

## ERRATA

- . Página 37 - 4ª linha do último parágrafo:
  - onde se lê " podridão de Evangelho"
  - leia-se "podridão como Evangelho"
- . Página 83 - 2ª linha do 3º parágrafo:
  - onde se lê "... poemas do Eu, visivelmente..."
  - leia-se "...poemas do Eu, são visivelmente..."
- . Página 91 - 4ª linha do 2º parágrafo:
  - onde se lê "... afirma o escrito, muitas vezes, trapaceia-o..."
  - leia-se "... afirma o escrito e, muitas vezes, trapaceia-o..."
- . Página 94 - 6ª linha do 1º parágrafo:
  - onde se lê "exercido"
  - leia-se "exercício"
- 8ª linha do 3º parágrafo:
  - onde se lê "tranacsndência"
  - leia-se "transcendência"
- . Página 99 - 1ª e 2ª linhas do 2º parágrafo:
  - onde se lê "... que o possam delinear, ou definir..."
  - leia-se "... que o ~~possam~~ delinear ou definir..."
- . Página 102 - 14ª e 15ª linhas do 1º parágrafo:
  - onde se lê "reconhecimento"
  - leia-se "recolhimento"
- 2ª linha do último parágrafo:
  - onde se lê "poema-segredo"
  - leia-se "poemas-segredo"
- . Página 106 - 2ª linha do 3º parágrafo:
  - onde se lê "aparecem, velados.. ."
  - leia-se "... aparecem velados ..."
- Página 115 - 4ª linha do último parágrafo:
  - onde se lê "poesia"
  - leia-se "poeta"

O CEMITÉRIO DE PAPEL  
(SOBRE A ATOPIA DO EU DE  
AUGUSTO DOS ANJOS)

MARIA ESTER MACIEL DE OLIVEIRA

Dissertação apresentada à Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira.

Orientadora:

Profa. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury

Belo Horizonte

1990

BANCA EXAMINADORA

*Maria Zilda Ferreira Cury*

---

Profa. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury  
Orientadora

*Maria Zilda Cury*

---

*Luiz Castellanos*

*J. Machado*

---

PROF. JULIO CESAR MACHADO PINTO  
Coordenador do Curso de  
Pos-Graduação em Letras UFMG

Este trabalho foi realizado com auxílio  
de bolsa de estudos fornecida pela CAPES  
e pelo CNPq.

*"O poeta ser em silêncio  
se esconde ali  
nos biombos de bambus  
e das sombras.*

*Em pausas e concausas  
se vela se atrai se oculta  
se penumbra se transmuta  
em assombrado  
e se sobra salobro fantasmal.*

*O poeta ser em escritura  
(quase santo)  
se ausenta se vigila se flagela  
se cilicia em sacos de cinza e sal  
se encanta, cauto, e, se resta  
em susto ou pastor do espanto."*

*(Altino Caixeta de Castro)*

PARA

*João Ricardo de Oliveira,*

meu pai

*André dos Anjos Cardoso,*

meu companheiro

*Ricardo Maciel dos Anjos,*

meu filho

pelo que deixaram inscrito no texto

que sou.

## AGRADEÇO

em especial, a *Maria Zilda Ferreira Cury*, orientadora admirável que, sem tentar desviar o meu desejo e a minha trajetória, soube acompanhar com rigor, seriedade e entusiasmo o processo de elaboração deste trabalho;

à profa. *Vera Lúcia Casanova*, pela dedicada e criativa orientação do projeto primeiro desta dissertação;

a *Mariângela Andrade Paraíso*, pelo seu olhar iluminado sobre o meu texto, pelo valioso auxílio teórico que me deu e pela revisão final do trabalho;

a *Eneida Maria de Souza*, professora com quem aprendi – em meio aos meus delírios e devaneios – a exercitar o rigor e a disciplina necessários à realização do trabalho acadêmico;

a *José Secundino da Fonseca*, por me ter conduzido (se conduzido?) aos domínios estranhos do Eu;

ao meu mestre *Altino Caixeta de Castro*, pelas incursões atópicas que juntos fizemos nos poemas de Augusto dos Anjos;

a *Marly Fantini*, pela sua brilhante leitura desta leitura do Eu de Augusto dos Anjos;

a *Altamir Fernandes de Sousa*, primeiro leitor deste

texto, pela contribuição dada principalmente à organização técnica do trabalho;

a *Theodoro Rennó Assunção*, pelo empréstimo generoso de preciosidades bibliográficas;

à *Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Patos de Minas*, por colocar, gentilmente, os livros da sua biblioteca à minha disposição;

à *Livraria Ouvidor - Savassi*, na pessoa de *Fernando*, pelos providenciais toques bibliográficos, pelo crédito e pelos livros "inencontráveis" em outro lugar;

a *Liliana Vieira*, pelo eficiente e cuidadoso trabalho de datilografia.



## SINOPSE

Incursões – a partir do conceito de atopia – nos territórios sombrios e estranhos da poesia do *Eu* de Augusto dos Anjos, obra que, dado o seu caráter deslizante, não permite ser confinada em nenhum registro literário.

## SYNOPSIS

Incursions – forward from the concept of atopia – through the shadowy and strange territories of the poetry of *Eu* by Augusto dos Anjos, work which, in view of its slippery character, doesn't allow being bounded inside any kind of literary register.

# ÍNDICE

	PÁGINA
INTRODUÇÃO ,.....	1
CAPÍTULO	
1. A PALAVRA INQUIETA .....	13
2. A ENCENAÇÃO DA MORTE .....	26
2.1 - A vã plenitude .....	28
2.2 - A parte maldita .....	33
2.3 - O teatro das ruínas .....	36
3. A LINGUAGEM FATAL .....	53
3.1 - A morte e seus possíveis .....	55
3.2 - A travessia do terrível .....	58
3.3 - O jazigo de palavras .....	69
3.4 - O jogo das margens .....	80
4. AS TRAPAÇAS DO EU .....	89
4.1 - O lugar vazio .....	91
4.2 - O sujeito disperso .....	100
5. ROSTOS DA DECADÊNCIA .....	111
5.1 - Metrôpole x Necrôpole .....	113
5.2 - O andarilho errante .....	126

CONCLUSÃO .....	140
BIBLIOGRAFIA .....	146

*"As vísceras percutem-me as próprias vísceras*

*As vísceras chateiam-me*

*Insistem-me machucam-me emerdam-me*

*Dô-rê mi fa sol lâ si às avessas*

*Agridem-me com serrotes*

*Vísceras esdrúxulas*

*sórdidas*

*contrácteis*

*arrítmicas*

*adstringentes*

*assimétricas*

*As vísceras representam-me personagens de*

*Jerónimo Bosch*

*Dirigidos por Luis Buñuel..."*

(Murilo Mendes, em Grafito para  
Augusto dos Anjos)

## INTRODUÇÃO

*"É suficiente, para o poeta, ser  
a má consciência do seu tempo."*

*(Saint-John Perse)*

*"Todos os caminhos - nenhum caminho  
Muitos caminhos - nenhum caminho  
Nenhum caminho - a maldição dos poetas."*

*(Manoel de Barros)*

*Eu* de Augusto dos Anjos é uma obra deslizando: sob o signo da estranheza e da solidão, não encontrou, desde a sua publicação em 1912<sup>1</sup>, um pouso firme dentro da história da literatura brasileira.

Percorrendo todas as tendências literárias do seu tempo e, ao mesmo tempo, realizando uma trapaça com todas elas, não se filiando a nenhuma, a obra não se quis tradição. Quis, sim, afirmar-se em sua "outridade"<sup>2</sup>, ou seja, em sua potencialidade de ser sempre outra, porque diferente e nova. O que me leva a afirmar que a sua diferença nunca se imobiliza, não podendo ser, por isso, tomada como aquela que, segundo Barthes, pontua a individualidade de um texto, "que o autentica, assina ou termina"<sup>3</sup>: a diferença inerente à poesia do *Eu* é a que não pára, que não cessa de se inaugurar a cada leitura e a cada tentativa de classificação. Daí a dificuldade de apreendê-la num registro: ela se revela outra, em cada lugar em que é inscrita.

---

<sup>1</sup> A primeira edição do *Eu*, publicada em 1912, comporta 56 poemas selecionados pelo próprio autor. A segunda edição, *Eu e outras poesias*, já póstuma, foi publicada em 1920, com acréscimo de 48 poemas coletados por Orris Soares. Em 1944 e em 1945, De Castro e Silva divulgou mais 39 poemas sob o nome de *Poemas esquecidos*.

Esta dissertação envolve os 104 poemas do *Eu e outras poesias*, sendo que a obra aparecerá mencionada apenas pelo seu título original, *Eu*.

<sup>2</sup> "Outridade", do espanhol "outredad", é um neologismo criado por Octavio Paz, relativo à noção de "outro", em relação à de "mesmo". Aparece no livro *Signos em rotação*, para designar a experiência fundamental da poesia moderna, e em *Os filhos do barro*, para falar da própria condição da modernidade. Segundo Paz, "a modernidade nunca é ela mesma: é sempre outra".

Cf. PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Trad. Olga Savary, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984. p. 18.

Cf. PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo, Perspectiva, 1976.

<sup>3</sup> BARTHES, Roland. *S/Z*. Trad. Maria de Santa Cruz. Lisboa, Edições 70, 1980. p. 11.

Tendo entrado em cena num período marcado pelo entrelaçamento de correntes literárias diversas, a obra *Eu* foi empurrada de uma para outra, sem que se acomodasse inteiramente em nenhuma. Os parnasianos a acusaram de simbolista ou neo-romântica, os simbolistas a julgaram parnasiana, e os modernistas, mais tarde, desprezaram-na alegando que era neoparnasiana. E muitos são os críticos que, nesta segunda metade do século, vêm atestando a sua modernidade.

Esse caráter escorregadio da obra, que a leva a inúmeros lugares e a lugar nenhum, deve-se, em parte, ao jogo de margens a ela inerente. A poesia do *Eu* apresenta características formais e temáticas ambíguas, que remetem ora à tradição poética do século passado (presente também nas tendências retardatárias como o neo-parnasianismo, o neo-simbolismo e o neo-romantismo), ora à tradição da ruptura própria da modernidade. Estas duas margens — a da conservação e a da ruptura — encontram-se e aniquilam-se, entretanto, num espaço onde se inscreve uma terceira: a margem da excentricidade e da estranheza, a que está fora de qualquer rótulo e de qualquer centro.

Os que, desde a repercussão da poesia do *Eu* nos meios literários brasileiros até hoje, classificaram-na como parnasiana, neo-parnasiana, simbolista, neo-romântica<sup>4</sup>, justificaram-se, principalmente, a partir da primeira margem: a das

<sup>4</sup> Vasculhando as diversas classificações que foram feitas de Augusto dos Anjos, selecionei as mais significativas:

- . No Parnasianismo: SODRÉ, Nelson Werneck. História da Literatura Brasileira. Rio, Civilização Brasileira, 1976. p. 459, 468-9.
- . No Neo-parnasianismo: COUTINHO, Afrânio. A literatura no Brasil. Rio de Janeiro, Sul-Americana, 1968. V.1., p.XI-XIX.
- . No Simbolismo: BANDEIRA, Manuel. "Apresentação da poesia brasileira". In: Poesia completa e prosa. Rio, Aguilar, 1977. p. 603; MURICY, Andrade. Panorama do movimento simbolista brasileiro. Rio, INL, 1973. V.2, p.839-50; REIS, Zenir Campos. Literatura comentada: Augusto dos Anjos. São Paulo, Abril, 1982. p. 101.
- . Romantismo: GRIECO, Agrippino. Evolução da poesia brasileira. Rio de Janeiro, Ariel, 1932. p. 136.



colisões, das técnicas e motivos plagiários da tradição lírica. Os que afirmaram a sua modernidade, detectando nela elementos antecipadores do modernismo brasileiro<sup>5</sup> ou aproximando-a de correntes estéticas da vanguarda européia<sup>6</sup>, detiveram-se mais na margem das rupturas. E os que a colocaram como poesia de transição para o Modernismo, considerando os seus traços de continuidade e de descontinuidade<sup>7</sup>, sustentaram-se nas duas mar

<sup>5</sup> Dentre os que consideraram Augusto dos Anjos um precursor do Modernismo Brasileiro, estão:

- . GULLAR, Ferreira. "Augusto dos Anjos ou vida e morte nordestina". In: Toda poesia de Augusto dos Anjos. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.
- . HELENA, Lúcia. A cosmo-agonia de Augusto dos Anjos. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1984.
- . BARBOSA FILHO, Hildeberto. "A modernidade e a poesia de Augusto dos Anjos". In: Revista Cultura Vozes. Rio de Janeiro, dezembro 1984, nº 10.
- . SZKLO, Gilka Salem. "A explosão da tradição moderna na poesia de Augusto dos Anjos". In: Revista Cultura Vozes. Rio de Janeiro, jan./fev. 1985, nº 1.

<sup>6</sup> Otto Maria Capeaux, ao afirmar que, se o poeta não foi "um simbolista na acepção brasileira, deveria ser assim considerado no plano da literatura européia", coloca Augusto dos Anjos lado a lado com os precursores da moderna poesia européia. Cf. CARPEAUX, Otto Maria. Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira. Rio de Janeiro, Letras e Artes, 1964. Além de Carpeaux, Anatol Rosenfeld também adota essa postura, ao aproximar Augusto dos Anjos dos expressionistas alemães Gottfried Benn, Georg Trakl e Gerg Heym, no ensaio "A costela de prata de Augusto dos Anjos". Cf. ROSENFELD, Anatol. Texto/Contexto. São Paulo, Perspectiva, 1969. Valendo-se igualmente de aproximações da poesia de dos Anjos com vozes da arte européia, José Paulo Paes, em "Augusto dos Anjos e o Art Nouveau", comparando o poeta com os artistas Munch e Gaudí, coloca-o como "o mais artenovista dos nossos poetas". Cf. PAES, José Paulo. Gregos e baianos. São Paulo, Brasiliense, 1985.

<sup>7</sup> Dentre os que afirmaram o sincretismo de Augusto dos Anjos e o seu caráter de transição para o Modernismo, estão:

- . Lúcia Helena, ao dizer que Eu é uma "obra de confluência", por ter sido produzida "num momento particularmente sincrético da história da literatura brasileira". Cf. HELENA, op. cit., p. 44.
- . Alfredo Bosi, em O pré-modernismo, classifica Augusto dos Anjos como pré-modernista. Já na História concisa da literatura brasileira, abstém-se de filiar o poeta em qualquer tendência. Aliás, depois de se pronunciar sobre as últimas vertentes do Simbolismo no Brasil, declara a atopia do poe

gens ao mesmo tempo, lendo-a como uma poesia sincrética, coerente com o momento literário em que foi publicada.

Sobra, então, a terceira: a margem da qual nada se sabe, que está lá, na fenda, no não-lugar entre as outras duas — onde habita o gozo da linguagem e onde a morte se insinua. A margem da estranheza e da diferença, responsável por todos os sobressaltos do leitor.

É, sobretudo, entrando nos domínios estrangeiros dessa margem que pretendo tecer a minha leitura do *Eu*, valendo-me, para isso, de um fio tênue, escorregadio, mas fundamental: o conceito de atopia.

Palavra de significados múltiplos, como veremos, atopia pode ser usada tanto para tratar do caráter insólito e extravagante dos poemas de Augusto dos Anjos, quanto da impossibilidade de eles serem confinados numa classificação; tanto dos sucessivos deslocamentos e fragmentações do "eu-lírico" nos poemas, quanto do título pronominal que a obra recebeu. E mais: é uma palavra que pode dizer também da morte que, no *Eu*, aparece não só como tema constante, mas também como elemento estruturador dos poemas, a sua razão arquitetônica mais preciosa. Falando da morte, na morte, Augusto dos Anjos cria um universo poético e sombrio, espaço onde a linguagem se possibilita e se extingue, se constrói e se decompõe.

É percorrendo esses tópicos sugeridos pela palavra

---

ta, dizendo: "Fora e acima desses vários grupos encontramos o mais original dos poetas brasileiros entre Cruz e Souza e os modernistas: Augusto dos Anjos".

Cf. BOSI, Alfredo. O pré-modernismo. São Paulo, Cultrix, 1969.

Cf. BOSI, Alfredo. História concisa da literatura brasileira. São Paulo, Cultrix, 1985. p. 323.

atopia, movimentando-me no espaço ex-cêntrico onde a poesia do *Eu* encena a sua própria morte, que desejo organizar este meu trabalho de leitura e de linguagem.

Vasculhando a fortuna crítica de Augusto dos Anjos, posso afirmar que este é um percurso inédito, por privilegiar exatamente a margem da qual o olhar da crítica se esquivou ao ler a poesia do *Eu*.

Vale dizer que a maior parte do que já se escreveu sobre Augusto dos Anjos resume-se, quando não em tentativas de classificação da sua poesia, em investigações sobre a sua melancólica vida de poeta, o seu "mau-gosto" e as influências filosóficas que teve.

Muito já se falou sobre as olheiras violáceas de Augusto dos Anjos, da sua dor de existir, da sua tísica e de seu desespero humano. A crítica biográfica, que se sustenta na idéia de a obra ser "*o retrato retocado da existência do homem que a compôs*"<sup>8</sup> é extensa, no que diz respeito a Augusto dos Anjos. Através dela, muitas pessoas tentaram explicar o *Eu*, detendo-se no "comportamento desajustado", na "genialidade", nos traumas e nos infortúnios do poeta, associando o "eu-lírico" dos poemas ao "eu" exuberante e sagrado da pessoa do autor<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> MOISÉS, Leyla Perrone. A falência da crítica. São Paulo, Perspectiva, 1973. p. 51.

<sup>9</sup> Dentre os adeptos da "crítica biográfica" que escreveram sobre Augusto dos Anjos, podemos citar:

- . SILVA, De Castro e. Augusto dos Anjos, o poeta e o homem. Campinas, Editora Lisa, 1984.
- . Augusto dos Anjos, poeta da morte e da melancolia. Curitiba, Guaíra, 1944.
- . ALMEIDA, Horácio de. Augusto dos Anjos: razões da sua angústia. Rio de Janeiro, Ouvidor, 1962.
- . NÓBREGA, Flóscolo da. Sombra do Eu. Paraíba, UNPb, 1965.
- . NÓBREGA, Humberto. Augusto dos Anjos e sua época. Paraíba, UNPb, 1962.
- . MARTINS FILHO, Antônio. Reflexões sobre Augusto dos Anjos. Rio de Janeiro, Forense, 1989.

Ressaltou-se, ainda, ostensivamente, a patologia da poesia de necrotério de Augusto dos Anjos, tratada, antes de tudo, como um "caso clínico" decorrente da própria loucura do poeta. Essa abordagem, centrada na "inquietação da personalidade" de Augusto dos Anjos, ao detectar nela traços de "histeria", "hipocondria" e "neurastenia", encontra no *Eu* não mais que "*sintomas de anomalia estética*"<sup>10</sup> que, na verdade, são a marca do não-estar do poeta numa ordem estabelecida pela razão literária dominante<sup>11</sup>.

A "*crítica do gosto e do desgosto*"<sup>12</sup> também se excitou diante do inusitado que a poesia de Augusto dos Anjos trouxe para a poesia deste século no Brasil. Valendo-se do que Octavio Paz chamou de "*noção epidérmica da arte*"<sup>13</sup>, ou gosto, essa crítica foi impiedosa com Augusto dos Anjos: ao privilegiar o chamado "bom-gosto", que não passa de um gosto institucionalizado pelos princípios de harmonia e beleza preconizados pe

---

<sup>10</sup> Leyla Perrone Moisés utiliza a expressão quando se refere ao diagnóstico de loucura feito pela crítica racionalista à obra de Lautréamont. Considerando que "em nossa sociedade, a loucura é fundamentalmente um desvio de linguagem", a autora mostra que a "razão no fim do século passado, não era outra coisa senão o respeito às normas de um código estético estabelecido". Cf. MOISÉS, op. cit., p. 40. Pode-se constatar que a observação acima também se estende a uma parte da crítica brasileira da primeira metade do século, no Brasil, e que a obra de Augusto dos Anjos, vista como "desvio", foi, sem dúvida, vítima dessa crítica baseada no elogio da razão.

<sup>11</sup> Destacam-se as pesquisas no campo da psicopatologia e da psiquiatria feitas por:

- . RIBEIRO, João Felipe de Sabóia. Ensaio nosográfico de Augusto dos Anjos. Bahia, Vera Cruz, 1926.
- . RAMOS, Artur. "Augusto dos Anjos à luz da psicanálise". In: Anais Médico-Sociais da Bahia. Jul. 1926.

<sup>12</sup> Expressão usada por Leyla Perrone Moisés, como título de uma das partes do livro A falência da crítica. Cf. MOISÉS, op. cit., p. 25.

<sup>13</sup> PAZ, Octavio. Marcel Duchamp ou o castelo da pureza. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo, Perspectiva, 1977. p.23.

la sociedade e pelo sistema literário dominante, inseriu a poesia do *Eu* dentro de uma "estética do mau-gosto", caracterizando-a como fora de moda, horrorosa e excêntrica<sup>14</sup>. O que mostra, mais uma vez, o olhar da crítica servindo-se de impressões e receitas para avaliar uma obra que se desvia do esteticamente reconhecido pela comunidade de uma época.

Ainda sob diversos tipos de abordagens, enfocou-se a obra poética de Augusto dos Anjos, desde a sua publicação: análises estilísticas, filológicas e filosóficas existem e compõem o "corpus crítico" do *Eu*, configurando-se como valiosas contribuições para um redimensionamento crítico da poesia de Augusto dos Anjos<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> Aponto ainda Lêdo Ivo e Agripino Grieco como críticos que se detiveram nesta questão do "mau-gosto" ao abordarem a obra de Augusto dos Anjos. Cf. IVO, Lêdo. "Arredores de um pronome". In: Poesia observada. São Paulo, Duas Cidades, 1978.

Cf. GRIECO, op. cit.

Álvaro Lins, no ensaio "Um poeta moderno e vivo", fala de duas faces da poesia do *Eu*: a que se insere na "estética do mau-gosto" e a que revela um poeta moderno e contemporâneo. E explica: "Algumas vezes, o mau gosto em Augusto dos Anjos é tão absoluto, tão pavoroso, tão irritante que um leitor de gosto requintado pode cometer o erro de desprezá-lo, porque já não conta com paciência para procurar o verdadeiro poeta naquela confusão entre beleza e vulgaridade. Há, assim, dois Augusto dos Anjos". Cf. LINS, Álvaro. "Um poeta moderno e vivo". In: Os mortos de sobrecasaca. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1963.

<sup>15</sup> Análises estilísticas:

. PROENÇA, Cavalcanti. "O artesanato poético de Augusto dos Anjos". In: Augusto dos Anjos e outros ensaios. Rio de Janeiro, José Olympio, 1959.

. ———. "Nota para um rimário de Augusto dos Anjos". In: Estudos Literários. Rio de Janeiro, José Olympio, 1974.

Análises filológicas:

. HOUAISS, Antônio. Augusto dos Anjos - poesia. Rio de Janeiro, Agir, 1968.

. ———. "Texto e nota". In: ANJOS, Augusto dos. Eu e outras poesias. Rio de Janeiro, São José, 1971.

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

As abordagens filosóficas do *Eu* encontram-se diluídas em vários estudos sobre a poesia de Augusto dos Anjos, e enfo-

Faz-se importante esclarecer também que alguns estudos mais ou menos recentes da obra, como os de Anatol Rosenfeld, Antônio Houaiss, Alfredo Bosi, Ferreira Gullar, José Paulo Paes e Lúcia Helena já se detêm numa leitura mais abrangente dos poemas, privilegiando a sua dimensão poética. Mesmo assim, ainda que reconhecendo a atopia da obra, essas leituras não deixam de conferir-lhe um lugar, seja através da análise das influências tidas pelo autor, seja pelas aproximações feitas entre ele e outros poetas brasileiros ou europeus, seja pelo estudo das tendências que ele antecipou ou em que se inscreveu<sup>16</sup>.

Assim, percorrendo as vias ainda intransitadas da poesia de Augusto dos Anjos, detendo-me exatamente no que impossibilita qualquer classificação definitiva do *Eu*, vou compor esta dissertação, fragmentando-a em cinco capítulos.

O primeiro, intitulado "A Palavra Inquieta", é destinado às minhas incursões nos possíveis significados da palavra atopia, tentando dar a ela uma dimensão de conceito capaz de abordar – sem, entretanto, capturar – os domínios sombrios e estrangeiros do *Eu*.

---

cam, principalmente, o cientificismo e o "schopenhaurismo" do poeta.

Entre as mais importantes, cito:

- . LINS, Álvaro. "Um poeta moderno e vivo". In: op. cit.
- . PAES, José Paulo. "Do particular ao universal" e "Augusto dos Anjos e o art nouveau". In: op. cit.

- 16
- . ROSENFELD, Anatol. "A costela de prata de Augusto dos Anjos". In: op. cit.
  - . HOUAISS, Antônio. "Cinqüentenário da morte de Augusto dos Anjos". In: Estudos vários sobre palavras, livros e autores. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.
  - . BOSI, Alfredo. "Augusto dos Anjos". In: O pré-modernismo. Op. cit.
  - . HELENA, op. cit.
  - . PAES, op. cit.
  - . GULLAR, Ferreira, "Augusto dos Anjos ou vida e morte nordestina". In: op. cit.

No segundo, "A encenação da morte", busco surpreender as estranhas imagens criadas por Augusto dos Anjos em torno da morte. Valendo-me das noções de interdito e transgressão, estudo o processo de carnavalização do mórbido nos poemas, detendo-me na questão do "erotismo negro" inscrito nas cenas sepulcrais. Enfoco ainda a atopia do morto – matéria-prima da poesia do *Eu*.

No terceiro, "A Linguagem Fatal", faço uma investigação da linguagem poética de Augusto dos Anjos. Ao extrair dos poemas uma "poética da decomposição", analiso a relação poesia/morte, rastreando não só o vocabulário sincrético da obra, mas também as três margens que a compõem. Tento, a partir dessas explorações, mostrar a poesia do *Eu* como um "cemitério de papel".

No quarto, intitulado "As Trapaças do Eu", analiso tanto o título da obra, percorrendo a sua dimensão de shifter, quanto os vários "eus" que, responsáveis pelos sucessivos deslocamentos do "eu-lírico", circulam, atopicamente, nos poemas.

No quinto, "Rostos da Decadência", faço recortes do cenário urbano dos poemas narrativos do *Eu*. Ao comparar a cidade do Rio de Janeiro do início do século com a cidade alegórica de Augusto dos Anjos, tento mostrar como o poeta, fazendo o inventário das ruínas e das partes decompostas da metrópole, cria uma necrópole – cidade que exhibe não um corpo, mas os seus rostos de decadência. Para dizer sobre a cidade imaginária do *Eu*, sigo o percurso errante do olhar do *flâneur* que, na obra, aparece como "personagem principal" do cenário urbano.

Ao adentrar o território sombrio e insituável da poesia de Augusto dos Anjos, deslizando na sua atopia, reconheço que terei de ficar face-a-face com a morte, olhá-la sem ex-

cluía-la, suportar a sua insustentável banalidade. Porque é ela que atravessa o corpo da obra, dimensionando, com sua sempre novidade, a estranheza dos poemas que a compõem.

E, por isso, pergunto: é possível escrever sobre um texto assim?

É Barthes quem me responde: "*só se pode falar 'em' ele, à sua maneira, só se pode entrar num plágio desvairado, afirmar historicamente o vazio da fruição...*"<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> BARTHES, Roland. O prazer do texto. Trad. J. Guinsberg. São Paulo, Perspectiva, 1977.



1

A PALAVRA INQUIETA

"Nunca estava onde eu estava; sempre lá:  
aqui; sempre aqui: lá. (...) Nunca o mes-  
mo, nunca no mesmo lugar. Nunca o mesmo  
lugar: fora era dentro, dentro era outra  
parte, aqui era nenhuma parte. Nunca um lu  
gar. Desterros: distâncias: sempre lá. On-  
de? Aqui."

(Octavio Paz)

Um lugar define-se pelos limites que lhe são dados, sejam eles físicos ou imaginados. É um espaço envolvido de linhas, demarcações, que pressupõe sempre o seu aquém e o seu além: extensão, superfície, intervalo entre pontos e corpos.

Se habitado, transcende a sua própria condição geométrica: por se tornar pleno, já que a função de habitar, como aponta Bachelard, "*faz a ligação entre o cheio e o vazio*"<sup>1</sup>.

E o que é habitar, senão capturar um espaço, pelo corpo?

Todo corpo pode ser localizado.

*"A cada matéria sua localização. A cada substância sua existência. A cada matéria a conquista do seu espaço, de seu poder de expansão além das quais um geômetra desejasse defini-lo."*<sup>2</sup>

Os seres e as coisas têm o poder de se fixar, por um momento ou quase eternamente, num topos, que pode ser tanto o aqui, o lá ou quantos lugares houver. Habitar todos eles, ao mesmo tempo, já confere ao pouso uma dispersão ou uma ubiqüidade. Não se alojar em nenhum, ficar pairando, sem rumo e em errância, entre os lugares, é a condição do atopos, do corpo que ficou alheio à sua função de habitar. A atopia advém desse estado de sempre estar onde não se está, ou, nas palavras de Bachelard, do estar "*num espaço equívoco, onde o espírito perdeu sua pátria geométrica e a alma flutua.*"<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. Trad. Antônio da Costa Leal. São Paulo, Abril, 1978. p. 289. (Coleção Os Pensadores).

<sup>2</sup> Idem, *ibidem*, p. 329.

<sup>3</sup> Idem, *ibidem*, p. 331.

Antes de revolver os significados de atopia, para fazer da palavra um conceito-chave para minha leitura de Augusto dos Anjos, retorno a topos e sua etimologia:

Topos, do grego τῶπος-ου, numa primeira instância, quer dizer: lugar, sítio, região, espaço de terreno, situação// país, território, localidade<sup>4</sup>, ou seja, compreende todo o campo semântico de lugar. Mas existe uma outra noção a que a palavra topos remete - a de discurso - já que os dicionários de grego ainda a traduzem como: argumento, fonte de argumentação// matéria de um discurso<sup>5</sup>. Resumindo: linguagem.

Atopia<sup>6</sup>, por sua vez, já é uma palavra de significação mais circulante que, sem se fixar em nenhum significado, vai habitando vários e disseminando sentidos. Não se deixa capturar: sua ebulição é o que a sustenta enquanto palavra.

Em grego, atopia (ἄ-τοπία) remete a significados surpreendentes: coisa extraordinária, estranheza, novidade// extravagância, absurdo// combinação ruim de sons e palavras (na

---

<sup>4</sup> A minha pesquisa sobre a palavra topos, atopia e atopos foi feita em três dicionários da língua grega, a saber:

- . CHANTRAINE, Pierre. Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Paris, Klincksieck, 1984.
- . BAILLY, A. Dictionnaire Grec-Français. Paris, Librairie Hachette, 1950.
- . PEREIRA, Isidro. Dicionário Grego-Português e Português-Grego. Porto, Livraria Apostolado da Imprensa, 1969.

