

**DIÁLOGO POÉTICO ENTRE ANTERO DE QUENTAL E AUGUSTO DOS ANJOS:
A MODERNIDADE LUSO-BRASILEIRA**



NEILTON LIMEIRA FLORENTINO DE LIMA

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

NEILTON LIMEIRA FLORENTINO DE LIMA

**DIÁLOGO POÉTICO ENTRE ANTERO DE QUENTAL E AUGUSTO DOS ANJOS:
A MODERNIDADE LUSO-BRASILEIRA**

Recife — PE

2007

NEILTON LIMEIRA FLORENTINO DE LIMA

**DIÁLOGO POÉTICO ENTRE ANTERO DE QUENTAL E AUGUSTO DOS ANJOS:
A MODERNIDADE LUSO-BRASILEIRA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, em cumprimento às exigências para obtenção do Grau de Mestre em Teoria da Literatura.

Orientadora: Prof^a Dra^a Zuleide Duarte

Recife — PE

2007

Lima, Neilton Limeira Florentino de
Diálogo poético entre Antero de Quental e Augusto
dos Anjos: a modernidade luso-brasileira / Neilton
Limeira Florentino de Lima. – Recife : O Autor, 2007.
136 folhas.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de
Pernambuco. CAC. Teoria da Literatura, 2007.

Inclui bibliografia.

1. Literatura comparada – Brasileira e Portuguesa .
2. Literatura - Modernidade. 3. Literatura – Estética. I.
Quental, Antero de. II. Anjos, Augusto dos. III. Título.

82
800

CDU (2.ed.)
CDD (22.ed.)

UFPE
CAC 2008-78



ATA DA REUNIÃO DA COMISSÃO EXAMINADORA PARA JULGAR A
DISSERTAÇÃO INTITULADA: *“Diálogo Poético Entre Antero de Quental e
Augusto dos Anjos: A Modernidade Luso-Brasileira”*, DE AUTORIA DE: Neilton
Limeira Florentino de Lima, ALUNO DESTE PROGRAMA DE PÓS-
GRADUAÇÃO EM LETRAS.

O julgamento ocorreu às 16h do dia 28 de fevereiro de 2007, no Centro de Artes e Comunicação/UFPE, para julgar a Dissertação de Mestrado intitulada: DIÁLOGO POÉTICO ENTRE ANTERO DE QUENTAL E AUGUSTO DOS ANJOS: A MODERNIDADE LUSO-BRASILEIRA, de autoria de Neilton Limeira Florentino de Lima, aluno deste Programa de Pós-Graduação em Letras. Presentes os membros da comissão examinadora: Profº. Drº. Francisca Zuleide Duarte de Souza (Orientadora), Profº. Drº. Ermelinda Maria Araujo Ferreira, Profº. Drº. Elizabeth Dias Martins. Sob a Presidência da primeira, realizou-se a arguição do candidato. Cumpridas as disposições regulamentares, foram lidos os conceitos atribuídos ao candidato: Profº. Drº. Francisca Zuleide Duarte de Souza: **Aprovado com Distinção**, Profº. Drº. Ermelinda Maria Araujo Ferreira: **Aprovado com Distinção**, Profº. Drº. Elizabeth Dias Martins: **Aprovado com Distinção**. Em seguida, a Profº. Drº. Francisca Zuleide Duarte de Souza comunicou ao candidato Neilton Limeira Florentino de Lima, que sua defesa foi aprovada pela comissão examinadora. E, nada mais havendo a tratar eu, Jozaías Ferreira dos Santos, Auxiliar em Administração, encerrei a presente ata que assino com os demais membros da comissão examinadora.

Recife, 28 de fevereiro de 2007.

Francisca Zuleide Duarte de Souza
- Francisca Zuleide Duarte de Souza
- Elizabeth Dias Martins
- Ermelinda Ferreira

Aos meus pais (in memoriam): presentes em cada página no Livro dos Dias;

À Patrícia: companheira desde que as Letras despertavam no horizonte;

A Heitor: futuro leitor das Sementes que germinam em minhas mãos.

AGRADECIMENTOS

Passadas as tempestades que a vida, Senhora dos dias e das noites, oferta como aprendizagem, eis que, depois de tanto esforço, é chegada a hora de compartilhar este momento de conquista, com aqueles que me ajudaram a torná-lo possível.

À Zuleide Duarte, orientadora e incentivadora constante, mas acima de tudo, mãe-amiga-irmã, presença ímpar no labor desta pesquisa, nas leituras diárias, nas alegrias e intransqüilidades da caminhada que agora encerra um ciclo. Com a certeza que há muito a caminharmos juntos.

À família Lira: Clarice, Oton, Linda, Paula e Patrícia, por esses anos de ensinamentos e sorrisos, sempre acolhedores e ternos. Neles, meu lar e porto seguro, nos instantes de fraqueza e de incerteza. As mãos que acalmaram meu espírito e me trouxeram felicidade.

A meu irmão Helder e sua bela Patrícia, pela confiança, apoio e companheirismo, desde que eu, ainda imaturo, buscava acertar os passos na Travessia. Deles o elo entre: a eterna presença do meu pai, José Maria, e a inocência do querido sobrinho e afilhado Heitor. Todos celebrados e amados por mim.

Aos Amigos, sempre prontos a colaborar com palavras de amparo e fortaleza, além de propiciarem horas de alento e diversão. Em especial ao Amigo Adilson, leitor paciente e crítico, com quem partilhei os sabores e dissabores nas vitais aulas da Universidade. Sem eles, tudo seria em vão.

A Deus, em quem, enfim, como diria Antero de Quental “na sua mão direita, / Descansou afinal meu coração”. A Ele, Onipresente, guia maior nos acertos e desacertos da existência, agradeço. Nesta crença, minha convicção de que, apesar das adversidades e dos obstáculos, sou vencedor e posso, com os versos de Augusto dos Anjos, afirmar: “Vieram todos, por fim; ao todo, uns cem... / E não pôde domá-lo enfim ninguém, / Que ninguém doma um coração de poeta!”.

O paradoxal é que tudo já foi escrito, as palavras se gastaram até a última resistência. No entanto, tudo pode ser refeito, revisto, se sonhamos. As palavras então são meninas no quintal do vento. O texto, de tão antigo, se tornou criança. Entre figueiras e metáforas. O leitor é que o acorda. E o texto sabe reconhecê-lo. Como um terneiro a seu dono.

Carlos Nejar

RESUMO

O objetivo desta pesquisa é estudar possibilidades de diálogo entre os poetas Antero de Quental (1842-1891) e Augusto dos Anjos (1884-1914), cotejando as convergências, e consequentemente as divergências, temáticas e estilísticas, tais como: o uso da forma do soneto, das quadras e sextilhas longas, todas em decassílabos, traçando a ponte entre a estética clássica e a ruptura das linguagens e idéias não tradicionais utilizadas pelos poetas; o eu lírico em crise, desconstruindo os conceitos anteriores e quebrando as expectativas dos leitores; as presenças essenciais da Morte, da Filosofia, do Cientificismo, da Religião e da Metafísica nas referidas liras. Temas recorrentes, retratados de maneira ímpar, crítica, que remetem à Modernidade, evidenciadora da atualidade de suas obras poéticas. Sobre o poeta português Antero de Quental ter-se-á como norteador, a partir dos seus *Sonetos Completos* (1886), a seleção feita por António Sérgio: *Antero de Quental — Sonetos*, da Coleção de Clássicos Sá da Costa (1968), prefaciada por Oliveira Martins; a respeito do poeta brasileiro Augusto dos Anjos, utilizar-se-á o *Eu* (1912), em edição organizada por Alexei Bueno: *Augusto dos Anjos: Obra completa*, volume único, publicado pela Nova Aguilar (1994). Isto posto, lançando mão dos instrumentos metodológicos propostos pela Literatura Comparada, bem como da Estética da Recepção, fundamentais para o desenvolvimento deste trabalho, entre outros pertinentes estudos teóricos e aos poetas por nós elegidos.

Palavras-chave: Antero de Quental, Augusto dos Anjos, Literatura Comparada, Estética da Recepção, Modernidade.

ABSTRACT

The objective of this investigation is to study the possibilities of dialogue between poets Antero de Quental (1842-1891) and Augusto dos Anjos (1884-1914), collating their thematic and stylistic convergences and thus their divergences such as: the use of the form of sonnet and long quatrains and sextains, all written in decasyllable, making a bridge between classical aesthetics and the rupture of their non-traditional languages and ideas used by those poets; the lyric speaker in crisis, deconstructing prior concepts and breaking the readers' expectations; the essential presences of Death, Philosophy, Scientism, Religion and Metaphysics in the cited lyres. Recurring themes, featured in a unique, critical, which allude to Modernity, offering evidences of the contemporaneity of their poetic works. As for Portuguese poet Antero de Quental's *Sonetos Completos* (1886), we will use the selection made by António Sérgio's *Antero de Quental – Sonetos*, in Coleção de Clássicos Sá da Costa (1968), prefaced by Oliveira Martins; as for Brazilian poet Augusto dos Anjos' *Eu* (1912), we will use a edition organized by Alexei Bueno named *Augusto dos Anjos: Obras Completas*, single volume, published by Nova Aguilar (1994). Thus, this study will be accomplished making use of methodological means proposed by Comparative Literature, as well as by Aesthetics of Reception, which are fundamental to the development of this work, among other pertinent theoretical studies, and to the poets whom we elect to examine.

Keywords: Antero de Quental, Augusto dos Anjos, Comparative Literature, Aesthetics of Reception, Modernity.

SUMÁRIO

Introdução	11
1. Passeio pelos questionamentos metodológicos da Literatura Comparada	18
1.1. Os passos desviados para os labirintos intertextuais	20
1.2. Retorno aos itinerários comparativistas	21
1.3. Sonetos: pontes clássicas para a Modernidade	25
1.4. Preparando novos trajetos	38
2. Roteiro: limites e abrangências nas discussões histórico-metodológicas da Recepção	49
2.1. Antero e Augusto: caminhando pelas fendas históricas e poéticas	54
2.2. Baudelaire: horizontes e veredas	86
2.3. Rota para o leitor-viajante	91
2.4. Passagem e reflexão para a Modernidade	97
3. Complexa Travessia pela Modernidade	99
3.1. Antero e Augusto: a jornada	101
3.2. Tempo e Teorias em Movimento(s)	106
3.3. O guia nas tortuosas vias baudelaireanas	117
3.4. Leitor: passageiro em transformação	121
Considerações Finais	128
Referências Bibliográficas	131

INTRODUÇÃO

A língua da poesia é a de nomear. No futuro tudo é nomeado de novo. E o tempo desencadeia nova infância. E a infância designada pode já ser velhice e o revigorar de outra infância, pelo simples fato de tudo se mudar em palavra, *tudo ser palavra*. E ao sonhar, já se está tecendo os fios do acontecimento. A poesia é parição: a linguagem.

Carlos Nejar

Adotamos nesta dissertação a perspectiva de que os poetas Antero de Quental (1842-1891) e Augusto dos Anjos (1884-1914), muitas vezes incompreendidos por trazerem nos versos novas idéias, estéticas e linguagens ímpares, explicitaram a Modernidade como atitude: homens que se colocaram para além dos seus tempos e cuja atualidade é notável em seus discursos, conforme tentar-se-á comprovar nesta pesquisa.

O poeta e filósofo Antero Tarquínio de Quental, português nascido em Ponta Delgada, capital dos Açores, na ilha de São Miguel a 18 de abril de 1842, revolucionou o contexto literário e político da sociedade coeva, plena de um Romantismo decadente. Em 1852 segue para Lisboa, junto à mãe Ana Guilhermina da Maia para estudar no colégio Pórtico, na época dirigido pelo poeta António Feliciano de Castilho. Quatro anos depois encerra os estudos preparatórios para entrar na Universidade de Coimbra, e escreve seus primeiros versos (mais tarde publicados nas revistas literárias: *Prelúdios Literários*, *O Académico* e *O Fósforo*). Cursando Direito, em 1858 participa da Sociedade do Raio, grupo secreto que trará os nomes de: José e Alberto Sampaio, António Azevedo Castelo Branco, João de Sousa Avelino, entre outros também estudantes ávidos por mudanças naquele meio acadêmico. Além de escrever folhetos e textos para os jornais da Universidade, tem, em 1861, publicado os seus primeiros *Sonetos*, prefaciados por João de Deus, poeta e amigo do jovem (a quem dedicou o artigo “*A propósito de um poeta*”). A partir de 1865 cresce a sua produção e atuação escrita e política na sociedade portuguesa, em que destacamos: o opúsculo *Defesa da Carta Encíclica de Sua Santidade Pio IX contra a chamada opinião liberal*, louvando a figura do Papa antiliberal e antiprogressista; a 1º edição das *Odes Modernas* (dedicada ao dileto amigo Germano Meireles); a divulgação da carta destinada a Castilho, intitulada *Bom Senso e Bom Gosto*, polemizando e gerando a Questão Coimbrã (revolucionando o meio intelectual e literário); e o

folheto *A Dignidade das Letras e As Literaturas Oficiais*. Nesse mesmo ano o poeta destrói algumas poesias sentimentais. No ano seguinte viaja a Paris com dois intutos: oferecer um exemplar das *Odes*, para Michelet e trabalhar como tipógrafo, passando por lá cerca de cinco meses, e voltando desiludido, já com sintomas de um mal que o acompanharia por toda a vida: os problemas físicos que o levariam a quadros de depressão e angústia. Em 1868, já na cidade de Lisboa, após ter passado um ano em São Miguel, participa do Cenáculo, grupo que defendia as idéias de uma República Federal Ibérica, com as figuras históricas de Eça de Queiroz, Guerra Junqueiro, Ramalho Ortigão, entre outros. Passados os anos, em 1871 inaugura as Conferências do Cassino, logo proibidas pelo governo, por seu teor ‘subversivo’, proferindo na conferência o texto “*As causas da decadência dos povos peninsulares nos últimos séculos*”. E, para aliviar os males do corpo e os problemas familiares, dedica-se ao estudo das línguas, da literatura comparada e da filosofia, além de iniciar uma tradução do *Fausto* de Göethe. No ano seguinte, publica as *Primaveras Românticas — Versos dos vinte anos* e o folheto político *O que é a Internacional*, de cunho socialista. Seu pai Fernando de Quental falece no outro ano, justamente quando o poeta retornara à ilha natal. Em 1875 sai a segunda edição das *Odes* (contendo treze novos poemas, substituindo alguns eliminados, que estavam na primeira edição), mas em contrapartida suas crises aumentam. O que, no ano posterior é agravada com o falecimento da mãe. Seguem os anos... dividindo as dores e tempestades psicológicas, com as visitas dos amigos, principalmente Oliveira Martins, companheiro sempre presente, inclusive evitando, em 1879, a primeira tentativa de suicídio do poeta, ao tirar de suas mãos o revólver com que tentara se matar. Em 1881, retorna à Vila do Conde, desejando buscar ares melhores para viver, porém as alegrias são poucas, entre elas a publicação dos *Sonetos*, pela Biblioteca Renascença. É no ano de 1885 que Antero inicia sua preciosa amizade epistolar, mais tarde pessoal, com a filóloga Carolina Michaëlis de Vasconcelos, basilar para a divulgação dos seus versos. No ano seguinte surgem seus *Sonetos Completos* (com 109 sonetos, e cinco poemas em quadras, devidamente ‘salvos’ por Martins, antes do poeta, em uma das suas crises, tentar rasgá-los). Em 1890 acontece o Ultimato Britânico nas celeumas políticas e econômicas da Inglaterra com Portugal, e Antero é chamado para assumir a presidência da Liga Patriótica do Norte, mais um fracasso pessoal do país e do homem, fazendo-o voltar, definitivamente, para S. Miguel. Em 1891, ano fatídico, em 11 de setembro suicida-se com dois tiros na boca, na ilha que o acolheu derradeiramente.

