Revista de Crítica Literária Latinoamericana**, Año 17, No. 33, (1991), pp. 291-303 (13 pages).

MACÊDO, Anne Greice Soares Ribeiro. **Eu, operário da ruína: as intersecções entre arte, doença e morte em Augusto dos Anjos**. 01/01/2006. 165 F. Mestrado

em Letras e Lingüística. Instituição de Ensino: Universidade Federal da Bahia, Salvador, Biblioteca Depositária: Biblioteca Central Reitor Macêdo Costa.

MACHADO, Maria Zélia Versiani. **O eu e o outro: o movimento da recepção crítica do "Eu", de Augusto dos Anjos**. 01/11/1997. 191 F. Mestrado em Letras. Instituição de Ensino: Universidade Federal De Minas Gerais, Belo Horizonte. Biblioteca Depositária: Biblioteca Da Fale E Biblioteca Central Da Ufmg.

MACHADO, Raul. "Augusto dos Anjos". In.: ANJOS, Augusto dos. **Obra completa**: volume único. Organização Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MACHADO, Roberto Pinheiro. "Augusto dos Anjos: poetry, pain and a heightened awareness of being. In.: **Cadernos do IL**. Porto Alegre, n.º 43, dezembro de 2011. p. 345-353.

MAGALHÃES JR., Raimundo. **Poesia e vida de Augusto dos Anjos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977.

MEDEIROS, Irani (org. e notas). **Cartas e crônicas de Augusto dos Anjos**. João Pessoa, PB: A União, 2002.

MIRANDA, Ana. **A última quimera**. 2ª Ed. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

Monteiro, Pedro Meira. "Literatura e Resistência: Alfredo Bosi e a Crítica (Fora Do Brasil)." *Luso-Brazilian Review*, vol. 50, no. 2, 2013, pp. 64–75, <http://www.jstor.org/stable/43905283>. Accessed 13 May 2022.

NARAZETH, Denise Carneiro. "Augusto dos Anjos: um olhar sobre a primeira recepção de sua obra". **Navegações**, v. 12, n. 1, p. 112-121, JAN.-JUN. 2018a.

_____. **Augusto dos Anjos**: um olhar sobre a recepção de sua obra. Dissertação – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras, 2018b.

NETO, Henrique Duarte. **As cosmovisões pessimistas de Schopenhauer e Augusto dos Anjos**. 01/05/2000. 121 F. Mestrado em Literatura. Instituição de Ensino: Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis Biblioteca Depositária: Bu /Ufsc.

_____. "A recepção crítica à obra de Augusto dos Anjos". **Anuário de Literatura**, 1997, pp. 225-240.

NOBRE, Marcos. **A teoria crítica**. São Paulo: Jorge Zahar, 2011. Filosofia passo a passo, v. 47.

PEREIRA, França. "Prefaciando". In.: MARTINS JÚNIOR, José Izidoro. **A Poesia Científica** (Escorço de um livro futuro). 2ª edição destinada a auxiliar a construção do monumento do autor. Recife: Imprensa Industrial, 1914.

PLATÃO. **Banquete, Fédon, Sofista e Político**. Trad. José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

PROENÇA FILHO, Domício. **A linguagem literária**. 8.ed. São Paulo: Ática, 2007. (Princípios; 49).

OITICICA, Jose. "Augusto dos Anjos". In.: ANJOS, Augusto dos. **Obra completa**: volume único. Organização Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

REALE, Giovanni. **História da filosofia grega e romana**. Trad. Henrique Cláudio de Lima Vaz; Marcelo Perine. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

REIS, Zenir Campos. "Para cantar de preferência o horrível". In.: SCHWARZ, Roberto (org.). **Os pobres na literatura brasileira**. São Paulo: editora brasiliense, 1983.

RIBEIRO, José. "O poeta do 'Eu'." In.: ANJOS, Augusto dos. **Obra completa**: volume único. Organização Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

RIBEIRO, Sileyr dos Santos. **Depois, é o céu abscondido do nada: niilismo e a poética de Augusto dos Anjos**. 22/02/2016. 82 F. Mestrado em Letras. Instituição de Ensino: Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, Biblioteca Depositária: Biblioteca Central Da Ufes.

SANTOS, Iara Maria Carvalho Medeiros dos. **O arbusto dos anjos** (dissertação). Natal: UFRN, 2009.

SCHAWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000. (Coleção Espírito Crítico)

_____. **Um mestre na periferia do capitalismo**: Machado de Assis. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000. (Coleção Espírito Crítico)

SCHOPENHAUER, Arthur. **As dores do mundo**. São Paulo: Iba Mendes Editor Digital. Disponível em: <https://abdet.com.br/site/wp-content/uploads/2015/01/Dores-do-Mundo.pdf>; acessado em 09/11/2021, às 15:30.

SKIDMORE, Thomas E. **Preto no branco**: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro. Trad. Raul de Sá Barbosa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

SOARES, Órris. "Elogio de Augusto dos Anjos". In.: ANJOS, Augusto dos. **Obra completa**: volume único. Organização Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. Tradução Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.

TELLES, Lorena Féres da Silva. "Amas de leite". In.: SCHWARCZ, Lilia Moritz; GOMES, Flávio dos Santos (orgs). **Dicionário da escravidão e liberdade: 50 textos críticos**. São Paulo: Companhia das Letras. 2018.

TORRES, Antônio. "O poeta da morte". In.: ANJOS, Augusto dos. **Obra completa**: volume único. Organização Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

VIDAL, Ademar Victor de Menezes. **O outro Eu de Augusto dos Anjos**. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1967.

VIVALDO, Leonardo Vicente. **Uma poética sobre nada: o niilismo em Augusto dos Anjos**. 19/04/2013. 151 F. Mestrado em Estudos Literários. Instituição de Ensino: Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho/Araraquara, Araraquara. Biblioteca Depositária: Faculdade De Ciências E Letras - Campus De Araraquara.