<sup>5</sup> Pierre Chantraine ainda acrescenta a topos: "partie du corps, notamment 'sexe féminin', dit tardivement d'emplacements funéraires, notamment de la tombe d'un martyr..." Cf. CHANTRAINE, op. cit., p. 1125.

<sup>6</sup> Aqui, neste estudo, atopia é uma palavra que funciona como o que Barthes chamou de "palavra-manã", ou seja, palavra mágica, imprescindível, cuja "significação ardente, multiforme, inagarrável e como que sagrada, dê a ilusão de que pode responder a tudo." Cf. BARTHES, Roland. Barthes por Barthes. Trad. Leyla Perrone Moisés. Rio de Janeiro, Cultrix, 1977, p.139.

retórica)<sup>7</sup>.

E *atopos*, enquanto adjetivo, assim aparece nos dicionários da língua grega:

ἄ-τόπος-ου: extraordinário, insólito// extravagante, absurdo// inconveniente, inoportuno.

Considerando o prefixo de privação a (*ἄ*) *atopos* ainda pode ser considerado o que não está no seu lugar, o que não se inscreve num discurso, e, por derivação, *atopia* acaba sendo também a condição não só do insituável, como também do indizível.

Barthes, nos seus *Fragmentos de um discurso amoroso*, fala do *atopos*, ou *atópico*, como o "*inclassificável, de uma originalidade sempre imprevista*"<sup>8</sup>, recriando, assim, as definições dos dicionários. Segundo ele, "*a atopia resiste à descrição, à definição, à linguagem que é maya, classificação dos nomes.*"<sup>9</sup> E a isto ainda acrescenta a idéia de que o *atopos* é sempre o inqualificável, por ser muito difícil ou impossível falar dele e sobre ele.

Ao comentar a *atopia* de Sócrates (qualificação dada ao filósofo por seus interlocutores), Barthes ainda escreve, ampliando a significação da palavra:

*"A atopia de Sócrates está ligada a Eros (Sócrates é cortejado por Alcebiades) e a Torpedo (Sócrates eletriza e paraliza Me-*

---

<sup>7</sup> O único dicionário que aponta este significado retórico de atopia é o de A. Bailly. Cf. BAILLY, op. cit., p. 303.

<sup>8</sup> BARTHES, Roland. Fragments de um discurso amoroso. Trad. Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro, Francisco Alves, p. 25.

<sup>9</sup> Idem, *ibidem*, p. 26.

non). É atopus o outro que amo e que me fascina. Não posso classificá-lo, pois ele é precisamente o Único, a Imagem singular que veio milagrosamente responder à especialidade do meu desejo. É a figura da minha verdade; ele não pode estar contido em nenhum estereótipo (que é a verdade dos outros)."<sup>10</sup>

Sem dúvida, a base que sustenta a palavra atopia é a noção de lugar, de onde os significados proliferam e se dispersam. E estar fora de um lugar, na acepção conferida por Barthes à atopia, é estar à deriva, num constante desvio, sem se estabelecer em nada. Isto dimensiona o intratável que a caracteriza: como abordar o que é atopus, que se desvia insistentemente de um espaço a outro? Daí não podermos inseri-lo numa doxa, num nome e num discurso. Ele nos arrasta "aqui e ali no sabor das ilusões, seduções e intimidações da linguagem, qual uma rocha sobre as ondas."<sup>11</sup>

A atopia, no que concerne à questão da linguagem e do discurso, é um termo muito pouco utilizado teoricamente. Foi Roland Barthes que dele se apropriou para dizer sobre o indizível: a "fruição" ou o "gozo" (jussance)<sup>12</sup>, de que trata no seu *Prazer do Texto*.

Partindo da idéia de que a vida da linguagem é regulada por uma tópica impiedosa que a faz vir sempre de algum lugar, Barthes demonstra que o "texto de fruição" é aquele que proclama a falência desse topos, por desbordar e desfazer todo

<sup>10</sup> BARTHES, op. cit., p. 25.

<sup>11</sup> BARTHES, Roland. O prazer do texto. Trad. J. Guinsberg. São Paulo, Perspectiva, 1977. p. 28.

<sup>12</sup> A edição brasileira do Prazer do texto traduz a palavra francesa jussance por fruição, sendo que em outros textos barthesianos traduzidos por Leyla Perrone Moisés, ela aparece como gozo.

o sistema em que a linguagem se sustenta.

Considerando a existência de dois tipos de textos: um de prazer ("que contenta, enche, dá euforia, ligado a uma prática confortável de leitura") e outro de fruição ("que põe em estado de perda, que desconforta, faz vacilar as bases do leitor")<sup>13</sup>, Barthes nos oferece o conceito de escritura, que se situa exatamente no espaço textual da fruição. E ao discorrer sobre ele, pausa, algumas vezes e dispersamente, na palavra atopia.

Quando menciona, por exemplo, o caráter escandaloso inerente ao "prazer do texto", lemos o seguinte:

*"O prazer, entretanto, não é um elemento do texto, não é um resíduo ingênuo; não depende de uma lógica do entendimento e da sensação; é uma deriva, qualquer coisa que é ao mesmo tempo revolucionária e associal e que não pode ser fixada por nenhuma coletividade, nenhuma mentalidade, nenhum idióleto. Qualquer coisa de neutro? É ver que o prazer do texto é escandaloso: não porque é imoral, mas porque é atópico."*<sup>14</sup>

Um texto que se furta às acomodações e que surpreende o leitor por estar sempre onde nunca se espera que ele esteja, ou seja, fora de qualquer lógica e qualquer ideologia, pode ser considerado atópico: sem lugar e fora de um discurso. É revolucionário por seu caráter de sempre novidade, por burlar

---

<sup>13</sup> BARTHES, op. cit., p. 21-2.

<sup>14</sup> Idem, ibidem, p. 33.

Barthes esclarece, em entrevista concedida em 1973, que a expressão "prazer do texto" apresenta uma ambigüidade: ora pode significar fruição (contra o prazer), ora prazer e fruição, simultaneamente. E explica: "infelizmente a língua francesa não dispõe de uma palavra que cubra ao mesmo tempo o prazer e a fruição." Cf. BARTHES, Roland. O grão da voz. Trad. Teresa Meneses. Porto, Edições 70, 1982.

os estereótipos e por romper com qualquer ordem estabelecida. É associal, por ser único e irrepetível, não alojando nenhum grupo, nenhuma coletividade.

Questionando o "estar-fora da linguagem" do texto atópico, Barthes ainda pergunta:

*"Como é que um texto que é linguagem, pode estar fora das linguagens?"*

E responde:

*"Primeiro, o texto liquida toda metalinguagem, e é nisso que ele é texto: nenhuma voz (Ciência, Causa, Instituição) encontra-se por trás do que é dito. Em seguida, o texto destrói até o fim, até a contradição, a sua própria categoria discursiva, sua referência sociolinguística (seu gênero): (...) Por fim, o texto pode, se tiver gana, investir contra as estruturas canônicas da própria língua."<sup>15</sup>*

Um texto de ruptura, certamente. Capaz de se desintegrar, para eliminar de seu corpo todas as regras e afirmar-se enquanto uma constante exceção. Um texto perverso, igualmente. Por ficar "fora de qualquer finalidade imaginável", desviando-se da normalidade e da previsibilidade<sup>16</sup>.

Outro significante que emerge do texto de Roland Barthes, pronto para ampliar o campo de significação da palavra atopia, é *novo*. Associado também ao "texto de fruição", como uma de suas características, o novo é visto no *Prazer do texto*, co

<sup>15</sup> BARTHES, op. cit., p. 42.

<sup>16</sup> Barthes caracteriza os "textos de fruição" como perversos, ao dizer: "Textos de fruição". "O prazer em porções; a língua em porções; a cultura em porções. São perversos pelo fato de estarem fora de qualquer finalidade imaginável - mesmo a do prazer (a fruição não obriga ao prazer; pode mesmo aparentemente aborrecer)." Cf. BARTHES, op. cit., p. 68.



mo o avesso do estereótipo, ou seja, do que é simplesmente repetição "fora de toda magia".

Recortando Barthes:

*"O Novo é a fruição (Freud: 'No adulto, a novidade constitui sempre a condição da fruição')."*<sup>17</sup>

A fruição, dentro dessa perspectiva, é descrita como um arrebatamento marginal e excêntrico rumo ao Novo: *"arrebatamento desvairado que poderá ir até a destruição do discurso."*<sup>18</sup>

Aqui, deparamo-nos com um encadeamento fundamental de idéias: fruição → Novo → destruição do discurso = atopia.

Mais uma vez, a atopia, agora dimensionando a idéia de novo, remete-nos ao dicionário de grego, onde encontramos: atopia - *"coisa extraordinária, rareza, novidade."*<sup>19</sup>

E o que é o novo senão o que é diferente, o que é sempre outro na sua condição de mesmo?

Levando em conta a afirmativa de Octavio Paz de que o novo seduz, *"não pela novidade, mas por ser diferente"*<sup>20</sup>, a atopia resvala para a sua condição de "outridade". Outridade que marca a inquieta e inquietante diferença de algo, seja um texto, um instante, um ser, um espaço: a experiência de ser, aqui e agora, a parte outra, a que não se conhece: *"ser e não ser o mesmo em um não sei onde que é sempre aqui."*<sup>21</sup>

<sup>17</sup> BARTHES, op. cit., p. 55.

<sup>18</sup> Idem, ibidem, p. 53.

<sup>19</sup> PEREIRA, op. cit., p. 577. Grifo acrescentado.

<sup>20</sup> PAZ, Octavio. Os filhos do barro. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984. p. 20.

<sup>21</sup> ————. Signos em rotação. Trad. Sebastião Uchoa. São Paulo, Perspectiva, 1976. p. 107.

Na superfície do novo, do diferente, a atopia, entretanto, não se aloja permanentemente. Sendo um "habitáculo em deriva", ela dissemina mais sentidos, percorrendo outros redutos: os da estranheza, da extravagância e do absurdo. À idéia de novo, ela acrescenta o elemento assustador, condição para que a novidade seja também estranha.

E aqui ela esbarra num conceito freudiano: o de *unheimlich*, traduzido em nossa língua como "o estranho"<sup>22</sup>.

Freud apontou para a novidade do estranho, dizendo:

*"Só não podemos dizer que aquilo que é novo pode tornar-se facilmente assustador e estranho; algumas novidades são assustadoras, mas de modo algum todas elas. Algo tem de ser acrescentado ao que é novo e não familiar, para torná-lo estranho."*<sup>23</sup>

A palavra alemã *unheimlich* é definida como o que não é doméstico, familiar, em oposição ao *heimlich* (familiar). Freud, visitando dicionários de várias línguas, percebe que em poucas delas existe uma palavra bastante para expressar o que se configura como o assustador. E, intrigado, volta ao alemão, vasculhando significados capazes de desvendar o algo mais, suplementar, de que o novo se reveste para alcançar a dimensão de estranho. Primeiramente, investiga a palavra *heimlich*, chegando a uma descoberta inesperada: um dos significados que ela ostenta coincide exatamente com *unheimlich*, seu oposto<sup>24</sup>. Detendo-se na análise deste achado, Freud chega, assim, à definição: o

---

<sup>22</sup> FREUD, Sigmund. "O estranho" (1919). In: Pequena coleção das obras de Freud. Rio de Janeiro, Imago, 1976. p. 83-124.

<sup>23</sup> Idem, *ibidem*, p. 87.

<sup>24</sup> Freud conclui que "unheimlich é, de um modo ou de outro, uma subespécie de heimlich."

estranho é *"algo secretamente familiar, que foi submetido à repressão e depois voltou."*<sup>25</sup> O "algo mais" inabordável que confere ao novo e ao alheio um caráter assustador é exatamente a familiaridade. Nas palavras de Schelling: *"tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto mas veio à luz."*<sup>26</sup>

Vimos que uma das acepções atribuídas à palavra atopia, pelos dicionários, é estranheza. E é possível dizer que assim como o unheimlich remete a dois sentidos paradoxais, atopia revela-se o "lugar" por excelência do paradoxo, ao ser o aqui, o lá e a parte nenhuma ao mesmo tempo, por ser o mesmo sendo sempre o outro.

Freud falou da dificuldade de se tratar do unheimlich, por ser *"algo que não se sabe como abordar."*<sup>27</sup> Barthes fez suas — a despeito das particularidades de cada dizer — estas palavras de Freud, ao se pronunciar sobre a dimensão indizível do atopos.

Assim, novamente temos um entrelaçamento de significantes, em que a atopia e estranheza se identificam. Com um detalhe: estranho deixa de ser um vocábulo comum para ser alçado à categoria de um conceito estético fundamental, estendendo, assim, o próprio conceito de atopia.

Chego, agora, a partir de todas essas considerações, ao elemento que deu início a este percurso: a morte. Sabe-se que nada é tão familiar e tão escandalosamente desconhecido quanto a morte: é o que lhe confere o caráter assustador e indizível, inscrevendo-a nos domínios do estranho.

---

<sup>25</sup> FREUD, op. cit., p. 116.

<sup>26</sup> SCHELLING, apud FREUD, op. cit., p. 111.

<sup>27</sup> FREUD, op. cit., p. 87.

A morte é única, porque sempre outra. Sua estranheza reside na sua imprevisível previsibilidade: é o que está mais próximo, mais aqui e, ao mesmo tempo, o que habita o inominável. Nela, encontramos duas margens que se encontram num ponto incôgnito: uma, revestida de horror, nos afasta; a outra, solene e fascinante, nos seduz, suscitando uma suprema inquietação.

O "familiar/secreto", que é igual ao não-sabido e ao assustador mencionados por Freud, encontra sua maior expressão no interdito da morte: o fascínio que ele exerce em nós é um poderoso convite à transgressão. Por isso, o estranho assusta, seduzindo. Ou melhor, espanta, se considerarmos que há um misto de susto e encanto nesta palavra.

Através deste trajeto, rastreando os desvios da palavra atopia, chego a um conjunto de significantes dela advindos, capaz de transformá-la num conceito fluido, mas imprescindível para estudar determinadas obras consideradas diferentes e inclassificáveis, como é o caso do *Eu* de Augusto dos Anjos.

Atopos ou atópico é: o deslocado, o inclassificável, o inqualificável, o indizível, o extravagante, o excêntrico, o que está à deriva, o diferente, o imprevisível, o inconveniente, o novo, o estranho.

Só assim, creio eu, a partir desses significantes derivados da palavra atopia, é possível apreender, mesmo que provisoriamente, a inquietante estranheza da obra de Augusto dos Anjos, sem confiná-la numa ordem, num registro ou numa leitura. Provisoriamente, porque ela mesma não se deixa apreender

por inteira e, muito menos, para sempre: o seu "*para sempre é sempre por um triz*", como já disse um poeta<sup>28</sup>.

---

<sup>28</sup> Verso extraído da letra "Beatriz", de Chico Buarque de Holanda.

2

A ENCENAÇÃO DA MORTE

*"Délicieux linceuls, mon désordre tiède,  
Couche où je me répands, m'interroque et  
me cède,  
Où j'allai de mon coeur noyer les battements,  
Presque tombeau vivant dans mes appartements,  
Qui respire, et sur qui l'éternité s'écoute."*

(Paul Valéry)

*"- Je suis un cimetière abhorré de la lune  
Où comme des remords se traînent de longs  
vers  
Qui s'acharnent toujours sur mes morts les  
plus chers."*

(Charles Baudelaire)

## 2.1 - A VÃ PLENITUDE

Uma citação essencial: *"a morte suspende a relação com o lugar."*<sup>1</sup>

Blanchot, neste dizer, reporta-se ao morto que, por escapar às categorias comuns da realidade, está e não está sem pre no espaço a ele reservado: a presença cadavérica surge como não-presença, exatamente por instituir uma relação estranha entre o aqui e a parte alguma. Porque aquele que morre sô permanece enquanto falta e atopia:

*"O cadáver poderá estar tranquilamente estendido em seu leito de velório, que nem por isso deixará de estar também por toda parte, no quarto, na casa. A todo instante, pode estar num ponto distinto daquele onde está, lá onde estamos sem ele, lá onde não há nada, presença invasora, obscura e vã plenitude."*<sup>2</sup>

O que confere ao morto essa atopia é a sua impossibilidade de habitar: ele fica à deriva, em pura estranheza (familiar e assustadora), sendo sempre inconveniente<sup>3</sup> para os vivos. Daí a necessidade de lhe dar um lugar sob a terra, um túmulo e um epitáfio.

Ainda assim, o morto nunca permanece: embora confinado ao "aqui jaz", lugar que recebe ilusoriamente a profundidade da sua presença, ele, na condição de cadáver, já pertence a

---

<sup>1</sup> BLANCHOT, Maurice. O espaço literário. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro, Rocco, 1987. p. 258.

<sup>2</sup> Idem, *ibidem*, p. 261.

<sup>3</sup> Vale a pena lembrar que "inconveniente" é um dos significados da palavra "Atopos", segundo o Dicionário Grego-Português. Cf. PEREIRA, op. cit., p. 577.



um outro mundo, do qual nada se sabe. E mesmo o espaço a ele destinado não perdura: o aqui deteriora-se na medida da sua própria decomposição, dissolvendo-se até "soçobrar na insondável parte nenhuma".

Blanchot completa:

*"O aqui, do 'aqui jaz', repleto de nomes, de construções sólidas, de afirmações de identidade, é o lugar anônimo e impessoal por excelência, como se, nos limites que lhe foram dados (...) a monotonia de uma de sacregação infinita agisse para apagar a verdade viva própria de todo o lugar e para torná-la igual à neutralidade absoluta da morte."*<sup>4</sup>

O morto, assim, configura-se, em sua "estranheza cadavérica", como a presença de uma ausência, a plenitude ilusória do que não passa de um grande vazio.

E é exatamente ele, o morto, a matéria-prima da poesia de Augusto dos Anjos, como sugere o próprio poeta:

*"Eu sou aquele que ficou sozinho  
Cantando sobre os ossos do caminho  
A poesia de tudo quanto é morto."  
(O poeta do hediondo)*<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> BLANCHOT, op. cit., p. 261.

<sup>5</sup> ANJOS, Augusto dos. Eu, outras poesias e poemas esquecidos. Rio de Janeiro, São José, 1981. Para maior facilidade de leitura, todas as subseqüentes citações do Eu terão no próprio texto a indicação não só das páginas em que ocorram nesta edição, como também dos títulos dos poemas de que foram extraídas. Excetua-se, aí, casos em que as citações de poemas são intercaladas em frases do texto.

Debruçando-se - em solidão - sobre o que há de mais assustador e insituável, o poeta faz de sua obra *Eu* um cemitério de papel: um lugar que, ao abrigar pela palavra os despojos mortais (matéria poética), afirma-se como um não-lugar por excelência - depósito em ruínas, de vazios - assemelhando-se, por isso mesmo, à "neutralidade absoluta da morte" a que se refere Blanchot<sup>6</sup>.

O poeta, à cata dos despojos que constituem a matéria de sua poesia, percorre estradas, pontes, becos, adentra cemitérios, faz escavações, viola sepulturas, abre caixões, para depois analisar, pacientemente, os destroços:

*"Nessa sombria análise das cousas,  
Corro. Arranco os cadáveres da lousa  
E as suas partes podres examino..."*  
("Poema negro", p. 153)

Sem dúvida, um trabalho vermicular. Que consiste exatamente em "roer o roído", como diria Machado de Assis<sup>7</sup>.

Se o morto é, pela palavra, convertido em matéria poética dentro do *Eu*, a Morte - envolta em horror e vestida em trajes negros - aparece, espetacularmente, como a grande Musa do poeta.

O poeta, nesse ofício lúgubre, identifica-se: "Coveiro do verso"<sup>8</sup>, "viageiro da extrema-unção"<sup>9</sup>, chegando a se espelhar no próprio verme, o "deus-verme"<sup>10</sup>, o "operário das ruínas"<sup>11</sup>, cujo ofício não é mais que um enorme roer. Assim,

<sup>6</sup> BLANCHOT, op. cit., p. 261.

<sup>7</sup> ASSIS, Machado de. Dom Casmurro. São Paulo, Abril, 1978. p. 198.

<sup>8</sup> ANJOS, Augusto dos. "Barcarola", p. 168.

<sup>9</sup> Idem, ibidem, p. 168.

<sup>10</sup> ANJOS, Augusto dos. "O deus-verme", p. 66.

<sup>11</sup> ANJOS, Augusto dos. "Psicologia de um vencido", p. 60.

expõe-se à morte, sem desviá-la, mas ficando olho-a-olho com ela sempre, lendo-a como a sua verdade mais íntima e escrevendo a partir do espanto que ela suscita. E para viver intensamente essa morte, faz dela uma encenação de imagens, vislumbrando cada poema como um cadáver.

Toda essa atmosfera fúnebre dos poemas do *Eu* salta aos olhos do leitor como um convite ao escatológico da própria Poesia, que já não comporta lirismos, sonhos e devaneios:

*"Mato o ideal; cresto o sonho; achato a esfera  
E acho odor de cadáver na fragrância!"  
("Aberração", p. 213)*

Um desafio à poesia tradicional feita de palavras lânguidas e versos perfumados. O que mostra, em Augusto dos Anjos, segundo Ferreira Gullar, a necessidade

*"de não se desprender do vivido, de não  
traí-lo, de não disfarçá-lo com delicadezas,  
de erguê-lo de sua vulgaridade à condição  
de poesia por força da palavra."<sup>12</sup>*

O vivido, neste caso, sabemos que é a própria experiência da morte e de tudo a ela circunscrito: sofrimento, náusea, doença, podridão:

*"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."  
("Monólogo de uma sombra", p. 58)*

---

<sup>12</sup> GULLAR, Ferreira. "Augusto dos Anjos ou vida e morte nordestina". In: Toda a poesia de Augusto dos Anjos. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978. p. 24.

Mas, o que mais sobressalta no *Eu* de Augusto dos Anjos é a forma insólita como a morte se desvela nos poemas. Alheia a qualquer eufemismo, ela surge enquanto a "*carnívora assanhada*"<sup>13</sup>, a "*semeadora terrível de defuntos*"<sup>14</sup>, pronta para consumir a matéria orgânica de que é feito o corpo humano. Surge para desconcertar o leitor e levá-lo, perversamente, à região mal dita onde fervilham larvas e vermes:

*"A desarrumação dos intestinos  
Assombra! Vede-a! Os vermes assassinos  
Dentro daquela massa que o húmus come  
Numa glotoneria hedionda brincam,  
Como as cadelas que as dentuças trincam  
No espasmo fisiológico da fome."  
("Monólogo de uma sombra", p. 51)*

Augusto dos Anjos, através dessas imagens nauseantes, tecidas sinistramente com o que Murilo Mendes chamou de "*palavras oblíquas*"<sup>15</sup>, penetra nos domínios mais proibidos para o ser humano — o espaço fúnebre — e realiza, por isso mesmo, uma transgressão que vai dimensionar, inclusive, o erotismo inerente à poesia mórbida do *Eu*.

Antes, porém, de me deter com mais cuidado nesses aspectos e rastrear detalhadamente os despojos da obra de Augusto dos Anjos, vou fazer ainda algumas considerações teóricas em torno da morte, dando continuidade à idéia de que o "desconhecido/familiar" a dimensiona, colocando-a no terreno do *unheimlich* e, portanto, da atopia. Para isso, reporto-me à questão

---

<sup>13</sup> ANJOS, Augusto dos. "Poema negro", p. 154.

<sup>14</sup> Idem, *ibidem*, p. 154.

<sup>15</sup> MENDES, Murilo. "Grafito para Augusto dos Anjos". In: Convergência. São Paulo, Duas Cidades, 1970. p. 16.

do interdito e da transgressão, como foi proposta por Bataille, em *O erotismo*<sup>16</sup>.

## 2.2 - A PARTE MALDITA

Sabe-se da impotência humana para suportar a morte do outro. Sendo esta a parte adversa, "*o oposto invisível que fere o que há de melhor em nós, pelo qual perecem as nossas alegrias*"<sup>17</sup>, surge a necessidade de encerrá-la na esfera do Mal e do Sagrado, transformando-a em interdito. O que sempre moveu o ser humano, como apontou Bataille, "foi o desejo de atingir o ponto mais afastado do domínio fúnebre."<sup>18</sup> Isso, não só porque o homem não consegue saber exatamente onde se inscreve esse domínio, mas também pelo medo que tem do contágio.

Explico: o morto é um nada e, por isso, insituável. Ao mesmo tempo, o cadáver presente é a imagem do destino humano, representando uma grande ameaça aos que ficam e o contemplan. O medo do contágio é o medo de se ver como o morto: está relacionado ao processo de putrefação orgânica, essa força agressiva e temível, intrínseca à matéria morta. Daí um interdito se apoderar dos que se confrontam com um cadáver: rejeitar a morte passa a ser uma forma de se separar da violência contagiosa que a putrefação significa<sup>19</sup>.

<sup>16</sup> BATAILLE, George. O erotismo. Trad. Antônio Carlos Viana. Porto Alegre, L & PM, 1987.

<sup>17</sup> BLANCHOT, op. cit., p. 126.

<sup>18</sup> BATAILLE, George. La literatura y el mal. Madrid, Taurus, 1981. p. 56.

<sup>19</sup> BATAILLE, George. O erotismo. Op. cit., p. 43.

Bataille pergunta: "quem, dentre nós, poderia dizer que, diante de um cadáver cheio de vermes, não empalideceria?"<sup>20</sup>

Assim, se o morto deve ser enterrado e excluído da terra, é tanto para que ganhe um topos ilusório, quanto para que os vivos fiquem preservados do contágio.

O cadáver, cuja etimologia aponta para "cadere, caer", é, segundo Julia Kristeva, "aquele que caiu, sem possibilidade de se erguer de novo, o irremediavelmente caído"<sup>21</sup>, configurando-se como o cúmulo da abjeção, aquilo que os homens descartam — sempre — para viver.

Bataille explica que a sociedade se organiza através de restrições — os interditos — que são a expressão do mundo racional: resguardam tanto o que é considerado sagrado quanto o que se afigura como nocividade para a comunidade dos homens. Mas nem por isso podem os interditos ser considerados racionais e intocáveis: eles são um convite à transgressão. Aliás, prescrevem a transgressão, para que possam sobreviver enquanto interditos. Por isso, diante deles, os humanos — movidos pelo fascínio — são seduzidos pela transgressão:

*"Derrubar uma barreira é, em si, algo de atraente; a ação proibida adquire um sentido que não tinha antes, quando um terror, ao nos afastar dela, cercava-a com um halo de glória."*<sup>22</sup>

A transgressão, segundo Bataille, suspende o interdi

<sup>20</sup> BATAILLE, op. cit., p. 43.

<sup>21</sup> KRISTEVA, Julia. Poderes de la perversión. Trad. Nicolas Rosa. México, Siglo Veintiuno, 1988.  
A etimologia citada é oferecida pela própria autora, na página 10.

<sup>22</sup> BATAILLE, op. cit., p. 44.

to, sem, entretanto, suprimi-lo. Ela o mantém, completando-o<sup>23</sup>. E é no momento dessa supressão, em que o interdito ainda atua, que emerge a angústia, sentimento intrínseco à experiência do pecado. E completa Bataille: "Aí esconde-se o suporte do erotismo e se encontra, ao mesmo tempo, o suporte das religiões."<sup>24</sup>

O interdito da morte, como já mostrei, existe para distanciar o ser humano da violência que a morte solenemente re-  
presenta contra a duração do ser. É em nome desse interdito que os mortos são sepultados e afastados do olhar humano: eles são um perigo para os que ficam.

O seu sepultamento é, assim, uma forma de colocá-los na esfera do sagrado, confiná-los no abrigo do interdito, considerando que, como Freud apontou em *Totem e Tabu*, o sagrado tem a natureza de ser inquietante, perigoso e impuro<sup>25</sup>.

Diante do interdito da morte, a reação dos homens é ambígua: um misto de horror e de fascínio. O horror, levando ao medo e ao recuo; o fascínio, conduzindo à transgressão.

Bataille esclarece: "O interdito não anula necessariamente o desejo: diante do cadáver, o horror é imediato e infalível, e é, por assim dizer, impossível de lhe resistir."<sup>26</sup>

<sup>23</sup> Bataille esclarece, em nota, que a operação corresponde, hegelianamente, ao momento da superação, "momento da dialética expressa pelo verbo alemão intraduzível aufheben (ultrapassar no presente)". Dentro desta perspectiva, a transgressão ultrapassa e completa o interdito, sem negá-lo. Cf. BATAILLE, op. cit., p. 33.

<sup>24</sup> Idem, ibidem, p. 33.

<sup>25</sup> FREUD, Sigmund. Totem e tabu e outros trabalhos. In: Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro, Imago, 1974. V. 13.

<sup>26</sup> BATAILLE, op. cit., p. 44.

Assim, se o interdito proíbe a tentação e evita o contágio, através da imposição de limites ao comportamento humano, nem sempre os homens são capazes de suportar esses limites, seduzidos que são pela parte maldita.

E onde se inscreve essa parte maldita, senão no jogo do risco, do perigo?

No momento da transgressão, face-a-face com o proibido, resta ao homem esbarrar na sua própria náusea, no seu próprio horror. É a hora da angústia, aquela sobre a qual Fernando Pessoa soube tão bem dizer: "*Queria vomitar o que vi, só da náusea de ter visto/Estômago da alma alvorotado de eu ser...*"<sup>27</sup>

E se, junto ao horror e à náusea, também triunfa a volúpia, pode-se perguntar: onde se sustenta esse gozo, feito de horror e fascínio, senão no vazio, na falta?

O morto está, nunca estando: ele é nada. Daí o gozo se sustentar no que não pode ser dito, no que é simplesmente ausência. O horror e a náusea compensam, ilusoriamente, o abismo da morte, por abrir no sujeito um vazio menos abissal. Eles existem para que o homem suporte, no contato com o nada, a sua própria condição de mortal.

### 2.3 - O TEATRO DAS RUÍNAS

No *Eu* de Augusto dos Anjos, as imagens de cadáveres infestados de vermes vorazes e festivos transbordam dos poemas.

Curiosamente, quando Blanchot se referiu à atopia do cadáver, ele estava criando a sua imagem da imagem. Ou melhor:

---

<sup>27</sup> PESSOA, Fernando. "Ah, onde estou ou onde passo..." In: Obra Poética. São Paulo, Aguilar, 1981. p. 345.



estava tentando imaginar a estranheza própria da imagem. Ao compará-la com um cadáver, ele mostra que ela é também o que representa uma ausência, o que marca a morte do objeto. E assim como o defunto só pode assemelhar-se a si mesmo, sendo "*a semelhança absoluta e perturbadora do nada*", a imagem também o é:

*"a imagem de um objeto não somente não é o sentido desse objeto, e não ajuda a sua compreensão, mas tende a subtraí-lo na medida em que o mantém na imobilidade de uma semelhança que nada tem com que se assemelhar."*<sup>28</sup>

Dentro dessa perspectiva, as imagens fúnebres da poesia de Augusto dos Anjos, por terem o morto como seu objeto, excedem na estranha semelhança consigo mesmas, na medida em que representam o que, por si só, já se configura como presentificação de uma ausência.