No seu tempo tornou-se a voz do novo pensamento de Portugal, bebendo nas fontes da filosofia alemã, de Hegel e Schopenhauer, e na francesa, de Michelet e Proudhon (seu autor preferido). Bem como no universo poético vindos da França, Alemanha e Inglaterra,

construindo ideologicamente, em seu país, o Realismo, junto a Eça de Queiroz e outros companheiros. Antero também anunciou o Simbolismo em Portugal, que viria surgir em 1890, e preparou o surgimento do Modernismo de 1915, que traria em Fernando Pessoa o idealizador.

Augusto de Carvalho Rodrigues dos Anjos, por sua vez, nordestino do Engenho Pau d’Arco, município de Cruz do Espírito Santo, na Paraíba, nasceu a 20 de abril de 1884. Oriundo de uma família que, ainda com posses, vivia e gerava o engenho de açúcar. Em 1900 fez os exames para o Liceu Paraibano, ele que aprendera as primeiras letras com o pai, Alexandre Rodrigues dos Anjos, acompanhado por D. Córdula de Carvalho R. dos Anjos (a Sinhá-Mocinha), mãe zelosa e austera. É desse ano a publicação do seu soneto *Saudade*, no Almanaque do Estado da Paraíba. Nos anos seguintes, já em contato com o meio intelectual paraibano, publica outros: o *Abandonada*, dedicado ao irmão Alexandre, e o também soneto *A Pecadora*, gerador de uma polêmica, por conta de um crítico anônimo que o denegriu, levando o poeta a, em 20 de agosto, responder através da basilar *Carta Aberta*, plena de ironia e atingindo em cheio o crítico. Em 1903 vai para o Recife tentar cursar a Faculdade de Direito, sendo posteriormente aprovado. Dois anos depois morre seu pai, a quem dedica três imortais sonetos. Neste ano começa a produção em prosa com as *Crônicas Paudarquenses*. Em 1907 encerra o curso de Direito, ofício que, assim como Antero, nunca exerceu. No ano seguinte, muda-se para a capital da Paraíba (hoje João Pessoa) onde começa a dar aulas (ensinando no Instituto Maciel Pinheiro, e mais tarde, via influência do Governador João Machado, no Liceu Paraibano). É dessa época suas contribuições no *Nonevar*, jornal da cidade. Como também, após a morte do padrasto Aprígio Pessoa de Melo (o “Doutor” do soneto *Ricordanza della mia Gioventú*), o início da derrocada do engenho e das posses da família. Em 1909, no Teatro Santa Rosa, discursa em comemoração ao 13 de maio, chocando a platéia ao utilizar o léxico técnico e retórico, novo para o público presente. 1910 é um ano primordial para Augusto, pois entre tantas publicações dos seus poemas, casa-se com Ester Fialho, de quem estava noivo há dois anos, e vende o Engenho Pau d’Arco, arruinado em dívidas. Demite-se do Liceu (após severa discussão com João Machado, que negara licença trabalhista ao poeta, que desejava dedicar-se à publicação de seus versos) e parte com a esposa para o Rio de Janeiro à procura de emprego. O ano a seguir não traz uma boa nova para o poeta: Ester perde o primogênito, a quem Augusto também dedica um soneto. Após os períodos de tristeza, ele consegue ser nomeado professor de Geografia, Corografia (estudo ou descrição geográfica de um país ou região) e Cosmografia no Ginásio Nacional, e em novembro, depois de constantes mudanças de endereço, nasce a primeira filha: Glória. 1912 é

a data marcante na vida do paraibano, pois, terminada a impressão de 1.0000 exemplares, com a ajuda financeira do irmão Odilon dos Anjos, o poeta lança sua única obra: o *Eu*. Seu filho, Guilherme Augusto nasce no ano posterior. Por fim, em 1914, o poeta d'*O lamento das coisas*, é nomeado diretor do Grupo Escolar de Leopoldina, mudando-se para Minas Gerais, desejoso de equilibrar-se profissional e financeiramente. Viveu por lá quatro meses, ensinando, participando da sociedade local, enfim, fazendo-se presente e querido. Porém, adoecido desde 30 de outubro, falece no mês seguinte, dia 12, acometido de pneumonia.

Em 1910, ano em que chegou ao Rio de Janeiro, Augusto encontrou uma sociedade de “sorrisos”, no dizer de Afrânio Peixoto, em que ainda reinavam as poesias parnasiana e simbolista, contrapondo-se tematicamente a primeira e influenciado pela segunda, principalmente por Cruz e Sousa. Porém, diferente deste, o poeta cultivou versos de um antilirismo arrebatador, espelhado nas novas (para a época) concepções das ciências biológicas e fisiológicas, calcadas em Spencer e Haeckel, de onde retirou muito do seu universo lingüístico. O filho de Pau d’Arco inseriu na lírica, além das teorias científico-filosóficas, uma original expressão poética, o que levou a crítica a situá-lo ora no Simbolismo, ora no Pré-Modernismo, inclusive sendo ignorado pelos modernistas de 22, por só verem nos seus versos a forma parnasiana e o linguajar dito científico, não percebendo a Modernidade dos poemas.

Corpus e Procedimento de Análise

Após esse intróito biobibliográfico, cientes que o presente estudo não pretende enveredar pelo simples biografismo, mas contextualizá-lo no labor artístico dos poetas, passamos a comentar a pertinência da referida proposta. A pesquisa tem por base os estudos da Literatura Comparada, somando-se à teoria da Estética da Recepção. E, leitores críticos, perceberemos que as obras literárias não são um mero jogo memorialístico dos poetas, muito menos símbolos ou caracteres autoreferentes, escritos em uma folha, mas elaboradas construções artísticas em que traços da vida se ficcionam esteticamente, criando Arte. Cabendo ao leitor atuar e interagir com ela. Daí partirmos da escolha dos sonetos decassílabos como corpus, e das quadras e sextilhas também decassílabas como pericorpus. Essas as formas trabalhadas pelos poetas Antero e Augusto, e a partir delas aprofundarmos comparativamente as temáticas, idéias, rupturas estéticas, linguagens semelhantes e

dessemelhantes do português e do brasileiro, contextualizando-os históricos e literariamente como anunciantes, em seus tempos, da Modernidade Luso-Brasileira (norteados pelos preceitos ideológicos e estéticos de Baudelaire, porém, de maneiras singulares desenvolvendo-a em Portugal e no Brasil). Para isso adotamos de Antero os *Sonetos Completos* (1886), a seleção feita por António Sérgio: *Antero de Quental — Sonetos*, da Coleção de Clássicos Sá da Costa (1968), prefaciada por Oliveira Martins. Sem esquecermos da edição dos *Sonetos Completos*, com introdução de Ana Maria Almeida Martins (2002); a respeito do poeta brasileiro Augusto dos Anjos, utilizamos o *Eu* (1912), em edição organizada por Alexei Bueno: *Augusto dos Anjos: Obra completa*, volume único, publicado pela Nova Aguilar, e a 35º edição do *Eu e Outras Poesias* (1983), com texto e nota de Antônio Houaiss e biografia feita por Francisco Assis Barbosa. Nas referidas obras, selecionamos para análises os seguintes poemas de Antero: *Aspiração; Tormento do ideal; Mais Luz!; A. J Félix dos Santos; No Templo; Ignoto Deo; Mea Culpa; Ideal; Anima Mea; A um crucifixo; Lacriamae Rerum; Os vencidos; Em Viagem; Diálogo; O Convertido; Elogio da Morte; Transcendentalismo; Homo*. De Augusto optamos pelos: *Eterna Mágica; O Martírio do Artista; Os Doentes; Monólogo de uma Sombra; Idealismo; Debaixo do Tamarindo; O Último Número; Ricordanza della mia Gioventú; Queixas Noturnas; Ceticismo; Vencido; Tristezas de um Quarto Minguante; Asa de Corvo; Guerra; As Cismas do Destino; O Fim das Coisas*. Todos pertinentes para o estudo em questão, identificando similitudes e dissimilitudes nos versos, nos pensares e nos temas afins, mantenedores das suas modernidades poéticas.

Assim, fundamentados em comparativistas como: Pierre Brunnel (1983; 1990), Gerhard R. Kaiser (1980), Sandra Nitrini (2000), Jane Tutikian (1999), sem esquecermos os nomes clássicos e basilares de: René Etiemble, Paul Van Thieghem, entre outros, discutiremos sempre a relevância e eficácia das suas propostas e métodos, confrontando-os; na Recepção e enfoques a respeito do papel do leitor, são singulares as contribuições de Hans R. Jauss (1994; In: COSTA LIMA, 1979; 2002), Wolfgang Iser (1996; In: COSTA LIMA, 1979; 2002), Umberto Eco (1979), Regina Zilberman (1989), alargando o desenvolvimento teórico para figuras como: Terry Eagleton (2003; 2005), e o próprio Costa Lima já citado, para ficar em alguns, cujas leituras nos dão uma luz contributiva à temática e importância do leitor na obra. Quanto à Modernidade, fomos buscar nas obras de: Octavio Paz (1974; 1986), Walter Benjamin (1985; 1989) aliado ao nome primordial de Baudelaire, Hugo Friedich (1991), Marshall Berman (2005), Antoine Compagnon (2001; 2003), Anthony Giddens (1991), Gianni Vattimo (2002), João Alexandre Barbosa (1986) e mais uma vez a singular

presença de Costa Lima (2003), no intuito de expormos, ampliarmos e questionarmos os conceitos e as particularidades da Modernidade por eles levantada e muitas vezes negada.

Estrutura da Dissertação

Dividimos a dissertação em três capítulos, assim intitulados: Passeio pelos questionamentos metodológicos da Literatura Comparada; Roteiro: limites e abrangências nas discussões histórico-metodológicas da Recepção; Complexa travessia pela Modernidade.

No primeiro, conforme anunciamos no título, os estudos comparativos, enquanto abordagem metodológica, são discutidos, e neles percorreremos a crítica historicamente, comentando e confrontando correntes e pensamentos teóricos, com o intuito de, não só lançar mão de seus métodos, mas expor brevemente um ‘quadro’ que, pensamos, servirá para futuras pesquisas. Os subtópicos estão em quatro subdivisões: Os passos desviados para os labirintos intertextuais; Retorno aos itinerários comparativistas; Sonetos: pontes clássicas para a Modernidade; Preparando novos trajetos. Em todos há a preocupação de não perder o foco maior: os versos de Antero e de Augusto, e ao utilizarmos os teóricos e estudiosos, correntes e métodos, saber qual ou quais são relevantes à nossa análise.

No segundo capítulo, dialogando com o anterior, temos a importância, atualidade e utilidade da Recepção para o enfoque das poesias elegidas. Claro que não devemos omitir as limitações da teoria, expondo as idéias contrárias de Jauss e Iser, os teóricos mais relevantes. Também optamos por quatro subtópicos: Antero e Augusto: caminhando pelas fendas históricas e poéticas; Baudelaire: horizontes e veredas; Rota para o leitor-viajante; Passagem e reflexão para a Modernidade. A presença de Baudelaire é primordial, ora como poeta idealizador do novo pensamento, ora em confluência com os nossos poetas.

No terceiro capítulo, as complexidades da Modernidade, enquanto conceito e momento histórico-literário, apresentada por diversos teóricos e pensadores. Os subtópicos, em número de quatro assim estão: Antero e Augusto: início da jornada; Tempo e Teorias em Movimento(s); O guia nas tortuosas vias baudelaireanas; Leitor: passageiro em transformação. Abrindo com a pertinente conceituação: Modernidade, Pós-Modernidade e nomes afins, procuraremos, via teóricos diversos, demonstrar o labirinto que é tal abordagem. E assim, situar as poesias de Antero e de Augusto na direção que o poeta francês, guia maior, apontou, percebendo as singularidades dos projetos do português e do paraibano.

Nas Considerações Finais, retomando o percurso teórico e explanativo, apresentaremos as reflexões acerca dos poemas estudados, concluindo com os resultados a partir das análises colhidas nos versos de Antero de Quental e de Augusto dos Anjos anunciantes da Modernidade Luso-Brasileira, por nós analisada.

Primeiro Capítulo

1. Passeio pelos questionamentos metodológicos da Literatura Comparada

O dia em que se formar esta literatura nova — da qual a civilização moderna, os jornais, as revistas, as vias férreas, o telégrafo e a rapidez das comunicações apressarão talvez o futuro mais do que se pensa — toda a crítica literária será internacional.

Joseph Texte, 1893

Longe de discutir extensa e conclusivamente a respeito das complexidades da Literatura Comparada, perpassando por sua história teórica, e sim enquanto arcabouço metodológico, o propósito deste texto é perceber o que a metodologia comparativista pode fornecer como embasamento para as análises dos diálogos entre os versos dos poetas Antero de Quental (1842-1891) e Augusto dos Anjos (1884-1914).

Isto não impede de, brevemente, percorrermos as abordagens e os nomes fundamentais para os estudos comparativistas, tais como: as questões do seus usos políticos, dos embates entre as diversas correntes, ora marxista, ora da hermenêutica de Hans Georg Gadamer (crítico do objetivismo da exegese predominante na década de 60 e denunciador de um ‘falso’ historicismo que desprezava o horizonte histórico, mais tarde base da Estética da Recepção — fundamentada no Segundo Capítulo); passando por nomes como o de Benedetto Croce (que em seu estudo “*A Literatura Comparada*”, de 1949 (In: COUTINHO; CARVALHAL, 1994), visa um comparativismo histórico e analítico, compreendendo dois modos de se ver a história literária comparada: o literário-erudito — fechado na tradição, preterindo o contexto social e psicológico; e o histórico-explicativo — buscando as idéias e temas literários, acompanhando os fatos, mudanças e desenvolvimentos entre as literaturas, abarcando por completo e não fragmentando o erudito); o tcheco René Wellek, um dos iniciadores da “Escola Americana”, influenciado pelo Formalismo e pelo New Criticism (e os ensaios, de 1959: “*A crise da Literatura Comparada*” (Op. cit.), que aponta a relação desta com o contexto sociocultural, ampliando o leque do citado estudo, não mais direcionado pela relação fonte-influência regida pelo caráter nacionalista, mas aos estudos das obras diversas, não somente as clássicas; e de 1970: “*O nome e a natureza da Literatura Comparada*” (Op.

cit.), em que discorre sobre a origem do termo em vários países e línguas, situando o avanço do referido objeto, justamente no período de transição e rompimento entre o Romantismo e o Realismo — este último impregnado do Evolucionismo e Positivismo de Darwin e Comte, respectivamente presentes nas poéticas de Antero e de Augusto. Com Wellek atentando para o caráter artístico das obras, ainda que muito centrado no texto, na literariedade); o espanhol Claudio Guillén (Op. cit.) reavaliando o conceito de influência, importante para a estética, esclarecedor do ato de criar, não como mera transmissão de dados ou paralelismos, englobando informações biográficas, psicológicas e literárias. O que procuraremos fazer, avaliando as relevâncias das vivências dos nossos poetas, suas leituras em comum, contextualizando-as sempre com o labor dos versos. No dizer de Guillén, em seu texto de 1959, “*A estética do estudo de influências em Literatura Comparada*”:

O poeta não apenas deflecta, ou refrata, a experiência, ou mesmo a contradiz. Ele é capaz de *suplantar* ou substituir tanto a vida quanto as obras de arte anteriores — pelo bem do leitor e do seu próprio. O poema é o resultado de um processo de suplantação da experiência.¹

esclarecendo o complexo trabalho criativo do poeta que, por meio do que o teórico define como influência, transcende as demais experiências, não como mera transmissão.