As cenas de morte que elas exibem para o leitor são quase sempre assustadoras e capturadas no cerne da violência que a morte representa. O poeta, percebendo o mundo através da ótica da negatividade mais extrema, serve-se da "*podridão do Evangelho*", inspirando-se, para a criação de seus versos, nas "*coisas que perecem, / Desde as musculaturas que apodrecem / À ruína vegetal dos lírios secos.*" ("Os doentes", p. 106) Desta forma, expõe, aos nossos olhos, a parte adversa e abjeta da existência humana, onde o homem, reduzido a uma "*engrenagem de vísceras vulgares*"<sup>29</sup>, não passa de um projeto de cadáver:

---

<sup>28</sup> BLANCHOT, op. cit., p. 262.

<sup>29</sup> ANJOS, Augusto dos. "Monólogo de uma sombra", p. 53.

"E o Homem - negro e heteróclito composto,  
 Onde a alva flama psíquica trabalha,  
 Desagrega-se e deixa na mortalha  
 O tato, a vista, o ouvido, o olfato e o gosto."  
 ("Apóstrofe à carne", p. 184)

Uma poesia que privilegia, acima de tudo, a decomposição, a "poluição fundamental"<sup>30</sup> que representa a matéria orgânica morta. Ela desenterra cadáveres, toca-lhes as partes podres, serve-se deles como alimentos. Com isso, penetra nos domínios do proibido e do sagrado, afirmando-se em seu caráter de transgressão frente ao interdito da morte.

Uma poesia assim, que exhibe cenas surpreendentes de cadáveres verdes expostos ao olhar humano, não poderia deixar de vazar o horror e a náusea - índices do instante de transgressão. A poesia do *Eu* não esconde esses sentimentos de angústia nas dobras da sua linguagem: eles se insinuem, frequentemente, na voz do "eu-lírico". São que ofuscados, na maioria das vezes, pela volúpia:

"Eu torço os braços numa angústia douda  
 E muitas vezes, à meia-noite, rio  
 Sinistramente, vendo o verme frio  
 Que há de comer a minha carne toda!..."  
 ("Poema negro", p. 154)

Percebe-se que o sujeito, aí, deixa transparecer uma volúpia não só na própria angústia, como também diante da certeza de ser um projeto de cadáver, fadado a ser devorado pelos vermes.

Na encenação da morte exibida do *Eu*, encontramos - meio às fissuras, aos rasgos da morbidez - um traço perverso. //

<sup>30</sup> KRISTEVA, op. cit., p. 11.  
 Expressão usada por Kristeva para designar o que o cadáver representa para os vivos. (Cf. nota 12)

Os versos de muitos poemas deixam transparecer uma inquietante volúpia nas cenas consideradas mais cemiteriais. A travessia do terrível, feita pelo poeta, mesmo sendo nauseante, sombria e dolorosa, não cessa de demonstrar uma satisfação suprema: o "eu" que se pronuncia nos seus poemas ri, sinistramente, ao apresentar, diante dos olhos perplexos do leitor, as cenas repugnantes da morte.

Essa volúpia ganha extensões inusitadas em outros versos do *Eu*, quando vem em excesso, revestida, inclusive, de um humor inesperado. É comum, em meio aos versos mais fúnebres e angustiados, surgir um riso entremeando as imagens e causando inquietação no leitor: um riso que ironiza a própria cena em que se inscreve:

*"Naquela angústia absurda e tragicômica  
Eu chorava, rolando sobre o lixo.  
Com a contorção neurótica de um bicho  
Que ingeriu 30 gramas de nux-vômica."  
("Os doentes", p. 103)*

Esse riso negro, capaz de relativizar a angústia, parece exceder das cenas de horror mais hiperbólicas, como se fosse uma sobra indispensável. Ele escapa dos exageros de dramaticidade, dos vocábulos grotescos, de elementos sinestésicos. Como no poema "À Mesa", em que uma cena repugnante de necrofa<sub>g</sub>ia assume uma dimensão mórbida e dramática que beira o humor:

*"Cedo à sofreguidão do estômago! É a hora  
De comer. Coisa hedionda! Corro. E agora,  
Antegozando a ensangüentada presa,  
Rodeado pelas moscas repugnantes  
Para comer meus próprios semelhantes  
Eis-me sentado à mesa!"*

*Como porções de carne morta... Ai, como  
Os que, como eu, têm carne, com este assomo  
Que a espécie humana em comer carne tem!"  
("A mesa", p. 220)*

A intensa presença de pontos de exclamação, o uso de adjetivos ruidosos como "hedionda", "ensangüentada", "repugnante", bem como o apelo a um sensorialismo repulsivo como em "a ensangüentada presa", "rodeado por moscas repugnantes", "porções de carne morta", conferem ao poema um caráter ambíguo: se por um lado é horroroso e nauseante, por outro, se mostra risível e grotesco.

Daí dizermos de uma carnavalização do mórbido, na poesia de Augusto dos Anjos, marcada não só pelo humor negro, como também pela ritualização dionisiaca da morte e, sobretudo, pela erotização de cenas sepulcrais.

Sabe-se que a carnavalização literária, como Bakhtin a define em seu livro *Problemas da poética de Dostoiévski*, consiste na transposição de certas particularidades do carnaval — enquanto espetáculo ritualístico antigo e medieval — para a linguagem da literatura<sup>31</sup>.

Bakhtin mostra que o carnaval, sustentando-se no desvio da ordem habitual das coisas, proclama a abolição de todos os interditos, instaurando uma "vida às avessas", um "monde à l'envers", onde transitam livremente o contato familiar entre todos os homens, a excentricidade, a combinação de elementos opostos e a profanação de princípios sagrados. Estas quatro categorias da visão carnavalesca destacam-se como as

<sup>31</sup> BAKHTIN, Mikhail. Problemas da poética de Dostoiévski. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1981. Para complementar o conceito de carnavalização literária, acho pertinente citar a definição que Bakhtin nos oferece de literatura carnalizada: "Chamaremos literatura carnalizada à literatura que, direta ou indiretamente, através de diversos elos mediadores, sofreu a influência de diferentes modalidades de folclore carnavalesco (antigo e medieval). Todo o campo do cômico-sério constitui o primeiro exemplo desse tipo de literatura." Cf. BAKHTIN, op.cit., p. 136.

que exerceram maior influência na literatura, incidindo, inclusive, na formação de gêneros literários<sup>32</sup>.

Bakhtin ainda acresce, dentre muitas outras colocações, que a ação carnavalesca fundamental para se compreender a problemática da carnavalização é o ritual ambivalente de coroação e destronamento do rei, capaz de expressar *"a inevitabilidade e, simultaneamente, a criatividade da mudança-renovação, a alegre relatividade de qualquer regime ou ordem social, de qualquer poder e qualquer posição (hierárquica)."*<sup>33</sup> Ele é ambivalente, porque a coroação já incorpora a sua perspectiva de negação – o destronamento – e vice-versa, sem nunca absolutizar nada. A partir daí, todas as imagens intrínsecas à visão carnavalesca carregam esse caráter de ambivalência e dialogismo que transparece, sobretudo, na convivência de idéias contrastantes, do que resulta também a categoria da excentricidade, caracterizada como *"a violação do que é comum e geralmente aceito; a vida deslocada do seu curso habitual."*<sup>34</sup>

---

<sup>32</sup> Bakhtin assim explica as 4 categorias da visão carnavalesca: 1a. o livre contato familiar entre os homens: "os homens, separados na vida por intransponíveis barreiras hierárquicas, entram em livre contato familiar na praça pública carnavalesca"; 2a. a excentricidade: "categoria (...) organicamente relacionada com a do contato familiar, ela permite que se revelem e se expressem - em forma concreto-sensorial - os aspectos ocultos da natureza humana"; 3a. as mésalliances carnavalescas: "Entram nos contatos e combinações carnavalescas todos os elementos antes fechados, separados e distanciados uns dos outros pela cosmovisão hierárquica extracarnavalesca"; 4a. a profanação: "formada pelos sacrilégios carnavalescos, por todo um sistema de descidas e aterrisagens carnavalescas, relacionadas com a força produtora da terra e do corpo, e pelas paródias carnavalescas dos textos sagrados e sentenças bíblicas, etc." Cf. BAKHTIN, op. cit., p. 106.

<sup>33</sup> Idem, ibidem, p. 107.

<sup>34</sup> Idem, ibidem, p. 108.

O "riso reduzido", próprio da carnavalização, também emerge dessa ambivalência, dado que, nele, "combinam-se a morte, o renascimento, a negação (a radicalização) e a afirmação (o riso de júbilo)." <sup>35</sup> Ou, nas palavras de Julia Kristeva

*"o riso do carnaval não é simplesmente parodístico; não é mais cômico que trágico; é os dois ao mesmo tempo; é, se quisermos, sério, e é só assim que a cena não é nem a da lei, nem a da paródia, mas sua outra."* <sup>36</sup>

Em Augusto dos Anjos, as cenas mórbidas são carnavalizadas, na medida em que dramatizam a morte e a vida, ao mesmo tempo, trazendo à tona a convivência dialógica entre os contrários: fúnebre/festivo, dor/prazer, riso/náusea, Deus/Verme, Eros/Thanatos. Dela salta não só a excentricidade, no momento em que se desviam do que é considerado normal, mas também a profanação, por retirarem da morte o halo sagrado, por aproximarem Deus de um Verme (caracterizando-o como "mônada esquisita") <sup>37</sup>, e por cometerem o "sacrilégio" de violar a intimidade subterrânea dos mortos.

Nos poemas do *Eu*, é comum o clima sombrio e, às vezes, trágico, ser revolvido para dar lugar ao orgiaco e ao festivo.

Como por exemplo:

<sup>35</sup> BAKHTIN, op. cit., p. 109.

<sup>36</sup> KRISTEVA, Julia. "A palavra, o diálogo e o romance". In: Introdução à semanálise. Trad. Lúcia Helena Ferraz. São Paulo, Perspectiva, 1974. p. 79.

<sup>37</sup> ANJOS, Augusto dos. "O deus-verme", p. 66.

*"É uma trágica festa emocionante!  
A bacteriologia inventariante  
Toma conta do corpo que apodrece...  
E até os membros da família engulham  
Vendo as larvas malignas que se embrulham  
No cadáver malsão, fazendo um s!"*  
("Monólogo de uma sombra", p. 54)

Não basta ao poeta falar de cadáveres em decomposição. Ele vai além: transforma a cena num verdadeiro banquete ce miterial, apresentando a ação dos vermes sobre o corpo apodrecido como um espetáculo. A morte, nessa atmosfera carnavalizada, assume um caráter ritualístico e dionisíaco, sobretudo por incluir, nos seus efeitos corrosivos sobre a matéria morta, o fervilhar animado e festivo - índice de vida - das larvas e dos vermes.

Dos três sonetos que Augusto dos Anjos dedicou ao pai, um apresenta elementos que evidenciam esse ritual dionisíaco da morte, rompendo drasticamente com o clima de pesar e sofrimento dos outros.

O primeiro, dirigido ao pai enfermo, é um poema magoado, envolto em suave lirismo:

*"Magoaram-te, meu Pai?! Que mão sombria  
Indiferente aos mil tormentos teus  
De assim magoar-te sem pesar havia?!"*  
("Sonetos", p. 133)

O segundo, dedicado ao pai morto, repete a atmosfera lírica e sofrida do primeiro, acrescentando a ela uma dimensão inefável:

*"Mas pareceu-me, entre as estrelas flôreas,  
Como Elias, num carro azul de glórias,  
Ver a alma de meu Pai subindo ao Céu!"*  
("Sonetos", p. 134)

O terceiro, encenando trágica e comicamente o pai na condição de cadáver, decompõe o lirismo dos sonetos anteriores na medida em que descreve a decomposição do morto sob a terra:

*"Podre meu Pai! A Morte o olhar lhe vidra.  
Em seus lábios que meus lábios osculam  
Micro-organismos fúnebres pululam  
Numa fermentação gorda de cidra.*

*Podre meu Pai! E a mão que enchi de beijos  
Roída toda de bichos, como os queijos  
Sobre a mesa de orgíacos festins!..."  
("Sonetos", p. 135)*

O "pulular" festivo dos vermes sobre a carne podre do pai, as mãos comparadas a "queijos roídos", o deslocamento do fúnebre para o orgíaco surpreendem a expectativa do leitor: onde se esperava um poema-lágrima, emerge um poema-náusea envolto em completo antilirismo. A morte, aí, é des-velada, reduzida ao fato real, bruto, vista sob a ótica da putrefação, e o Pai, reduzido a um objeto repugnante, é, ao mesmo tempo, descrito como motivo de gozo e delícia para os vermes que dele se refestelam.

A poesia aí parece descer ao que há de mais sórdido e execrável para a existência humana e, de lá, subtrair a sua matéria poética. Para depois, carnavalizar-se, inserindo nos elementos infernais e escatológicos que capturou, a desordem e o humor inesperados.

Esse fragmento de soneto, em que o erotismo, aliado ao macabro, explicita a relação Eros e Thanatos, dá margem à reflexão sobre o erotismo como aspecto essencial da carnavalização.

No *Eu*, como já apontei, em meio ao horror e ao asco de cenas cadavéricas, insinua-se — escandalosamente — um gozo



estranho e perverso que, se não aniquila, desconforta e desordena o leitor. Esse gozo aparece tanto no espetáculo sinistro e sensual dos vermes sobre corpos decompostos, quanto nas práticas humanas de necrofagia e no ato de morrer.

No poema "A meretriz", encontramos imagens explícitas de um erotismo além-túmulo, em que a volúpia se faz ver tanto no cadáver da prostituta, quanto na ação dos vermes sobre a carne morta:

*"Ser meretriz depois do túmulo! (...)*

*Oferecer-se à bicharia infame  
Com a terra do sepulcro a encher-lhe os olhos!  
Sentir a língua aluir-se-lhe na boca  
E com a cabeça sem cabelos, oca...*

*.....  
Na horrorosa avulsão da forma nêvea  
Dizer ainda palavras de lascívia...*

*....."  
("A meretriz", p. 195-6)*

E em "Vox victimae", o gozo de morrer compensa a morte:

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

*E aí, como é boa esta volúpia obscura!"  
("Vox victimae", p. 239)*

Sabemos, com Bataille, que os impulsos do erotismo percorrem, naturalmente, os domínios de Thanatos: mesmo sendo a atividade erótica lida como uma exuberância de vida, por se sustentar na idéia de reprodução de seres, ela não deixa de estar também essencialmente ligada à morte. Aliás, é a morte que anima as pulsações de Eros, por representar, por excelência, a violência elementar de que o erotismo necessita para

*erotic  
↓*

se manifestar: "a de nos arrancar da obstinação que temos de ver durar o ser descontínuo que nós somos."<sup>38</sup>

Originado assim, na encruzilhada vida/morte, o impulso erótico pode ser encontrado tanto na busca de continuidade dos seres (perpetuação da vida), quanto no abismo vertiginoso da descontinuidade (a morte). Nas palavras de Lúcia Castello Branco:

*"na busca da permanência, da continuidade, os indivíduos, seres descontínuos, se lançam na experiência erótica; entretanto, essa experiência, por sua própria natureza é fugaz, é descontínua."*<sup>39</sup>

Em vista desse entrelaçamento indissociável de Eros e Thanatos, o interdito da morte marca também o interdito erótico. Os tabus erguidos em torno da morte a colocam na esfera da obscenidade: assim como o sexo, ela deve ser confinada no espaço maldito. E é exatamente na transgressão desse interdito, deslizando entre o horror e o fascínio, que o erotismo se desvela, revelando-se.

O apelo ao mórbido, dentro dessa perspectiva, disfarça inevitavelmente um desejo erótico, como é o caso de determinados textos que, centrados na violência da morte, a encenam a partir de cadáveres em decomposição, corpos ensanguentados, ossos, cartilagens e caixas cranianas. Por trás dessas imagens de horror, como observou Lúcia Castello Branco, insinua-se um "erotismo negro", uma "sensualidade às avessas" que reforçam "a violência e o caráter ruptor do impulso erótico."<sup>40</sup>

<sup>38</sup> BATAILLE, op. cit., p. 16.

<sup>39</sup> BRANCO, Lúcia Castello. "Amores pré-modernos". In: Sobre o Pré-Modernismo. Rio, Fund.Casa Rui Barbosa, 1988. p.118.

<sup>40</sup> \_\_\_\_\_. Eros travestido. Belo Horizonte, UFMG, 1985. p. 69.

Em Augusto dos Anjos, a presença desse sensualismo mórbido é insistente, não apenas por se entremostrear naturalmente nas cenas fúnebres, mas também por saltar – com eloquência – de muitos versos do *Eu*. Em determinados poemas, o erotismo a eles peculiar vem reforçado pelo seu caráter carnalizador. É o que nos mostra o soneto "Volúpia imortal":

*"Cuidas que o genesíaco prazer,  
Fome do átomo e eurítmico transporte  
De todas as moléculas, aborte  
Na hora em que a nossa carne apodrecer?!"*

*Não! Essa luz radial, em que arde o Ser,  
Para a perpetuação da Espécie forte,  
Tragicamente, ainda depois da morte,  
Dentro dos ossos, continua a arder!"*

*Surdos destarte a apóstrofes e brados,  
Os nossos esqueletos descarnados,  
Em convulsivas contorções sensuais,*

*Haurindo o gás sulfídrico das covas,  
Com essa volúpia das ossadas novas  
Hão de ainda se apertar cada vez mais."  
("Volúpia imortal", p. 230)*

Percebe-se que Augusto dos Anjos, no poema, expõe, sem disfarces ou dissimulações, a ligação entre Eros e Thanatos. Utilizando um vocabulário que mistura palavras fúnebres, eróticas e científicas, o poeta cria uma imagem carnalizada da "vida" subterrânea dos mortos já reduzidos a ossos. E o que ele privilegia, nessas imagens fúnebres, é exatamente a sexualidade dos esqueletos, através da prioridade dada aos termos eróticos que transbordam do poema, desde o título "Volúpia imortal", até o último verso. Visualiza-se uma verdadeira orgia sepulcral, em que a ardência trágica dos ossos se mescla às convulsões e contorções sensuais das ossadas novas dentro das covas. Um espetáculo sem platéia e sem ribalta, em que a própria linguagem se relativiza na convivência familiar de palavras contrastantes.

Em vários outros poemas do *Eu*, descobrem-se cenas tecidas desse erotismo negro, todas exibindo claramente, a dimensão gozosa da morbidez. Cito ainda alguns versos do poema "Os doentes":

*"Era a volúpia fúnebre que os ossos  
Me inspiravam, trazendo-me ao sol claro,  
À apreensão fisiológica do faro  
O odor cadaveroso dos destroços!"*  
("Os doentes", p. 110)

Neles, percebe-se que um gozo fúnebre resta com e nos destroços do corpo morto.

Em "A obsessão do sangue", o clima vampiresco sugere também uma volúpia perversa:

*"Levantou-se. E, eis que viu, antes do almoço,  
Na mão dos açougueiros, a escorrer  
Fita rubra de sangue muito grosso,  
A carne que ele havia de comer!  
(...)  
E amou, com um berro bárbaro de gozo,  
O monocromatismo monstruoso  
Daquela universal vermelhidão!"*  
("A obsessão do sangue", p. 238)

A volúpia aí pronuncia-se no ver o sangue que escorre na carne a ser devorada, o que me leva a considerar que o poema já descortina, embora não diretamente, o erotismo inscrito nas cenas de devoração de cadáveres, comuns nos versos do *Eu*.

O comer, como integração e assimilação do corpo desintegrado do outro, é uma prática freqüente de vermes e seres humanos encenada na obra de Augusto dos Anjos. Se Freud, em *Totem e Tabu*, revelou que o tabu ligado aos mortos, nas sociedades primitivas, opunha-se ao desejo de tocar o cadáver - o que, segundo Bataille, hoje ainda procede, considerando o eter

no fascínio dos homens pelos cadáveres<sup>41</sup> - Augusto dos Anjos vai mais longe, na sua transgressão. O que ele exhibe, nos poemas do *Eu*, é, além do tocar o morto, o comer a carne morta, alimento contaminado e contaminante.

É uma cena assim que visualizamos em "Os doentes":

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

*É possível que o estômago se afoite  
(Muito embora contra isto a alma se irrite)  
A cevar o antropófago apetite,  
Comendo carne humana, à meia-noite!*

*Com uma ilimitadíssima tristeza,  
Na impaciência do estômago vazio,  
Eu devorava aquele bolo frio  
Feito das podridões da Natureza!"*  
("Os doentes", p. 109)

Reproduzindo o clima fantástico de histórias sobrenaturais, o poeta cria uma imagem de inquietante estranheza: um jantar macabro, cujo prato principal não é nada menos que carne humana apodrecida servida pelos próprios defuntos. Observa-se, aí, uma transgressão plena do interdito da morte, em que a sensação de angústia se faz presente como sinal do sentimento de culpa, de pecado inerente a esses momentos. Se, neste poema, a alma exasperada luta, em vão, contra as afoitezas do corpo/estômago diante do cadáver, gerando uma "ilimitadíssima tristeza", atrás do conflito, porém, insinua-se uma satisfação suprema. Aqui me reporto a uma consideração de Kristeva quanto ao discurso carnavalesco onde, segundo ela, se manifestam, simultaneamente, os interditos e sua transgressão<sup>42</sup>.

<sup>41</sup> BATAILLE, op. cit., p. 43.

<sup>42</sup> KRISTEVA, Julia. Introdução à semanálise. Op.cit., p.78.

Em "Solilóquio de um visionário", o efeito é diferente:

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

*A digestão desse manjar funéreo  
Tornado sangue transformou-se o instinto  
De humanas impressões visuais que eu sinto,  
Nas divinas visões do íncola etéreo."  
("Solilóquio de um visionário", p. 109)*

Aqui, a transgressão do corpo passa a ser uma condição para a transcendência da alma: a vivência/superação do horror e da repugnância para o alcance do êxtase. A infração ao proibido é, no poema, uma forma santificada de se elevar, pela experiência da morte e da violência, acima das leis "que asseguram a manutenção da vida."<sup>43</sup>

Assim, deparamo-nos, mais uma vez, com o inusitado na poesia do Eu: em momentos de intenso horror, próprios de situações de necrofagia, surge, ora um humor inesperado, ora um erotismo extravagante, ora uma espiritualidade inefável, ora tudo se mistura carnalizadamente.

Mas o fagismo, ao assumir, em suas diversas manifestações esses elementos trágicos, cômicos, eróticos e místicos, não visa senão a compor uma imagem: a da Morte. Observamos que,

<sup>43</sup> Bataille, analisando a questão do mal em Jean Genet, discute a relação entre a soberania e a santidade, as duas formas de se superar a morte. A respeito da santidade, ele diz, ainda: "nunca debemos olvidar que el sentido de la palabra 'santo' es 'sagrado' y que sagrado designa lo prohibido, lo que es violento, lo que es peligroso e cuyo contacto anuncia la destrucción: es el Mal."  
Cf. BATAILLE, George. La literatura y el mal. Op. cit., p. 133.

em meio às obsessivas cenas de devoração, destaca-se a Morte, personificada em "carnívora assanhada" e envolvida "em trajos pretos e amarelos", cujo papel desempenhado no mundo resume-se ao de comer:

*"É a Morte - esta carnívora assanhada -  
Serpente de mã língua envenenada  
Que a tudo que acha no caminho come...*

*- Faminta e atra mulher que, a 1ª de janeiro,  
Sai para assassinar o mundo inteiro,  
E o mundo inteiro não lhe mata a fome!"  
("Poema negro", p. 154)*

Transformada, assim, em mulher devoradora e obscena, a Morte acaba travestida em seu avesso, deixando vaziar as pulsações de Eros. A partir dela, Augusto dos Anjos compõe o seu Universo poético.

É curioso observar também a existência de um paradoxo mediando a relação do poeta com os impulsos eróticos que transparecem em seus poemas. Em muitos versos do *Eu*, o que predomina é uma explícita negação do prazer e do amor, um verdadeiro asco da volúpia, como nos mostram os exemplos abaixo:

*"Sobre histórias do amor o interrogar-me  
é vão, inútil, é improfícuo, em suma;  
Nunca sou capaz de amar mulher alguma  
Nem há mulher talvez capaz de amar-me.  
(...)*

*Melancolia! Estende-me a tu'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!"  
("Queixas noturnas", p. 161)*

*"Quis saber que era o amor, por experiência,  
E hoje que, enfim, conheço o seu conteúdo,  
Pudera eu ter, eu que idolatro o estudo,  
Todas as ciências menos esta ciência!"  
("Versos de amor", p. 131)*

Em outros versos, já emerge uma volúpia do asco, ou

seja, o prazer e o gozo são extraídos exatamente dos aspectos negativos da existência: não só da morte (como já vimos), mas também da dor e do sofrimento:

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

*És suprema! Os meus átomos se ufanam  
De pertencer-te, oh! Dor, ancoradouro  
(...)  
Sou teu amante! Ardo em teu corpo abstrato."  
("Hino à dor", p. 199)*

Não seria esse deslocamento de lugares, o horror vivenciado com lascívia e a lascívia com horror, uma das marcas da excentricidade a que se refere Bakhtin?

Há aí um desvio da "normalidade" considerada como movedora do curso natural da vida, desvio que reafirma a possibilidade de convivência e permuta de idéias adversas.

O que perpassa, como um alinhavo, a encenação da morte na poesia do *Eu*, dimensionando a sua estranheza e a sua imprevisibilidade, é a atopia. No morto, no horror, no êxtase e na volúpia, ela se insinua. Pelas frestas, escapa.

O que fica, diante do leitor, é um espetáculo subterrâneo em que a Morte é a estrela, o palco e os bastidores de um teatro feito de vazios.



3

A LINGUAGEM FATAL

*"Cada palavra é uma borboleta  
morta espetada na página."*

(Mário Quintana)

*"O homem só não aceita do homem  
que use a só pontuação fatal:  
que use, na frase que ele vive  
o inevitável ponto final."*

(João Cabral de Melo Neto)

### 3.1 - A MORTE E SEUS POSSÍVEIS

Como pode a morte, na sua insituável presença, na sua dimensão abissal, ser o suporte, o sustento das palavras de um poema? Consumindo-as? Sepultando-as? Ou, simplesmente, dando-lhes a consciência do não-ser a que elas se reduzem, só pelo fato de existirem?

Não há uma resposta que seja bastante para dizer tudo o que entre a morte a poesia pode se estabelecer e se inaugurar a cada instante. Mas é possível dizer alguma coisa, mesmo que, no fundo, seja um mínimo saber sobre o que é pluralíssimo e indizível na sua totalidade.

Se vou dizer aqui — ancorando-me na poesia de Augusto dos Anjos — esse mínimo, que é minha leitura, o meu trabalho de linguagem, não quero, com isso, fazer parar a significância das palavras e da morte (considerando que o seu nada é sempre plural). E se deixo de falar — com a minha leitura — sobre outras possíveis leituras da relação morte/poesia, é tanto pela impossibilidade de apreender o múltiplo, quanto por esquecimento. E aqui me amparo em Barthes, quando ele escreve: "*E precisamente porque esqueço, que eu leio.*"<sup>1</sup>

Vou partir de uma generalidade: toda palavra é feita de abismos, é ressonância do nada que nela se afirma, "*é filha da falta e do desejo.*"<sup>3</sup>

<sup>1</sup> BARTHES, Roland. S/Z. Op.cit., p. 16.

<sup>2</sup> BOSI, Alfredo. O ser e o tempo da poesia. São Paulo, Cultrix, 1977, p. 61.

A esta idéia da palavra como "filha da falta e do desejo" acrescento a seguinte explicação de Leyla Perrone Moisés: "O desejo é fatalidade inerente à linguagem; é porque a lingua-

Representando o objeto, sem jamais sê-lo, ela tenta preencher simbolicamente a ausência por ele deixada, através de traços e sons capazes de evocar a sua imagem. Daí a afirmação de Lacan: "*o ser da linguagem é o não-ser do objeto.*"<sup>3</sup>

Ao fazer o objeto aparecer, em ausência, a palavra assume um caráter espectral: enquanto ser de aparência, mostra-se como um "fantasma sonoro" tentando capturar a realidade. Por isso, pode-se dizer que ela encena um jogo de aparecimento/desaparecimento, marcando o desaparecimento das coisas na medida em que as faz aparecer ilusoriamente.

Senhoras incessantes da ausência, capazes de ressuscitar as coisas ao mesmo tempo em que marcam sua morte, as palavras ainda têm um outro luminoso poder: o de anularem a sua própria superfície na evocação do objeto, o de se desintegrarem no momento supremo em que presentificam o ausente.

É Blanchot que dá consistência a essa idéia, quando fala da experiência poética de Mallarmé:

*"As palavras também têm o poder de se dissiparem a si mesmas, de se tornarem maravilhosamente ausentes no seio de tudo o que realizam, de tudo o que proclamam anulando-se, do que eternamente executam destruindo-se, ato de destruição sem fim, em tudo semelhante ao tão estranho evento do suicídio..."*<sup>4</sup>

---

gem fatalmente separa, abstratiza o objeto instaurando a sua morte, que o desejo nasce e se obstina."  
Cf. MOISÉS, Leyla Perrone. Aquém do Eu, além do Outro. São Paulo, Martins Fontes, p. 83.

<sup>3</sup> LACAN, Jacques. Escritos. Trad. Inês Oseki-Depré. São Paulo, Perspectiva, 1978.

<sup>4</sup> BLANCHOT, op. cit., p. 37.

Assim, dos nomes às coisas e das coisas aos nomes, além de se fundar uma distância, nada se define ou se finaliza: tudo é um ir e vir permanente das coisas que se dissipam para que os nomes existam, e dos nomes que se evaporam para que as coisas sobrevenham. Daí o dizer de Octavio Paz:

*"vamos e vimos: a realidade dos nomes é um perpétuo desmoronamento, não há nada sólido no universo, no dicionário todo não há uma única palavra sobre a qual reclinar a cabeça, tudo é um contínuo ir e vir das coisas aos nomes às coisas."*<sup>5</sup>

A poesia, ser de palavras, compõe-se dessa dialética de presença/ausência, vida/morte da linguagem, levando-a às últimas conseqüências, usufruindo de todos os seus poderes. Na poesia, a linguagem se encontra e se perde em plenitude, senhora e vítima das trapaças que realiza. Sua habilidade de jogar com as aparências amplia-se em diversos níveis de representação, sons e imagens se embaraçam, os sentidos se espalham em possibilidades. Neste multiplicar-se e neste perder-se da linguagem, a poesia também se contempla e se dissipa: reconhece o seu fundamento abissal.