Portanto, não podemos nos satisfazer com uma simples comparação entre a influência de Antero em Augusto ou paralelismos entre eles, mas sim a abrangência do efeito do português no brasileiro, de acordo com a temática em questão, avaliando principalmente o caráter estético dos seus versos. Para o crítico espanhol ela pode ser parte reconhecida e significativa da gênese de uma obra, ou presente na obra via técnicas oriundas do escritor e do meio em que viveu. Frisamos as duas possibilidades de se conceituar a influência, em Cionarescu (apud, NITRINI, 2000): a de que é uma soma de relações entre um emissor e um receptor, em contato um com o outro, por exemplo, a representada pelo estudo de Göethe na França, alargando para temas como as traduções de sua obra, a imitação, o contato pessoal, críticas e estudos a seu respeito; na outra, a de ordem qualitativa, isto é, por contato direto ou indireto de uma fonte por determinado autor, fazendo perceber características de um no outro, o que poderia gerar uma mera imitação, porém, no entender do citado crítico, esta é exposta ao ser elaborada, de fácil percepção, ao contrário da anterior. Levando à discussão a respeito da originalidade (nos remetendo, por exemplo, à revolução do conceito feita por Jorge Luis Borges (1976), no conto “*Pierre Menard, autor do Quixote*”, lendo-o e “reconstruindo-o” em

¹ GUILLÉN, Claudio. In: Literatura comparada: textos fundadores. (org.) COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tânia Franco. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 161.

outro tempo). Na frase imagética de Paul Valéry, para quem o leão é feito de carneiro assimilado, outra pertinente explicação, criticando a falácia da originalidade. Enquanto, nas palavras de Sandra Nitrini (2000), para o citado poeta francês a influência seria uma afinidade ou semelhança entre dois espíritos ou temperamentos, diferenciada da originalidade, ainda que parte da anterior, e também assimilação, que se dá no ato da criação, da busca.

1.1 Os passos desviados para os labirintos intertextuais

Aqui fazemos um aparte. Harold Bloom (1991) discorre sobre os temas acima referidos, defendendo o cânone ocidental, com uma visão, para alguns, de antinovidade que ‘resgata’ o humanismo perdido (não simplesmente romântico, mas anticético), o poeta e a imaginação deste. As idéias do crítico norte-americano anunciam conceitos como: o de “poetas fortes” (que combatem os precursores, fortes como eles), ao contrário dos “poetas fracos”, que não fazem a “desleitura” dos “poetas fortes”, apenas se apropriando do outro, exercício basilar para os “poetas fortes” em suas criações. Dentre os conceitos fundamentais da teoria literária, destacam-se também os de tradição e convenção, levantados por Guillén (In: COUTINHO; CARVALHAL, 1994), crítico de Bloom, para quem as idéias do norte-americano limitam-se ao biografismo e à psicologia da intertextualidade, não sendo úteis ao comparativismo, o que refutamos. E que permitem diálogos entre as obras, autores e literaturas. A tradição remete a convenções que sugerem seqüências temporais. Em T. S. Eliot ela não é herdada, mas construída, além de ter um senso histórico, isto é, a percepção que o passado é atualizado no presente. Porém, para Terry Eagleton (2003), em uma crítica à literatura ocidental, a tradição nunca é surpreendida, pois prevê o surgimento das grandes obras, ainda que as mesmas venham para contrapô-la. O que torna essas obras, antes não tradicionais, em canônicas. A convenção, por sua vez, possibilita o compartilhamento do autor com seus supostos rivais contemporâneos, enquanto a outra é do mesmo com seus antepassados. Para Guillén (In: COUTINHO; CARVALHAL, 1994) a intertextualidade: o intertexto ou novo texto, o enunciado e o texto anterior são aptos ao comparativismo, diferenciado-os da influência por trazer a marca da individualidade e singularidade no autor e obra não mais simplesmente dada como modelo original. Ainda que, tanto a intertextualidade como a influência não deixem de possibilitar problemas quanto às aplicações de relações diretas e indiretas entre Antero e Augusto, ambos permeados pelos movimentos literários,

épocas, contextos culturais, políticos e sociais singulares e comuns, que possam ou não estar presentes nos seus versos. Por fim, no dizer de Carvalhal (1986), cabe ao comparativista, na sua leitura intertextual, notar que os diálogos entre os textos não ocorrem de forma tranquila ou pacífica, mas conflitante, dialetizando as estruturas textuais e extratextuais.

1.2 Retorno aos itinerários comparativistas

Dando seqüência ao percurso das referências à Literatura Comparada, temos a fundamental presença do humanista René Etiemble (In: COUTINHO; CARVALHAL, 1994), alargando a visão estreita enfocada no nacionalismo e no etnocentrismo francês, originando uma terceira via: os estudos das minorias, a partir do enfoque da investigação histórica e da reflexão crítica. O estudioso admite também a ausência de influência entre os objetos estudados. Partindo para um comparativismo ideológico, abraçando as “grandes literaturas” e as “pequenas literaturas”, porém ainda sem uma metodologia segura. Sem esquecermos as origens: o professor irlandês Hutcheson M. Posnett (Op.cit.) e seus comentários iniciais na Inglaterra, em 1886, acerca do comparativismo, bem como os estudos dos gregos, segundo o positivista francês Joseph Texte, em sua aula inicial a respeito do método referido: “*Os estudos de Literatura Comparada no estrangeiro e na França*”, em 1893, na Faculdade de Letras de Lyon, quando afirmou:

Comparar Homero com Virgílio, Demóstenes com Cícero, Menandro com Terêncio, investigar o que tal autor latino deve a tal autor grego (...) Horácio as regras de sua Arte Poética, Sêneca as intrigas de suas tragédias: estes lugares-comuns da história literária eram familiares à crítica dos antigos.²

demonstrando o que poderia ser considerado como gênese, ainda que a metodologia surgesse muito posteriormente. Sem ignorarmos os antecessores, como Jean-Jaques Ampère, Abel-François Villemain, e Hilarète Chasles, fundadores da história literária comparada. Ampère (Op.cit.) já em 1826, propunha o elo da literatura, enquanto ciência, com a história e a filosofia; Villemain (Op.cit.), em 1828, na Sorbonne, tratava da influência mútua entre a Inglaterra e a França, bem como desta última na Itália. Chasles (Op.cit.), em 1835, idealizava a não separação das histórias literárias, filosóficas e políticas, demonstrando a soma destas

² Ibidem., p. 26.

nas Nações. No contexto histórico-literário aborda-se da Renascença ao Iluminismo, e as querelas nacionalistas oriundas do século XIX, geradoras do Positivismo, trazendo as noções de evolução, continuidade e derivação, e as presenças ímpares dos pioneiros da crítica romântica: os irmãos alemães Wilhelm e Friedrich Schlegel (com obras plenas de cosmopolitismo, ainda que preconceituosas quanto ao Classicismo francês, mas importantes ao trazer a história da literatura Européia), Madame de Staël (com a obra *De l'Allemagne*, de 1810, anunciadora das mentalidades alemãs, sul e norte, paralelas aos franceses), Göethe (e sua literatura mundial (*Weltliteratur*) ou universal, cunhada em 1827, no tocante às geografias, psicologias e estéticas), Saint-Beuve e Ferdinand Brunetière (o primeiro, dividido entre o objetivismo das normas artísticas e os “genialismos” dos autores contemporâneos a ele, como Baudelaire; o segundo, iniciador dos pressupostos de uma história dos movimentos literários no Ocidente, tendo por base a comparação entre eles); em Portugal destacaram-se Teófilo Braga e Fidelino Figueiredo, este, com o estudo “*Literatura Comparada e crítica de fontes*”, inserido em 1912 no seu livro *A crítica literária como ciência*, conforme nos informa Carvalhal (1986); bem como a discussão entre as posições Francesa (histórica) e a Americana (paralelista), sem desprezar os estudos do Leste Europeu (retomando os comparatistas russos Alexander Veselovski (In: COUTINHO; CARVALHAL, 1994), e as “correntes de convergência”, aptas aos contatos interliterários via receptor, estudando as formas e os gêneros, além das formações sociais que geram os itens citados anteriormente, ele que foi criticado por cientificizar a literatura; e Victor M. Zhirmunsky, que no ensaio “*Sobre o estudo da Literatura Comparada*”, de 1966, chama atenção para as tendências e estilos que, diante das mudanças correntes na literatura nacional, ampliam o leque de possibilidades ideológicas e estéticas na sociedade. Por exemplo, nas suas palavras, que no transcorrer do presente texto apontam para a gênese do fazer poético em Antero e em Augusto:

O desenvolvimento de tais gêneros, românticos novos, como o poema lírico, o drama lírico e o romance lírico, está ligado às origens do individualismo moderno, ao conflito entre o indivíduo e a sociedade burguesa contemporânea e, consequentemente, ao egocentrismo e à introspecção poética em literatura.³

Pois os poetas, leitores de toda uma gama de escritores românticos, e influenciados pelo Decadentismo (impregnado de revolta e insatisfação em relação ao progresso, buscando no mistério e nos sentimentos mórbidos, a ‘evasão’ da vida), trarão em suas líricas os tons e temas, dialogando, mas desestruturando poeticamente a tradição. De Antero temos o soneto *Aspiração*:

³ Ibidem., p. 205.

Meus dias vão correndo vagarosos
Sem prazer e sem dor, e até parece
Que o foco interior já desfalece
E vacila com raios duvidosos.

É bela a vida e os anos são formosos,
E nunca ao peito amante o amor falece...
Mas, se a beleza aqui nos aparece,
Logo outra lembra de mais puros gozos.

Minh' alma, ó Deus! a outros céus aspira:
Se um momento a prendeu mortal beleza,
É pela eterna pátria que suspira...

Porém do pressentir dá-me a certeza,
Dá-ma! e sereno, embora a dor me fira,
Eu sempre bendirei esta tristeza! ⁴

de Augusto, selecionamos o soneto *Eterna Mágua*:

O homem por sobre quem caiu a praga
Da tristeza do Mundo, o homem que é triste
Para todos os séculos existe
E nunca mais o seu pesar se apaga!

Não crê em nada, pois nada há que traga
Consolo à Mágua, a que só ele assiste.
Quer resistir, e quanto mais resiste
Mais se lhe aumenta e se lhe afunda a chaga.

Sabe que sofre, mas o que não sabe
É que essa mágua infinda assim, não cabe
Na sua vida, é que essa mágua infinda

Transpõe a vida do seu corpo inerme;
E quando esse homem se transforma em verme
É essa mágua que o acompanha ainda! ⁵

em ambos a temática do Ser embebido de tristeza e pessimismo. No primeiro, situado no primeiro ciclo de 1860 a 1862, um eu lírico pleno de ‘falsa’ felicidade, internamente luminoso, amando e vendo na vida a beleza das coisas que o rodeiam. Porém, insatisfeito, clamando aos céus outra real alegria: a da pátria (elemento romanticamente idealizado, que muitas vezes é a metáfora da amante) que almeja dias melhores. No poema os vocábulos representativos das dúvidas e vaguidão do eu são muitos: vagarosos, vacila, duvidosos (elementos subjetivos e diáfanos, mais tarde desenvolvidos pelos simbolistas); a linguagem ainda carregada de romantismo se realiza na contração e no verbo: “Minh’ alma”, dá-ma”; de

⁴ QUENTAL, Antero. Sonetos, (org.) António Sérgio. 3 ed. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1968, p. 118.

⁵ ANJOS, Augusto dos. Obra Completa, volume único. Organização, fixação do texto e notas, Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 290.

certeza o eu tem: a crença em Deus, o sentimento pátrio e o racionalismo (não mais romântico, idealizado) da dor e da tristeza que o acompanhará até a morte. No segundo, escrito em 1904, Augusto nos põe a observar o “Homem”, representativo do ser que habita em cada um de nós. Para este, o destino de ser triste e suportar as dores do mundo, descrente e, ainda que resistente, consolado por seu estigma sombrio: sofrer em vida, e o que é pior, depois de morto e devorado pelos vermes (elemento presente nos poemas românticos e simbolistas, sem a carga científica e materialista, pois o poeta paraibano ainda buscava seu estilo), sofrer ainda, em cruel e eterna ‘vida’. No poema a seleção e repetição de vocábulos, alternando suas classes, ora substantivos: praga, mágoa, chaga, nada; ora adjetivos: tristeza, triste, inerme, além dos verbos: pesar, resistir, sofre, transforma, mantém o tom lúgubre de um destino, assim como o do eu do poema anterior, negro e infinito em sua dor. No poeta português e no paraibano as peculiares bases do Decadentismo romântico que traziam, do Realismo / Naturalismo, e do Simbolismo que Antero anunciaava e Augusto mais tarde absorveria, mas contrapondo-os com novas perspectivas temáticas e estilísticas.

Além do comparativismo, lançaremos mão dos estudos da Recepção. Sem esquecer que ambos, tempos atrás, não andavam de mãos dadas. Passada essa fase, como avaliar a relação da base teórica da Recepção na Literatura Comparada com os princípios de representação e estética? Importa a percepção de uma complementaridade entre estes dois elementos: o contexto e a estética. Porém, considerando a produção desta última um dos determinantes na obra para sua Recepção. O que atesta como aprofundaremos a seguir, em Antero e em Augusto, a preocupação com o estudo acerca dos sonetos, das quadras e sextilhas em decassílabos utilizados pelos poetas, pois ambos optaram por uma forma clássica, porém ‘desconstruindo-a’ em prol do discurso estético e ideológico da Modernidade: não buscando a perfeição formal e métrica dos parnasianos, utilizando-se da metalinguagem para explorar o papel do poeta moderno, via eu lírico, na elaboração do verso, bem como lançando mão de palavras, imagens e temas não tradicionais. E partindo da escolha do soneto como forma, temos o primeiro ponto do diálogo por nós idealizado. Levando em conta os seguintes conselhos a respeito da abordagem comparatista: a citada investigação deve privilegiar as obras em sua totalidade — definindo o corpus (os sonetos) e de um pericorpus (as quadras e as sextilhas) — para que seja permitida uma análise profunda; que se escolham unidades, deixando claros os pontos a serem abordados em contexto com os conjuntos das obras; ao articular o aspecto metodológico da comparação, que fique explicitada a relação entre o geral e o particular, diferenciando o pensamento simplista do generalizador; por fim, a inquietação bastante peculiar, registrada nas palavras de Gerhard R. Kaiser:

Nada pode desacreditar mais a Literatura Comparada que um procedimento que, pondo de parte toda a disciplina metodológica e todo o asseio filológico, constrói a partir de passagens individuais, escolhidas mais ou menos arbitrariamente, interpretações globais do gênero das sínteses de épocas que a História das Idéias fazia.⁶

1.3 Sonetos: pontes clássicas para a Modernidade

Compreendendo o verso como a “palavra estética”, conforme os preceitos kantianos, cujo valor transcende o valor comum, convencional do signo lingüístico, resultando como um elo entre a imaginação e a mente, e deste o prazer, sem esquecermos as devidas ressalvas quanto ao pensamento do filósofo, abarcamos nos versos de Antero e de Augusto as formas dos sonetos decassílabos, ampliando também para as quadras e sextilhas decassílabas. Pois, lembrando os ensinamentos do estruturalista Jean Cohen (1966), a escolha do corpus deve obedecer a duas regras contraditórias: ser restrito e amplo ao mesmo tempo, para que não nos percamos em discussões várias, mas ao mesmo tempo aberto às sugestões e induções.

Tais formas nos poetas recaem no verso considerado mais nobre e mais complexo das línguas (originário do verso italiano, misto da arte menor com outras medidas), pois nos decassílabos de língua portuguesa o último acento recai sobre a nona sílaba métrica, enquanto a sexta marca um centro na frase do verso. Foi um dos mais utilizados pelos poetas do século XVI, como em *Os Lusíadas* de Camões. O soneto, tratado como um poema denso e fechado em uma temática, é destacado por nomes como o de Dante e o de Petrarca, ambos no século XV, cujas composições de quatorze versos distribuídos em dois quartetos de rima soante, bem como de dois tercetos, é fundamental para os nossos poetas. Baudelaire também cultivou os sonetos clássicos (alexandrinos), ‘sem inovar radicalmente na métrica’ (não esqueçamos das prosas poéticas), sendo inclusive criticado por Rimbaud, a quem coube o verso livre, e que afirmava a respeito do poeta d’*As Flores do Mal*, em carta de 1871: “a forma, tão gabada nele, é mesquinha: as invenções de desconhecido reclamam formas novas”.⁷ Mallarmé também imortalizou a forma, por exemplo, no soneto *Le Cygne*, anos depois do famoso poema homônimo baudelaireano, cujos tercetos e quartetos se entrecruzam em um jogo artesanal de consoantes e vogais, melancólica e historicamente refletindo a si e ao de Baudelaire, enquanto

⁶ KAISER, Gerhard R. Introdução à literatura comparada. (trad.) Teresa Alegre. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980, p. 299.

⁷ RIMBAUD, Arthur. Carta a Paul Demeny. In: CHIAMPI, Irlemar. (cord.). Fundadores da modernidade. São Paulo: Editora Ática S. A., 1991, p. 120.

criação poética, na análise de João Alexandre Barbosa (1986). Octavio Paz (1986) ao tratar da poesia moderna, alude ao fato de que a “rebelião” dos poetas novos se dá, ainda que mantendo o metro, por meio do valor visual da imagem, introduzido por elementos que rompem as medidas: o coloquialismo, o humor, as trocas de acentos e pausas, entre outras nuances. E cita o poeta d'*O Albatroz*, definindo-o como àquele consciente da ruptura da Modernidade, e dessa consciência a essência ambígua do espírito moderno: pleno de negação e nostalgia. Cientes disto e longe de fazermos um percurso formalista ou estrutural da poesia, mas sabedores da importância destas perspectivas, analisaremos as normas estilísticas utilizadas pelos poetas escolhidos, e destas as rupturas estéticas e lingüísticas dos mesmos, em ‘confronto’ com os versos clássicos, situando-os e contextualizando-os na Modernidade.

I. A. Richards ao tratar do elemento novo na poesia, fora da convenção ou do previamente conhecido pelos estímulos sensoriais, afirma:

Não há efeito único que lhe pertença. As palavras não possuem caracteres literários intrínsecos. Nenhuma é bela ou feia, intrinsecamente desagradável ou agradável. Ao contrário, cada palavra tem uma série de efeitos possíveis, que variam com as condições nas quais ela é recebida.⁸

deste modo, o ritmo, o som, a forma, o metro ora aparecem de maneira esperada, ora rompendo as expectativas, ainda que dialogando com o modelo tradicional. Cabendo ao leitor colocar-se como “antena”, aceitando ‘passivamente’ os versos, simplesmente rejeitando-os ou recebendo-os, dando ou não significados a eles. O Positivismo, presente no século XIX e início do XX, contemporâneo dos poetas aqui estudados, tentou levar a idéia do imanentismo ao máximo, tratando a interpretação como mera descrição das obras, transformando poesia em ciência concreta. Não é gratuito o surgimento da linguagem ímpar de Augusto nesse meio impregnado dos termos científicos e biológicos, porém, assim como tematizado ideologicamente por Antero, em ambos o afastamento dos ideais positivistas, refutando os preceitos temporalmente dados, ainda que paradoxalmente participantes deles. Enfim, concordando com Domingos Carvalho da Silva (1989) ao criticar Richards, o poema não se encerra ao ser feito, lido ou declamado, mas permanece, ainda que via estímulo exterior (o leitor). Silva (Op. cit.) define três itens para a conceituação da poesia: a de que ela é arte e não fenômeno natural (o que nos remete aos preceitos aristotélicos); a de que é uma arte feita de palavras, portanto definida pela linguagem; e dessa linguagem sua particularidade, pois as

⁸ RICHARDS, I. A. Princípios de crítica literária. (trad.) Rosaura Eichenberg et al. 2 ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1971, p. 115.

palavras são plurissignificantes, sonoras, distintas das prosas, e rítmicas, resultando destas a rima, as aliterações, tudo parte da significação dos versos.

Ao nos preocuparmos com a forma do soneto usada pelos poetas, não caímos simplesmente no esteticismo, mas, a partir da estética, dos signos verbais, relacionaremos com a inovadora linguagem, não mais simplesmente convencional, rompendo-a e enriquecendo a poesia com plurissignos. Como bem afirma Octavio Paz: “Un soneto no es um poema, sino uma forma literaria, excepto cuando ese mecanismo retórico – estrofas, metros y rimas – há sido tocado por la poesia”.⁹ Em Portugal, Sá de Miranda é quem traz, em 1526, o soneto, além da canção, o verso hendecassílabo, enfim, metro e formas feitas no “dolce stil nuovo” italiano, oriundos dos trovadores provençais. Para Antero é definitiva a escolha da referida forma, pois nela colocava seus sentimentos (o que pode soar romântico, como os poetas por ele elegidos: Camões, Alexandre Herculano e o amigo íntimo João de Deus), ou ultra-romântico, porém de maneira racional, em que o jogo objetivismo/subjetivismo é ampliado. Em 13 de fevereiro de 1883, ao escrever uma carta para o amigo Santos Valente, já decidido a encerrar seu ciclo poético com o lançamento dos *Sonetos Completos* (1886), afirmava:

Afinal é tudo quanto de mim sobrenadará se bem julgo, e se bem julgo. Será a autobiografia poética dum sonhador, dum crente? crente em quê? no invisível, no insondável, no que não pode ser o que parece, porque então o Universo seria absurdo. Esta grande máquina não pode deixar de ter um fim. Eu chamo a Liberdade a esse fim. Mas a Liberdade não consiste precisamente no desprezo do que é limitado, incompleto, transitório? por conseguinte no desprezo da *Realidade*?¹⁰

neste “testamento poético”, como ele mesmo denominava, a idéia contraditória e não realizada de despedir-se do poeta que habitava em si, em prol do filósofo que desejava ser, e cujos sonetos se mostravam poeticamente a melhor forma de expressão. Neles toda a sua vida em que se ‘revelava’ enquanto homem e poeta, daí o título sugerido, mas não concretizado: as *Memórias de uma consciência*, e as divisões por data: 1860-1862; 1862-1866; 1864-1874; 1874-1880; 1880-1884, ainda que, no seu dizer, nunca tenha pensado em ser poeta, muito menos estudado para tal fim, apenas pensando e sentindo a poesia próxima a si, isolando-se muitas vezes do convívio com os demais pares da sociedade. Na definição de Oliveira Martins, Antero é o poeta que sente, mas um raciocínio que pensa, e sendo assim, pensa o que

⁹ PAZ, Octavio. El Arco y La Lira. El poema. La relación poética. Poesía e Historia. 3 ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 14.

¹⁰ MAGALHÃES, José Calvet de. Antero — A Vida Angustiada de um Poeta. Lisboa: Editorial Bizâncio, 1998, p. 114.

sente e sente o que pensa, ou o “pensador em poeta”, na expressão de Fernando Pessoa, fazendo do ‘exercício’ poético uma consciente e moderna metalinguagem. Não esquecendo ou confundindo o homem que escreve, com o eu lírico dos versos, ainda que no açoriano tal margem seja deveras delicada e, como coloca António Sérgio: “(...) nem sempre as poesias do autor dos *Sonetos* representam atitudes ou modos-de-ser-do-espírito a que Antero dá adesão intelectual e objectiva, isto é, que ele adopta e converte em opiniões bem suas”,¹¹ importando o labor estético e artístico das vivências ou imaginações poéticas dele, e não somente sua biografia, por demais fundamental, é claro, o que nos leva a registrar e contextualizar seus escritos, pensar e viver. Nas palavras do poeta, profundo leitor de Camões:

Há mais de 20 anos que faço Sonetos e todavia nunca *escolhi esse género* nem estudei nos mestres os segredos especiais daquela forma: levou-me para ali uma predileção impensada e singular (pois, quando comecei, ninguém entre nós os fazia já, sepultados como estavam, com todas as outras formas clássicas, debaixo de reprovações dos românticos) e talvez a influência dos nossos poetas do século XVI, que foram os primeiros que conheci. O fundo de idealismo que há naqueles poetas apossou-se então de mim e os seus Sonetos, especialmente Camões, tornaram-se para mim como um Evangelho do sentimento.¹²

Cabe lembrar que os *Sonetos Completos* (1886) — contendo 109 poemas, prefaciados por Oliveira Martins —, praticamente não receberam nota nenhuma por parte dos jornais na época, muito menos do público leitor, o que deixou Antero, segundo Magalhães (1998), bastante melancólico, pois o poeta considerava a obra, principalmente os vinte sonetos finais e inéditos, “uma coisa nova, uma verdadeira poesia do futuro”, plena da filosofia que um dia ele almejava colocar em prosa. Felizmente o poeta foi reconhecido por nomes ilustres como Wilhelm Storck, professor na Universidade alemã de Münster, romanista e famoso tradutor da obra de Camões, a quem Antero (por intermédio da sua amiga, D. Carolina Michaelis de Vasconcelos) escrevera a carta autobiográfica ao Storck, agradecendo-o por ter traduzido, no mesmo ano de publicação, os sonetos para a língua alemã, divulgando-o naquele país (publicando-os no ano seguinte). Além, e não podemos deixar de mencionar, à segunda edição de sua obra maior, relançada em 1890 com a tradução antes referida, somadas à dos italianos: Emilio Teza, Marco Antonio Canini, Celini e Tommazo Cannizzaro; a do francês, feita por Fernando Leal e a do espanhol de Curros Henríquez e Baldomero Escobar, entre outras posteriores traduções que surgiram. Ana Maria Almeida Martins (2002) nos chama

¹¹ QUENTAL, Antero de. Sonetos. (org.) António Sérgio. 3 ed. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1968, p. 12.

¹² MAGALHÃES. José Calvet de. Antero — A Vida Angustiada de um Poeta. Lisboa: Editorial Bizâncio, 1998, p. 124.

atenção ao fato de o poeta, passados os anos, ter sua obra, com exceção dos *Sonetos* (leitura obrigatória nas Escolas de Portugal), ainda desconhecida, apesar da vida extensivamente pesquisada, e dos estudos de um Manuel Bandeira, para quem Antero é o criador da moderna prosa portuguesa (e aqui estendemos à poesia). A estudiosa do poeta faz uma dura crítica à classificação elaborada por António Sérgio (1968), ao dividir os sonetos em ciclos, divisão esta completamente diferente da feita pelo próprio poeta, e afirma: “E assim se destrói o espírito que presidiu à edição de uma obra, perante os distraídos, os ignorantes ou aqueles que sempre aprovaram cegamente tudo que o Sérgio ia decretando, bem, mal, ou menos bem”.¹³

Beatriz Berrini, por sua vez, aponta que a cronologia anteriana equivale ao seu espírito, não ao tempo real ou do calendário, o que o levou a chamar os sonetos por vários nomes: “Autobiografia psicológica”, “Memórias de uma consciência”, já referida, “memórias duma alma”, e “testamento poético”, com a certeza que é do sentimento e não da razão que surge a poesia, porém, é esta última e não a paixão que realiza o poeta. De Berrini a assertiva:

Imagens e metáforas, nos sonetos finais, corporificam o pensar e o sentir do poeta — protagonista do drama que se representa — e corporificam também seus interlocutores, dentro de um espaço-cenário. (...) Assim, emoção e pensamento se fazem presentes, porém objectivados. (...) Revestem-se as ideias de um dinamismo que permite o desabrochar da emoção. E a razão, activa e actuante, alcança despir o poema dos traços subjectivos porventura existentes e, impessoalizando-os, os faz universais.¹⁴

o que não exclui uma possível leitura de um outro leitor ou crítico, desde que esse explane seus objetivos e metodologias (daí a crítica de Martins a Sérgio), compreendendo a primeira e fundamental feita pelo próprio Antero, escolha lógica e pertinente com os seus ideais, em que o soneto foi sem dúvida a melhor forma para ele expor poeticamente sua filosofia, poesia não simplesmente sentimental (como nos românticos), nem apenas formal, muito menos friamente racionalista.

Portanto, desde o primeiro livro publicado em 1861, os *Sonetos de Antero*, com vinte e um sonetos, passando pelas *Odes Modernas* (1865), dedicadas ao amigo Germano Meireles, com poemas dos dois anos anteriores, e que causou escândalo pelo caráter revolucionário e ideológico dos versos (relançados em 1874 na segunda edição, com treze poemas novos e alguns modificados), trazendo uma reação ao tradicionalismo português (representado por

¹³ QUENTAL, Antero de. Sonetos. (org.) António Sérgio. 3 ed. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1968, p. 52.

¹⁴ BERRINI, Beatriz. Sonetos crepusculares de Antero de Quental. In: LIMA, Isabel Pires de. (org.). Antero de Quental e o destino de uma geração. Ensaios. Actas do Colóquio Internacional do Centenário da sua morte. Lisboa: Faculdades de Letras do Porto, Coleção Perspectivas Atuais, 1991, p. 39.