Assim, entre as faltas e os excessos da linguagem, surpreendendo-se também em desvanecimento e plenitude, a poesia mantém uma relação natural e inevitável com a morte. E a partir desta relação, o poeta pode se conduzir de maneiras diferentes: pode tanto aprofundá-la, perseguir os seus extremos, como velá-la, para se dar a ilusão da imortalidade. Para isso, é

---

<sup>5</sup> PAZ, Octavio. O mono gramático. Trad. Lenora de Barros. Rio de Janeiro, Guanabara, 1988. p. 55.

difícil falar tudo sobre essa relação: cada poeta funda a sua própria experiência com a morte, e é a partir dela que a poesia se conduz frente ao nada essencial de que também é feita.

Augusto dos Anjos funda a sua relação com a morte, visceral e extremadamente, vivendo-a como a sua verdade mais íntima, ao transformá-la no motivo maior da sua poesia. A morte, no *Eu*, aparece não só como tema, mas sobretudo como a base da construção poética da obra, a sua razão arquitetônica mais preciosa. A poesia, aí, atravessa até o fim a experiência da morte que lhe é peculiar e intransferível, desfazendo-se aos poucos nessa travessia e restando apenas como ruínas sobre o papel.

E aqui volto à pergunta inicial, só que agora amparada por um ponto de referência preciso e específico: a poesia de Augusto dos Anjos:

Como pode a morte, na sua dimensão abissal, sustentar a poesia do *Eu*?

Para respondê-la, é preciso, antes de tudo, vasculhar um pouco a metalinguagem inscrita nos poemas da obra, percorrendo o projeto poético — sombrio e subterrâneo — de Augusto dos Anjos, um poeta que se autodenomina: "*poeta da morte.*"<sup>6</sup>

### 3.2 - A TRAVESSIA DO TERRÍVEL

É possível extrair da poesia do *Eu* uma poética: ela se insinua, dispersamente, na obra, podendo ser catada aos poucos e em fragmentos. Para que se possa lê-la, é preciso reunir

---

<sup>6</sup> ANJOS, Augusto dos. "Barcarola", p. 168.

seus pedaços e compor-lhe o rosto, mesmo que este reste não-todo.

Só assim, pode-se dizer alguma coisa dela. Como, por exemplo: é uma poética da negatividade, que se sustenta na idéia de que a decomposição preside as leis da matéria humana e poética.

Vou partir desta consideração, acrescentando: detendo-se na concretude do corpo e da linguagem – evocando-os em sua dimensão orgânica – Augusto dos Anjos não deseja senão mostrar a matéria em pleno processo de corrosão e decrepitude, evidenciando a sua vulnerabilidade corporal:

*"Meu raciocínio surpreende  
Todas as formas de matéria gasta!"  
("Mistérios de um fósforo", p. 174)*

Ao evocar todas essas "formas de matéria gasta", o poeta exhibe as suas partes malditas – as que já pertencem à morte – com o objetivo de proclamar toda a náusea e todo o desprezo que sente por elas. Para exaltar, finalmente, a superioridade da não-matéria, do que está além do palpável e só conquistado através da superação da vida e da morte. No seu dizer, o que

*"É a transubstanciação dos instintos rudes  
Imponderabilíssimo e impalpável,  
Que anda acima da carne miserável  
Como anda a garça acima dos açudes!"  
("Versos de amor", p. 132)*

Para se triunfar sobre a matéria, dentro desta perspectiva, é preciso vivê-la até o fim, atravessar a sua podridão, habituar-se a uma disciplina de horror frente a ela, gas-  
tar-se na sua corrosão, até elevar-se, nirvanicamente, ao Nada

que a transcende e onde habita a eternidade.

No poema "Revelação", encontramos essa crença – única utopia do poeta – numa eternidade para além do mundo e do corpo, só alcançada pelo exercício de uma cotidiana nirvanização do sofrimento e da podridão:

*"Sou eu que, ateando da alma o ácido lume,  
Apreendo, em cisma abismadora absorto,  
A potencialidade do que é morto  
E a eficácia prolífica do estrume!"*

*Ah! Sou eu que, transpondo a escarpa angusta  
Dos limites orgânicos estreitos,  
Dentro dos quais recalço em vão minha ânsia,  
Sinto bater na putrescível crusta  
Do tegumento que me cobre os peitos  
Toda a imortalidade da Substância!"*  
("Revelação", p. 223)

Fazendo a exegese da decadência, em busca da não-matéria, o projeto poético de Augusto dos Anjos se delinea: a poesia – feita de matéria orgânica, viva, humana – tem que perecer para que se transubstancie na Poesia despojada de corpo, impalpável habitante de um mundo de geografia impossível e imensável. Enquanto encarcerada na "obscura forma humana"<sup>7</sup>, ela se contamina de podridão, gasta-se na experiência da morte, mas, ao superá-la, recria-se enquanto "Arte", recriando também o mundo em desagregação:

*"Somente a Arte, esculpindo a humana mágoa,  
Abranda as rochas rígidas, torna água  
Todo fogo telúrico profundo  
E reduz, sem que, no entanto, a desintegre,  
À condição de uma planície alegre,  
À aspereza orográfica do mundo!"*  
("Monólogo de uma sombra", p. 56)

<sup>7</sup> ANJOS, Augusto dos. "O meu nirvana", p. 182.



O caráter material da poesia reside no seu corpo verbal, fadado à corrosão e à miséria, condenado a jazer como caça verbal. A Poesia, "imponderabilíssima e impalpável", é a substância que se imortaliza no além dessa matéria. Por isso, "cantando a poesia de tudo que é morto", o poeta deseja, pela transposição dos "limites orgânicos estreitos", levar a poesia ao que ele chamou de "a imortalidade da Substância". Uma substância que é, sem princípio ou fim.

Esta ascese não deixa de ser, também, um retorno ao Nada anterior à matéria, a volta à condição de "monera"<sup>8</sup>, ao grau zero da existência humana. Chegar ao além da matéria, então, é voltar às origens das coisas, à unidade perdida no estado "noumenal"<sup>9</sup> que antecede a vida: ponto em que o além coincide com o aquém:

*"Eu voltarei, cansado da árdua liça,  
à substância inorgânica primeva,  
De onde, por epigênese, veio Eva  
E a stirpe radiolar chamada Actissa!"  
("Os doentes", p. 104)*

Aqui esbarramos em duas vias para a superação da matéria: a via espiritual, amparada pelo Budismo e a via cientí-

---

<sup>8</sup> Vocábulo oriundo do grego, que significa "único", "solitário". Foi o nome que Haeckel deu ao organismo rudimentar, primitivo, que representasse a transição entre o reino vegetal e animal. É o que está na origem de todos os seres animais. No Eu, a palavra "monera" aparece no poema "Monólogo de uma sombra": "Sou uma sombra! Venho de outras eras/ Do cosmopolitismo das moneras..." (p. 51).

<sup>9</sup> Relativo à "noumenalidade", palavra usada por Augusto dos Anjos e que designa o conjunto das idéias puras, inteligíveis, que não tem nenhum contato sensorial com os homens. Pode ser encontrada nos seguintes versos do Eu: "Panteisticamente dissolvido/ Na noumenalidade do NÃO SER!" ("Soneto", p. 64). - "Balada introspecção! Noumenalmente/ O que Ela, em realidade, ainda sentia." ("Natureza íntima", p. 189).

fica, colhida nas teorias de Haeckel e Spencer<sup>10</sup>. Ambas se entrelaçam e se relativizam no projeto poético de Augusto dos Anjos: a reversão ao Não-Ser pode ser feita tanto através da ascese espiritual, quanto pelo percurso científicista decrescente, que consiste em atingir "a microscopia da monera" — início de todas as coisas.

Nas palavras de José Paulo Paes:

*"(...) em vez de chegar ao nirvana mediante a contemplação in-voluntária do mundo, a aquela contemplação puramente intuitiva, sem categorizações mentais prévias, preconizada pelo Budismo e por Schopenhauer, o poeta do Eu, fiel nisto à sua condição de filho do século da ciência, prefere ir buscá-lo para além das aparências com que se contenta o comum dos homens, na microscopia da monera haeckeliana e, depois dela, do átomo. É um percurso involutivo até o início das coisas, ponto de fuga onde o microscópio do mundo subterrâneo se confunde com o telescópio das forças cósmicas ainda indiferenciadas..."<sup>11</sup>*

Em "Revelação", vislumbramos esse emaranhamento do além e do aquém, ponto em que confluem os itinerários místico e científico:

*"Escafandrista de insondado oceano  
Sou eu que, aliando Buda ao sibarita,  
Penetro a essência plásmica infinita."  
("Revelação", p. 222)*

<sup>10</sup> Não percorrerei as teorias científicistas de Haeckel e Spencer neste trabalho, nem a filosofia de Schopenhauer e os pressupostos místicos do Budismo, por não ser esta (crítica das influências) a minha abordagem. Todas as considerações que faço em torno da interferência destes princípios no projeto poético de Augusto dos Anjos têm caráter meramente informativo e esclarecedor.

<sup>11</sup> PAES, José Paulo. "Augusto dos Anjos e o art nouveau". In: Gregos e baianos. São Paulo, Brasiliense, 1985, p. 89.

Antes e depois da matéria, portanto, são os lugares - confluente num só lugar insituável pelo olhar humano - onde o ser pode se libertar da dimensão corpórea e

*"... arrancado das prisões carnis,  
Viver na luz dos astros imortais,  
Abraçado com todas as estrelas."  
("Queixas noturnas", p. 160)*

Mas reitero: para se alcançar essa imortalidade, essa "noumenalidade", é necessário viver, suportar, vasculhar, esgotar e ultrapassar as podridões da natureza, enfrentar o horror e a náusea advindos da consciência do nada a que é reduzido o ser. Como escreve o poeta:

*"A verdade virã das pedras mortas  
E o homem compreenderã todas as portas  
Que ele ainda tem de abrir para o Infinito."  
("Última visio", p. 200)*

Por isso, a poesia, dentro deste projeto, tem que experimentar o lado sórdido da sua existência enquanto linguagem, percorrendo as margens malditas do universo humano, "para cantar de preferência o Horrível" ("Minha finalidade, p. 206). Por isso, a poesia tem que, sobretudo, morrer e se desintegrar. É o que justifica o fato de o poeta golpear subterraneamente os poemas do *Eu*, expondo-os inertes e pesados numa sepultura feita de palavras. E para que superem esse estado de matéria morta, e atinjam a sua Verdade para além do humano, o poeta os reveste (como ainda veremos) de uma linguagem anorgânica e artificial, a única capaz de atravessar a morte, sem morrer, e conduzir a poesia à superação de si mesma.

É em nome da conquista do "Nirvana" - "manumissão schopenhauriana/ onde a vida do humano aspecto fero/ Se desar-

*raiga*" ("O meu Nirvana", p. 182) que a poesia de Augusto dos Anjos atravessa, violentamente, os espaços mais carcomidos e miseráveis da vida, para neles se espelhar e a partir deles se exibir em podridão. Apresenta-se, assim, aos olhos do leitor, como uma poesia suja, áspera e corrosiva – inscrita nos domínios sombrios do Mal. Uma poesia de transgressão, mas que atua nos interstícios da conservação e da regra, nunca exterior a elas. O que a leva, não a destruir, mas de-compor o que convencionalmente é considerado o Bem, para mostrar o que de podridão lá dentro existe.

O poeta desta matéria maldita não aparece menos maldito na obra. Ele é apresentado como um ser abjeto, perverso, adepto da impureza e da contaminação:

*"Poeta, feto malsão, criado com os sucos  
De um leite mau, carnívoro asqueroso,  
Cerado no atavismo monstruoso  
da Alma desordenada dos malucos;*

*Última das criaturas inferiores  
Governado por átomos mesquinhos  
Teu pê mata a uberdade dos caminhos  
E estereliza os ventres geradores!*

*O áspero mal que a tudo, em torno, trazes,  
Análogo é ao que, negro e a seu turno,  
Traz o ávido filóstomo noturno  
Ao sangue dos mamíferos vorazes!"  
("As cismas do destino", p. 80-1)*

O poeta, descrito nestes versos, assume uma função absolutamente avessa àquela atribuída ao poeta lírico – porta-voz do belo e do sublime. Ao invés de criar, ele mata, estereliza, disseminando o mal, existindo *"Como o cancro; a exigir que os sãos se enfermem..."* ("Aberração", p. 213).

Carregando e espalhando *"as forças más da Natureza"*<sup>12</sup>,

---

<sup>12</sup> ANJOS, Augusto dos. "Noli me tangere", p. 211.

não lhe resta senão, neste ofício lúgubre de poeta, cantar a morte, a sujeira, a dor e a decadência – inscritas na esfera do terrível e do proibido:

*"Teço a infâmia; urdo o crime; engendro o lodo  
E nas mudanças do Universo todo  
Deixo inscrita a memória de meu gérmen!"  
("Aberração", p. 213)*

É neste poeta evocado nos poemas do *Eu*, que Augusto dos Anjos se espelha para criar o seu universo poético sombrio e inquietante. Usando, para "urdir o crime e engendrar o lodo", uma linguagem também maldita.

Recusando os redutos "nobres" da língua, demarcados pela tradição poética, o poeta a descentraliza, embaralha seus registros e carnavaaliza o seu território. Ao esbarrar no que ele mesmo, em metalinguagem, chamou de "*mulambo da língua para lítica*"<sup>13</sup> – que é a própria língua vernacular em sua condição de decadência – o poeta se apropria de suas partes podres, exibe-as, ao mesmo tempo em que aponta vias para o diferente, a partir das combinações inusitadas que faz entre as palavras e da criação de estados de tensão dentro do corpo lingüístico de seus poemas.

Levar a linguagem aos limites e extremos da língua, "*servir-se da sintaxe para gritar, dar ao grito uma sintaxe*"<sup>14</sup>,

<sup>13</sup> ANJOS, Augusto dos. "A idéia", p. 61.

<sup>14</sup> Segundo Félix Guatarri e Gilles Deleuze, Kafka, por ser judeu de Praga, e não ter outra possibilidade senão a de crescer em alemão, opta pela pobreza do alemão tcheco, língua desterritorializada no seio de uma grande língua. Em busca da reterritorialização da língua, através da literatura, ele a reinventa, a partir da intensificação vibrante de seus elementos constitutivos, levando-a aos extremos de si mesma: "a linguagem deixa de ser representativa para tender para seus extremos e seus limites". Assim, ele faz vibrar sequências de palavras, abrindo-as para "intensidades interior

obrigar as palavras a funções inesperadas: eis a "infâmia" sagrada de Augusto dos Anjos, infâmia que, inscrita nos seus versos, também consiste em:

*"Falar somente uma linguagem rouca,  
Um português cansado e incompreensível  
Vomitando o pulmão na noite horrível  
Em que se deita sangue pela boca."  
("Os doentes", p. 99)*

Para o poeta, o que importa, em se tratando de poesia terrena, feita de corpo e palavra, é mostrá-la em brutalidade, feiúra e dissonância, exibindo os princípios considerados antipoéticos que compõem a sua parte maldita. Isto mostra uma resistência, como diria Bosi, "ao contínuo harmonioso pelo descontínuo gritante"<sup>15</sup>, indicando uma opção estética, que se vale, segundo o próprio poeta, d'

*"Essa necessidade de horroroso  
Que é talvez propriedade do carbono!"  
("Monólogo de uma sombra", p. 56)*

Descompasso, ruído, excremento: é o que se vê e o que se ouve no campo significante — superfície física — da poesia do *Eu*. Índices de estranheza e atopia.

Augusto dos Anjos, assim, rompe impiedosamente com os princípios de delicadeza, de beleza e de harmonia louvados pela poesia tradicional, principalmente ao se valer de efeitos de tensão e intensidade na linguagem dos poemas e que con-

---

res inauditas", através de vários recursos sonoros e sintáticos.

Cf. GUATARRI, Félix & DELEUZE, Gilles. Kafka. Por uma literatura menor. Trad. Julio Castañon Ribeiro. Rio de Janeiro, Imago, 1977.

sistem na exploração insistente de certos limites – aquêns e alêns – da língua vernacular, experimentando intensamente tudo o que nela excede ou falta, ou o que ela teme e despreza. Isto pode ser observado no uso abusivo de ornamentalismos extravagantes, na busca de um vocabulário vulgar e escatológico, nos excessos de exclamações, adjetivos, superlativos e proparoxítonos, na acentuação marcada de determinados fonemas, enfim, nos aspectos que arrancam do português um português menor, excluído e marginalizado pela linguagem poética tradicional.

Estes traços, que serão ainda desenvolvidos neste capítulo, podem ser percebidos, em conjunto, em versos como:

*"E eu saí a tremer com a língua grossa  
E a volição no cúmulo do exercício,  
Como quem é levado para o hospício  
Aos trombolhões, num canto de carroça!"  
("Noite de um visionário", p. 140)*

*"Bêbedo, os beijos na ânfora ínfima, harto,  
Mergulho, e na ínfima ânfora, harto, sinto  
O amargor específico do absinto  
E o cheiro animalíssimo do parto!"  
("Mistérios de um fósforo", p. 175)*

Intensificando a sonoridade das palavras, ampliando-as, repetindo-as, degradando-as, o poeta assume uma linguagem estranha, marcada pela singularidade e pela diferença.

A poesia de Augusto dos Anjos procedem, a despeito de suas particularidades, as considerações que Deleuze e Guatarri fizeram em torno do escritor marginal que assume, no interior da língua escolar, eclesiástica, uma língua menor, desterritorializada:

*"Escrever como um cão que faz seu buraco,  
um rato que faz sua toca. E, para isso, en*

*contrar seu próprio patoã, seu próprio terceiro mundo, seu próprio deserto."*<sup>16</sup>

Augusto dos Anjos, ao escrever sobre esta atitude frente ao exercício marginal da linguagem, não é menos cáustico:

*"Ser cachorro! Ganir incompreendidos Verbos! Querer dizer-nos que não finge, E a palavra embrulhar-se na laringe, Escapando-se apenas em latidos."*  
("As cismas do destino", p. 73)

Assim, ao se dar um estilo apoiado no que era considerado excremento da língua, ou como diria Augusto de Campos, no "*lixo semântico vedado à terra santa da poesia*"<sup>17</sup>, Augusto dos Anjos foi rotulado, por isso mesmo, de "poeta de mau gosto", ficando sempre fora da moda, alheio a qualquer elegância cultuada.

E como fica demarcado o lugar do leitor, dentro desta poética da decomposição, delineada nos poemas do *Eu*?

Neles, um "tu" aparece, muitas vezes, contornado como destinatário. Só que um "tu" marginal, miserável, excluído, que se desdobra em vários seres de papel, todos integrantes de um "*povo subterrâneo*"<sup>18</sup> e maldito, e que percorrem os becos e os cantos da sociedade: lazarentos, prostitutas, defuntos, epilépticos, tísicos, presos, índios, coveiros, indigentes. A eles, o poeta dedica muitos poemas do *Eu*, como "O canto dos presos", "A um epiléptico", "Versos a um coveiro", "Os doentes",

<sup>16</sup> GUATARRI & DELEUZE, op. cit., p. 28.

<sup>17</sup> CAMPOS, Augusto de. "Antipoesia no simbolismo". In: Verso, reverso, controverso. São Paulo, Perspectiva, 1978. p.212.

<sup>18</sup> ANJOS, Augusto dos. "Monólogo de uma sombra", p. 55



"Versos a um cão", "A meretriz", "O lázaro da pátria", privilegiando-os como tema ou destinatário da sua poesia. O que não significa, porém, que sejam os leitores buscados pelo poeta.

Por trás e através deles, sim, delineia-se um leitor possível: também maldito e capaz de suportar a miséria e ser cúmplice de toda a maldição do poeta. Um leitor descentrado, à margem, é o que a poesia do *Eu* deseja: que seja ousado para entrar – seduzido pela parte proibida – na transgressão dos poemas e compartilhar com eles todos os riscos, reconhecendo as suas próprias ruínas ao assumir o lugar do "eu" deixado na obra pelo poeta.

Aos leitores contentes e em harmonia, a poesia de Augusto dos Anjos adverte:

*"Não toqueis em minhas faces verdes,  
Sob pena, homens felizes, de sofrerdes  
A sensação de todas as misérias!"  
("Noli me tangere", p. 211)*

### 3.3 - O JAZIGO DE PALAVRAS

Ferreira Gullar, apontando nos poemas do *Eu* elementos antecipadores da poesia moderna, referiu-se à concretude da linguagem de Augusto dos Anjos:

*"Pode-se dizer que a característica mais geral da linguagem moderna da poesia é a tendência a acentuar o caráter concreto do discurso: a busca de uma linguagem que seja, ela mesma, uma experiência nova à percepção. Daí a necessidade de dificultar o fluir do discurso e de construí-lo com palavras substantivas, carregadas de vida, suas de vida, palavras de uso cotidiano.(...)"*

*Esse é um dos traços mais constantes na poesia de Augusto dos Anjos.*"<sup>19</sup>

E o que é essa palavra concreta senão o que, segundo Blanchot, Mallarmé chamou de "*palavra bruta*", que se contrapõe à "*palavra essencial*"?<sup>20</sup> Palavra bruta: aquela que se cola à realidade, palavra rotineira, que diz o mundo imediato: "*dã-nos as coisas na própria presença delas.*" Palavra essencial: a que alude, sugere, evoca, distancia as coisas, fazendo-as de saparecer — é a palavra poética.

Augusto dos Anjos privilegia, quase sempre, a palavra bruta, concreta, para trazer o mundo até o leitor, sem disfarces de sutileza. Daí o caráter muitas vezes prosaico de seus poemas:

*"Recife. Ponte Buarque de Macedo.  
Eu, indo em direção à casa do Agra,  
Assombrado com a minha sombra magra,  
Pensava no destino e tinha medo!"  
("As cismas do destino", p. 68)*

*"Porque o madapolão para a mortalha  
Custa 1\$200 ao lojista."  
("Os doentes", p. 108)*

Aliás, todo um conjunto de palavras, colhido da obra *Eu* por Ferreira Gullar, vem atestar essa preferência do poeta pela realidade imediata, rotineira. Palavras como "atolado", "aborto", "abdômen", "Associação", "abóbora", "apetite", "alicerce", "açougue", "antro", "bicharia", "bexiga", "berro", "cuspo", "cárie", "carniça", "cachorro", "chupando", "coçar", "caspa", "esterco", "escarro", "estrume", "feder", "fedor", "feto",

<sup>19</sup> GULLAR, op. cit., p. 33.

<sup>20</sup> BLANCHOT, op. cit., p. 32-5.

"fósforo", "gosma", "gorda", "intestinos", "inchava", "imundície", "janta", "lepra", "lixo", "mecânica", "porco", "pegajoso", "placenta", "querosene", "rançoso", "repuxa", "sarna", "sujo", "toalha", "teta", "urubu", "300 gramas" e "10 minutos", dentre outras, mostram, segundo Ferreira Gullar, uma preocupação do poeta do *Eu* com o cotidiano, com a realidade humana<sup>21</sup>.

Augusto dos Anjos busca as palavras de sua poesia onde a lírica do seu tempo não ousava pisar: no chão. E mais: vai catá-las, muitas vezes, no lixo, nos terrenos baldios da língua, onde existem como excrementos. O universo vocabular do *Eu*, como se pode observar, compõe-se do que há de mais cru na linguagem humana, na tentativa de captar a concretude das coisas imediatas. O que não deixa de ser uma ilusão, se considerarmos que a palavra nunca esteve tão ausente, quando em estado bruto, é o que tenta nos convencer Blanchot, a partir da poesia de Mallarmé<sup>22</sup>. Para ele, a fala em estado bruto não tem nada de brutal, de imediato, pois o que ela representa, por mais real que seja, não está presente. Ela serve, é usual, útil; através dela, temos a ilusão de sermos devolvidos ao mundo, à vida. Mas, além desta ilusão, o que ela nos oferece é o seu desaparecimento: ofuscada, aniquilada pela força do objeto que representa, ela deixa de existir, deságua no não-ser.

Blanchot ainda acrescenta:

---

<sup>21</sup> A lista de Ferreira Gullar conta com um número bem superior de palavras. Escolhi as que apresentam maior afinidade com a linguagem vulgar, marginalizada pelo chamado "bom-gosto" da prática literária dominante.

<sup>22</sup> BLANCHOT, op. cit., p. 32-4.

"A fala em estado bruto, imediata, talvez seja, com efeito, relação com o mundo imediato, com aquele que nos é imediatamente próximo e nosso vizinho, mas esse imediato que nos comunica a fala comum não passa do longínquo velado, o absolutamente estranho que se faz passar por habitual, o insólito que tomamos por rotineiro graças a esse véu que é a linguagem e a esse hábito da ilusão das palavras."<sup>23</sup>

É assim que percebo a palavra bruta na poesia de Augusto dos Anjos: ela nos devolve um mundo insólito, estranho, que nos dá a ilusão da familiaridade, por estar tão perto e ao mesmo tempo, velado pelo véu das palavras.

Mas a afirmação de Ferreira Gullar procede: a palavra concreta é um traço peculiar da poesia de Augusto dos Anjos. É a sua "palavra essencial". E é exatamente por ser viva, bruta, orgânica, que o poeta a leva a um ponto limite: à condição de cadáver.

Explico: sendo coerente com o seu projeto poético, Augusto dos Anjos usa a palavra concreta em desgaste, mostrando a sua face maldita, exibindo-a em plena desintegração orgânica. Se, como afirmou Ferreira Gullar, os modernos "*desceram ao chão*"<sup>24</sup>, podemos dizer que Augusto dos Anjos foi além: desceu também aos subterrâneos, "*ao subsolo infeliz*"<sup>25</sup>, lá onde as palavras "carregadas de vida" se dissolvem, simplesmente por serem feitas de vida, dando lugar à palavra artificial, anorgânica, deslocada do discurso científico dos livros de ciências naturais.

Se atentarmos para a etimologia da palavra concreto,

---

<sup>23</sup> BLANCHOT, op. cit., p. 34.

<sup>24</sup> GULLAR, op. cit., p. 31.

<sup>25</sup> ANJOS, Augusto dos. "Os doentes", p. 111.

que quer dizer "o que cresceu junto"<sup>26</sup>, podemos afirmar que, na poesia de Augusto dos Anjos, a palavra concreta, no seu crescimento vital junto ao representado, envelhece, morre, adentra o subsolo, descendo aos infernos da linguagem, onde se torna mais suja, não mais de vida, mas de morte, de decomposição. E o poeta, "Verme" - "operário das ruínas" - faz dela a sua maior expressão poética.

O sepultamento da linguagem comum, orgânica, não se dá, contudo, de uma só vez: na poesia do *Eu* os golpes subterrâneos vão acontecendo, sempre, fazendo as palavras já gastas ruírem umas sobre as outras. E às que ainda permanecem vivas, não resta senão a inquietante convivência com as outras, artificiais, que emergem - estranhas, estrangeiras - das ruínas. Desse convívio surge o que Anatol Rosenfeld designou de "*síncretismo lingüístico*"<sup>27</sup>, em que palavras como "fedor", "bicho", "porco", "berro", "latidos", "lama", "crime", "canivete", "bacalhau", "escarro" convivem familiarmente com outras como "hemoptisis", "hiemais", "filóstomo", "microzimas", "foraminíferos", "antiperistálticos", "blastodermas", "hotentotes", "obnóquio", "heliogabálica", compondo um léxico insólito que assusta o leitor muito mais pela heterogeneidade do que pela novidade.

O processo de artificialização do vocabulário do *Eu* é conduzido a partir da introdução que o poeta faz na obra de palavras especificamente científicas, vazias de significado para qualquer leitor não-versado em ciências naturais. São pa-

---

26 Bosi, em nota de seu livro O ser e o tempo da poesia, explica: "Concretus, participio passado do verbo latino concrecere, que quer dizer: crescer junto, formar-se em densidade, 'con-crescer'." Cf. BOSI, op. cit., p. 114.

27 ROSENFELD, Anatol. "A costela de prata de Augusto dos Anjos". In: Texto/Contexto. São Paulo, Perspectiva, 1969.

lavras artificiais, criadas em laboratório, que surgem no corpo orgânico dos poemas, "desorganizando" seu fluxo vital.

Pode-se dizer, com firmeza, que o vocabulário artificial, deslocado do campo científico e, por isso mesmo, considerado "fora-de-lugar" dentro dos poemas do *Eu é*, sem dúvida, um dos recursos poéticos mais importantes experimentados pelo poeta, por representar, como já insinuei, a própria decomposição orgânica da linguagem comum, além de uma afronta à poesia tradicional.

Anatol Rosenfeld, ao explicar esse processo de artificialização do léxico no *Eu*, vale-se de uma expressão extraída de Adorno: "*exogamia lingüística*"<sup>28</sup>, que quer dizer, basicamente, a interrupção do fluxo histórico da língua por um elemento alienígena, estranho. Ou, como elucidada o próprio Adorno: "*é um elemento anorgânico que interrompe o contínuo orgânico da língua, arrebatando-lhe o turvo conformismo.*"<sup>29</sup>

O termo técnico na poesia de Augusto dos Anjos tem não só essa potencialidade de arrancar a língua da sua conformidade, como também a de levá-la a uma outra ordem — mais rija e menos perecível. Só o que é anorgânico pode sobreviver à ação do tempo, sem ser ameaçado pela decomposição: isto é suficiente para que o poeta dele se utilize para tentar levar a sua poesia ao além da matéria. Rosenfeld pergunta:

---

<sup>28</sup> Segundo Rosenfeld, a expressão foi extraída de um estudo de Ruggero Jaccobi sobre os *Minima Moralia*, de Theodor Adorno, no nº 83 do Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo*. Acrescento ainda que Rosenfeld não faz referência bibliográfica completa.  
Cf. ROSENFELD, op. cit., p. 265.

<sup>29</sup> Idem, *ibidem*, p. 265.

*"não buscava Augusto dos Anjos no termo duro e artificial o que o vocabulário histórico, já amolecido pelo bafo de tantos pulmões doentes, não lhe poderia dar?"<sup>30</sup>*

Assim é o percurso da poesia do *Eu*: em busca da não-matéria, do Nada, ela primeiro atravessa ousadamente a podridão, conduzida por uma linguagem bruta, referencial, "suja de vida", depois vira ruínas junto com esta linguagem perecível e, valendo-se do inorgânico, do termo artificial, tenta finalmente ultrapassar a morte.

Mas o que sobra dessa poesia, aos olhos do leitor, não é mais que um "cemitério de papel": um não-lugar por excelência, em que as palavras orgânicas se desintegram, e, sobre elas, erigem-se túmulos feitos de palavras petrificadas, também frias e sem pulsação de vida; um não-lugar que, ao envolver o que é morto, o que nunca habita o "aqui jaz", não envolve senão o vazio.

Analisando os termos científicos dentro da realidade poética do *Eu*, percebemos que, assim como túmulos de pedra, eles têm, como outros vocábulos esdrúxulos da obra, também uma função ornamental. Muitas vezes, transcendem mesmo os domínios da lógica, para se instalarem na esfera do encantatório. Expressões como "grei liliputianas dos polipos", "melacopterígio subraquianos", "estados prodrômicos", "apostema escrofuloso", ou palavras isoladas como "lúpulo", "parasseleno", "Quimiota-xia", "hiulcos", "anasarca", por escaparem às categorias lexicais comuns, remetem-se apenas a si mesmos, enquanto significantes. Funcionam como envoltórios do vazio, impenetráveis quando em condição de imagem, mas ricos em sonoridade, em efeitos

---

<sup>30</sup> ROSENFELD, op. cit. p. 265.

articulatórios: na sua função decorativa, encenam um autêntico ritual coreográfico nos versos que lhe servem de palco.

É o que podemos ver nesta estrofe de "Noite de um visionário":

*"Mas a aguadilha pútrida o ombro inerme  
Me aspergia, banhava minhas tíbias,  
E a ela se aliava o ardor das sirtes líbias  
Cortando o melanismo da epiderme."  
("Noite de um visionário", p. 141)*

Ou nesta, de "Os doentes":

*"Vinha, às vezes, porém, o anelo instável  
De, com o auxílio especial do osso masséter,  
Mastigando homeoméricas neutras de éter  
Nutrir-me da matéria imponderável.*

*Anelava ficar um dia, em suma,  
Menor que o anfióxus e inferior à tênia  
Reduzido à plastídula homogênea,  
Sem diferenciação de espécie alguma."  
("Os doentes", p. 104)*

Nelas, o vocabulário extravagante transborda, assumindo, em sua condição significativa, um caráter decorativo e artificial que lhes empresta uma dimensão de espetáculo. Nas estrofes de "Os doentes", esse vocabulário chega a ganhar um tom de naturalidade, contaminado que fica pelo clima confessional do poema. Percebe-se que, nessas duas estrofes, Augusto dos Anjos, mesmo obscurecendo os significados dos versos, consegue harmonizar, esteticamente, uma situação inteiramente subjetiva (sugerida pela primeira pessoa desejante) com um labirinto científico feito com um vocabulário técnico e abstruso.

Mas é no momento em que o poeta faz essas palavras ornamentais conviverem com as outras, num processo de "sincretismo lingüístico" a que já me referi, que a poesia do *Eu* mais



surpreende. Misturando palavras de diferentes campos lexicais, entrelaçando o científico, o nobre e o vulgar, Augusto dos Anjos compõe a maioria dos seus poemas. Daí a presença, dentro deles, de imagens inquietantes, partidárias de uma "*estética do horroroso*" e responsáveis pelo clima antilírico da obra<sup>31</sup>.

É o caso de algumas metáforas que, por serem construídas pelo entrelaçamento de palavras e realidades contrastantes, retiram todo o halo sagrado da metáfora tradicional feita de sutilezas, funcionando como conceitos transfigurados —negativamente— de coisas, seres, substâncias, sentimentos e lugares. Eis alguns exemplos significativos:

- . Deus - "mônada esquisita"
- . Homem - "realidade geográfica infeliz"  
"negro e heteróclito composto"
- . Verme: "operário das ruínas"
- . lupanar - "grande bebedouro coletivo"
- . beijo - "véspera do escarro"
- . céu - "epiderme cheia de sarampos"
- . sangue - "ígneo e escaldante molho"
- . poeta - "coveiro do verso"
- . saliva - "óleo rançoso"
- . cinza - "síntese má da podridão"
- . morte - "costureira funerária"
- . mulher - "funcionária dos instintos"
- . lua - "paralelepípedo quebrado"
- . natureza - "semeadora terrível de defuntos"

---

<sup>31</sup> Fica aqui a sugestão de um trabalho especificamente sobre as imagens poéticas do Eu e outras poesias de Augusto dos Anjos.

. velhice - "universitária sanguessuga"

. mãos - "vis raízes adventícias".

Além dessas imagens, que surgem como "flashes" conceituais dentro dos poemas, outras (de elaboração mais complexa) entremeiam o mundo imaginário maldito do *Eu*, como se pode conferir a partir dos exemplos abaixo:

*"Meu pobre coração roto não role,  
Integralmente desfibrado e mole,  
Como um saco vazio dentro d'alma."  
("Versos de amor", p. 132)*

*"O coração do Poeta é um hospital  
Onde morreram todos os doentes."  
("Queixas noturnas", p. 161)*

*"Fazia frio e o frio que fazia  
Cortava assim como em carniçarias  
O aço das facas incisivas corta!"  
("Solitário", p. 86)*

*"O céu estava horrivelmente preto  
E as árvores magríssimas lembravam  
Pontos de admiração que se admiravam  
De ver passar ali meu esqueleto."  
("Viagem de um vencido", p. 232)*

*"E o luar, da cor de um doente de icterícia  
Iluminava, a rir, sem pudicícia,  
A camisa vermelha dos incestos."  
("As cismas do destino", p. 73)*

*"O amor, poeta, é como a cana azeda,  
A toda a boca que o não prova engana."  
("Versos de amor", p. 131)*

*"E o cemitério, em que eu entrei adrede,  
Dá-me a impressão de um boulevard que fede."  
("Os doentes", p. 108)*

O apelo a termos bastante vulgares e até marginais ("fede", "saco vazio", "carniçarias"), ao lado de um vocabulário técnico e erudito ("boulevard", "adrede", "icterícia", "pudicícia") e em meio a palavras rotineiras, comuns ("coração", "boca", "facas", "camisa", "hospital", "doentes", "árvores", etc.)

confere às figuras um efeito de estranhamento, realçado ainda pelo marcado sensorialismo que as envolve. Nos dois conjuntos de exemplos, o que se percebe é uma seqüência de estados intensivos, tensionados por palavras desterritorializadas, fora do lugar a elas destinado pela língua. O que nos leva, mais uma vez, a considerar Augusto dos Anjos como o que Alfredo Bosi chamou de "*sacerdote-poeta que acaba oficiando em altares marginais os seus ritos cada vez mais estranhos à língua da tribo.*"<sup>32</sup>

É importante ressaltar: todo o universo verbal do *Eu* está intrinsecamente vinculado à própria concepção de poesia adotada por Augusto dos Anjos. As palavras esdrúxulas, científicas, exóticas, escatológicas, vulgares que compõem a sua obra são a linguagem essencial do mundo poético do poeta, mesmo que esse mundo seja um altar marginal. Elas são elementos insubstituíveis da sua poesia, estão impregnadas de ritmos, sons e cores — por mais extravagantes que sejam — e marcam a singularidade de cada poema que habitam. Pois cada poema é uma totalidade tecida de palavras necessárias e irremovíveis.

Como diz Octavio Paz: "*cada palavra do poema é única. Não há sinônimos. (...) Impossível ferir um vocábulo sem ferir todo o poema.*"<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> BOSI, op. cit., p. 150.

<sup>33</sup> PAZ, Octavio. O arco e a lira. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982. p. 55.

## 3.4 - O JOGO DAS MARGENS

Anatol Rosenfeld, ainda no ensaio sobre a exogamia lingüística de Augusto dos Anjos, também refere-se ao sincretismo vocabular dos poemas como um "núcleo irradiador de tensões."<sup>34</sup> Consideração pertinente para se conduzir uma reflexão já insinuada em alguns pontos deste trabalho sobre as margens que constituem a obra poética de Augusto dos Anjos e que lhe dão uma dimensão literariamente perversa.

Se falei sobre a novidade intrínseca ao projeto poético inscrito na obra, que consiste em des-construir a poesia lírica tradicional, realizando uma ruptura (um assassinato estético) com as normas literárias sedimentadas, não quis, com isso, assinalar o *Eu* como sendo uma obra absolutamente destruidora. Em Augusto dos Anjos, a ruptura convive com a tradição, ou seja, alguns princípios formais da poesia tradicional são mantidos, religiosamente, ao lado de transgressões e sacrilégios. Continuidade e descontinuidade se juntam nos versos do *Eu*, conferindo a eles uma ambigüidade e um dialogismo essenciais.

O próprio poeta, em "Contrastes", sugere o jogo de elementos opostos que dimensiona o seu projeto poético:

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

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

---

<sup>34</sup> ROSENFELD, op. cit., p. 262.

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

*Às alegrias juntam-se as tristezas,  
E o carpinteiro que fabrica as mesas  
Faz também os caixões do cemitério!..."*  
("Contrastes", p. 123)

Feita de ângulos retos e obtusos, casando o novo com o obsoleto, fabricando mesas e ataúdes, a poesia de Augusto dos Anjos exhibe, no seu corpo, uma fenda – pequena fissura – que marca o encontro e o abismo entre as margens que a compõem: a das colisões e a das rupturas.

Barthes, ao caracterizar o texto perverso, atópico, coloca-o exatamente na intermitência dessas duas bordas, no lugar entreaberto da costura. E pergunta: "*O lugar mais erótico de um corpo não é lá onde o vestuário se entreabre?*"<sup>35</sup>

A atopia, a fruição do texto residem aí, no corte, pois "*não é a violência que impressiona o prazer; a destruição não lhe interessa; o que ele quer é o lugar de uma perda, é a fenda, o corte, a deflação.*"<sup>36</sup>

Barthes, ao dizer isto, reporta-se a determinadas obras, como a de Sade, a de Philippe Sollers, a de Severo Sarduy, onde "códigos antipáticos" entram em contato, encenando um jogo de conservação/destruição.

Nas palavras de Barthes:

*"Duas margens são traçadas: uma margem sensata, conforme, plagiária (trata-se de copiar a língua em seu estado canônico, tal como foi fixada pela escola, pelo uso correto, pela literatura, pela cultura) e*

<sup>35</sup> BARTHES, Roland. O prazer do texto. Op. cit., p. 16.

<sup>36</sup> Idem, ibidem, p. 13.

*uma outra margem, móvel, vazia (apta a tomar não importa quais contornos) que nunca é mais do que o lugar de seu efeito: lá onde se entrevê a morte da linguagem."*<sup>37</sup>

Uma maquinação literária ousada, por não se valer unicamente da violência para sobressaltar o leitor, mas, sim, de "rupturas vigiadas", "conformismos falsificados", transgressões enviesadas, essas artimanhas pouco fáceis, porque feitas de duplicidade sempre inesperada.

Na poesia de Augusto dos Anjos, vislumbra-se tanto um lado sensato, bem comportado, coerente com as formas poéticas tradicionais, plagiária do estado canônico da língua, como também um outro, rebelde, móvel, pronto para colocar a linguagem em desordem, descosturando-a através de rasgos semânticos, sintáticos e lexicais.

No conjunto dos poemas do *Eu* é visível a opção do poeta pelos versos decassílabos (sáficos e heróicos), bem como a sua incursão intensa pela forma fixa do soneto. As rimas emparelhadas, as combinações métricas e outros recursos para se obter musicalidade transbordam dos poemas, o que levou Cavalcanti Proença a assim se pronunciar sobre Augusto dos Anjos:

*"poeta auditivo, muito auditivo, utilizou, de modo virtuosístico as combinações vocálicas, as sucessões de consonâncias iguais ou homorgânicas, uniformes ou variadamente opostas em simetria."*<sup>38</sup>

Adequando-se, assim, a alguns princípios da lírica

---

<sup>37</sup> BARTHES, op. cit., p. 12.

<sup>38</sup> PROENÇA, Cavalcanti. "O artesanato em Augusto dos Anjos". In: Augusto dos Anjos e outros ensaios. Rio de Janeiro, Grifo, 1976. p. 90.

tradicional, Augusto dos Anjos chegou a construir rimas virtuosas em alguns momentos da sua poesia, dignas de Olavo Bilac ou Alberto Oliveira: "vence-o/silêncio", "disfarce-as/exârcias", "singre-me/íngremes", "ver-vos/nervos", etc.

O abalo, a ruptura, os elementos da outra margem irrompem, entretanto, no rimário do poeta: em meio às combinações já cristalizadas pela lírica convencional, o antilirismo se instala, via sincretismo lingüístico, causando inquietação. É neste momento que surgem as rimas mais inesperadas como: "blastodermas/palermas", "campo/sarampo", "Amazonas/gluttonas", "hissope/galope", "apostema/Iracema", "Aquiles/bílis", "amiga/be-xiga", "Colombo/mazombo", "tragicômica/nux-vômica", "luxúria/hematúria", "adrede/fede", "lagarta/Sidarta", "gleba/ameba", "avarenta/placenta", "hialino/intra-uterino". "goitacazes/antrazes", "masséter/éter", "Augusto/vetusto", "liça/Actissa", "milagre/vinagre", "comércio/Propércio".

Estas rimas, dentre outras que se manifestam nos poemas do *Eu*, visivelmente adequadas às exigências formais, contudo operam, ao mesmo tempo, um corte no interior mesmo da tradição: as palavras são contrastantes, de combinação inusitada, e, principalmente as de cunho científico, muitas vezes caem no bestialógico. Como aponta José Paulo Paes:

*"Quase escusava de dizer que o termo científico (...) às vezes descamba no bestialógico, como quando, no (...) poema 'Os doentes' (...) o poeta sacode sobre o peito dos pobres tísicos oprimidos pela falta de ar uma intempestiva 'máquina pneumática de Bianchi' só para poder rimar com 'arranque'. Aliás, a obrigação de rima como fonte de bestialógicos quase surrealistas foi admiravelmente utilizada pelo poeta modernista Sosígenes Costa numa série de composições em que parodiava não apenas a dic-*

*ção de Castro Alves, mas, precisamente, a de Augusto dos Anjos."*

Cavalcanti Proença, na sua minuciosa análise do arte sanato poético de Augusto, ainda acusa, na construção formal das rimas do *Eu*, alguns desvios, algumas "formas que não se ajustam de todo", e que, por isso mesmo, são índice da trapaça que o poeta realiza com o tradicional: "cachos/baixos", "falaz/mais", "nas/cristais", "cave/Davy", "bemóis/voz", "tesoura/soufredora", "repouso/monstruoso", "bodas/doudas".<sup>40</sup>

Investigando a teoria da lírica, elaborada por Emil Staiger, em 1952, nos seus *Conceitos Fundamentais da Poética*<sup>41</sup>, encontramos uma referência à musicalidade como sendo um valor imprescindível à realização lírica de um poema. Staiger afirma que uma das grandezas da poesia reside exatamente na harmonia entre a significação das palavras e sua melodia, entre tom e mensagem.

Augusto dos Anjos adequa-se a estas exigências, sem dúvida: a sonoridade das palavras, nos seus versos, é indissociável do conteúdo e do clima do poema. Só que, ao invés de melodia, o que se ouve são ruídos, dissonâncias que expressam coherentemente o clima sinistro e diabólico dos versos, bem como a violência semântica das palavras:

*"Bruto, de errante rio, alto e horrído, o urro  
Reboava. Além jazia aos pés da serra,  
Criando as superstições da minha terra,  
A queixada específica de um burro."  
("Os doentes", p. 97)*

<sup>40</sup> PROENÇA, op. cit., p. 123.

<sup>41</sup> STAIGER, Emil. Conceitos fundamentais da poética. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1972. p. 27.



*"Babujada por baixos beijos brutos,  
No h́umus feras, hierática, se ostenta  
A monarquia da árvore apulenta  
Que dá aos homens o óbolo dos frutos."  
("Tristezas de um quarto-minguate". p.  
172)*

A poesia, nessas estrofes, berra, range, vocifera, pela intensificação de consoantes duras e pela acentuação interna das palavras. O que me remete a uma fala de Kafka:

*"Nenhuma palavra, ou quase nenhuma, escrita por mim, concorda com a outra, ouço as consoantes rangerem umas contra as outras com um ruído de ferragem, e as vogais cantarem como negros de feira."<sup>42</sup>*

Eu não diria que nos poemas de Augusto dos Anjos "nenhuma palavra ou quase nenhuma" concorde com outra, mas muitas apresentam esse caráter discordante levado ao extremo. E o choque entre elas gera, inevitavelmente, o barulho e a aspereza, o que remete à noção de atopia, compreendida – dentro da retórica – como *"arranjo ruim de palavras e sons no interior de um discurso."*<sup>43</sup> Como diz Gilberto Freyre,

*"Augusto dos Anjos tira efeitos verdadeiramente surpreendentes de dissonâncias, de combinações fonéticas extravagantes, de consoantes julgadas antimusicais e antipoeéticas pela maioria dos versejadores em língua portuguesa."<sup>44</sup>*

---

<sup>42</sup> KAFKA, Franz. Journal, p. 17. Apud GUATARRI & DELEUZE, op. cit., p. 36.

<sup>43</sup> BAILLY, op. cit., p. 303.

<sup>44</sup> FREYRE, Gilberto, apud COUTINHO, Afrânio. A literatura no Brasil. Rio de Janeiro, José Olympio, 1986. p. 212.

Emil Staiger também aponta a "brandura", a ligeireza como aspectos constitutivos da poesia lírica, dizendo que ao poeta cumpre captar sensações, acidentes, emoções, longe de qualquer concretude, qualquer substância:

*"Para o poeta lírico, não existe uma substância, mas apenas acidentes; nada que perdure, apenas coisas passageiras. Para ele, uma mulher não tem corpo, nada resistente, nada de contornos. (...) Uma paisagem tem cores, luzes, aromas, mas nem chão, nem terra como base."*<sup>45</sup>

Na poesia do *Eu*, as sensações que os objetos emanam são plenamente captadas e reproduzidas enquanto cores, luzes, aromas, sons - como já tive oportunidade de mostrar, ao me referir às imagens contidas na obra - só que hiperbolizadas, ampliadas. As cores são berrantes, os aromas são odores de cadáveres, os sons são estridências. E além do mais, tanto a mulher quanto a paisagem são descritas concretamente, em carne, osso, chão e pedras, a partir de palavras também corporais e ruidosas:

*"O esqueleto irritado da bacante  
Estrala... Lembra o ruído harto azorrague  
A vergastar ásperos dorsos grossos.  
E é aterradora essa alegria de ossos  
Pedindo ao sensualismo que os esmague."  
("A meretriz", p. 192)*

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

*Uma atmosfera mã de incômoda hulha  
Abafa o ambiente. O asiago ar morto a morte  
Fede. O ardente calor da areia forte  
Racha-me os pés como se fosse agulha."  
("Gemidos de arte", p. 128)*

A brandura, como a preconizou Staiger, harmonizada

com um sentimento sublime e afetivo próprio da "*disposição anímica*"<sup>46</sup> do poeta em sua relação/fusão com o mundo, não existe no *Eu*, como podemos ver nos versos acima. A poesia de Augusto dos Anjos não comporta sutilezas e sua linguagem é um verdadei

*"turbilhão de fonemas acres  
trovejando grandiloquos massacres"*  
(*"Monólogo de uma sombra"*, p. 57),

que mais devassa que encanta os ouvidos do leitor.

Faz-se importante redizer que, no *Eu*, entre as duas margens que se pronunciam, existe um ponto essencial: o lugar em que a realização da linguagem lírica tradicional coincide com o seu aniquilamento, o lugar de gozo, a fenda da perversão, "ali onde o vestuário se entreabre". Uma terceira margem?

Sim. Instaurada por uma subversão sutil que, "*escapando à destruição violenta e esquivando-se do paradigma, vai à cata de um terceiro termo.*"<sup>47</sup> Terceira margem que, longe de ser uma síntese, é aquela marcada pelo excêntrico e pelo inaudito, estando sempre onde nunca se espera que ela esteja.

Esta margem estranha é que permite, por exemplo, que a ruptura nos poemas de Augusto dos Anjos, ao invés de se sustentar na destruição, se processe através da decomposição ("*separação dos elementos componentes de*"<sup>48</sup>). A destruição, como de

---

<sup>46</sup> Termo usado por Emil Staiger, traduzido do alemão ("Stimmung") que quer dizer um estado afetivo inerente ao poeta lírico, capaz de envolver todas as coisas, eliminando os distanciamentos entre sujeito e objeto. Nas palavras do autor, "a disposição não é nada que exista 'dentro' de nós; e sim, na disposição, estamos maravilhosamente 'fora', não diante das coisas, mas nelas e elas em nós." Cf. STAIGER, op. cit., p. 59.

<sup>47</sup> BARTHES, op. cit., p. 71.

<sup>48</sup> Cf. CUNHA, Antônio Geraldo. Dicionário etimológico da língua portuguesa. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1982.

la falou Barthes<sup>49</sup>, vale-se da exterioridade, aniquila por fora o objeto, ao contrário da decomposição, que se efetua por dentro, com a violência silenciosa de um verme.

No *Eu*, a ruptura, na verdade, é uma implosão: decompõe as vísceras dos poemas, deixando apenas a carcaça, o envoltório rígido da forma. E se vale "viajar" um pouco, posso dizer que neles, as margens da continuidade e da descontinuidade deixam a disposição horizontal, para se arrumarem em verticalidade, como se fossem duas bordas, feita uma de superfície e a outra de profundidade. Na fenda entre as duas, no lugar da perda, flutua - perversamente - o gozo da linguagem.

---

<sup>49</sup> BARTHES, Roland. Barthes por Barthes. Trad. Leyla Perrone Moisés. São Paulo, Cultrix, 1977. p. 70.  
Barthes diz: "Para destruir, é preciso poder saltar. Mas saltar para onde? Para que linguagem? (...) Ao passo que, decompondo, aceito acompanhar essa decomposição, decompor-me eu mesmo, simultaneamente; derrapo, agarro-me e arrasto."

4

AS TRAPAÇAS DO EU

*"Eu - eu sou a minha própria morte."*  
(Clarice Lispector)

*"Sinto que sou ninguém salvo uma sombra  
De um vulto que não vejo e que me assombra,  
E em nada existo como a terra fria."*  
(Fernando Pessoa)

#### 4.1 - O LUGAR VAZIO

Título é um dizer - em resumo - dos ditos, não-ditos e entreditos de um discurso. Um dizer que aparece, ao mesmo tempo, como um nome e um lugar, a partir dos quais o discurso pode ser reconhecido e evocado. O título é uma leitura/contorno que o autor faz do texto que escreveu, tentando representar com ele o que já é representação: linguagem sobre linguagem.

No "aqui" do livro, escrito/inscrito na capa, o título possibilita a interação da superfície com o dentro, ficando no limite entre o que o autor diz e o que resta para dizer ou silenciar. Muito mais sugere que afirma o escrito, muitas vezes, trapaceia-o mais que o cumplicia.

Dessa trapaça sabe o título pronominal da obra de Augusto dos Anjos. Um título que é todo ele um shifter<sup>1</sup>, categoria lingüística a que pertencem os pronomes pessoais, incapaz de ser referência fixa a um objeto, mas um indicativo determinado pelo presente momento da enunciação em que se inscreve. "Eu" é um pronome pessoal que não particulariza ninguém, por ser um lugar vazio, onde os seres se evocam momentaneamente ao se pronunciarem em primeira pessoa. Nele, os sujeitos deslizam,

---

<sup>1</sup> Shifters são indicadores (de tempo, pessoa, lugar, objeto mostrado, etc.) que não podem ser identificados senão dentro do que só tem referência atual. Segundo Benveniste, "são signos vazios não referenciais com relação à realidade", remetendo apenas "à enunciação, cada vez única, que os contém". "Agora", "aqui", "amanhã", "lá", "eu", são exemplos de shifters. É interessante atentar também para o verbo to shift, que significa também "trapacear". Cf. BENVENISTE, Émile. Problemas de Lingüística Geral I. Trad. Maria da Glória Novak. São Paulo, Pontes, 1988.

infinitamente, sem nunca morar. É pousável; porém, nunca habitável. Daí a afirmação de Benveniste:

*"não há conceito 'eu' englobando todos os 'eu' que se enunciam a todo instante na boca de todos os locutores, no sentido em que há um conceito 'árvore' ao qual se re-  
duzem todos os empregos individuais de árvore. O 'eu' não denomina pois nenhuma entidade lexical."*<sup>2</sup>

Assim, um "Eu" deixado como título na capa de um livro soa como trapaça consigo mesmo, por fazer-se valer como nome - intransferível - de um livro, dando-se a dimensão de referente que nunca é, enquanto lugar do discurso. Assim, trapaceando-se, trapaceia também o leitor, por lhe dar a ilusão de que dentro do livro o autor ainda existe, em pessoa, nos "eus" que lá aparecem. Na verdade, esse Eu não passa de um "eu" apagado, que a esse autor já não pertence, pelo fato de não pertencer a ninguém. O "eu" que o autor deixa na sua obra está condenado a dar lugar a um "ele" anônimo e sem feições, pois, como diz Blanchot, escrever é ser convertido do "eu" ao ninguém que é um "ele" feito de palavras<sup>3</sup>. Se o título nomeia o livro, não designa quem o escreveu.

A partir dessa consciência da escrita como esvaziamento do "eu", assim se pronuncia Octavio Paz:

<sup>2</sup> BENVENISTE, op. cit., p. 288.

<sup>3</sup> BLANCHOT, Maurice. "Rastros". In: La risa de los dioses. Trad. J.A. Doval. Madrid, Taurus, 1976. p. 196. Cf. também, do mesmo autor, O espaço literário, op. cit., p. 17.



*"agora mesmo, meus olhos ao lerem isto que escrevo inventam a realidade deste que escreve esta longa frase, mas não me inventam, inventam apenas uma figura de linguagem: o escritor, uma realidade que não coincide com minha própria realidade, se é que tenho alguma realidade que eu possa chamar de própria..."*<sup>4</sup>

O pronome pessoal "eu" existe apenas enquanto efeito de linguagem, apenas como um lugar que acaba sendo um não-lugar por excelência. Sô em termos de locução, define-se o "eu sou", apenas na linguagem o seu existir é possível. Como diz Benveniste, *"eu significa a pessoa que enuncia a presente instância do discurso que contém eu."*<sup>5</sup>

Uma categoria de linguagem, um signo vazio de significado preciso, um sempre significante, remetendo apenas à instância do discurso que o contém:

*"A que se refere o eu? A algo de muito singular, que é exclusivamente lingüístico: eu se refere ao ato de discurso individual no qual é pronunciado, e lhe designa o locutor. É um termo que não pode ser identificado a não ser dentro do que só tem referência atual."*<sup>6</sup>

Benveniste, aí, quer nos mostrar que o sujeito só se constitui, enquanto tal, na linguagem, pois é exatamente no momento em que ele diz "eu" a um "tu", colocando-se como o locutor do discurso, que ele fundamenta a sua subjetividade. O lugar da enunciação é sempre o do eu, mesmo que esse "eu" não se

<sup>4</sup> PAZ, Octavio. O mono gramático. Trad. Lenora de Barros. Rio de Janeiro, Guanabara, 1988. p. 54.

<sup>5</sup> BENVENISTE, op. cit., p. 278.

<sup>6</sup> Idem, ibidem, p. 288.

explicitamente, e sempre que alguém se coloca nesse lugar, constitui-se subjetivamente. Ou seja, é pela linguagem, ao ser designado pelo "eu" discursivo, que o locutor se enuncia como sujeito. O que levou Benveniste a afirmar que *"é portanto verdade ao pé da letra que o fundamento da subjetividade está no exercido na língua."*<sup>7</sup>

Faz-se imprescindível, nessa realidade discursiva em que o sujeito se constitui linguisticamente, a presença do outro, do "tu" a quem o "eu" da enunciação se dirige, mesmo que seja anônimo para o sujeito que enuncia, mesmo que seja incontornável e indizível. É pelo jogo do "eu/tu" que o sujeito se movimenta e se dispersa na linguagem: o "eu" que fala se torna o "tu" na alocação do outro no momento em que este se designa por "eu". O "eu" é sempre a ressonância de um outro "eu" a quem reconheço como "tu".

Se o pronome "eu" é um significante vazio, o "tu" também o é, pois são ambas categorias de linguagem definidas unicamente pela posição que ocupam na realidade discursiva. Eles não prescindem um do outro, por serem complementares e reversíveis enquanto lugares. O "tu" torna-se o eco do "eu", quando esse, transformado em "tu", diz "eu". Isto não quer dizer, entretanto, que sejam simétricos e semelhantes. Como Benveniste explica, o "ego tem sempre uma relação de transcendência quanto a tu."<sup>8</sup> A partir dessas considerações, pode-se dizer que o sujeito é representado, na linguagem, por um significante a um outro significante.

<sup>7</sup> BENVENISTE, op. cit., p. 290.

<sup>8</sup> Idem, ibidem, p. 286.

Umberto Eco, no ensaio sobre os espelhos<sup>9</sup>, considera que, se as imagens dos espelhos fossem comparadas às palavras, estas seriam certamente identificadas aos pronomes pessoais. Para isto, ele parte do princípio de que o espelho só reflete a imagem de quem está diante dele: ele oferece, a cada um, uma imagem que não se repete quando outro frente a ele se coloca. Assim é o "eu": é único e irrepetível para cada um que dele se utiliza para se pronunciar, não pertencendo, contudo, exclusivamente, a ninguém.

Lacan, na sua teoria do sujeito, ao definir o "eu" como significante vazio, incursiona também na lingüística, concordando com Benveniste:

*"Pode-se aqui tentar, numa preocupação de método, partir da definição estreitamente lingüística do Eu como significante: onde ele não passa do shifter ou indicativo que no sujeito do enunciado designa o sujeito enquanto ele fala no momento. É dizer que ele designa o sujeito da enunciação, mas que ele não significa."*<sup>10</sup>

Para a psicanálise, o "eu" fora da linguagem, como uma síntese a priori<sup>11</sup>, como um "em-si", não existe, senão como construção imaginária do sujeito. O "eu", para o sujeito, é uma metáfora de si mesmo, é a imagem que ele tece para tentar se representar e onde ele se dissimula para si.

Citando Lacan:

---

<sup>9</sup> ECO, Umberto. "Sobre os espelhos". In: Sobre os espelhos e outros ensaios. Trad. Julieta Leite. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1989.

<sup>10</sup> LACAN, op. cit., p. 283.

<sup>11</sup> MOISÉS, Leyla Perrone. Aquém do eu, além do outro. São Paulo, Martins Fontes, 1982. p. 81.

*"O sujeito é ninguém. Ele é despedaçado, de composto. E ele se bloqueia, é aspirado pela imagem, ao mesmo tempo enganadora e realizada do outro, ou, igualmente, por sua própria imagem especular."*<sup>12</sup>

Se é pela linguagem que o sujeito se constitui, é nela que ele também se perde. O que ele deseja – o "ser-se" em plenitude – ao se inscrever na ordem simbólica, não está presente, afirmando-se apenas como falta e vã plenitude. Em outras palavras, o sujeito ao se presentificar na linguagem, representa-se, mostrando-se, entretanto, ausente em seu ser. Tão logo ingresse no simbólico, é nele eclipsado enquanto indivíduo<sup>13</sup>.

Leyla Perrone Moisés esclarece:

*"Ser-se é o que busca o sujeito na linguagem. Para se ser, o sujeito nasce de uma ausência (não-ser) e, ao enunciar-se na primeira pessoa, cai no vácuo lingüístico da auto-anulação, reduz-se à condição de eco na linguagem do Outro."*

E completa: *"O problema é que ao dizer 'sou-me', o sujeito so me."*<sup>14</sup>

<sup>12</sup> LACAN, Jacques. O seminário. Livro 2: o eu na teoria de Freud e na técnica psicanalítica. Trad. Marie Christine Penot. Rio de Janeiro, Zahar, 1985. p. 74.