Castilho), anticlerical e socialista (adiante desenvolvida com a *Questão Coimbrã*); seguidos da coletânea *Primaveras Românticas – Versos dos vinte anos (1861- 1864)* lançada em 1871, a quem chamava “*Juvenília*”, repletas de amor e fantasias, com poemas feitos durante os anos 60 a 65, já publicados em periódicos diversos, até os derradeiros poemas impregnados de pessimismo e da certeza da morte; mais tarde editados postumamente, em 1891, por Teófilo Braga, intitulados *Raios de Extinta Luz*, contendo 48 poemas a menos que na segunda edição (1948) — o que demonstra a falta de zelo por parte do organizador —, finalizando com a edição *Renascença* (1881), com 28 sonetos incluídos depois na obra definitiva, foi pela forma do soneto que Antero expressou toda a sua arte. Afinal, em 1876, lamentosamente afirmava ao amigo Lobo de Moura que rareavam os escritos poéticos, reconhecendo ser na forma do soneto “que tudo quanto tenho escrito é onde tenho posto mais verdade, digo verdade pessoal, expressão exacta do meu íntimo sentir”,¹⁵ confessando o seu misticismo de sentimentos e doutrinas. Nas odes e nos sonetos as perfeitas roupas para vestirem seu lirismo puro: sentimento e inteligência, cuja forma poética é melhor expressa nesses moldes, não meramente descritivo, conforme nos esclarece Sérgio (1968) e que o poeta, “noturno” e “luminoso”, no dizer do estudioso, a definia como uma unidade perfeita, em que as partes: a idéia primeira e a final, depois de unidas formam uma unidade, encerrada com a chave de ouro (cujo ideal o Parnasianismo, Escola que não houve em Portugal, mas sim poetas realistas e embebidos dos ideais franceses, transformou em norma: o soneto Alexandrino, forma somente trabalhada por Antero em dois poemas: *Beatrice* e *A um crucifixo*), aliadas ao ritmo, à musicalidade, à emoção e ao tom dramático desta última, mesmo que, enquanto leitor de Milton, Shakespeare, Homero, Göethe, Dante, Byron, entre outros mestres, o poeta dos Açores tenha sido mais atraído pelo fundo que pela forma.

Deste modo entende-se a sua falta de rigor quanto à métrica, com o acento decassílabo caindo na sétima sílaba em boa parte dos versos, sem desprezarmos os versos de seis sílabas dos poemas (hexassílabos): *Luz do sol*, *Luz da razão*; e de versos intercalados em decassílabos e de seis sílabas: os poemas *Carmen Legis* e *Flebunt Euntes*, conforme aduz José Lino Grünewald (1991). Enfim, Antero optou pelo soneto, por ser um molde disciplinado, modelo em que produziria um determinado efeito, via forma, para elevarem-se as idéias poéticas, e nas palavras de Daniel-Henri Pageaux, quanto ao português: “O soneto é assim

¹⁵ MAGALHÃES. José Calvet de. Antero — A Vida Angustiada de um Poeta. Lisboa: Editorial Bizâncio, 1998, p. 88.

para ele a forma paradigmática de uma poesia do instante, aleatória e, portanto, repetitiva, uma aliança entre a tradição secular (exterior) e a exigência interior de uma originalidade”,¹⁶ ou seja, criando um elo entre a tradição, por ele ‘recuperada’, e a poesia nova que ele revelava. No soneto *Tormento do ideal*, inserido no período de 1860 a 1862, encontramos os seguintes versos:

Conheci a Beleza que não morre
E fiquei triste. Como quem na serra
Mais alta que haja, olhando aos pés a terra
E o mar, vê tudo, a maior nau ou torre,

Minguar, fundir-se sob a luz que jorre:
Assim eu vi o Mundo e o que ele encerra
Perder a cor, bem como a nuvem que erra
Ao pôr do Sol e sobre o mar discorre.

Pedindo à forma, em vão, a ideia pura,
Tropeço, em sombras, na matéria dura,
E encontro a imperfeição de quanto existe.

Recebi o baptismo dos poetas,
E assentado entre as formas incompletas
Para sempre fiquei pálido e triste.¹⁷

plenos de pessimismo e de idéias contrapostas entre a realidade vivida, desejada ou imaginada e o ideal do homem-poeta, na voz do eu lírico, cujo título prenuncia, anunciando uma ‘despedida’ dos elementos terrenos, porém sentindo-se pequeno diante da imagem que os olhos alcançavam, mas que a mão poética ‘não conseguia’ exprimir. Desvelando o duplo papel do poeta em seu ofício: “Pedindo à forma, em vão, a ideia pura, / Tropeço, em sombras, na matéria dura, / E encontro a imperfeição de quanto existe”, ao utilizar a forma já ‘gasta’, renovando-a e, por meio da idéia, modernizando o verso. E nesse jogo, entre ver e realizar em versos a visão emocionada, a forma por si só é pouco. Os enjambements do 1º quarteto exemplificam o hiperbolismo e explanação dos versos: som e sentido. Enjambement, recurso que fora banido no século XVII e retornara a partir dos românticos no século XIX, cabendo à razão e ao pensamento-sentimento realizar o soneto a partir do 2º quarteto, cujas visões, em passagem crepuscular, diurnas e terrenas: serra, terra, mar, nau, torre, mesclam-se com as noturnas internalizadas no eu repleto de incertezas e indefinições: triste, minguar, fundir-se, perder a cor; nos tercetos o ‘equilíbrio’ entre o poeta que se assume, não meramente

¹⁶ PAGEAUX, Daniel-Henry. Antero e a estética da inconclusão. In: LIMA, Isabel Pires de. (org.). Antero de Quental e o destino de uma geração. Ensaios. Actas do Colóquio Internacional do Centenário da sua morte. Lisboa: Faculdades de Letras do Porto, Coleção Perspectivas Atuais, 1991, p. 216.

¹⁷ QUENTAL, Antero de. Sonetos. (org.) António Sérgio. 3 ed. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1968, p. 94.

formalista, mas embebido racionalmente da sua missão: ser sempre pessimista diante da visão que o mundo lhe passava, ainda que ciente da eternidade da Beleza, cuja forma o soneto decassílabo angustiosamente lhe permitia explorar. Ora pela temática, ora pelas rimas consoantes em abba abba ccd eed (interpoladas e emparelhadas), mantendo a musicalidade e o tom grave e lúgubre em consonância com a significação das palavras. Ou seja, realizando a catarsis e o encantamento, via versos e verbos, das forças cósmicas e humanas (a partir do eu pessoal e do lírico), percebida por António Quadros, quando afirma:

(...) no modelo poemático das duas quadras e dos dois tercetos (em si próprio itinerário) foi possível a Antero de Quental encontrar a estrutura dialética capaz de fazer ascender os conceitos nascidos da observação e da reflexão ou dos juízos de valor sobre a existência problemática do homem neste mundo até a uma conclusão de ordem metafísica.¹⁸

e a partir da forma clássica, a metalinguagem que o soneto em si já sugere, com Antero ampliando para temáticas explanadas por um eu lírico em crise, agônico, atormentado entre o idealizado e a realidade, entre a beleza subjetiva e o objetivismo racionalista que a sua Arte procurava. Ele, o artista moderno, pessimista quanto ao futuro sombrio, mas ciente do seu papel enquanto versejador, “poeta em busca”, conforme conceitua José Rodrigues de Paiva (2003), da forma ideal, da beleza, confrontando-se com a impossibilidade e ausência desta.

No Brasil do final do século XIX, após a proeminente presença do Condoreirismo de Castro Alves, surgem os anti-românticos, intitulados como os da Idéia Nova, plenos de positivismos e ideais anticlericais e republicanos. Destacaram-se os nomes de Cruz e Sousa, Martins Júnior (com a poesia “científica”), Teófilo Dias e Raimundo Corrêa, todos leitores de Antero de Quental, Guerra Junqueiro e de Baudelaire. Essas fontes são marcantes, anos mais tarde, no fazer poético de Augusto dos Anjos, cujos versos estão impregnados de palavras como: moléculas, vermes, bactérias, entre outras, porém, desconstruindo o simples uso do linguajar técnico, inserindo-o de maneira singular na poesia.

Alexei Bueno (1994), o responsável organizador da obra anjosiana, essencial para nossa pesquisa, expõe a excessiva sonoridade “rígida e tensa” dos versos do paraibano, bem ao gosto simbolista. Simbolismo que, anos antes em Portugal, é prenunciado por Antero, “iniciador da retomada pós-arcádica do soneto como grande forma na literatura de nossa língua”¹⁹, e a métrica parnasiana, em que se destacam os decassílabos nos sonetos, nas

¹⁸ QUADROS, António. Estruturas Simbólicas do Imaginário na Literatura Portuguesa. Lisboa: Editora Átrio, 1992, p. 42.

¹⁹ ANJOS, Augusto dos. Obra Completa, volume único. Organização, fixação do texto e notas, Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 30.

quadras e sextilhas, apesar de que Augusto não possa simplesmente ser tratado como parnasiano muito menos como simbolista, assim como vimos no poeta dos Açores. E concordando com Órris Soares, amigo, organizador e prefaciador da segunda edição dos versos do poeta, em 1920 (apesar do *Elogio hiperbólico*, das mesclas entre o homem-poeta e o eu dos poemas, e de alguns equívocos: como errar a data de falecimento e a idade do poeta, além de associá-lo à tuberculose, doença que nunca teve, pois o mesmo morrera de pneumonia), o verso realmente não é arte, é artifício, arte é o que nele está presente e cuja poesia explana, e ele a elaborava primeiro de maneira oral, para depois passar para o papel, o que por si só já demonstra o seu labor singular. No primeiro estudo quanto à forma e às normas poéticas nos versos do filho de Pau d'Arco: *O Artesanato em Augusto dos Anjos*, escrito, em 1955, por Manuel Cavalcanti Proença, o crítico comenta o que seria a marca do poeta:

Não é a estrofação, nem mesmo a rima. Talvez seja, um pouco, a predileção pelo decassílabo, mas, principalmente, o ritmo e os recursos de que se valeu para obter musicalidade. Poeta auditivo, muito auditivo, utilizou de modo virtuosístico as combinações vocálicas, as sucessões de consonâncias iguais ou homorgânicas, uniformes ou variadamente opostas em simetria.²⁰

assim, ritmando os decassílabos heróicos (e alguns sáficos), plenos de substantivos, adjetivos inovadores, sinéreses, aliterações, todos aptos à variedade do ritmo nas tônicas, o paraibano elaborou a maior parte do *Eu*, lançado em 1912, com 58 poemas, sendo 42 sonetos (somando o tríptico dedicado ao pai morto), 14 longos (e não 12 como declara Lucia Helena (1977), ora em quadras, ora em sextilhas na métrica referida. Lembrando que o longo e fundamental poema *Os Doentes* é iniciado com um soneto). Além dos poemas: *Duas Estrofes* (À memória de João de Deus), com doze versos decassílabos, e *Barcarola*, feito em redondilhas maiores. Sem desprezarmos os versos coligidos posteriores à morte do poeta, nosso pericorpus: as *Outras Poesias*, que seria um outro livro do poeta, contendo 43 sonetos (somando os poemas dípticos *Revelação* e *As Montanhas*), 3 longos, mais os poemas: *Numa Forja*, À Mesa e Mão (com duas estrofes decassílabas e com dois versos hexassílabos); os *Poemas Esquecidos*, com 94 sonetos, 8 longos, os poemas *Dolências*, *Quadras*, *Canto Íntimo* e À caridade (quadras com redondilhas maiores), *A Vitória do Espírito* (em tercetos decassílabos), *Canto de Agonia* (vinte versos alexandrinos), *Beijo Maldito* e *Gozo Insatisfeito* (com duas estrofes decassílabas), *Lago Encantado* (com 19 versos decassílabos); e por fim os *Versos de*

²⁰ PROENÇA, M. Cavalcanti. Augusto dos Anjos e outros ensaios. 3 ed. Rio de Janeiro: Grifo Edições, 1976, p. 90.

Circunstâncias, com poemas de 1908 a 1910, publicados no jornal paraibano *Nonevar* e reunidos por Humberto Nóbrega, repletos de ironias, humores e elogios (os retratos), em que também encontramos a forma predominante do soneto e das quadrinhas (verdadeiros epigramas). Além, é bom enfatizar, versos que trazem verdadeiras paródias dos versos mais trabalhados pelo poeta, como nota Chico Viana (2000) em ensaio intitulado “*Jocosidade e Ludismo em Augusto dos Anjos*”.

Ferreira Gullar (1976) distingue três fases na poesia de Augusto, e aqui tomamos como sugestão a leitura particular do crítico, não como algo fechado: de 1901 a 1905 (em que o poeta paraibano mescla as influências do Romantismo, do Parnasianismo e do Simbolismo, ainda procurando uma voz própria); 1905-6 a 1910 (com algumas produções feitas no Rio de Janeiro e que trazem poemas fundamentais como o *Monólogo de uma Sombra*, além dos elementos temáticos do cotidiano, presentes em seus versos); e 1910 a 1914 (nesta, destaca-se a primazia dos sonetos, boa parte explorando as temáticas filosóficas do paraibano que, assim como o açoriano, encontrou no soneto a melhor forma para poetizar o pensamento). Para o crítico-poeta maranhense, os sonetos de Augusto trazem uma carga de idéias determinadas, ou conceitos estáticos, enquanto os versos longos anunciam processos de indagações dialéticas e expressões de perplexidades do poeta. Respeitando a preferência e comentário crítico de Gullar pelas quadras e sextilhas, quando diz que:

Não é tanto a forma preestabelecida que, limita a criação poética — pois os quartetos e tercetos fixos são apenas o quadro dentro do qual o processo de elaboração forma-conteúdo se dá — mas a idéia preestabelecida que condiciona o processo e tende a mantê-lo na superfície: a elaboração se restringe, com freqüência, a preencher a *forma* soneto.²¹

compreendemos que toda a produção do paraibano tem seu valor, mas que o soneto é a forma por excelência e base para os outros poemas, cujos desenvolvimentos e discussões mais ‘livres’ se dão nas formas longas. Recordamos Órris, quando explicita que Augusto iniciava os sonetos pelos últimos tercetos, para daí discorrer poeticamente os demais versos, preenchendo a forma, porém sem desprezar o conteúdo, a idéia. O próprio Gullar (Op. cit.) percebe que, apesar da concisão e formalismo do soneto, a preocupação com a perfeição não é o forte do poeta, mas, ao lançar mão dela, por não ser um parnasiano, ele traz o “reflexo de um estado interior que consegue pela formulação poética”, carregado de dramaticidade e racionalismo, cuja linguagem e sonoridade extrapolam os versos comuns. O que nos dá o

²¹ GULLAR, Ferreira. Augusto dos Anjos ou a vida e morte nordestina. In: ANJOS, Augusto dos. Toda a poesia de Augusto dos Anjos. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976, p. 44.

diferencial de se utilizar da forma e não da “fôrma” sonetiana, na explicitação de Hildeberto Barbosa Filho (2001). Ainda que Augusto diga de si mesmo, referindo-se ao seu ofício, em *Carta Aberta*, após ser criticado no Jornal d’O Comércio, em 1901: “Ser poeta é ter alma de poeta, como já disse alguém; e eu não a tenho”, ‘defendendo-se’ das críticas ferozes ao seu soneto *Pecadora*. O que nos remete a Antero (com versos publicados no mesmo jornal e provavelmente lidos pelo poeta paraibano), pois, assim como o Augusto, o ‘ofício’ essencial de ser poeta não se dava por estudo ou técnica, mas por perceber que no labor dos versos, via sonetos decassílabos, encontraram o melhor caminho para exporem seus pensamentos e imaginações artísticas.