O "eu" como construção imaginária em que se aliena o sujeito, em Lacan, vem designado por "moi", enquanto o "eu" significante que o promove como sujeito no discurso aparece como "Je".

<sup>13</sup> Joël Dor, explicando a teoria lacaniana, diz: "O sujeito que advém pela linguagem só se insere nela como um efeito; um efeito de linguagem que o faz existir para logo a seguir eclipsá-lo na autenticidade de seu ser.

Cf. DOR, Joël. Introdução a Lacan. Trad. Carlos E. Reis. Porto Alegre, Artes Médicas, 1990, p. 107.

<sup>14</sup> MOISÉS, op. cit., p. 82.

O "eu", assim, é um estado momentâneo que o sujeito conquista e perde pela linguagem, pois nela, a saída está na entrada e o dentro é sempre fora para quem diz "eu".

A noção de enunciação/enunciado advém dessa divisão do sujeito na e pela linguagem; o ato individual da língua, propiciado pelo sujeito que enuncia, é a enunciação; o resultado desse dizer, onde o sujeito está representado, é o enunciado. O "eu" de um enunciado fica cristalizado em imagens, até que o "eu" da enunciação, ocupado por um sujeito, o atualize com um representante<sup>15</sup>.

Assim, o acesso à ordem simbólica, ao permitir ao sujeito que se salve da captura imaginária, pela enunciação, lança-o novamente no imaginário, como sujeito do enunciado<sup>16</sup>.

Quando o poeta se inscreve no poema, contornando-se de palavras, ele se apaga como indivíduo/autor: sua pessoa "*biográfica, civil e passional*"<sup>17</sup> se desmancha. Passa a existir apenas pela linguagem, restando na neutralidade de um "eu" sem rosto, surpreendendo-se sob rasura. Enquanto homem, vê-se "*desfeito segundo a sua imagem*", no dizer de Blanchot<sup>18</sup>.

---

<sup>15</sup> Este representante é o locutor enquanto considerado como uma entidade subjetiva que ocupa o "eu" do discurso, colocando-se como o agente produtor dos enunciados.

<sup>16</sup> Joël Dor esclarece: "O acesso ao simbólico, que permite ao sujeito libertar-se da dimensão imaginária onde se encontra inicialmente inserido, só o salva dessa captura para em seguida, melhor precipitá-lo ali. O Eu do enunciado, com efeito, congelado na ordem do discurso, tende a ocultar cada vez mais o sujeito do desejo. Por meio desta ocultação, irá constituir-se exatamente uma objetivação imaginária do sujeito." Cf. DOR, op. cit., p. 121. (Grifos do autor)

<sup>17</sup> Barthes usa esta expressão, no Prazer do texto, quando diz: "Como instituição, o autor está morto: sua pessoa civil, passional, biográfica desapareceu; mas no texto, de uma certa maneira, eu desejo o autor; tenho necessidade da sua figura, tal como ele tem necessidade da minha." Cf. BARTHES, op. cit., p. 38. (Grifos do autor)

<sup>18</sup> BLANCHOT, op. cit., p. 262.

É ainda Blanchot quem afirma:

*"O que fala nele é uma decorrência do fato de que de uma maneira ou de outra, já não é ele mesmo, já não é ninguém. O 'Ele' que toma lugar do 'Eu', eis que a solidão que sobrevém ao escritor por intermédio da obra."*<sup>19</sup>

Na poesia, recanto dessa solidão, o "eu" imaginário do poeta converte-se num "ele" que, no poema, acomoda-se como uma "ficção"<sup>20</sup>. O poeta, ao se anular pela linguagem, reinventa-se em imagens, restando como figura de linguagem no poema. Retomando Barthes, se no tecido/textura do poema, o poeta se desfaz "qual uma aranha que se dissolve ela mesma nas secreções construtivas de sua teia"<sup>21</sup>, ele ressurge como um bordado. Esfinge-se nos fios da palavra.

No poema, o poeta imprime, assim, um "eu" ficcional, feito de vozes, ritmos e imagens, limite entre o dizer do autor e o que fica como dito; é o "eu-lírico"<sup>22</sup>. É através dele

<sup>19</sup> BLANCHOT, op. cit., p. 262.

<sup>20</sup> Reporto-me à idéia de ficção tal como foi utilizada por Leyla Perrone Moisés, ao falar do discurso poético. Segundo ela, é a palavra ficção que define o modo como o inconsciente diz na poesia. E explica: "A ficção é um trabalho que conduz do imaginário imóvel ao processo simbólico. No imaginário, o sujeito está às voltas com o 'pequeno outro' (o objeto 'a') fantasmático; pela ficção, o sujeito já está buscando o 'grande Outro' ('A') do simbólico. A ficção desvenda o discurso imaginário, dispersa os fantasmas e leva ao plano simbólico onde o real se diz." Cf. BLANCHOT, op. cit., p. 87.

<sup>21</sup> BARTHES, op. cit., p. 83.

<sup>22</sup> Para fazer esta afirmação sobre o "eu-lírico", baseio-me no estudo sobre o narrador, feito pela Profa. Mariângela Paraiço, na sua dissertação de mestrado Silêncio e Eco, defendida em 30 de março de 1990, na Faculdade de Letras da UFMG. O narrador é definido, no trabalho, como uma "entidade ficcional" invisível, que fica no limite entre a enunciação e o enunciado, separando e aproximando os dois termos. Nas palavras de Mariângela: "Não é possível descrever a imagem do

que o poeta resta no poema como um sujeito estético, mas sem biografia. É através dele que as imagens se movimentam e, a cada volta do poeta como leitor e do leitor como poeta, são reinventadas.

O "eu-lírico", sem traços que o possam delinear, ou definir, pode ser confundido tanto com o autor como com o sujeito do enunciado, sem, contudo, ser um ou outro. Insinua-se sempre no poema, mesmo que não se explicita enquanto um "eu", mas como uma voz insituável. Pode também se dispersar em muitos "eus", fragmentar-se em vozes, velar-se e desvelar-se para o leitor. Sem nunca, contudo, deixar de marcar a subjetividade do poema em que se inscreve, promovendo a interação do sujeito da enunciação e das imagens do enunciado.

O que resta ao poeta – consciente dessa dispersão que não marca senão o seu próprio vazio de ser – senão sentir-se como Pessoa, "*tão real como uma metáfora*"?<sup>23</sup>

Daí a solidão do poeta. Solidão que o leva, muitas vezes, a fazer de conta que é, em inteireza, dando-lhe a ilusão de unidade, que o leva a "*fingir que é dor/a dor que deves sente*."<sup>24</sup>

---

narrador. Ele é o que, no processo narrativo, do processo escapa: resta fora dos episódios que narra. Entidade ficcional que porta a voz da narrativa, contorno do texto narrado, o narrador não tem um corpo que o contorne. É o que, do dizer, resta na estrutura do dito."

O "eu-lírico", na poesia, habita esse limite entre enunciação e enunciado, sendo detectado pela voz que o representa metonimicamente. Ele, assim como o narrador, é indescritível, podendo, entretanto, como aponta Mariângela, ser metaforizado pela entidade ficcional que fala, no poema, o que o leva ser, muitas vezes, fundido à imagem do poeta. Cf. PARAÍZO, Mariângela de Andrade. Silêncio e eco. Belo Horizonte, UFMG, 1990. p. 19-21.

<sup>23</sup> PESSOA, Fernando. "Passagem das horas". In: Obra poética. São Paulo, Aguilar, 1981. p. 316.

<sup>24</sup> Idem, ibidem, p. 98.

Sobela

## 4.2 - O SUJEITO DISPERSO

Considerar o "eu-lírico" como um "eu" sem contornos e sem substância não deixa de ser uma afronta àqueles que sempre acreditaram na identificação irrefutável entre o "eu-lírico" e a pessoa sagrada do poeta. Aniquila, impiedosamente, não só a crítica biográfica - colada à pessoa civil do autor - mas também a teoria tradicional dos gêneros que, apoiada nas idéias estéticas de Hegel, define a lírica como a "*poesia do eu*"<sup>25</sup>, capaz de expressar a totalidade dos sentimentos e as "*disposições de alma*" do poeta que a compôs. Esta teoria, sustentando-se na idéia da existência de uma unidade subjetiva profunda do "eu", vê, romanticamente, a poesia lírica como o resultado do estado de alma concentrado do poeta, dado que, segundo Hegel, "*os sentimentos experimentados pelo poeta são sua mais íntima e inalienável propriedade.*"<sup>26</sup> Por isso, ao poeta lírico - ser solitário, alheio à existência dos outros - cabe poetizar-se para si mesmo, ou, ao abordar os objetos do mundo exterior, projetar-se neles, transformando-os num alongamento do seu ser.

A noção romântica de sujeito, fundamentada por Hegel, influenciou largamente e por muito tempo a caracterização do gênero lírico, tendo significativa repercussão no Brasil, até o advento do Modernismo, quando o sujeito poético passou a ser tratado não mais como uma unidade centrada, como um "armazém de emoções", mas como uma dispersão. O que não significa, porém, que a teoria dos gêneros tenha se rendido totalmente a essa nova concepção do sujeito. Hoje, não só ainda existem ten

<sup>25</sup> HEGEL, Friedrich. "Poesia". In: Estética. Trad, Álvaro Ribeiro. Lisboa, Guimarães Editores, 1964.

<sup>26</sup> Idem, *ibidem*, p. 238.



dências que exaltam uma suposta unidade do sujeito, como outras que proclamam a sua morte.

Quando *Eu* de Augusto dos Anjos foi publicado, lado a lado com as teorias científicistas no país, o olhar romântico ainda influía na crítica literária que, acreditando numa totalidade substancial e indivisível do sujeito lírico, tratava a poesia como a expressão autêntica do "eu" profundo do poeta.

O *Eu* exuberante (e sugestivamente lírico) impresso na capa do livro de Augusto dos Anjos foi, sem dúvida, um convite irresistível ao exercício dessa abordagem crítica. E é dentro desse exercício que se destaca a leitura que, em torno do *Eu*, fez Orris Soares, no seu "Elogio de Augusto dos Anjos":

*"O título do livro vale por uma autopsicologia. É um monossílabo que fala. 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 do seu sentir."*<sup>27</sup>

Orris Soares, no seu dizer, adequou-se ao que era comum à crítica do seu tempo, o que não acontece com muitos críticos que até hoje insistem, anacronicamente<sup>28</sup>, numa leitura grudada à vida do autor, não se dando conta, mesmo depois da consciência da dispersão/fragmentação do sujeito poético tomada pela Modernidade, do logro da unidade subjetiva.

<sup>27</sup> SOARES, Orris. "Elogio de Augusto dos Anjos". In: ANJOS, Augusto dos. Eu e outras poesias. Rio de Janeiro, São José, 1971. p. 33.

<sup>28</sup> Alguns partidários da crítica biográfica a que me refiro e que se aventuraram na análise do Eu, de Augusto dos Anjos, estão citados em nota da Introdução desta dissertação, p.7.

Vale acrescentar que o *Eu* surgiu num momento em que a própria poesia passava por um processo de subjetivação. Conta que uma das vertentes poéticas mais representativas do tempo foi aquela que se refugiou nos cantos e nas penumbras do intimismo, proclamando um "eu-lírico" todo poderoso e desafiando o panorama técnico-industrial que se delineava nos centros urbanos do início do século. Ou seja, na tentativa de preservar, artesanalmente, a sua "aura" ameaçada pelo processo de "desindividualização" sugerida pela reprodução industrial da arte, pelo surgimento do cinema, da fotografia, da máquina de escrever, da telefonia e do fonógrafo, essa vertente poética optou por recusar qualquer atitude plagiária daquele momento de euforia tecnológica, buscando desesperadamente o refúgio na interioridade do "eu". Obcecada pela singularidade e pelo reconhecimento, ela passou a cultuar um "eu-lírico" único e concentrado o bastante para sobreviver em meio aos ruídos e à multidão da grande cidade.

Como diz Flora Süssekind:

*"Artesanato poético versus paisagens técnicas. Profundidades retóricas versus personagens-só-superfície. Ego versus charges animadas. Oposições que revelam um esforço meio desesperado para reinventar objetos e personagens passíveis de diluição a qualquer momento. Como um conceito sacralizador de arte, como os esconderijos da subjetividade e das experiências únicas, como a possibilidade de escapar ao mundo-reclame e construir uma personalidade absolutamente não-figurino."*<sup>29</sup>

Foi nesta onda de lirismo, entre poemas-lágrima e poema-segredo, entre escuros e penumbras, que *Eu* de Augusto dos

<sup>29</sup> SÜSSEKIND, Flora, O cinematógrafo das letras. São Paulo, Companhia das Letras, 1987. p. 125.

Anjos foi publicado. Obra que, aparentemente, se revela, quando não um convite lírico ao mundo intimista do poeta, uma exuberante e pretensiosa egolatria. Mas nada disso procede. Esse *Eu* centrado e absoluto da capa não passa de um envoltório de vários "eus" atópicos e esfacelados que circulam dentro dos poemas, proclamando, de preferência, a sua própria ruína. Arruinando a lírica, por dentro.

Mesmo que Augusto dos Anjos tenha tentado se contornar enquanto indivíduo nos seus poemas – não só ao atribuir ao pronome pessoal "eu" uma função de nome (convertendo-o em título da obra), como também ao inserir na obra referências autobiográficas ("*Cercado destas árvores contemplo/As maravilhas do meu Pau-d'Arco*")<sup>30</sup> e ao dar a determinados "eus" dos poemas o nome próprio Augusto ("*... Restavam só de Augusto/A forma de um mamífero vetusto*")<sup>31</sup> – o que resta são representações. Em todas essas tentativas, sobram "eus" imaginários que dissimulam o autor para ele mesmo e que ficam impressos, imóveis, no simbólico. E que a cada leitura são arrancados dessa imobilidade e reinventados também segundo o desejo e a falta do leitor, já que este passa a ocupar o "eu" da enunciação.

O nome próprio, também um shifter, um desses "*operadores de incerteza*", é um não-conceito, um significante que pode receber e designar quantos seres lhe vierem, particularizando-os, sem, entretanto, absolutizá-los. O que o diferencia do pronome pessoal é poder designar quem o tem, é ser um lugar pe

<sup>30</sup> ANJOS, Augusto dos. "Insônia", p. 165. Esclareço que "Pau-d'Arco" é o nome do engenho paraibano onde Augusto dos Anjos nasceu e viveu até os 24 anos. Cf. BARBOSA, Francisco de Assis. "Notas biográficas". In: ANJOS, op. cit., 295-324.

<sup>31</sup> BARTHES, Roland. Barthes por Barthes, op. cit., p. 176.

rene para quem nele se inscreve. Mas quando pronunciado ou escrito, ficando em puro estado significante, desvinculado de uma pessoa civil e conhecida pelo interlocutor/leitor, fica vazio. Num texto literário, passa a designar um "ser ficcional", feito de palavras e delineado segundo a imaginação do autor e do leitor.

Em versos como

*"Eu, depois de morrer, depois de tanta  
tristeza, quero, em vez do nome - Augusto,  
Possuir aí o nome de um arbusto  
Qualquer ou de qualquer obscura planta!"*  
("Gemidos de arte", p. 128),

o "eu" nomeado - Augusto - já não é mais que uma personagem, um ser de papel em quem o poeta ilusoriamente se vê. Augusto, no poema, não exprime uma experiência subjetiva do autor, mas configura-se como uma personagem: *"deserdada, livre de qualquer hereditariedade em relação a si própria como referente."*<sup>33</sup>

Mas voltemos aos "eus" inscritos nas imagens poéticas do *Eu* e que exibem vários rostos e vários desejos: metáforas fragmentadas de um sujeito lírico disperso.

Em cada "eu" imaginário da obra, o "eu-lírico" se fragmenta, assumindo uma voz e um ritmo diferentes. E dentre todos os "eus"<sup>34</sup>, o que mais insiste no corpo do *Eu* é aquele completamente reduzido a ruínas, que deixa - entre lamentos e ironias - o testemunho da sua falência e da sua podridão:

---

<sup>33</sup> BARTHES, Roland. O grão da voz, op. cit., p. 163.

<sup>34</sup> Não pretendo aqui fazer a enumeração dos "eus" que aparecem na poesia de Augusto dos Anjos, mas sim, mostrar a dimensão atópica do "eu-lírico" ao se dispersar e se deslocar nesses "eus" imaginários.

"Ah, a minha ruína é pior do que a de Tebas!  
 Quisera ser, numa última cobiça,  
 A fatia esponjosa de carniça  
 Que os homens comem sobre as jurubebas!"  
 ("Tristezas de um quarto-minguante", p.  
 173)

Abjeto para si mesmo, fazendo a exegese da própria de-  
 cadência, este "eu" não vislumbra qualquer redenção do seu es-  
 tado de miséria. Por isso, só lhe cabe dizer, em solidão:

"E eu, somente eu, hei de ficar trancado  
 Na noite aterradora de mim mesmo!"  
 ("Trevas", p. 225)

Aí, a solidão acentua-se ao ponto de constituir, como  
 diria Cioran<sup>35</sup>, não tanto o dado, como a única fê desse "eu",  
 cujo corpo abre-se como a terra para enterrar-se a si mesmo: o  
 "mim" tornando-se a cova sombria do "eu".

Aliás, percebe-se a insistência do poeta em encenar  
 este "eu" como um corpo decrépito que resta sempre como "os-  
 sos" e "destroços" no papel:

"E eu saí como quem tudo repele,  
 - Velho caixão a carregar destroços -  
 Levando apenas na tumba carcaça  
 O pergaminho singular de pele  
 E o chocalho fatídico dos ossos!"  
 ("Solitário", p. 86)

<sup>35</sup> Esta idéia está explícita na seguinte afirmação de E.M. Cioran: "Quando a solidão se acentua a ponto de constituir não tanto nosso dado, como a nossa única fê, cessamos de ser so lidários com o todo: heréticos da existência, somos excluídos da comunidade dos viventes, cuja única virtude é esperar, ofegantes, algo que não seja a morte."  
 CIORAN, E.M. Breviário de decomposição. Trad. José Thomaz Brum. Rio de Janeiro. Rocco, 1989. p. 41.

Assim, materialmente exibido em ruínas, o "eu" se mascara de uma identidade impossível, porque já falida. É que o move em direção à morte, seu único e bastante refúgio:

*"Adeus! Que eu vejo enfim, com a alma vencida,  
Na abjeção embriológica da Vida  
O futuro de cinza que me aguarda!"  
("Mistérios de um fósforo", p. 177)*

Aqui, o "eu", venerando a sua queda, apressa-se em cumpri-la definitivamente, rendendo-se ao abismo.

Já no poema "Vozes de um túmulo", dois "eus" entrelaçados aparecem velados por uma suposta unidade que, no fim, revela-se insustentável, por deixar vaziar uma contradição:

*"Hoje que apenas sou matéria e entulho  
Tenho consciência de que nada sou!"  
(p. 122)*

A consciência do nada, aí, é o índice da identidade buscada e fracassada do sujeito que tenta se constituir. É a queda vertiginosa no vazio de si mesmo e que já não permite ao ser nenhuma ilusão de completude. Mas no momento em que o "eu" se diz consciente, ele já não é o mesmo — o que se destroçou. Dois "eus", duas vozes, duas pulsações emergem do poema como estados disjuntos de um "eu-lírico" não-todo. Há um "eu" que é, e outro que tem consciência de nada ser. Uma voz diz e a outra lê o dito como se esta outra voz atravessasse, inesperadamente e à revelia da consciência de quem a escreveu, o corpo invisível do "eu-lírico", dividindo-o e imprimindo no poema a contradição.

São vários os deslocamentos do "eu-lírico" dentro do *Eu*. Nos poemas que contêm cenas de necrofagia, encontramos e-

*modo u  
docto*

xemplos significativos. Entre as imagens de devoração criadas pelo poeta, destacam-se aquelas que têm vermes e seres humanos como personagens que devoram cadáveres apodrecidos, no cemitério. Nelas, quem vai se constituir como "eu" é o sujeito que come:

*"É possível que o estômago se afoite  
(Muito embora contra isto a alma se irrite)  
A cevar antropófago apetite,  
Comendo carne humana, à meia-noite!*

*Com uma ilimitadíssima tristeza  
Na impaciência do estômago vazio,  
Eu devorava aquele bolo frio  
feito das podridões da natureza!"  
("Os doentes", p.109)*

O morto, em desagregação – *"esta figura impossível de se olhar de frente, que está por detrás de todos as imaginações do destino humano"*<sup>36</sup> – aparece no poema como o objeto da devoração. O sujeito que o devora assume o papel do verme. Aliás, encontramos no *Eu* versos em que a aproximação "eu"/verme fica bastante evidente, como é o caso destes, de "A ilha de cipango":

*"E por essa finíssima epiderme  
Eis-me passeando como um grande verme  
Que ao sol, em plena podridão, passeia!"  
(p. 148)*

Entretanto, em outros poemas, o "eu-lírico" vai se deslocar do sujeito que come para o próprio morto:

*"Não toqueis em minhas faces verdes!"  
("Noli me tangere", p. 211)*

---

<sup>36</sup> LACAN, op. cit., p. 291.

ou:

*"Morto! Consciência quieta haja o assassino  
Que me acabou, dando-me ao corpo vão  
Esta volúpia de ficar no chão  
Fruindo na tabidez sabor divino!"*  
("Vox victimae", p. 239)

Uma troca de lugares que coloca em cena um outro "eu" imaginário que, longe de ser aproximado ao verme, converte-se — enquanto morto — na sua vítima:

*"Já o verme - este operário das ruínas -  
(...)  
Anda a espreitar meus olhos para roê-los,  
E há de deixar-me apenas os cabelos,  
Na frialdade orgânica da terra!"*  
("Psicologia de um vencido", p. 60)

Já num processo mais complexo de representação, o "eu-lírico" se dispersa, embaralhando lugares e papéis: ao sujeito, ainda na condição de cadáver, é devolvida a função do verme, numa cena autofágica:

*"Comi meus olhos crus no cemitério,  
Numa antropofagia de faminto."*  
("Solilóquio de um visionário", p. 92)

O sujeito, diante do Verme que espreita seus olhos para roê-los, precipita-se a ele, rouba-lhe a função, consumando o ato de devoração que para o verme ainda era apenas desejo. Nesta autofagia, o sujeito imaginário se consome na própria ubiqüidade do "eu-lírico" que, fragmentando-se tanto no verme, quanto no morto, surge como "eus" em pedaços e em perda no corpo do poema. No caso do exemplo acima, quando o morto se faz verme, ao comer os próprios olhos, ele tenta conter o que



ele não vê, para ter a ilusão do "ver-me". Os lugares embaralham-se e neles se perdem também os que chegam, como leitores.

Sabemos que a ubiqüidade é uma das manifestações da atopia. Estar aqui e lá, ao mesmo tempo, é não estar em parte alguma. Assim como o sucessivo deslocar-se de um lugar para outro também é não estar em um lugar.

O poeta, ao tentar se representar nesses "eus" esfacelados, pela linguagem poética, surpreende-se também em atopia. E o que resta a ele, senão perguntar, em vertigem:

"- Estarei morto?!..."  
("Tristezas", p. 170)

Diluído em dúvidas, ao se diluir nas imagens e se ficcionar nos vários "eus" que põe em cena nos poemas, o poeta depara-se com o vazio de ser. Vazio que, segundo Cioran, é um *"infinito às avessas, deus que começa sob nossos calcanhares, êxtase ante as rachaduras do ser, (...) sonho invertido no qual nos dissipamos."*<sup>37</sup> E por isso, escreve:

*"Caminho, e a mim pergunto, na vertigem:  
Quem sou? Para onde vou? Qual a minha  
origem?  
E parece-me um sonho a realidade."  
("Poema negro", p. 153)*

*Moderno  
class.*

Como diz Leyla Perrone Moisés, a propósito da heteronímia de Fernando Pessoa: *"na verdade só o vazio pode acolher o múltiplo."*<sup>38</sup> Ao se dividir, multiplicando-se em simulacros

<sup>37</sup> CIORAN, op. cit., p. 59.

<sup>38</sup> MOISÉS, op. cit., p. 89.

diversos na sua poesia, Augusto dos Anjos só pode ser lido como um poeta em falta e atopia.

E aqui, volto ao título - *Eu* - que, apesar de toda as t<sup>u</sup>cia, fracassa na tentativa de ser um. Sobra, sim, como o nome, único, do livro de Augusto dos Anjos.

5

ROSTOS DA DECADÊNCIA<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Este título foi apropriado de E.M. Cioran. Originalmente, ele nomeia um capítulo do livro Breviário de decomposição. Cf. CIORAN, op. cit., p. 115.

*"Cada cidade tem sua linguagem  
nas dobras da cidade transparente."*

(Carlos Drummond de Andrade)

*"Quem chegou, ainda que apenas em cerca  
medida, à liberdade da razão, não pode  
sentir-se sobre a terra senão como um  
andarilho - embora não como viajante  
em direção a um alvo último: pois este  
não há."*

(Friedrich Nietzsche)

## 5.1 - METRÓPOLE X NECRÓPOLE

Em 1912, alheia aos deslumbrados salões literários da Belle Époque, entrava em cena na cidade do Rio de Janeiro a poesia desconcertante do *Eu* de Augusto dos Anjos.

A cidade - exuberante e vaidosa - não economizou espantos diante de tanta podridão: *Eu* chegava como uma cárie insuportável para devassar o sorriso da sua higiênica sociedade.

Francisco de Assis Barbosa, biógrafo do poeta, conta:

*"O aparecimento de um livro como Eu, no ambiente artificial do Rio de Janeiro, na segunda década do 1900, constituía alguma coisa de insólito e desafiador. Era a época em que predominava a literatura chamada 'sorriso da sociedade'. O cronista d'O País, Oscar Lopes, que bem representava essa mentalidade, mostrou-se escandalizado, como que tocando no volume com a ponta dos dedos, para não sujar as mãos de sangue no vermelho do título que ocupava quase toda a capa."*<sup>2</sup>

O Rio de Janeiro vivia, nesse momento, o seu esplendor urbano e cultural, preferindo guardar, longe dos próprios olhos, as suas misérias. Ou seja: a elite que a monopolizava a exibia como um espetáculo de luzes e cristais, transformando o

<sup>2</sup> BARBOSA, Francisco de Assis. "Notas biográficas". In: ANJOS, op. cit., p. 313.

O biógrafo informa que se perguntassem, no Rio de Janeiro, na época da publicação do *Eu*, quem era Augusto dos Anjos, o que responderiam é que se tratava de um "estrepante, autor de uns versos extravagantes". E completa: "O *Eu*, além de uma ou outra nota esparsa (...) enquadrava-se na literatura condenada dos ratés, dos inconformados, colocados à margem." Cf. BARBOSA, op. cit., p. 314.

seu centro no grande "chão de estrelas" e amontoando nos bastidores – como sucata – as suas partes decadentes e malditas, onde imperavam a pobreza e a doença. Por isso, aceitar o *Eu* seria o equivalente a assistir – sem perplexidade – a um desfile de mendigos, doentes e defuntos pelos jardins da Avenida Central.

A poesia de Augusto dos Anjos chegou para exibir a "cidade menor" escondida nas dobras da cidade transparente. A revelia dos valores cultuados pela sociedade burguesa, como beleza, saúde, limpeza e equilíbrio, veio para "*cantar de preferência o Horrível*", pela via alegórica das ruínas e da putrefação<sup>3</sup>.

Sabe-se que a cidade marca o cenário da modernidade. A cidade e suas indústrias. A cidade, seu centro e suas margens. A cidade e a multidão.

Poe e Baudelaire souberam dizer deste fervilhar da cidade moderna no século XIX: percorrendo – com o olhar – as vitrines e as ruínas das ruas de Londres e Paris. Cantando a sua multidão indecifrável e fugidia. Atentos, principalmente, ao lixo, ao que a cidade dispensou, esqueceu ou perdeu.

A cidade do Rio de Janeiro, remodelada segundo os padrões estéticos da Belle Époque, despontava, no início do século

<sup>3</sup> Em carta publicada em 1906, no jornal "O Comércio", Augusto dos Anjos já nos oferece uma mostra do seu olhar crítico e necrológico sobre a cidade, ao falar dos problemas da Paraíba:

"Por alguns dias observei detidamente, com os meus olhos de necrologista, as peças esburacadas e desmanteladas do teu microcosmo social.

"Feri com particular agrado minha retina de nevrótico todo esse aspecto de engrenagem decomposta, exibindo, sem pudor, ao ar livre, o escândalo de suas partes apodrecidas." Cf. ANJOS, Augusto dos. "Cartas de Pau-d'Arco - Minha boa Paraíba". In: O Comércio, 27/10/1906. Apud REIS, Zenir Campos. Augusto dos Anjos: poesia e prosa. São Paulo, Ática, 1977. p. 324.5.

comparação  
Rio de Janeiro

lo XX, como uma metrópole da modernidade, onde se delineava um novo horizonte técnico e industrial, para o conforto de uns e a miséria de outros. "Progresso" era a palavra de ordem dos cidadãos cariocas. E como diz Nicolau Sevcenko, "*acompanhar o progresso significava somente uma coisa: alinhar-se com os padrões e o ritmo de desdobramento da economia européia.*"<sup>4</sup>

Augusto dos Anjos foi um poeta que exibiu, nos seus poemas, retratos fragmentados da cidade. Não especificamente da cidade do Rio de Janeiro, mas de uma cidade feita de retalhos, "ao mapa mundi estranha", na qual se vêem tanto as ruas da metrópole, quanto os seus cantos de imundície e pobreza, tanto casas e pontes da província, quanto boulevares parisienses em decadência.

*Eu trazia um "novo" que não condizia com o aparato tecnológico da modernidade e muito menos prestava algum benefício ao progresso. Era um novo diferente, fora de qualquer moda e de qualquer novidade, estridente até mesmo para os ouvidos deliciados com os ruídos das máquinas. O novo estranho e radical: que se sustentava não de futuro, mas da atemporalidade da morte. Já não disse Benjamin que a morte é sempre a única nova radical, mesmo para os modernos?*<sup>5</sup>

Augusto dos Anjos fez dela, através do culto às ruínas e à podridão da cidade e dos homens, a sua principal arma contra a euforia urbana dos beneficiados pelo progresso. Por isso mesmo, enquanto poesia, não pode ser alojado no grupo de "*decadentistas, nefelibatas, simbolistas e remanescentes do*

---

<sup>4</sup> SEVCENKO, Nicolau. Literatura como missão. São Paulo, Brasiliense, 1985. p. 29.

<sup>5</sup> BENJAMIN, Walter. "Parque Central". In: Charles Baudelaire: um lírico no auge do Capitalismo. Trad. José Carlos Barbosa. São Paulo, Brasiliense, 1989. p. 161.