Não podendo ser enquadrado em nenhuma Escola fechada, assim como o poeta português também não, Augusto, diferente dos Neoparnasianos, como exemplifica Lúcia Helena (1977), desenvolve sonetos não meramente formais, descritivos ou objetivos, mas produzidos por uma consciência em conflito e paradoxal: não positivista, nem de linguagem científica, mas técnica, elaborando a sua verve, repleta de prosaísmos, coloquialismos, rupturas e experiências estilísticas, tudo em nome da Arte. Chico Viana (1994), ao abordar a melancolia oriunda da culpa no poeta, leitura não simplesmente psicanalítica, mas a partir desta e não com esta, como ele reitera, amplia a leitura crítica dos versos do paraibano, não restringindo apenas à musicalidade e ao ‘estranhamento’ do vocabulário, mas aos elementos estéticos como marca da melancolia: as alegorias, as aliterações, as repetições e as alternâncias dos vocábulos, cadenciando o ritmo e enfatizando o já dito. Daí o conceito de “estética dissonante” elaborado pelo estudioso, em que o poeta, através de recursos fônicos e léxico-semânticos cria o efeito de ruptura que a alegoria representa. No dizer de Viana quanto ao *Eu*: “O essencial é saber vê-lo antes de tudo como um livro de poesia, ou seja, como um acervo de fonemas, vocábulos e imagens cujo compromisso primeiro é com a expressividade e com a beleza. Em uma palavra: com a arte”.²²

Neste labor, os sonetos decassílabos de Augusto, e de Antero, fazem a ponte entre o modelo clássico (soneto, palavra derivada do italiano sonneto, ou pequena canção) inovado e transfigurado em ponte do estilo oitocentista para a Modernidade. Pensando na importância do modelo petrarquiano no fazer poético do paraibano, Sandra S. Fernandes Erickson (2003), afirma: “Ao sugerir metacomentários sobre seu próprio gênero, o soneto pode estar fazendo

²² VIANA, Chico. *A sombra e a quimera: escritos sobre Augusto dos Anjos*. João Pessoa: Idéia / Editora universitária, 2000, p. 53.

comentário sobre a poesia mesma”.²³ Claro que não vamos aqui repetir o que já foi feito pela autora, ao analisar o poema *A um mascarado*, mas referir sobre sua perspectiva atentando para a riqueza e complexidade da poesia de Augusto, ao trabalhar com a forma e colocá-la, nessa leitura em particular, refletindo sobre o ato poético em si, enquanto soneto. Atentos para o nosso norte, lembramos que Erickson (Op. cit.) trata o soneto como “égide”, mas também como “leito de Procusto” para o poeta, o que em nós ganha a carga simbólica de ponte que instituímos, e que o faz caminhar, não tardiamente, mas perene da Tradição à Modernidade. Nos versos do soneto *O Martírio do Artista*, publicado em 1906, temos:

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

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

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

Febre de em vão falar, com os dedos brutos
Para falar, puxa e repuxa a língua,
E não lhe vem à boca uma palavra!²⁴

a partir do título já percebemos o tema a ser desenvolvido. Mas que artista seria esse? O parnasiano angustiado pela idéia e pela forma perfeita? O romântico em busca de inspiração? O simbolista criador das musicalidades que os recursos estéticos possibilitam? A voz em 3º pessoa que nos anuncia, via olhar poético, a angústia do artista, nos desenha um poeta aflito com dois conceitos: a razão e a emoção, ambos essenciais para o seu ofício (também visto em Antero). Da primeira, o sacrifício com a produção do cérebro, biologicamente analisado: buscando trazer à luz organicamente os versos que lhe surgem e que lhe ferem o olhar; emotivo, em meio às turbulências da sua impotência de Homem em luta com a Musa maior, personificada na Arte. Instintivamente apto a agir desesperado, mas paradoxalmente tomado pelos controles da racionalidade. Porém, é justamente nessa complexa gênese artística que o poema surge. Nas limitações do ser, a realização do poeta: analogicamente comparado aos

²³ ERICKSON, Sandra S. Fernandes. A melancolia da criatividade na poesia de Augusto dos Anjos. João Pessoa: Editora Universitária, UFPB, 2003, p. 83.

²⁴ ANJOS, Augusto dos. Obra Completa, volume único. Organização, fixação do texto e notas, Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 253.

gestos do soldado (guerreiro a abdicar da luta a ele destinada, por um sistema que o sacrifica) e do paralítico (com a voz calada pela natureza falha, tornando-o estéril ao ato comunicativo que o faz expressar-se). Em todos a certeza do último ato: libertarem-se das normas, das regras que os restringem. Reforçando o papel ‘angustiante’ dos poetas referidos, em ‘conflito’ com a tradição que os limita, e as inovações que os libertam. O soneto decassílabo, em rimas parelhas e alternadas abab baba cde cde, (esta última, rara em Augusto), mantém ritmicamente um tom dramático e melancólico (o excesso de exclamação), as aliterações em “t”, “p” e “b”. Desses, a musicalidade presente, somada ao elemento visual representado no verso “A órbita elipsoidal dos olhos lhe arda”, fazendo do poeta não um simbolista, cujo fator auditivo é fundamental, mas um visionário moderno, em que a imagem e o som são pertinentes para a construção do poema, conforme percebe Gilberto Freyre (In: BUENO, 1994). Os adjetivos, substantivos e verbos representam a arte e o artista em si: ingrata, desalento, tremer, violento, em consonância com as outras personagens: rasgou (repetido e enfatizado), desespero, chorar, febre, bruto, puxa e repuxa; quais não seriam as mesmas sensações do poeta ao elaborar os versos e, na razão, controlando a emoção que o soneto (forma lírica) sugere. Nos primeiros quartetos os versos são realizados e lidos, ora com as ênfases hiperbólicas e fragmentadas: “Arte ingrata!”, “Tarda-lhe a idéia! A inspiração lhe tarda!”, ora quase em um só fôlego (com as devidas pausas), demonstrando melodicamente o aparente ‘desequilíbrio’ do artista, e quase além da métrica decassílabo; nos tercetos seguintes, a contrastiva queda do andamento, pois o poeta e o soneto, ainda que longe da perfeição (não parnasianisticamente desejada) se realizavam. Existenciais em suas essências do não-realizado, incompleto, mas repleto de plenitude e vida.

Daí discordarmos de Derivaldo Santos (2002), na sua leitura da ironia e travessia da poesia anjosiana, ao afirmar que no *Eu* há repetição da Arte pela Arte na estrutura dos versos, na métrica e na rima, diferenciando-se apenas a linguagem. E contrariando o estudioso, analisamos e constatamos o diálogo e a ruptura também estética não só estilística, em prol do sentido. Ao referir-se ao poema *Martírio do Artista*, Santos (Op. cit.) percebe que é justamente nessa falsa impotência diante das palavras e das formas que o poeta (re)cria a arte, daí a Modernidade realizada por Augusto, consciente e poeta-crítico de si mesmo. Afinal:

Afastando-se do mundo exterior, o poeta moderno passa a incorporar e a assumir dentro de sua produção uma perspectiva crítica, discutindo e questionando o fazer literário através de sua criação. Com isso, leva a poesia a tornar-se um fundamento de autoreferência e autolegitimação.²⁵

²⁵ SANTOS, Derivaldo dos. Augusto dos Anjos: Uma lâmina do tempo. João Pessoa: Idéia, 2002, pp. 115-116.

assim, por meio da metalinguagem do soneto e da consciência do poeta enquanto criador do ato de criar, tanto Antero como Augusto, (re)tomaram e reconstruíram a forma clássica, tornando-a o percurso estético para o desenvolvimento dos novos temas e linguagens que anunciariam. Nos poetas a compreensão dos seus papéis artísticos e sociais para os fazeres poéticos da Modernidade que traziam nos versos, ambos liricamente ‘atormentados’ e ‘martirizados’ com a racionalidade da idéia, da forma, e a emotividade da poesia, deslocados e incompreendidos. O que nos leva ao simbólico poema *O albatroz*, de Baudelaire, quando nos versos finais afirma: “O poeta é semelhante ao príncipe do céu / Que do arqueiro se ri e da tormenta no ar; / Exilado na terra e em meio do escarcéu, / As asas de gigante impedem-no de andar”.²⁶

1.4 Preparando novos trajetos

Ainda quanto à questão estética, a nossa pesquisa encaminha-se sempre em diálogo com a história, os aspectos estilísticos, e as temáticas presentes, objetivando o caráter basilar de uma determinada forma ou preocupação formal, compreendendo as possibilidades de rupturas e desconstruções da tradição. Lembrando que o direcionamento estético leva à compreensão de questões quanto aos valores sociais de uma classe específica ou de uma camada social, o que já direciona para os estudos da Recepção (o horizonte dos leitores e a crítica que as obras de Antero e de Augusto sofreram são fundamentais para o nosso estudo). Neste ponto, cuidamos evitar o duplo caminho apontado pelo positivismo de um dos iniciadores da “Escola Francesa”, Paul Van Tieghem (In: COUTINHO; CARVALHAL, 1994): a Literatura Comparada e a literatura geral. Da primeira, a análise de relações entre duas literaturas, mais analítica; da seguinte, as relações e ‘coincidências’ entre três ou mais literaturas, mais sintéticas, isto é, abrindo o leque para possibilidades infinitas de direcionamentos, inclusive criticados anteriormente por Hans Robert Jauss (apud, NITRINI, 2000) para quem a Literatura Comparada se esgotava em estudos de relações desatualizadas enquanto método (o que procuramos esclarecer aqui nesta pesquisa, pois apesar de Jauss, a quem recorremos criticar o positivismo, com acerto na época, ele não viu ao longe a metodologia dos estudos comparativistas). Ressaltamos também, posteriormente, a limitada e

²⁶ BAUDELAIRE. *As Flores do Mal*. Jamil Almansur Haddad. (tradução, prefácio e notas). São Paulo: Difusão Européia do Livro. Clássicos Garnier, 1964, p. 88.

datada crítica de Tieghem, enfocada no contexto histórico, mas abdicando do texto, contestada por Wellek, que afirmava a ruptura entre possíveis distinções entre uma literatura geral e comparada, pois ambas abarcavam um só objeto: a literatura. Somada à já referida influência e seus três elementos básicos, mais tarde tópicos da Recepção: o emissor, como ponto de partida (escritor, obra, idéia), o receptor, ponto de chegada, e por fim o transmissor intermediando os elementos anteriores (indivíduo, grupo, tradução ou texto original, por exemplo), também contestados pelo crítico tcheco.

Deste modo, os procedimentos metodológicos, na perspectiva da Literatura Comparada para um campo de estudo de relações entre textos, literaturas e culturas, conforme define Jane Tutikian (1999) perpassa aqui pela exploração de temáticas, estilos e estéticas. A problemática não é em si o conceito da Literatura Comparada, mas o interagir entre o método e a investigação, o que toca nas ditas: “Escola Francesa” (seu berço, criticando o mero estudo comparatista de perceber analogias e contrastes entre expressões e autores, caindo na simples influência) e a “Escola Americana” (ampliadora do objeto e dos caminhos a serem seguidos, para quem o fim do comparativismo está além das fronteiras de um determinado país, bem como das relações entre a literatura e outras áreas afins do conhecimento humano). São clássicas as ‘discussões teóricas’ discordantes entre Pierre Brunel e os tchecos Wellek e Warren. Distinções apontadas por Henry H. H. Remak, em “*Literatura Comparada: definição e função*”, de 1961 (In: COUTINHO; CARVALHAL, 1994), para quem a linha americana é funcional, enquanto a francesa é teórica. Ainda que tais diferenciações, no dizer de Eduardo F. Coutinho e Tânia Franco Carvalhal, não se façam plenamente, afinal os princípios e procedimentos utilizados pelas duas “Escolas” muitas vezes se coadunam.

Desde a primordial, ainda que dura pergunta do idealista e formalista Croce, em 1949: “*O que é Literatura Comparada?*”(Op. cit.) que tal questionamento se faz por demais importante. Trazendo para o campo em questão, perguntamos: em que consiste o citado método? Como ele se processa? No viés das interrogações do crítico, a certeza que não mais se ocupará tal estudo, somente sobre: a tradição literária, os elementos sociais ou psicológicos individuais. O que, tratando-se deste último, redundou em uma seqüência de erros graves a respeito de Antero e de Augusto, gerando, pelo contexto positivista da época, um psicologismo problemático sobre suas obras. Como em determinados estudos, analisando os poetas como casos patológicos, vendo nos poemas exemplos de seus supostos ‘problemas’ físicos e psicológicos. Mas sim a soma desses fatores contextualizados sempre com as obras (os versos dos dois poetas). O que, se assim não for feito, pode nos levar a confundir a mesma com a história da literatura, tomando esta última como reflexo erudito da literatura. Daí, em

Nitrini (2000) os presentes questionamentos sobre o comparativismo: qual seu objeto de estudo? O mesmo pode ser objeto de uma disciplina? Qual seria seu cânon? Enfim, perguntas que nos levam a aprofundar e rever os preceitos para tal investigação. Orientando-nos para a abordagem dos versos do português e do brasileiro, e nos fazendo perceber o diálogo e os conflitos, o extrínseco e o intrínseco, o particular e o universal, articulando-os entre si por meio das suas confluências. Isto é, a relevância dos poemas que demonstrem as convergências e divergências entre eles.

Outro crítico que retoma a questão da “crise” da Literatura Comparada, segundo Nitrini (Op. cit.), é o romeno Adrian Marino, ao apontar em 1988, com o “*Comparatisme et théorie de la littérature*”, embasado em Etiemble, a problemática do citado estudo, que é ‘regido’ por duas vertentes metodológicas: a histórica e a teórica. Para o estudioso, a solução seria ‘transformar’ em teoria o comparativismo, renovando o conceito de literatura universal e englobando os elementos históricos, morfológicos e teóricos na Literatura Comparada, não mais exclusivista (ampliando para outras culturas e paradigmas). Com o conceito de “invariante”, que pode apresentar-se como: estrutural da obra individual e universal, ou relacional. Ao cobrir os contatos entre as obras (individuais ou nacionais), o romeno traz o ponto entre a fenomenologia e a história, direcionando para as obras ou autores as identidades, similaridades, analogias, sincronismos, coincidências, paralelos enquanto elementos comuns para ambas, rompendo cronologicamente com as idéias de pré, neo, pós e de precursor. Daí um tratamento hermenêutico permeado de ideologia, em que a literatura universal é composta do total das literaturas, não mais eurocêntrica, imperialista e colonialista, mas internacional (lembrando que os estudos se estendem à Ásia, África e América Latina). Neste confundir-se com o objeto, via literariedade, a poética comparativa de Marino é questionadora, mas não solucionadora das interrogações próprias do método, situando-se como teoria. Tais pressupostos, ainda que limitados, convergiram para as preocupações dos teóricos do final do século XX: os estudos pós-coloniais ou culturais, que alguns, como Susan Bassnett, consideraram parte da Literatura Comparada, tendo afirmado na época (1993), segundo os dizeres de Nitrini:

(...) está na hora de se reconhecer que já existe um modelo de Literatura Comparada pós-Europeu. Tal modelo considera questões-chave a identidade cultural, os cânones literários, as implicações políticas da influência cultural, a periodização e a história literária e rejeita firmemente o aistoricismo da escola

americana e a aproximação formalista. Por isso, para ela, a crise da Literatura Comparada não é universal.²⁷

A perspectiva de Bassnett trouxe nomes como: Ángel Rama, anunciador, desde os anos 70, de um comparativismo cultural, não apenas ‘fechado’ no literário, abarcando as três línguas: espanhol, português e francês, oriundas de um só tronco lingüístico, abrindo o leque para uma abordagem latino-americana dos estudos (herdeira da romanidade, transfigurada em miscigenações entre os autóctones e os Europeus). Rama, afirma ser a Literatura Comparada:

(...) a mais promissora forma da crítica literária, que desde os especialistas soviéticos até o *enfant terrible* Etiemble está proporcionando uma renovação prodigiosa desses enfoques culturais e já deu frutos concretos nas obras de Wellek, apóia-se justamente nesse comprovado, reiterado fenômeno da interação cultural.²⁸

destacando também o nome de Ana Pizarro (apud, NITRINI, 2000), cuja contribuição foi, dentro do chamado comparativismo latino-americano, expor três caminhos, com os mesmos números de interação: a relação entre a América Latina e a Europa (pelo viés internacionalista); entre as literaturas nacionais no interior da própria América Latina (via intertexto entre a oralidade e a escrita); e por fim a caracterização de heterogeneidade das referidas literaturas (o conceito de identidade é primordial), situando-as dentro da literatura universal, o que retoma, mais uma vez, no dizer de Nitrini (Op. cit.), os pensamentos de Etiemble e sua proposta conciliadora das “Escolas Francesa e Americana”. Porém, os teóricos franceses procuram distinguir o objeto do comparativismo com o dos estudos culturais, pois o primeiro, no dizer deles, salvaguarda a especificidade da literatura.

Na década de 80, e na contramão do teorizado por Pizarro, temos o tcheco Dionys Durisin (Op. cit.). Oriundo da corrente formalista do Leste Europeu e embasado pelo estruturalismo de Praga, ele resgata as correntes tipológicas (analogias) e genéticas (contatuais) da crítica, abordando a estética, os autores, escolas literárias, gêneros, estilos, sucesso literário, bem como a história como fator determinante em contexto com o literário (por isso ele não considera o comparativismo uma disciplina, mas um método contribuinte para as diversas disciplinas), aliado também ao velho, mas não obsoleto conceito goethiano de literatura mundial, e das afirmações de Zhirmunsky, já explicitadas anteriormente. Deste modo, Durisin aborda os dois fatores basilares para uma ligação literária: o receptor e o

²⁷ NITRINI, Sandra. Literatura Comparada: história, teoria e crítica. 2 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000, p. 63.

²⁸ RAMA, Ángel. Literatura e cultura na América Latina. (org.). AGUIAR, Flávio & VASCONCELOS, Sandra Guardini T. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001, p. 83.

emissor (sem esquecermos que o escritor é receptor e emissor do próprio labor artístico), cabendo ao comparatista perceber e explanar sobre seus diálogos. Deste ponto direciona para as tendências da situação histórica e social, dos gêneros, da individualidade e tradição na quais estão inseridos os autores e as obras. Em nossa pesquisa a contextualização de Antero e de Augusto: seus tempos cronológicos e biográficos distintos, mas que histórico e literariamente se coadunam; os períodos artísticos comuns em suas leituras e produções: o Decadentismo, o Realismo e Naturalismo, o Parnasianismo, o Simbolismo e o Modernismo; as pontes e rupturas com o tradicionalismo, e a importância das obras particulares, claro, sempre possibilitando o diálogo entre os poetas. O que, mais uma vez, nos direciona para os estudos da Recepção. Durisin (Op. cit.) explana sobre dois tipos de relação interliterária entre as formas de recepção: integradoras (que pode ser por meio: da alusão, do empréstimo, da imitação, e adaptação) e diferenciadoras (por polêmicas literárias, paródia e paródia grotesca). Somadas a essas relações vem a história e a teoria literária contextualizadas, objetivando perceber o grau de recepção, o que o define como um estruturalista que, em tempo, reviu conscientemente as fragilidades do próprio método imanente, buscando posteriormente a combinação entre a análise do processo literário com o contexto da literatura nacional.

Em 1983, P. Brunel, Cl. Pichois e A. M. Rousseau organizaram a obra basilar: *Que é Literatura Comparada?* e nela afirmam a respeito dos estudos desta e da Recepção:

Se a Literatura Comparada tem, entre outras tarefas, a de estudar a fortuna literária dos autores e das obras, a teoria da Estética da Recepção elaborada por Hans-Robert Jauss e pelos representantes da Escola de Constança não pode senão reconsiderar seus métodos.²⁹

para os pesquisadores franceses as noções teorizadas pela Estética da Recepção a partir dos anos 60: o horizonte de expectativa, a função de comunicação em que a concepção da obra resulta da convergência entre o texto e a recepção partícipes do leitor, inserido na história e na estética, estão na gênese das preocupações quanto à influência, e devem servir ao comparativista, o que nos autoriza neste texto o direcionamento para tais abordagens, percebendo as distintas leituras d'*As Flores do Mal* (1857) de Baudelaire, pelos poetas Antero e Augusto, obra singular para os projetos poéticos dentro da Modernidade que pesquisamos. Cujos versos receberam as seguintes leituras: a primeira, destacando-se o Baudelaire satânico e macabro, marcado pelo Mal do Século (trazendo a morte, o sangue, temas pertinentes às propostas singulares dos nossos poetas. Em Antero a ‘sombra’ eciana de Fradique Mendes,

²⁹ BRUNEL, Pierre et al (org.). Que é literatura comparada? (trad.). Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1990, p. 41.

em Augusto, leitor de Álvares de Azevedo, a dos vermes a espreitar sua carne); a segunda, da estética simbolista (os sons, cores e sentidos plásticos e musicais, presentes em Antero e, via Cruz e Sousa, sugeridos a Augusto. Cruz e Sousa, leitor de Antero e que, assim como o francês e o paraibano, foi marginalizado e vivia com problemas financeiros, sem esquecermos a singularidade trágica do preconceito por resto sofrido); a terceira, o poeta francês da arte pela arte parnasiana (buscando a perfeição da forma, porém também a desestruturando. Cabendo aos nossos poetas, distintos de Baudelaire, optarem pelo soneto decassílabo, enquanto este trabalhava com o alexandrino).

Da história literária geral, Brunel e os demais autores (1990) expõem questões acerca dos gêneros literários, por diacronia (sucessivos), oriundos das analogias sincrônicas (ao mesmo tempo) em determinados contextos temporais, ampliando para as “Concepções de Vida”, isto é, interrogações que o comparatista deve fazer, sobre: a sociedade na qual estão inseridos o autor e a obra, o contexto político, econômico, religioso, filosófico e cultural a eles pertinentes. Somada aos estilos vigentes em determinadas épocas, caindo na estética e nas periodizações, deveras complexas, abarcando o conceito de geração. Tais pressupostos não serão aqui definidos, mas situados conforme a pertinência do texto. Os críticos franceses, na obra em questão, tratam em certo capítulo da “História das Idéias”, tomando idéias como sinônimo de conhecimento e reflexão aliados ao prazer estético e sensível. E topicalizam o tema, sobre as seguintes perspectivas: “Idéias Filosóficas e Morais” (chamando a atenção, o que pode soar óbvio, mas por demais importante, às leituras dos filósofos e seus pensamentos retomados pela literatura, não simplesmente como documentos, mas intertextos no labor artístico). E cita alguns pensadores: Hegel, Platão, Aristóteles, Kant, Nietzsche, entre outros; “Idéias Religiosas” (estas, aliadas para embasar ou questionar a filosofia, mas abrangentes em todo espaço universal do pensamento humano, citando Cristo e a Bíblia, o pilar do Ocidente religioso, assim como Buda, Confúcio e Maomé, vozes do Oriente, também presentes nas literaturas); “Idéias Científicas” (estreitando os laços da ciência com a literatura que, a partir do Renascimento, ganhou um grande leque de possibilidades: astrologia, alquimia, medicina, somadas ao Evolucionismo e descobertas afins); “Idéias Políticas” (incluindo nesta palavra a família, cidade, sociedade e nação. E cita: Marx, Comte, Bacon e demais, homens que revolucionaram épocas, cujas idéias o comparatista busca perceber nas obras e autores destinados aos estudos); “Tradições e Correntes de Sensibilidade”, trazendo temáticas sempre presentes, claro, por caminhos diferentes, por exemplo: a Morte, a Vida, o Sofrimento, o Amor, Deus e o Tempo, e os autores explicitam:

O estudo dos sentimentos literários, no entanto, ultrapassa amplamente o dos sentimentos na literatura. Neste último caso, esforça-se o comparatista por distinguir entre o fundo e a forma, por romper a aliança das idéias e das emoções. Virtude, felicidade, morte, suicídio, liberdade — são temas ambivalentes, segundo o temperamento do escritor, que ora reflete, ora se expande. Atrás de todo estado afetivo se oculta uma atitude global que os especialistas analisarão sob o ponto de vista da religião, da psicologia ou da moral.³⁰

Esclarecendo o diferencial de sentimentos explanados, de um lado o pessoal e psicológico, do outro o literário, ‘fingido’ por meio de versos. Este último permeado, segundo Brunel e os demais, pelo temperamento original do autor, pela influência da sociedade e, por fim, pelo peso da tradição na comunicabilidade da obra para com os pretensos leitores. Cabe à Literatura Comparada não perder seu norte, isto é, continuar visando à expressão individual e artística da alma coletiva e, sendo método, não desprezar a literariedade do texto, claro, sem restringir-se ao imanentismo. Respondendo à pergunta inicial que dá nome à obra: *Que é Literatura Comparada?* os pesquisadores chegam a uma resposta plausível de sentido, porém nunca delimitado, aqui parafraseado: é uma descrição analítica, metódica e diferencial, interpretação sintetizada dos fenômenos literários interlingüísticos e interculturais, determinados pela história, pela crítica e pela filosofia, com o intuito de compreender a literatura enquanto função própria do espírito humano. Os referidos pesquisadores tratam também de quatro temas que permeiam os autores e obras, em ‘parceria’ com a Recepção: a influência (já comentada), a fortuna (conjunto de estudos e comentários acerca de determinado autor), o sucesso (de ordem estatística, que demonstra a quantidade de edições, traduções e adaptações, bem como os leitores que a apreciaram) e a fonte (diferenciada da influência por partir do receptor para o emissor, sendo a outra inversa). Na década de 70, para Jauss, um dos mentores da Recepção, os comparatistas deveriam aprender com os filósofos humanistas e iluministas do século XVIII, caso não quisessem ficar presos ao imanentismo ou simplesmente caírem em uma comparação metodológica, o que levou os próprios comparatistas a reverem abordagens e ‘dialogarem’ com o crítico de Constança e seus pressupostos teóricos. Não impedindo, em 1989, de tais querelas prosseguirem, pois Yves Chevrel (1990) continuaria apontando a Literatura Comparada tradicional como base avançada da Estética da Recepção, sem tocar no aprofundamento que foi a renovação de Jauss e o “horizonte de expectativa”, entre outras abordagens. O que é contestado por Nitrini, para quem a contribuição da Estética da Recepção é basilar para a perspectiva da influência, ou seja:

³⁰ Ibidem., p. 80.

Com seu objetivo de substituir a historiografia literária substancialista, fundada no estudo da obra e do autor, por uma historiografia voltada para o leitor, a Estética da Recepção abre perspectivas para que a influência já não se explique mais causal e geneticamente de obra a obra, de autor a autor, de nação a nação, mas como resultado complexo da Recepção.³¹

ponto norte para o direcionamento desta pesquisa, mesmo que ciente das dificuldades em delimitar o referido “horizonte de expectativa” jausseano como certeza, aliás, impossível, pois este toca nos leitores passivo e no reproduutor, além do produtor. Assim, com toda contribuição, deveras fundamental, os estudiosos franceses acima referidos ainda privilegiam as semelhanças, porém, abdicando das dessemelhanças, o que limita a abordagem investigativa.

Percorrendo os anos 80, tempo de multiplicação de paradigmas críticos, porém, passando por Portugal e situando-a no Brasil, abordaremos a Literatura Comparada que foi bem acolhida pelos que fizeram, e ainda fazem dela seu campo de trabalho. Antes, houve estudiosos portugueses e brasileiros que a teorizaram, tais como: Tobias Barreto (com ensaios de crítica literária, em 1887, abordando o comparativismo), João Ribeiro (1905, relacionando a literatura culta e a popular), Almáquio Diniz (em 1910, a respeito do futurismo de Marinetti), José Veríssimo, Brito Broca, Tristão de Ataíde, Álvaro Lins, Otto Maria Carpeaux, entre outros ilustres do início do século XX. Eugênio Gomes (primeiro comparativista brasileiro, estudioso de Machado de Assis), Tasso da Silveira (seguidor dos ideais de Tieghem, enfocando as fontes, influências, imitações ou empréstimos), Afrânio Peixoto (introdutor, em 1940, do conceito de pré-romantismo no Brasil), Antônio Sales Campos (defensor, em 1945, da primeira tese na citada área), Fidelino Figueiredo, citado anteriormente (por ter escrito, na década de 40, um dos mais importantes textos comparativistas da época: “*Shakespeare e Garrett*”); nas décadas de 60 e 70, amplia-se para as Universidades, trazendo professores como Leyla Perrone-Moisés (e os estudos da presença da França na literatura brasileira), Afrânio Coutinho, Onédia Barboza e Maria Alice Faria.