último romantismo"<sup>6</sup>, que se recolheram, com resignação, às suas náuseas e horrores, frente à realidade urbana. Mesmo à deriva de qualquer grupo, Augusto dos Anjos atuou perturbadoramente no seu tempo, assumindo uma postura não tanto revolucionária quanto perversa. Ele não se apegou a nenhuma utopia social, não fez da sua poesia "um instrumento de ação pública e mudança histórica"<sup>7</sup>, não se colocou a serviço de uma subversão. Preferiu dar-se um estilo para revirar, não as bases, a infraestrutura da sociedade, mas os seus interstícios, as suas vísceras. Mostrando que "por trás da maquilagem da moda", existe o "esgar da caveira."<sup>8</sup>

Nesse revirar as vísceras, Augusto dos Anjos expôs, publicamente, todos os tumores, cancros e feridas que encontrou, fazendo disseminar, pelos ares parisienses da cidade carioca, os eflúvios miasmáticos da podridão:

---

<sup>6</sup> Nicolau Sevcenko, ao analisar a produção literária brasileira do início do século, fala de duas vertentes: a dos comprometidos com o poder, os "escritores de casaca" e a dos derrotados. Entre o grupo dos derrotados, destacam-se dois subgrupos: o dos que reagiam pela combatividade permanente à nova ordem estabelecida e o dos que, resignados ante a realidade, fecharam-se num "aristocratismo hedonista, cultivando até ao último extremo suas noções puras e altruístas de solidariedade", entregando-se, "na sua dignidade de derrotados, a uma resistência surda contra o mundo que os degradava, manifesta por uma sensibilidade etérea e sutil". Ele insere neste subgrupo "os simbolistas, nefelibatas, decadentistas e remanescentes do último romantismo". Augusto dos Anjos, por ser inclassificável, não pode ser inserido aí, em meio aos resignados: ele tanto passa por esse subgrupo, quanto dele escapa.  
Cf. SEVCENKO, op. cit., p. 105.

<sup>7</sup> Idem, *ibidem*, p. 106.  
Com esta expressão, Nicolau Sevcenko caracteriza a literatura feita pelos autores reformistas do primeiro subgrupo, que reagiram frente a nova ordem política e social.

<sup>8</sup> Cf. PAZ, Octavio. Os filhos do barro. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984. p. 125.  
O autor refere-se com este dizer, ao que ele chamou de "paradoxo amado" de Baudelaire.



"A cidade exalava um podre báfio:  
Os anúncios das casas de comércio,  
Mais tristes que as elegias de Propércio,  
Pareciam talvez meu epitáfio."  
("Noite de um visionário", p. 142)

Margareth Rago conta que nos fins do século XIX e início do século XX, as cidades de São Paulo e Rio de Janeiro foram submetidas a intensivas campanhas de higienização e purificação do seu espaço urbano<sup>9</sup>, tudo dentro do que chamaram de "Revolução Sanitária", inspirada nas novas descobertas da área de microbiologia. Era necessário "desodorizar" o espaço urbano em nome das novas exigências estéticas e científicas da sociedade da Belle Époque.

Nas palavras de Margareth:

*"No séc. XIX, a metáfora do corpo orgânico percorre o discurso dos médicos sanitaristas, assim como de outros homens cultos do período, na representação da sociedade. Pensado como um organismo vivo, o corpo social segundo esta construção imaginária deveria ser protegido, cuidado e assepsiado através de inúmeros métodos e mesmo de cirurgias que extirpassem suas partes doentias, seus cancros e tumores."*<sup>10</sup>

As partes doentias eram associadas, pelas elites, aos pobres, aos marginais que foram, por isso mesmo, escorraçados do centro e empurrados – como lixo – para longe dos espaços nobres da cidade:

*"A estratégia norteadora da intervenção dos higienistas sociais na remodelação da*

<sup>9</sup> RAGO, Margareth. Do cabaré ao lar. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1987.

<sup>10</sup> Idem, *ibidem*, p. 167.

*cidade consistia, então, em separar os corpos, designando a cada um deles, um lugar específico.*"<sup>11</sup>

Enquanto a burguesia, longe do "contágio", perfumava-se e oxigenava-se nos jardins sofisticados de seus bairros, os pobres, amontoados em recantos obscuros, respirando um ar estagnado, tinham a sua vida devassada pela observação e inspeção de sanitaristas, sendo obrigados a adotar medidas profiláticas e antisséptidas que não condiziam com as condições miseráveis em que eram levados a viver.

É a recriação deste quadro que visualizamos num dos poemas do *Eu*:

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

(...)

*Os evolucionismos benfeitores  
Que por entre os cadáveres caminham  
Iguais a irmãs de caridade vinham  
Com a podridão dar de comer às flores!"*  
("Os doentes", p. 108)

Augusto dos Anjos, recolhendo os pedaços extirpados do "corpo social", as ruínas abandonadas nos terrenos baldios, as águas pantanosas, os excrementos, constrói - alegoricamente - a sua cidade de papel. Através das vísceras podres da metrópole, cria uma necrópole, onde a morte é o poder:

---

<sup>11</sup> RAGO, op. cit., p. 165.

*"Mas a meu ver, os sáxeos prédios tortos  
Tinham aspectos de edifícios mortos  
Decompondo-se desde os alicerces!*

*A doença era geral, tudo a extenuar-se  
Estava. O Espaço abstracto que não morre  
Cansara... O ar que, em colônias fluidas, corre,  
Parecia também desagregar-se!"*  
("Os doentes", p. 111)

Nela, prédios e anúncios convivem com pontes provincianas, becos, sepulturas e pântanos. Seus habitantes? Defuntos, tísicos, lazarentos, índios, meretrizes, bêbados, enfim, todos os excluídos da sociedade, todas *"as formas decrepitas do povo"*<sup>12</sup>, condenadas a

*"... esperar perpetuamente  
No universo esmagado da água morta!"*  
("O pântano", p. 186)

Pode-se dizer que Augusto dos Anjos, assim como Baudelaire, faz um inventário das ruínas da cidade. Do poeta francês, palavras que também podem ser ditas sobre o poeta brasileiro — nos fala Benjamin:

*"Tudo o que a cidade grande jogou fora, tudo o que ela perdeu, tudo o que ela desprezou, tudo o que destruiu, é reunido e registrado por ele. Compila os anais da devassidão, o cafarnaum da escória."*<sup>12</sup>

Essa cidade — insituável em qualquer mapa, porque atópica — não aparece toda, de uma vez, nos poemas. Ela vai sendo mostrada em fragmentos de imagens, dispersamente, não for-

<sup>12</sup> ANJOS, Augusto dos. "Os doentes", p. 111

<sup>13</sup> BENJAMIN, Walter. "Paris do Segundo Império". In: op. cit., p. 78.

mando nunca uma imagen inteira. É o que lhe confere o caráter alegórico. Os estilhaços figurativos vão compondo um cenário que não se apresenta completo em nenhum momento. Como já postulou Benjamin, "na esfera da intenção alegórica, a imagem é fragmento, ruína."<sup>14</sup> E para se construir a alegoria, o mundo tem de ser quebrado, despedaçado e cada fragmento, esvaziado de vida, usado como adereço para significar, sempre, a morte.

No dizer de Sérgio Paulo Rouanet:

*"Mas a morte não é apenas o conteúdo da alegoria, e constitui também o princípio estruturador. Para que um objeto se transforme em significação alegórica, ele tem de ser privado de sua vida. (...) O alegorista arranca o objeto do seu contexto. Mata-o. E o obriga a significar."*<sup>15</sup>

Augusto dos Anjos, ao catar os restos dos escombros que a cidade produziu e desprezou, ao montar com eles imagens também esquartejadas, não visa senão a mostrar os rostos da decadência dessa cidade, a sua dimensão de necrópole:

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

(...)

*O lôdo obscuro trepa-se nas portas.  
Amontoadas em grossos feixos rijos,  
As lagartixas dos esconderijos  
Estão olhando aquelas coisas mortas!"  
("Gemidos de arte", p. 128-9)*

<sup>14</sup> BENJAMIN, Walter. Origem do drama barroco alemão. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1984. p.198.

<sup>15</sup> ROUANET, Sérgio Paulo. "Apresentação". In: BENJAMIN, op. cit., p. 40.

Visualizamos, a partir de elementos como "cacos", "pa-  
rede doente", "buracos", "lodo", "coisas mortas", um amontoado  
de escombros cujos únicos espectadores são as lagartixas, ré-  
pteis que também fazem parte das ruínas da paisagem em exibição.

Percorrendo mais alguns recortes dessas imagens de  
papel, vislumbramos outras partes do cenário urbano do *Eu*:

*"A noite fecundava o ovo dos vícios  
Animais. Do carvão da treva imensa  
Caía um ar danado de doença  
Sobre a cara geral dos edifícios!"  
("As cismas do destino", p. 69)*

*"Súbito surge como um catafalco  
Uma cidade ao mapa-múndi estranha.*

(...)

*Desta cidade pelas ruas erra  
A procissão dos Mártires da Terra  
Desde os Cristãos até Giordano Bruno!"  
("Insônia", p. 163)*

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

(...)

*Quase todos lutos conjugados,  
Como uma associação de monopólio,  
Lançavam pinceladas pretas de óleo  
Na arquitetura arcaica dos sobrados."  
("Os doentes", p. 163)*

*"O Estado, a Associação, os Municípios  
Eram mortos. De todo aquele mundo  
Restava um mecanismo moribundo  
E uma teleologia sem princípios."  
("As cismas do destino", p. 83)*

*"Dedos denunciadores escreviam  
Na lúgubre extensão da rua preta  
Todo o destino negro do planeta,  
Onde minhas moléculas sofriam."  
("Noite de um visionário", p. 143)*

Todos esses fragmentos descrevem cenas de uma "cida-  
de negra", onde tudo se desagrega. Ela primeiro é apresentada

como a "urbe natal do Desconsolo", o que lhe confere a dimensão de terra maldita. Esta dimensão é reforçada não só pela descrição de ruas "algentes", "lúgubres" e "pretas", como pela insistência nos aspectos mórbidos e doentios da cidade, evocados por expressões como "ar danado de doença", "buracos das feridas", "mecanismo moribundo". A cidade é ora apresentada como um corpo enfermo, ora como um corpo morto. A referência à "procissão dos mártires da terra" remete aos habitantes sofridos e em luto desse lugar. E para dizer da indizível familiaridade inscrita na estranheza da cidade, o poeta a desloca do mapa-múndi.

Mesmo montando, como fiz agora, um quadro a partir dos estilhaços de imagens, fica impossível enxergar uma cidade inteira. Só se pode vislumbrar os seus rostos decaídos.

Os poemas dos quais foram retirados esses fragmentos são longos e prosaicos, com estrofes inteiramente descritivas, apresentando sempre uma primeira pessoa assumida por um andari-lho/poeta, uma espécie de flâneur da necrópole, à cata de rimas e ossos para seus poemas. E é pelo olhar deste personagem, que o cenário vai sendo constituído e exibido em imagens despedaçadas.

Percorrendo os poemas que trazem o cenário urbano, percebe-se que são, geralmente, introduzidos por imagens que desenham e sugerem o ambiente em que vão transcorrer as cenas:

*"Como uma cascavel que se enrosca  
A cidade dos lázaros dormia...  
Somente, na metrópole vazia,  
Minha cabeça autônoma pensava!"  
("Os doentes", p. 96)*

*"Número cento e três. Rua Direita.  
Eu tinha a sensação de quem se esfola*

*E inopinadamente o corpo atola  
 Numa poça de carne liquefeita!"*  
 ("Noite de um visionário", p. 140)

*"Noite. Cruzes na estrada. Aves com frio...  
 E, enquanto eu tropeçava sobre os paus,  
 A efígie apocalíptica do Caos  
 Dançava no meu cérebro sombrio!"*  
 ("Viagem de um vencido", p. 232)

*"Recife. Ponte Buarque de Macedo.  
 Eu indo em direção à casa do Agra,<sup>16</sup>  
 Assombrado com a minha sombra magra,  
 Pensava no Destino e tinha medo!"*  
 ("As cismas do destino", p. 68)

Em todos os exemplos, encontramos recortes diferentes de lugares, onde o clima cadaveroso e sinistro sempre se insinua. Os nomes representam as vãs tentativas do poeta de fixar os lugares. Vãs, porque eles — enquanto shifters — acabam se perdendo no anonimato de outros lugares que vão aparecendo e se entrelaçando, apagando as marcas geográficas e as toponímicas. Se, num primeiro momento, encontramos referências a lugares mapeados e conhecidos, logo nos deparamos com imagens que só podem nos conduzir a um cenário inominável: a necrópole. Cidade que existe nas dobras de qualquer cidade, e que tem sua representação mais completa no poema "Os doentes", sob o nome de "a cidade dos lázaros".

O poema apresenta uma cidade em decomposição, observada à noite, e em cujas ruas transitam fantasmas, bêbados, doentes e defuntos, entre visões e miragens do único transeunte lúcido e pensante: o andarilho-poeta. A cidade é letárgica diante do seu olhar. Mas exhibe todos os seus rostos em decadência:

---

<sup>16</sup> Casa funerária, no Recife.

"A ruína vinha horrenda e deletéria  
Do subsolo infeliz, vinha de dentro  
Da matéria em fusão que ainda há no centro,  
Para alcançar depois a periferia!"  
("Os doentes", p. 111)

O cemitério insinua-se — sempre — nessa paisagem mór-  
bida da cidade dos lázaros. Por isso mesmo, parece estar em to-  
dos os lugares:

"Mas em cima de um túmulo, um cachorro  
Pedia para mim água e socorro  
À comiseração dos transeuntes!"  
("Os doentes", p. 97)

"E o ar fugindo e a Morte a arca da tumba  
A erguer, como um cronômetro gigante,  
Marcando a transição emocionante  
Do lar materno para a catacumba!"  
("Os doentes", p. 100)

"E o cemitério, em que eu entrei adrede,  
Dã-me a impressão de um boulevard que fede  
Pela degradação dos que o povoam."  
("Os doentes", p. 108)

A comparação do cemitério a "um boulevard que fede" alude, ironicamente, à metrópole-modelo venerada pelos "deslumbrados" do início do século. A imagem retira do boulevard toda a sua aura sagrada, para torná-lo parte decadente — contaminada pela decadência dos que o povoam — da Necrópole de papel de Augusto dos Anjos.

Além do cemitério, o lupanar também é lugar constante, não só no poema "Os doentes", como também em muitos outros que evocam o cenário urbano.

Assim como o cemitério está circunscrito aos domínios do fúnebre, onde se alastram imundícies, vermes, exalações pútridas, o lupanar, dentro do imaginário social, ocupa o mesmo terreno maldito. Por ser reduto, inclusive, de doença,



promiscuidade e corrosão.

No início do século, a prostituição era uma das maiores preocupações dos higienistas e médicos urbanos, que a enxergavam como uma doença grave no corpo social:

*"... a prostituição é classificada pelo saber médico e criminológico como 'vício', fermento corrosivo lançado no 'grêmio social', que tende a alastrar-se e a corromper todo o corpo social. (...) Como energia natural e selvagem irrompendo das profundezas do social, a prostituição deveria ser represada para que não transbordasse..."*<sup>17</sup>

A partir destas palavras de Margareth Rago, pode-se dizer que no *Eu*, a prostituição como vício e doença aparece insistentemente, mas como se já estivesse alastrada pelo corpo social inteiro e se destacasse como um "cartão postal" da cidade:

*"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!"*  
("Os doentes", p. 105)

*"E à noite, vai gozar, ébrio de vício,  
No sombrio bazar do meretrício,  
O cuspo afrodisiaco das fêmeas."*  
("Monólogo de uma sombra", p. 54)

*"A rua dos destinos desgraçados  
Faz medo. O Vício estruge. Ouvem-se os brados  
Da danação carnal..."*  
("A meretriz", p. 191)

---

<sup>17</sup> RAGO, op.cit., p. 85.

Augusto dos Anjos, ao recortar imagens de prostituição e exibi-las no corpo poético do *Eu*, endossando com elas os aspectos mórbidos da Necrópole, deixa novamente explícito o entrelaçamento Eros/Thanatos, presente nas cenas fúnebres de vários poemas<sup>18</sup>. Assim, metonimizada em cemitério e lupanar, e metaforizada em Necrópole, a cidade de Augusto dos Anjos resta como um cenário da podridão humana.

Ao ser exibida, nos poemas, esta cidade é paralizada, estagnada na sua própria condição de alegoria. Ruína que diz a ruína para significar a ruína. Pois, como afirma Benjamin,

*"aquilo que é atingido pela intenção alegórica permanece separado dos nexos da vida; é, ao mesmo tempo, destruído e conservado. A alegoria se fixa às ruínas. Oferece a imagem da inquietação entorpecida."*<sup>19</sup>

## 5.2 - O ANDARILHO ERRANTE

Sabemos com Walter Benjamin que flâneur é o nome dado ao habitante da cidade grande que vagueia - em errâncias - pelas ruas e galerias, assistindo ao espetáculo da multidão<sup>20</sup>. Baudelaire chamou o flâneur de "o homem das multidões". Poe o descreveu como "*alguém que não se sente seguro em sua própria sociedade*" e, por isso mesmo, "*busca a multidão.*"<sup>21</sup> Benjamin,

<sup>18</sup> Esta questão do entrelaçamento Eros/Thanatos foi tratada no 2º capítulo deste trabalho.

<sup>19</sup> BENJAMIN, Walter. "Parque central". In: op. cit., p. 159.

<sup>20</sup> BENJAMIN, Walter. "Paris do Segundo Império". In. op. cit.

<sup>21</sup> Idem, ibidem, p. 45.

debruçado sobre essas considerações, completou: "o flâneur é um abandonado da multidão."<sup>22</sup> Nela ele se refugia e se entorpece: abandona-se.

Vivendo, assim, em estado de abandono, o flâneur não tem um topos onde se fixar: ele mora – em trânsito – nas ruas, vendo, em cada vitrine das galerias, uma janela para o mundo. E faz da cidade a sua paisagem.

Como diz Baudelaire:

*"Para o perfeito flâneur... é um prazer imenso decidir morar na massa, no ondulante... Estar fora de casa, e no entanto, se sentir em casa em toda parte; ver o mundo, estar no centro do mundo e ficar escondido no mundo."*<sup>23</sup>

Seu ofício?

A ociosidade e o olhar. Ele acredita que o produto do trabalho é menos valioso que o da ociosidade e faz do olhar a sua atividade mais intensa, aprimorando-a até transformá-la numa arte: a arte de observar. Assim, justifica-se em sua ociosidade.

É a partir do olhar que ele toca a cidade, aproximando-se dela sem, contudo, com ela se confundir. Pois ver supõe a cisão entre quem vê e o que é visto, ao mesmo tempo em que faz dessa separação um reencontro.

Mas nem sempre o olhar vê. O flâneur pode olhar, em devaneio, para a cidade. Reter o olhar para dentro ou fa-

<sup>22</sup> BENJAMIN, op. cit., p. 51.

<sup>23</sup> BAUDELAIRE, Charles. L'art romantique. Paris, p. 64-5. Apud BENJAMIN, Walter. "O flâneur". In: op. cit., p. 221.

zê-lo desvanecer na paisagem. Distrair-se enquanto olha. Por isso, ao ser capturada pelo olhar do flâneur, a cidade fragmenta-se em imagens esparsas: o olhar escolhe os lugares e os ângulos para a visão, recortando-os, segundo o seu desejo.

Os poemas do *Eu* apresentam um flâneur como personagem principal do cenário urbano. É ele quem assume a voz do "eu-lírico" para fazer a sua antilírica da cidade morta. Configura-se como um poeta errante que sai pelos "ossos do caminho", assistindo – em cumplicidade com a própria sombra – ao espetáculo das ruínas.

Sô que, como flâneur, deleita-se menos com vitrines do que com túmulos, e ao invés de percorrer lojas e galerias, prefere os becos escuros (*"Atabalhoadamente pelos becos, / Eu pensava nas coisas que perecem"*)<sup>24</sup>, onde convive com uma multidão de fantasmas e miseráveis – os únicos habitantes possíveis da noite da necrópole:

*"Andam monstros sombrios pela estrada  
E pela estrada, entre estes monstros, ando!*

(...)

*Como os falsos mendigos de Paris  
Na atra rua de Santa Margarida."  
("Queixas noturnas", p. 159)*

*"Os esqueletos desarticulados,  
Livre do acre fedor das carnes mortas.  
Rodopiavam, com as brancas tíbias tortas,  
Numa dança de números quebrados!*

*Todas as divindades malfazejas  
Siva e Arimã, os duendes, o In e os trasgos,  
Imitando o barulho dos engasgos,  
Davam pancadas no adro das Igrejas.*

*Nessa hora de monólogos sublimes,  
A companhia dos ladrões da noite,  
Buscando uma taverna que os açoite,  
Vai pela escuridão pensando crimes."  
("As cismas do destino", p. 72-3)*

Mesmo durante o dia, longe do *"despertar de um povo subterrâneo"*<sup>25</sup>, quando a noite se recolheu com as suas criaturas malfazejas, o flâneur prossegue, incansável, no seu caminhar de errâncias, colocando-se, sob o sol, no labirinto sem chegada da paisagem e sentindo-se como parte integrante da podridão que observa, solitariamente:

*"Eis-me passeando como um grande verme  
Que, ao sol, em plena podridão, passeia."  
("A Ilha de Cipango", p. 148)*

*"Eu vou andando, cheio de chamosco,  
Com a flexibilidade de um molusco,  
Úmido, pegajoso e unctuoso ao tato!"  
("Gemidos de arte", p. 126)*

Nesses fragmentos, pode-se dizer que, se o flâneur parisiense deixava que as tartarugas lhe prescrevessem o ritmo de caminhar<sup>26</sup>, o flâneur da Necrópole, comparando o seu passeio com o passear do verme e do molusco, deixa-se conduzir — flexível — pelo seu próprio visco. Ir, sem pressa, a lugar nenhum, visitando todos os lugares: eis o seu itinerário. As vias variam do asfalto aos caminhos de pedra, passando pelas pontes e campos de areia:

*"Uma atmosfera mã de incômoda hulha  
Abafa o ambiente. O aziago ar morto a morte  
Fede- O ardente calor da areia forte  
Racha-me os pés como se fosse agulha."  
("Gemidos de arte", p. 128)*

<sup>25</sup> ANJOS, Augusto dos. "Monólogo de uma sombra", p.

<sup>26</sup> BENJAMIN, Walter. "Paris do Segundo Império". In: op. cit., p. 51.

"... O calçamento  
Sáxio, de asfalto rijo, atro e vidrento,  
Copiava a polidez de um crânio calvo."  
("As cismas do destino", p. 68)

"A rebeldia dos meus pés danados  
Nas pedras resignadas do caminho."  
("Viagem de um vencido", p. 232)

"Lembro-me bem. A ponte era comprida,  
E a minha sombra enorme enchia a ponte."  
("As cismas do destino", p. 68)

Esparso e descontínuo, o flâneur do *Eu* descaminha-se na própria atopia, pois não vislumbra nenhum ponto de chegada que, mesmo ilusoriamente, possa pôr um fim em sua errância. Aliás, esta é a condição de quem opta pela vida em trânsito. Mesmo que o andarilho pare para observar ou contemplar qualquer detalhe da paisagem, a sua fixidez é momentânea. Porque o olhar é momentâneo:

"Meu ser estacionava, olhando os campos  
Circunjacentes. No alto, os astros miúdos  
Reduziam os Céus sérios e rudos  
A uma epiderme cheia de sarampos!"  
("Os doentes", p. 98)

Ele permanece o tempo suficiente para que seja capturado pela imagem que vê. ||e

Segundo Benjamin, a flânerie noturna é indissociável do lampião a gás. Através dele, reproduz-se o clima do interior da casa e a cidade inspira segurança aos que nele transitam à noite:

"O fenômeno da rua como interior, fenômeno em que se concentra a fantasmagoria do flâneur, é difícil de separar da iluminação a gás. As primeiras lâmpadas a gás arderam nas galerias."<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> BENJAMIN, op. cit., p. 47.

No *Eu*, o flâneur, ao sair na solidão da noite, surpreende-se - em fascínio - observado por um lampião da rua:

*"Ninguém, de certo, estava ali, a espiar-me,  
Mas um lampeão, lembrava ante o meu rosto,  
Um sugestionador olho, ali posto  
De propósito, para hipnotizar-me!"*  
("As cismas do destino", p. 73)

O fascínio da luz, convertida em imagem, arrebatava o olhar do flâneur. Parafraseando Blanchot, esse olhar, ao se deparar com o que torna possível a visão - a luz - imobiliza-se em impossibilidade. Fica hipnotizado, lançado na sua própria oqueira, ante o clarão que o faz ver<sup>28</sup>.

Blanchot, ao discorrer sobre o fascínio, fala desse olhar capturado pela imagem da luz:

*"Esse meio de fascinação, onde o olhar se condensa em luz, onde a luz é fulgor absoluto de um olho que não vê mas não cessa, porém, de ver, porquanto é o nosso próprio olhar no espelho, esse meio é, por excelência, atraente, fascinante: luz que é também o abismo, uma luz onde a pessoa afunda, assustadora e atraente."*<sup>29</sup>

São vários os momentos, no *Eu*, em que o olhar ora sucumbe no abismo da luz, ora se vê visto por outros olhos. Para examinar essas imagens, faz-se necessário, então, olhar um pouco o olhar do flâneur, imobilizá-lo por um instante e tentar entrar na sua incôgnita transparência:

<sup>28</sup> BLANCHOT, op. cit., p. 23.

<sup>29</sup> Idem, ibidem, p. 23-4.





mesmo ao abrigo das trevas, os olhos (quase) cegos vêem, numa ex-  
-ótica visão: *"visão que já não é possibilidade de ver mas im-*  
*possibilidade de não ver."*<sup>31</sup>

A noite é frequentemente o pano de fundo para as vi-  
sões do transeunte na cidade do *Eu*. E a insônia é a condição pa-  
ra que ele as suporte, mesmo ficando com os olhos ensangüenta-  
dos na vigília.

Sabe-se que a noite é um convite à transgressão. Só  
a atravessam os seduzidos pela parte maldita, os que buscam a  
suspensão das horas e do sono, para burlar as leis do dia. Ela  
é o limite do que não deve ser transposto ou o que o dia, em  
última instância, deve dissipar. Mas necessária para que o dia  
cintile em profundidade.

Na noite, o sono existe para apagar a noite: *"dormir*  
*é a ação clara que nos promete o dia."*<sup>32</sup> É preciso dormir pa-  
ra que a noite não seja vista. Só assim, o dia chega sem dem<sup>o</sup>  
ra e a vigilância diurna é possível.

Segundo Blanchot, o insone é suspeito, por não se  
dar o exercício normal do sono. Não só os insones vagabundos  
que erram pela noite, como os trabalhadores noturnos atraem sus-  
peitas. Isso, porque evidenciam a presença da noite:

*"As pessoas que dormem mal parecem sempre mais ou*  
*menos culpadas: o que fazem elas? Tornam a noite presente."*<sup>33</sup>

O insone é um atopus, que não encontrou a sua posi-  
ção e se inquieta, perambulando à cata de um lugar que só pode  
ser o seu e que porá um fim na sua errância.

---

<sup>31</sup> BLANCHOT, op. cit., p. 23.

<sup>32</sup> Idem, ibidem, p. 266.

<sup>33</sup> Idem, ibidem, p. 267.

Blanchot diz que o sono é a intimidade com o centro<sup>34</sup>. Nele, o sujeito, concentrado na posição que lhe dá a ilusão de unidade, reúne-se e plenifica-se:

*"Aí está a minha pessoa, impedida de er-  
rar, não mais instável, dispersa e distraí-  
da, mas concentrada na estreiteza desse lu-  
gar onde o mundo se recolhe."*<sup>35</sup>

O flâneur do *Eu* transgride a lei do sono, revolvendo-se pela noite afora, sem o recolhimento do repouso:

*"À proporção que minha insônia aumenta  
Hieroglifos e esfinges interrogo...  
Mas, triunfalmente, nos céus altos, logo  
Toda a alvorada esplêndida se ostenta."  
("Insônia", p. 164)*

E reconhece que a noite é propícia para que os interditos sejam suspensos, já que — embora as leis prevaleçam — os juizes dormem. Ficam, em vigília, apenas os seduzidos pela irregularidade:

*"Rasga essa máscara ótima de seda  
E atira-se à arca ancestral dos palimpsestos...  
É noite, e, à noite, a escândalos e incestos  
É natural que o instinto humano aceda!"  
("A um mascarado", p. 121)*

Mas em determinados momentos a insônia do flâneur se transverte em sonambulismo:

---

<sup>34</sup> BLANCHOT, op. cit., p. 267.

<sup>35</sup> Idem, ibidem, p. 267.

*"Noute. Da mágoa o espírito noctâmbulo  
Passou de certo por aqui chorando!  
Assim, em mágoa, eu também vou passando  
Sonâmbulo... sonâmbulo... sonâmbulo..."*  
("Insônia", p. 163)

O sonâmbulo é o que dorme sem dormir. É um atopus dentro do sono, por não encontrar um lugar dentro do seu próprio adormecimento. Nas palavras de Blanchot, o sonâmbulo é aquele

*"que erra no seu sonho e que, expulso do sonho, é repellido para a angústia da noite, de que não pode despertar, sem que possa aí dormir."*<sup>36</sup>

Para o insone ou o sonâmbulo, a noite fascina e atemoriza. Ela pode ser, muitas vezes, funérea, e suscitar todos os horrores:

*"A noite vai crescendo apavorante."*  
("Queixas noturnas", p. 160)

*"Naquela noite de ânsia e inferno."*  
("Viagem de um vencido", p. 236)

*"No horror daquela noite monstruosa."*  
("Os doentes", p. 103)

Se ao insone é dado enfrentar a noite, por mais apavorante que seja, resta a ele a possibilidade de criar fantasmas para que ela fique velada aos seus olhos. Refugiar-se nos sonhos da vigília.

Blanchot considera que os fantasmas servem para des-

---

<sup>36</sup> BLANCHOT. Maurice. O livro por vir. Trad. Maria Regina Louro. Lisboa, Relógio d'Água, 1984. p. 123. Esta frase foi escrita por Blanchot num comentário sobre a trilogia Os sonâmbulos de Hermann Broch.

viar e esconder a noite:

*"os que crêem em fantasmas são aqueles que não querem ver a noite, que a preenchem pelo pavor de pequenas imagens, a ocupam e a distraem fixando-a, detendo a oscilação do recomeço eterno."*<sup>37</sup>

Os fantasmas são vazios que aparecem - vestidos, com tornados, nomeados - e se tornam visíveis na sua vacuidade. Quem os vê acredita que essas imagens vazias preencham o vazio absoluto da noite incessante. Como se elas pertencessem a uma outra noite, capaz de obscurecer as trevas da primeira e de fazer ver quem a atravessa<sup>38</sup>.

O flâneur do *Eu* busca e teme a noite. Para suportá-la, em vigília e em solidão, vê o invisível para dela se distrair. É quando surgem os espectros e as miragens da outra noite, aquela da qual nada se sabe e tudo se imagina. E aí os mortos voltam:

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

*"Então dois ossos roídos me assombraram...  
- Por ventura haverá quem queira roer-nos?!  
Os vermes já não querem mais comer-nos  
E os formigueiros já nos desprezaram."  
("Tristeza de uma quarto-minguante", p.  
171)*

---

<sup>37</sup> BLANCHOT, Maurice. O espaço literário, op. cit., p. 163.

<sup>38</sup> Barthes fala da existência dessas duas noites, dizendo que "a segunda noite envolve a primeira, o Obscuro ilumina a Treva." Ele parte, para esta afirmação, de um verso de San Juan de la Cruz: "E a noite clareava a noite."  
Cf. BARTHES, Roland. Fragmentos..., op. cit., p. 152.

"Tenho alucinações de toda a sorte...  
 Impressionado sem cessar com a Morte,  
 (...)  
 Vejo terribilíssimas adagas,  
 Atravessando os ares bruscamente."  
 ("A Ilha de Cipango", p. 148)

As visões, os clarões e os fantasmas surgem, quase sempre, à meia-noite. Como se essa hora-zero – não-hora – marcasse o limite de uma noite para a outra. Mas, como diz Blanchot,

*"a meia-noite jamais incide na meia-noite. A meia-noite cai quando os dados são lançados, mas só se pode lançar os dados à Meia-Noite."*<sup>39</sup>

A passagem de uma noite para outra noite marca a meia-noite que foge aos relógios, mas que existe. E ela pode ser a qualquer hora, por não estar determinada por nenhuma.

A meia-noite é o instante do silêncio e das vozes da noite, ausência do presente absoluto, que faz aparecer o abismo que há entre o passado e o futuro: *"É a hora em que o passado toca e atinge imediatamente, sem a intermediação de nada de atual, a extremidade do futuro."*<sup>40</sup>

É essa hora – que funda o segredo da outra noite e que não é senão a suspensão das horas – que vai marcar o instante de transgressão para o visitante noturno do *Eu*:

*"E muita vez, à meia-noite, rio  
 Sinistramente, vendo o verme frio  
 Que há de comer a minha carne toda!"*  
 ("Poema negro", p. 154)

<sup>39</sup> BLANCHOT, op. cit., p. 170.

<sup>40</sup> Idem, ibidem, p. 111.

*"É possível que o estômago se afoite  
 (Muito embora a alma se irrite)  
 A cevar o antropófago apetite,  
 Comendo carne humana, à meia-noite!"  
 ("Os doentes", p. 109)*

O interdito da morte é suspenso, à meia-noite, porque os dados, a essa hora, já estão lançados. O riso sinistro surge no momento em que o andarilho se reconhece já dentro do jogo.

É à meia-noite que ele também assiste a um enterro estranho:

*"À meia-noite penetrava fundo  
 No meu fenomenal cérebro cheio...  
 Era tarde! Fazia frio.  
 Na rua apenas o caixão sombrio  
 Ia continuando seu passeio!"  
 ("O caixão fantástico", p. 91)*

É interessante observar que, mesmo fora da rua, à revelia do flâneur, a meia-noite insiste nos poemas do Eu. Mesmo na intimidade do quarto ela surge como uma cúmplice da insônia, marcando o instante obscuro em que algo estranho, um sempre outro aparece:

*"Meia-noite. Ao meu quarto me recolho.  
 Meu Deus! E este morcego! (...)*

*E olho o teto. E vejo-o ainda, igual a  
 um olho,  
 Circularmente sobre a minha rede!"  
 ("O morcego", p. 59)*

Novamente "Alguém", na figura de um morcego revela-se como o grande olho que envolve o olhar de quem o vê. Assombrando.

Voltando ao flâneur que deixei perdido na rua, volto

ã atopia do *Eu*. O andarilho-poeta dos poemas vaga, sem rumo, nu ma hora que não é hora, por uma cidade estranha que se fragmenta em ruínas para dizer as ruínas. Insone, sonâmbulo, por não ter encontrado o seu lugar no sono, visita esses lugares mortos, fazendo o inventário dos destroços e se espelhando nos fantasmas que encontra no meio da noite. O seu refúgio preferido? O cemitério — esse lugar inabitável:

*"Como um fantasma que se refugia  
Na solidão da natureza morta,  
Por trás dos ermos túmulos, um dia,  
Eu fui refugiar-me à tua porta."  
("Solitário", p. 86)*

A cidade vista por esse atopos só pode ser uma cidade insólita e inconveniente para os que não a querem ver.

Essa atopia intrínseca à poesia do *Eu* e que a coloca sob o signo do estranho e do perverso é a condição inevitável para a atopia da obra dentro do seu tempo. Ou seja, por ser atópica, não pode ser classificada, fica sempre fora do esperado (da ordem e da subversão). Por isso é perturbadora. Por isso ameaça qualquer poder.

## CONCLUSÃO



*"A partir desta morte e em seu próprio  
rastro, tudo se renova."*

(Paul Éluard)

Ao sair deste texto, marco para mim a sua morte. Deixo-o para quem, ao lê-lo, possa recriá-lo a partir de outros desejos e outras inquietações.

Talvez este final que tento imprimir aqui se configure ainda uma das entradas possíveis para se ingressar e se perder na poesia de Augusto dos Anjos, já que, nela, a entrada pode estar na saída e a saída, na entrada. Isto se deve, inegavelmente, menos à sua pluralidade que à sua atopia. Aliás, é o seu caráter deslizando que, ao lhe conferir a dimensão de "outridade", possibilita o seu desdobramento em várias.

A poesia do *Eu*, ao desviar o leitor de qualquer finalidade imaginável, coloca-se sob o signo móvel da diferença: sem deixar de ser ela mesma, é sempre outra; sem deixar de estar onde está, está em outra parte. Isto permite considerá-la como uma constante exceção na história da literatura brasileira, uma poesia maldita.

E ela se revela maldita sob dois aspectos: por ter criado um universo poético estranho, centrado nos elementos terríveis e escatológicos da morte, gerando mal-estar e repugnância nos leitores afeitos a uma poesia de purezas, e por ter sido vítima de leituras que, ao condená-la pela sua patologia e sua extravagância, dizendo mal dos seus poemas, na verdade, mal disseram sobre eles. Com isso quero dizer que muitos críticos não souberam ler Augusto dos Anjos, não só por se esquivarem do que na sua poesia é assustador e inquietante, mas também por justificarem essa esquiva pelo "gosto": confinando os poemas do *Eu* numa "estética do horroroso", proclamando apenas o seu mau-gosto e a sua excentricidade, vedaram-lhes a "terra santa da

poesia."<sup>1</sup>

Neste trabalho, ao extrair da poesia de Augusto dos Anjos o que chamei de "poética da decomposição", procurei mostrar que o "mau-gosto", a excentricidade, a extravagância, a estranheza fazem parte do projeto de linguagem dessa poesia, configurando-se como seus elementos essenciais.

Recusá-los é fechar os olhos para o que de novidade o *Eu* trouxe para a poesia brasileira deste século, novidade que vem, inclusive, levando alguns críticos mais recentes a considerarem a poesia de Augusto dos Anjos como antecipadora do Modernismo brasileiro, embora ela tenha sido renegada pelos próprios modernistas no início do século.

Sem deixar de dizer que ela é moderna, chamo a atenção — mais uma vez — para a sua potencialidade de ser sempre nova em qualquer época, já que a sua diferença não pára de se inaugurar. Basta dizer que já existe quem, hoje, considera a poesia do *Eu* como "pós-moderna", talvez se apegando aos elementos que, na obra, sugerem a morte da utopia e remetem a um pessimismo finissecular.

Creio que, a partir das investigações sobre a atopia do *Eu*, este trabalho possa ter contribuído para uma revisão crítica não só da poesia de Augusto dos Anjos, como também da própria historiografia oficial. O conceito de atopia utilizado para dimensionar uma obra inclassificável como a de Augusto dos Anjos presta-se também a pôr em crise o vício maior da historiografia literária que contaminou parte significativa da crítica brasileira deste século: a classificação rígida de obras em estilos de época. Ao mostrar como uma poesia é capaz, pela

---

<sup>1</sup> CAMPOS, op. cit., p. 212.

atopia, de burlar todos os registros, não deixo de apontar a fragilidade e a insuficiência desse vício. Afinal, classificar uma obra é conferir-lhe um lugar, marcando o que nela é repetição de um modelo literário, de uma moda e de uma doxa predominantes em um determinado momento da História. Recorta-se o tempo, fixa-se nele um estilo, e no estilo imprimem-se autores e obras que compartilham mais ou menos dos mesmos temas e mesmas técnicas. Priorizam-se as semelhanças e minimizam-se as diferenças.

O conceito de atopia apresenta-se como um fio condutor para se perceber exatamente a diferença, o jogo, a imprevisibilidade de uma obra que não se permite o confinamento, como é o caso de muitas que, ao longo dos séculos, vêm trapaceando os seus críticos e apresentando-se como uma constante novidade para qualquer época em que são lidas ou estudadas.

Antes de arrematar esta conclusão, faço ainda um reparo fundamental: ao deslizar nos vários significantes que a palavra atopia dissemina e, ao mesmo tempo, revolvendo os possíveis significados que estes significantes produzem, busquei fazer dela um conceito. Mas não quis, com isso, encerrar a atopia no lugar-comum dos conceitos, por considerar que ela, por não se prestar à fixidez, furta-se ao comum dos lugares. Acredito que, mesmo enquanto conceito, o termo atopia permanece fluido, deslizando, transportando quem dele se utiliza para lugares inesperados. É o que o peculiariza e o que procurei preservar durante esta minha trajetória pelos domínios estranhos da poesia de Augusto dos Anjos.

Pronto. Se devo terminar, é porque, como bem disse Drummond, as coisas "Duram o infinito variável/no limite de

*nosso poder/de respirar a eternidade."*<sup>2</sup>

Assim, demarco aqui o limite desta minha leitura do  
*Eu.*

---

<sup>2</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. Corpo. Rio de Janeiro, Record, 1985. p. 39.

## BIBLIOGRAFIA

ABASTADO, Claude. Mythes et rituels d'écriture. Bruxelles, Complexe, 1979.

ALMEIDA, Horácio de. Augusto dos Anjos: razões da sua angústia. Rio de Janeiro, Ouvidor, 1962.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Poesia e prosa. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1979.

—————. Corpo. Rio de Janeiro, Record, 1985.

ANJOS, Augusto dos. Eu. Rio de Janeiro, s.ed., 1912.

—————. Eu outras poesias e poemas esquecidos. Rio de Janeiro. São José, 1971.

BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. Trad. Antônio da Costa Leal. São Paulo, Abril, 1978. (Coleção "Os Pensadores").

BAILLY, A. Dictionnaire grec-français. Paris, Librairie Hachette, 1950.

BAKHTIN, Mikhail. Problemas da poética de Dostoiévski. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro. Forense-Universitária, 1981.

BALAKIAN, Anna. El movimiento simbolista. Trad. José-Miguel Velloso. Madrid, Guadarrama, 1969.

BANDEIRA, Manuel. "Apresentação da poesia brasileira". In: Poesia completa e prosa. Rio de Janeiro, Aguilar, 1977.

BARBOSA FILHO, Hildeberto. "A modernidade e a poesia de Augusto dos Anjos". In: Revista Cultura Vozes. Petrópolis, Vozes, 1984, nº 10.

BARBOSA, Francisco de Assis. "Notas biográficas". In: ANJOS, Augusto dos. Eu outras poesias e poemas esquecidos. Rio de Janeiro. São José, 1971.

BARBOSA, João Alexandre. A metáfora crítica. São Paulo, Perspectiva, 1974.

———. As ilusões da modernidade. São Paulo, Perspectiva, 1986.

BARRENTO, João. Expressionismo alemão: antologia poética. Lisboa, Ática, s.d.

BARROS, Manoel de. O guardador de águas. São Paulo, Art Editora, 1989.

BARTHES, Roland. A câmara clara. Trad. Julio Castañon. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.

———. Aula. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo, Cultrix, 1977.

———. Fragments de um discurso amoroso. Trad. Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1981.

———. Fragments d'un discours amoureux. Paris, Éditions du Seuil, 1977.

———. Elementos de semiologia. Trad. Izidoro Blikstein. São Paulo, Cultrix, 1964.



———. O grão da voz. Trad. Teresa de Meneses. Lisboa, Edições 70, 1981.

———. O prazer do texto. Trad. J. Guinsberg. São Paulo, Perspectiva, 1977.

———. Le plaisir du texte. Paris, Éditions du Seuil, 1973.

———. Roland Barthes por Roland Barthes. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo, Cultrix, 1977.

———. Sade, Fourier, Loyola. Trad. Maria de Santa Cruz. São Paulo, Martins Fontes, 1971.

———. Sollers Escritor. Trad. Ligia Vassalo. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1982.

———. S/Z. Trad. Maria de Santa Cruz. Lisboa, Edições 70, 1980.

BATAILLE, George. A parte maldita. Trad. Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro, Imago, 1975.

———. As lágrimas de Eros. Trad. Aníbal Fernandes. Lisboa, Minigráfica, 1984.

———. Documentos. Trad. Ines Cano. Venezuela. Monte Ávila, 1969.

- . El culpable. Trad. Fernando Savater. Madrid, Taurus, 1981.
- . La experiência interior. Trad. Fernando Savater. Madrid, Taurus, 1981.
- . La literatura y el mal. Trad. Lourdes Ortiz. Madrid, Taurus, 1981.
- . O erotismo. Trad. Antônio Carlos Viana. Porto Alegre, L & PM, 1987.
- BAUDELAIRE, Charles. As flores do mal. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1985. (Edição bilíngüe).
- . El arte romântico. Trad. Carlos Wert. Madrid, Felmar, 1977.
- BLANCHOT, Maurice. La part du feu. Paris, Gallimard, 1949.
- . De Kafka a Kafka. Paris, Gallimard, 1981.
- . La risa de los dioses. Trad. Doval Litz. Madrid, Taurus, 1976.
- . O espaço literário. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro, Rocco, 1987.
- . O livro por vir. Trad. Maria Regina Louro. Lisboa, Relógio d'Água, 1984.

BECKER, Ernest. A negação da morte. Trad. Otávio Alves Velho. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1976.

BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica". In: Magia e técnica, arte e política. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1987.

—————. Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo. Trad. José Carlos Martins e Hemerson Alves. São Paulo, Brasiliense, 1989.

—————. Origem do drama barroco alemão. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1984.

BENVENISTE, Émile. Problemas de lingüística geral I. Trad. Maria da Glória Novak. São Paulo, Pontes, 1988.

BERMAN, Marshall. Tudo que é sólido desmancha no ar. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo, Companhia das Letras, 1986.

BOSI, Alfredo. História concisa da literatura brasileira. São Paulo, Cultrix, 1985.

—————. "O pré-modernismo". In: A literatura brasileira. São Paulo, Cultrix, 1966.

—————. O ser e o tempo da poesia. São Paulo, Cultrix, 1977.

- BRANCO, Lúcia Castello. "Amores pré-modernos". In: Sobre o pré-modernismo. Rio de Janeiro, Fundação Casa Rui Barbosa, 1988.
- . Eros travestido. Belo Horizonte. UFMG, 1985.
- . O que é erotismo. São Paulo, Brasiliense, 1984.
- BRESCIANI, Maria Stella. Londres e Paris no século XIX: o espetáculo da pobreza. São Paulo, Brasiliense, 1979.
- BROCA, Brito. A vida literária no Brasil 1900. Rio de Janeiro, José Olympio, 1960.
- BROCH, Hermann. Kitsch, vanguarda y el arte. Trad. F. Cantarell. Barcelona. Tusquets, 1970.
- CAMPOS, Augusto de. "Antipoesia no simbolismo". In: Verso, reverso, controverso. São Paulo, Perspectiva, 1978.
- . Poesia, antipoesia, antropofagia. São Paulo, Cortez & Moraes, 1978.
- . Revisão de Kilkerry. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- . Linguaviagem. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.
- CÂNDIDO, Antônio. A educação pela noite. São Paulo, Ática, 1987.

- \_\_\_\_\_. Formação da literatura brasileira. Belo Horizonte, Itatiaia, 1975.
- \_\_\_\_\_. "Literatura e cultura de 1900 a 1945". In: Literatura e sociedade. São Paulo, Nacional, 1976.
- CARA, Salete de Almeida. A poesia lírica. São Paulo, Ática, 1989.
- \_\_\_\_\_. "Pré-modernismo: poesia e crítica literária". In: Sobre o pré-modernismo. Rio de Janeiro, Fundação Casa Rui Barbosa, 1988.
- CARPEAUX, Antônio. Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira. Rio de Janeiro, Letras e Artes, 1964.
- CARVALHO, José Murilo de. Os bestializados. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.
- CAROLO, Cassiana Lacerda. Decadismo e simbolismo no Brasil. Rio de Janeiro, INL, 1981. 2 V.
- CASTRO, Altino Caixeta de. Cidadela da rosa: confissão da flor. Brasília, s.ed., 1981.
- CHAR, René. Recherche de la base et du sommet. Paris, Gallimard, 1971.
- CHANTRAINE, Pierre. Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Paris, Klincksieck, 1984.

CIORAN, E.M. Breviário de decomposição. Trad. José Thomaz  
Brum. Rio de Janeiro, Rocco, 1989.

—————. La tentación de existir. Trad. Fernando Savater.  
Madrid, Taurus, 1981.

—————. Ese maldito yo. Trad. Rafael Panizo. Barcelona,  
Tusquets, 1988.

—————. Exercícios de admiração. Trad. José Thomaz  
Brum. Rio de Janeiro, Guanabara. 1988.

COUTINHO, Afrânio. A literatura no Brasil. Rio de Janeiro,  
Sul-Americana, 1968.

—————. Notas de teoria literária. Rio de Janeiro, Ci-  
vilização Brasileira, 1976.

CUNHA, Antônio Geraldo. Dicionário etimológico da língua por-  
tuguesa. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.

DOR, Joël. Introdução a Lacan. Trad. Carlos Reis. Porto Ale-  
gre, Artes Médicas, 1990.

ECO, Umberto. "Sobre os espelhos". In: Sobre os espelhos e ou-  
tros ensaios. Trad. Julieta Leite. Rio de Janeiro, Nova Fron-  
teira, 1989.

ELIOT, T.S. A essência da poesia. Rio de Janeiro. Artenova,  
1972.

- ELUARD, Paul. Poemas. Trad. José Paulo Paes. Rio de Janeiro, Guanabara, 1988.
- ENGEL, Magali. Meretrizes e doutores. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.
- FERRARA, Lucrécia D'Aléssio. O texto estranho. São Paulo, Perspectiva, 1978.
- FREUD, Sigmund. "O estranho". In: Pequena coleção das obras de Freud. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro, Imago, 1976.
- . L'inquiétant étrangeté et autres essais. Trad. Bertrand Féron. Paris, Gallimard, 1985.
- . "Totem e tabu e outros trabalhos". In: Obras completas de Sigmund Freud. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro, Imago, 1974. V. 13.
- FRIEDRICH, Hugo. Estrutura da lírica moderna. São Paulo. Duas Cidades, 1978.
- GUATARRI, Félix & DELEUZE, Gilles. Kafka. Por uma literatura menor. Trad. Julio Castañon Ribeiro. Rio de Janeiro. Imago, 1977.
- GOLDSTEIN, Norma. Do penumbrismo ao modernismo. São Paulo, Ática, 1983.

GRIECO, Agrippino. Evolução da poesia brasileira. Rio de Janeiro, Ariel, 1932.

GUIMARÃES, Julio Castañon. "Poesia e pré-modernismo". In: Sobre o pré-modernismo. Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1988.

GULLAR, Ferreira. "Augusto dos Anjos ou vida e morte nordestina". In: Toda poesia de Augusto dos Anjos. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

\_\_\_\_\_. "A vanguarda: limites no Brasil". In: Literatura & sociedade: a tradição do novo. Rio de Janeiro, UFRJ, 1984.

HADDAD, Jamil Almansur. "Baudelaire e o Brasil". In: BAUDELAIRE, Charles. As flores do mal. Trad. Jamil A. Haddad. São Paulo, Max Limonad, 1981.

HARDMAN, Francisco Foot. Trem fantasma. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.

HEGEL, Friedrich. "Poesia". In: Estética. Trad. Álvaro Ribeiro, Lisboa, Guimarães Editores, 1964.

HELENA, Lúcia. A cosmo-agonia de Augusto dos Anjos. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1984.

HOUAISS, Antônio. Augusto dos Anjos. Coleção Nossos Clássicos. Rio de Janeiro, Agir, 1968.



\_\_\_\_\_. "Cinqüentenário da morte de Augusto dos Anjos".  
In: Palavras livros autores. Rio de Janeiro, Paz e Terra,  
1979.

\_\_\_\_\_ "Texto e nota". In: ANJOS, Augusto dos. Eu outras poesias e poemas esquecidos. Rio de Janeiro, São José,  
1971.

HUGO, Victor. "Prefácio de Cromwell". In: Do sublime ao grotesco. Trad. Célia Berretini. São Paulo, Perspectiva, s.d.

IVO, Lêdo. "Arredores de um pronome". In: Poesia observada.  
São Paulo, Duas Cidades, 1978.

KRISTEVA, Julia. A palavra, o diálogo e o romance. In: Introdução à semanálise. Trad. Lúcia Helena Ferraz. São Paulo,  
Perspectiva, 1974.

\_\_\_\_\_. Étrangers à nous-mêmes. Paris, Fayard, 1989.

\_\_\_\_\_. Poderes de la perversion. Trad. Nicolas Rosa.  
México, Siglo Veintiuno, 1988.

KOTHE, Flávio. A alegoria. São Paulo, Ática, 1986.

LACAN, Jacques. Escritos. Trad. Inês Oseki-Depré. São Paulo,  
Perspectiva, 1978.

\_\_\_\_\_. O seminário. Livro II: o eu na teoria de Freud e na  
técnica psicanalítica. Trad. Maria Christine Penot. Rio de  
Janeiro, Zahar, 1985.

- LAFORGUE, Jules. Litanias da lua. Trad. Régis Bonvicino. São Paulo, Iluminuras, 1989. (Edição bilíngüe).
- LEMAIRE, Anika. Jacques Lacan: uma introdução. Trad. Durval Checchinato. Rio de Janeiro, Campus, 1985.
- LIMA, Luis Costa. Mímesis e modernidade. Rio de Janeiro, Graal, 1980.
- LINS, Álvaro. Os mortos de sobrecasaca. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1963.
- LOPES, Oscar. Poesia e vida de Augusto dos Anjos. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.
- LOYOLA, Therezinha Marco Peres. "Augusto dos Anjos: a poesia subterrânea". In: Suplemento Literário do Minas Gerais. Belo Horizonte, Imprensa Oficial, 18 de novembro de 1989.
- LISPECTOR, Clarice. Água viva. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1980.
- LAUTRÉAMONT, Conde de. Los cantos de maldoror. Trad. Julio Gomez. Barcelona, Guadarrama, 1982.
- MARTINS FILHO, Antônio. Reflexões sobre Augusto dos Anjos. Rio de Janeiro, Forense, 1989.
- MENDES, Murilo. Convergência. São Paulo, Duas Cidades, 1970.

MOISÉS, Leyla Perrone. A falência da crítica. São Paulo, Perspectiva, 1973.

\_\_\_\_\_. Fernando Pessoa - Aquém do eu, além do outro. São Paulo, Martins Fontes, 1982.

\_\_\_\_\_. "Lição de casa". In: BARTHES, Roland. Aula. São Paulo, Cultrix, 1980.

\_\_\_\_\_. Texto, crítica, escritura. São Paulo, Ática, 1978.

MOLES, Abraham. O kitsch. Trad. Sergio Miceli. São Paulo, Perspectiva, 1975.

MURICY, Andrade. Panorama do movimento simbolista brasileiro. Rio de Janeiro, INL, 1973.

NIETZSCHE, Friedrich. Humano, demasiadamente humano. Trad. Rubens Torres Filho. São Paulo, Abril, 1978. (Coleção "Os Pensadores").

NÓBREGA, Flóscolo da. Sombra do eu. Paraíba, UNPb, 1965.

NÓBREGA, Humberto. Augusto dos Anjos e sua época. Paraíba, UNPb, 1962.

PAES, José Paulo. As quatro vidas de Augusto dos Anjos. São Paulo, Pégaso. 1957.

- \_\_\_\_\_. "Augusto dos Anjos e o art nouveau". In: Gregos e baianos. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- \_\_\_\_\_. "O art nouveau na literatura brasileira". In: Gregos e baianos. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- \_\_\_\_\_. "Do particular ao universal". In: Gregos e baianos. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- PARAÍZO, Mariângela Andrade. Silêncio e eco. Belo Horizonte, UFMG, 1990. (Dissertação, Mestrado).
- PAZ, Octavio. Corriente alterna. México, Siglo Veintiuno, 1984.
- \_\_\_\_\_. El arco y la lira. México, Fondo de Cultura Económica, 1956.
- \_\_\_\_\_. Marcel Duchamp ou o castelo da pureza. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo, Perspectiva, 1977.
- \_\_\_\_\_. Os filhos do barro. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.
- \_\_\_\_\_. O mono gramático. Trad. Lenora de Barros. Rio de Janeiro, Guanabara, 1988.
- \_\_\_\_\_. Pasión crítica. Barcelona, Seix Barral, 1985.
- \_\_\_\_\_. Signos en rotación y otros ensayos. Madrid, Alianza Editorial, 1983.

- . Signos em rotação. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo, Perspectiva, 1976.
- . Sombras de obras. Barcelona, Seix Barral, 1983.
- . Teatro de signos. Madrid, Espiral, 1974.
- PERSE, Saint-John. Anábase. Trad. Bruno Palma. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1979. (Edição bilíngüe).
- PESSOA, Fernando. Obra poética. São Paulo, Aguilar, 1981.
- PEREIRA, Isidro. Dicionário grego-português e português-grego. Porto, Apostolado da Imprensa, 1969.
- POUND, Ezra. A arte da poesia. Trad. Heloysa Dantas. São Paulo, Cultrix, 1976.
- . ABC da literatura. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo, Cultrix, 1986.
- PROENÇA, Cavalcanti. "Imagens obsessivas de Augusto dos Anjos". In: Cultura. Brasília, jul./set., 1972.
- . "Nota para um rimário de Augusto dos Anjos". In: Ensaio literários. Rio de Janeiro, José Olympio, 1974.
- . "O artesanato de Augusto dos Anjos". In: Augusto dos Anjos e outros ensaios. Rio de Janeiro. Grifo, 1976.

QUINTANA, Mário. Na volta da esquina. Porto Alegre, Globo, 1979.

RAGO, Margareth. Do cabaré ao lar. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1987.

RAMOS, Artur. "Augusto dos Anjos à luz da psicanálise". In: Anais Médico-Sociais da Bahia. Bahia, jul., 1926.

RAMOS, Maria Luíza. Fenomenologia da obra literária. Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1974.

RAYMOND, Marcel. De Baudelaire al surrealismo. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1983.

RIBEIRO, João Felipe Sabóia. Ensaio nosográfico de Augusto dos Anjos. Bahia, Vera Cruz, 1926.

RICOEUR, Paul. O mal. Trad. Maria Piedade Almeida. Campinas, Papyrus, 1988.

ROSENFELD, Anatol. "A costela de prata de Augusto dos Anjos". In: Texto/Contexto. São Paulo, Perspectiva, 1973.

ROSENFELD, Denis L. Do mal. Trad. Marco Zingano. Porto Alegre, L & PM, 1988.

ROSOLATO, Guy. La relación de desconocido. Trad. Maria Nieves F. de Freda. Barcelona, Anagrama, 1974.

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

———. "Para cantar de preferência o horrível". In: SCHWARZ, Roberto (org.). Os pobres na literatura brasileira. São Paulo, Brasiliense, 1983.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. O canibalismo amoroso. São Paulo, Brasiliense, 1984.

SARTRE, Jean-Paul. Baudelaire. Trad. Pocho Bom. Lisboa, Europa-América, 1966.

SCHOPENHAUER, Arthur. O mundo como vontade e representação. Trad. Heraldo Barbury. Rio de Janeiro, Tecnoprint, s.d.

SCHWARTZ, Jorge. Vanguarda e cosmopolitismo. São Paulo, Perspectiva, 1983.

SILVA, De Castro e. Augusto dos Anjos, o poeta e o homem. Campinas, Lisa, 1984.

———. Augusto dos Anjos, poeta da morte e da melancolia. Curitiba, Guaíra, 1944.

SEVCENKO, Nicolau. Literatura como missão. São Paulo, Brasiliense, 1985.

SOARES, Angélica. Gêneros literários. São Paulo, Ática, 1989.

SOARES, Órris, "Elogio de Augusto dos Anjos". In: ANJOS, Augusto dos. Eu outras poesias e poemas esquecidos. Rio de Janeiro, São José, 1971.

SODRÉ, Nelson Werneck. História da literatura brasileira. Rio, Civilização Brasileira, 1976.

SONTAG, Susan. A doença como metáfora. Trad. Márcio Roma. Rio de Janeiro. Graal, 1984.

———. Contra a interpretação. Trad. Ana Maria Capovilla. Porto Alegre, L & PM, 1987.

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

STAINER, George. Linguagem e silêncio. Trad. Gilda Stuart. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.

SUSSEKIND, Flora. O cinematógrafo das letras. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

SUZUKI, Daiset Teitaro. Introdução ao Zen-Budismo. Trad. Murillo Nunes. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1971.

SZKLO, Gilka Salem. "A explosão da tradição moderna na poesia de Augusto dos Anjos". Revista de Cultura Vozes. Petrópolis, Vozes, jan./fev. 1984.



TELES, Gilberto Mendonça. Vanguarda européia e modernismo brasileiro. Petrópolis, Vozes, 1983.

VALERY, Paul. "La jeune parque". In: CAMPOS, Augusto de. Paul Valery: a serpente e o pensar. São Paulo, Brasiliense, 1984.

—————. "Penser: serpent". In: CAMPOS, Augusto de. Paul Valery: a serpente e o pensar. São Paulo, Brasiliense, 1984.

—————. O cemitério marinho. Trad. Jorge Wanderley. São Paulo, Max Limonade, 1984.

VALLEJO, Américo & MAGALHÃES, Lígia. Lacan: operadores de leitura. São Paulo, Perspectiva, 1979.

VERLAINE, Paul. Los poetas malditos. Trad. Rafael Sender. Barcelona, Icaria Literária, 1980.

VIDAL, Ademar. O outro Eu de Augusto dos Anjos. Rio de Janeiro, José Olympio, 1967.

WATTS, Alan. O Budismo Zen. Vila da Feira, Editorial Presença, 1979.

WILSON, Edmund. O castelo de Axel. Trad. José Paulo Paes. São Paulo, Cultrix, 1987.