Porém, o “boom” deu-se nos anos 80. Destacam-se nomes como: Antonio Candido, que já no final dos anos 50, com sua obra *Formação da Literatura Brasileira*, dava os caminhos a serem percorridos, abarcando a dita e implícita comparada e a historiografia literária. Ele que em 62 introduziu, na Universidade de São Paulo, a disciplina Teoria literária e Literatura Comparada. Seu viés metodológico, bebendo no Marxismo e no New Criticism, trouxe a aproximação entre a história e a estética, literatura e sociedade, descartando a

³¹ NITRINI, Sandra. Literatura Comparada: história, teoria e crítica. 2 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000, p. 181.

questão da originalidade, da variabilidade da influência e sua causalidade, e do sociologismo exclusivista, o que levou o crítico a ter afinidades com os teóricos: Zhirmunsky e Veseloski, tratados no início deste texto. Após a ‘abertura’ iniciada por Cândido, para quem a influência deveria também ser tomada entre os autores nacionais, não somente estrangeiros, vieram Roberto Schwarz, Silviano Santiago e Haroldo de Campos para discutirem acerca do antigo e presente dilema da fonte e da influência: o primeiro, seguidor de Cândido, contrapunha-se aos dois referidos. Schwarz trouxe as idéias de imitação e cópia (remetida ao original) como fundamentais para a compreensão do nacional, ainda que por “subtração”, sem esquecer das problemáticas dialéticas entre a metrópole e a colônia (e aqui no presente texto é explícita a relação: Portugal e Brasil, nas figuras dos poetas da Ilha dos Açores e do paraibano do Engenho Pau d’Arco). Destas elaborações vem a crítica às correntes estrangeiras utilizadas a varejo na literatura brasileira, segundo o autor, norteado pelo contexto econômico, político e social; Para Santiago e seu “entre-lugar” o autor latino-americano encontra-se em plena assimilação, apropriação, submissão e destruição mesmo do imposto a ele, o que o faz desarticular o texto primevo, trazendo a ideologia pertinente a si; Campos, por sua vez, retomou a historiografia e, alimentado/deglutido pelo antropofagismo de Oswald de Andrade, buscou um nacionalismo dialético que se apropriou da cultura do estrangeiro para expurgar uma possível literatura brasileira, não mais gerida pelo complexo da dependência.

Dando um rápido olhar nas chamadas correntes teóricas que, de alguma maneira, formalizaram toda uma discussão sobre a literatura e o que a rodeia, temos nas palavras irônicas de Terry Eagleton, a seguinte assertiva, bastante longa, mas pertinente ao assunto tratado:

A hermenêutica, como arte de decifrar a linguagem, ensinou-nos a suspeitar do que é flagrantemente auto-evidente. O estruturalismo nos ofereceu um *insight* sobre os códigos e convenções ocultos que governavam o comportamento social, fazendo com que parecesse menos natural e espontâneo. A fenomenologia integrou alta teoria e experiência cotidiana. A teoria da Recepção examinou o papel do leitor na literatura, mas era, realmente, parte de uma preocupação política mais ampla com a participação popular. O passivo consumidor de literatura teve que dar lugar ao ativo co-criador. O segredo foi finalmente revelado: leitores eram quase tão vitais para a existência da escrita quanto os autores, e essa classe de homens e mulheres oprimidos, há muito desprezada, estava finalmente esquentando seus músculos políticos.³²

assim, vivida todas estas conceituações político-teóricas, o crítico-leitor, a partir da década de 90, após as contestações dos tempos anteriores, tem as interrogações e idéias superpostas:

³² EAGLETON, Terry. Depois da teoria: um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo. (trad.) Maria Lucia Oliveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005, p. 84.

pós-modernismo, estudos culturais, politicamente engajados e contextualizados nas questões da globalização e democratização, renovando o caos das inquietudes. Cabendo à Literatura Comparada situar-se também como proposta atuante e singular, especificando sua metodologia. Enfim, como afirma Chevrel:

O aparecimento de uma obra não é necessariamente, em si mesmo, a manifestação de um acontecimento literário; é necessário que essa obra esteja não apenas disponível, mas seja lida ou representada. A leitura deve, então, ser considerada como um acto que não é redutível à pura fruição individual; ela coloca em jogo a relação do indivíduo com o mundo, com a sociedade e, nesse aspecto, é parte integrante de *uma mentalidade* de que a investigação histórica faz, hoje em dia, um dos seus temas de eleição.³³

ainda que a leitura de fruição tenha também sua importância. Além do mais, os poemas conservam um público (leitor, pesquisador, contestador), não se sacrificando à sedução imediatista, passageira, não mais carregada de estereótipos fáceis para o leitor, isto é, rompendo tais expectativas e ‘colocando’ a sociedade para refletir psicologicamente e esteticamente, conforme sugere Daniel Madelénat, em “Literatura e Sociedade” (Op. cit), referindo-se a: Marinetti, Paul Morand, e Valéry Larbaud como poetas que, situados em um “espaço-tempo” contraído, foram intensificados pela Modernidade.

Presente nos estudos comparatistas, a partir de 70, o termo “Recepção” veio para alargar o campo teórico, em ‘parceria’ com os projetos desenvolvidos pelo romanista Jauss e pelo anglicista Wolfgang Iser, ambos universitários da chamada “Escola de Constança”. Chevrel, em “Os estudos de Recepção” (2004), a respeito desta teoria, distingue dois métodos importantes para começar um estudo: o primeiro, de ordem espacial e social ou geopolítico, ou seja, cabe ao comparatista não deixar de tocar nas questões das fronteiras culturais e políticas que envolvem o objeto; a delimitação de ordem cronológica (eventos que ocorreram e que foram pertinentes aos poetas Antero, no final do século XIX, e Augusto na passagem entre o século anteriormente dito e o XX), discernindo a relevância destes fatores para o caráter estético das obras em seus receptores contemporâneos a eles e atuais, e os “horizontes de expectativas” em ambos. É a respeito dos leitores, que o crítico francês faz algumas ressalvas quanto ao método, pois, para ele não se trata de um hipotético leitor, mas um histórico, real, empírico, que deixa marcas no texto.

³³ BRUNEL, Pierre; CHEVREL, Yves (org.). Compêndio de Literatura Comparada, (trad.) Maria do Rosário Monteiro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004, pp. 71-72.

Percorrida esta etapa das abordagens comparatistas, percebemos a complexidade quanto ao método, ou seja, não sendo um método fechado, cabe ao estudioso lançar mão do mais pertinente com a análise proposta. Nas palavras de Carvalhal:

Pode-se dizer, então, que a Literatura Comparada *compara* não pelo procedimento em si, mas porque, como recurso analítico e interpretativo, a comparação possibilita a esse tipo de estudo literário uma exploração adequada de seus campos de trabalho e o alcance dos objetivos a que se propõe.³⁴

Deste modo, objetivaremos as hipóteses textuais, intertextuais, alargando para as investigações contextualizadas com a História, que engloba o social, político e cultural, no tempo do português e do brasileiro, pertinentes à Modernidade que suas obras anunciarão.

³⁴ CARVALHAL, Tania Franco. Literatura comparada. São Paulo: Editora Ática, 1986, p. 07.

Segundo capítulo

2. Roteiro: limites e abrangências nas discussões histórico-metodológicas da Recepção

A guinada da estética da representação rumo à estética da recepção, o recurso à experiência dos leitores como instância dialógica da comunicação literária, tinha a chance de compreender de maneira nova — na dialética entre inovação e tradição, obra e efeito — a mudança de horizonte da experiência histórica tendo por veículo a práxis estética e, por conseguinte, de compreender de um modo novo o caráter estético da literatura em sua historicidade específica.

Hans Robert Jauss

Após dissertarmos a respeito da Literatura Comparada, abarcando seu histórico-metodológico, e compreendermos, nas escolhas dos sonetos decassílabos por parte de Antero e de Augusto, a parte inicial do diálogo proposto, passemos agora a abordar a Estética da Recepção, visando na mesma, mais uma fundamentação para a pesquisa, enfocando o que a Recepção tem a oferecer para o nosso objetivo.

O citado Movimento surgiu na aula inaugural de Hans Robert Jauss, na Universidade de Constança, Alemanha, em 1967. Seu teor teórico semiológico-hermenêutico valoriza a percepção estética do leitor. Além de Jauss, destacaram-se Wolfgang Iser e Hans Georg Gadamer, este último, como referente dos demais. De Gadamer e sua: *Verdade e método*, publicado em 1961, a idéia de uma disciplina que enfocasse a arte da compreensão, da interpretação da linguagem pelo intérprete, o leitor. Na teoria dele, o significado da obra não se encerrava nas supostas intenções do autor, mas era abarcado pelo contexto histórico, ampliando para novos significados, sequer imaginado pelo autor ou pelo público contemporâneo à obra estudada. Porém, como afirma Eagleton (2003), o olhar histórico tradicional de Gadamer só é validado pressupondo que haja uma única e imóvel tradição, além de uma história de fluxo contínuo, ininterrupto, sem conflitos ou contradições, o que sabemos ser deveras limitado. Para Jauss (apud, COSTA LIMA, 1979) o contexto histórico da tradição estética é fundamental para a citada teoria, tradição esta que alude ao platonismo, ou seja, refletindo filosoficamente entre a arte e a natureza, o belo, a verdade e o bem, forma e

conteúdo, somada à relação entre imitação e criação. Mas, reformulando o citado conceito, o estudioso define três basilares atividades da práxis estética: a produtora ou técnica (poiesis), a receptiva ou visão de mundo (aisthesis) e a comunicativa (katharsis), o que nos remete aos pensamentos de: Aristóteles e a *Poética* — filósofo precursor, e obra gênese dos estudos da Recepção —, Hegel — e o viés não natural, se assim podemos definir, em que a arte é de natureza espiritual, de função contemplativa, não de êxtase, mas de moral essencialista a Platão —, e de Kant — para quem a arte e a beleza não se coadunam com a feiúra ou o asco, daí estes não poderem ser tomados como objetos de representação, ao contraporem o prazer. Conceito mais tarde negado por Baudelaire, cuja negação do belo traz um novo olhar para a multidão enferma e miserável da humanidade, e faz desse olhar sua arte. Introduzida no poema *Ao Leitor*, aqui em algumas quadras:

Sempre tolice e error, culpa e sovinaria,
Trabalham nosso corpo e ocupam nosso ser,
E aos remorsos gentis, nós damos de comer
Como o mendigo nutre a sua piolharia.

Frouxo é o arrependimento e tenaz o pecado,
Por nossas confissões muito é o que a alma reclama,
Voltando com prazer a um caminho de lama,
Crendo as manchas lavar com pranto amaldiçoado.

É o Diabo que nos move através de cordéis!
O objeto repugnante é o que mais nos agrada;
E do inferno a descer sempre um degrau da escada,
Vamos à noite errar por sentinelas cruéis.

Tal como um libertino e que beija e mastiga
O seio sofredor de velha Messalina,
Furtamos ao passar um prazer disfarçado
Que esprememos assim como laranja antiga.

É o tédio! — os olhos seus que a chorar sempre estão,
Fumando o seu huka, sonha com o cadasfalso.
Tu conheces, por certo, ó frágil monstro, ó falso
Leitor, amigo meu, meu igual, meu irmão! ³⁵

versos evidenciadores do projeto baudelaireano de, ideológico e poeticamente, trazer um novo e ‘incômodo’ olhar para o leitor. Desde as analogias, passando pela seleção das palavras: tolice, error, culpa, sovinaria, piolharia (vérminte, no original), entre outras, fazendo do defeito e do ‘asco’ o mote de beleza para os elementos que circundavam aquele mundo exposto: “Voltando com prazer a um caminho de lama”; o eu, irmanado com o leitor, ambos conduzidos por Satã, errando pela noite (espaço propício aos vícios da mente e da carne),

³⁵ BAUDELAIRE. *As Flores do Mal*. Jamil Almansur Haddad. (tradução, prefácio e notas). São Paulo: Difusão Européia do Livro. Clássicos Garnier, 1964, pp. 79-80-81.

transeuntes na cidade dos mendigos, das prostitutas, dos viciados, entediados com a vida e à espera sonhadora da morte. Antero de Quental e Augusto dos Anjos, de maneiras singulares também desenvolveram estes temas. No soneto *Mais Luz!* os seguintes versos do português:

Amem a noite os magros crapulosos,
E os que sonham com virgens impossíveis,
E os que se inclinam, mudos e impassíveis,
À borda dos abismos silenciosos...

Tu, Lua, com teus raios vaporosos,
Cobre-os, tapa-os e torna-os insensíveis,
Tanto aos vícios crueis e inextinguíveis,
Como aos longos cuidados dolorosos!

Eu amarei a santa madrugada,
E o meio-dia, em vida refervendo,
E a tarde rumorosa e repousada.

Viva e trabalhe em plena luz: depois,
Seja-me dado ainda ver, morrendo,
O claro Sol, amigo dos heróis! ³⁶

com o eu a criticar aos poetas românticos: filhos da noite, os que vivem nas sombras, e que nas madrugadas realizam e propagam sua existência terrena idealizada. Escondidos pela lua, cúmplice dos que estão à margem e que, diferente dos heróis (realistas), se escondem da luz do sol, que não revela: “os vícios crueis e inextinguíveis”. Eu distinto deles, participante da ‘vida’ na Cidade moderna, iluminada pelos vapores da luz lunar, mas à espera da matinal vivência. Notemos os dois versos do primeiro quarteto: “E os que sonham com virgens impossíveis, / E os que se inclinam, mudos e impassíveis,” cujas repetições são freqüentes no poeta, além dos vocábulos de peculiar troca vocálica, mantendo o ritmo, mas alterando semanticamente o poema. Ritmo este que é mantido no segundo quarteto com os adjetivos hiperbólicos: vaporosos, insensíveis, inextinguíveis e dolorosos! Modificado a partir dos tercetos, em tom mais brando e aliterado na vogal “a”, porém incisivo: “Eu amarei a santa madrugada”, marcando um tempo de vida e de entrelaçamento entre o eu e os elementos da cidade, seu movimento luminoso e vivo: “E o meio-dia, em vida refervendo, / E a tarde rumorosa e repousada”, explícita nas aliterações em /r/. Do paraibano, destacamos alguns versos do longo poema *Os Doentes*, que se inicia com um soneto na primeira parte (1º quarteto e último terceto), e as demais seguem em quadras:

³⁶ QUENTAL, Antero. Sonetos. (org.) António Sérgio. 3 ed. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1968, p. 54.

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

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

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

Perfurava-me o peito a áspera pua
 Do desânimo negro que me prostra,
 E quase a todos os momentos mostra
 Minha caveira aos bêbedos da rua. (...)

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

E eu, com os pés atolados no Nirvana,
 Acompanhava, com um prazer secreto,
 A gestação daquele grande feto,
 Que vinha substituir a espécie Humana! ³⁷

nos versos, o eu poético (“coberto de desgraça”, hiperbolizando o destino e a tragédia como seu ofício) percorre a cidade (comparada a uma cascavel, analogia que nos remete às serpentes baudelaireanas, vis, medonhas, sibilante e rastejando. Imagem sugerida pelo uso das consoantes: /c/ /s/ e /v/) temporalmente cruzando a noite até o amanhecer, passando pelos locais doentes e vis da urbe; é justamente neles que há a simbiose da vida que lá habita: os que trafegam e sobrevivem, irmanados com o eu. Os lazarentos, tuberculosos, as prostitutas, os bêbedos e morféticos, corpos e matérias ‘sem vida’, todos em comunhão, angustiados e desejosos da morte, desagregados em um mundo decrepito. Porém, assim como anunciado, desejoso de um novo renascer: substituindo a espécie humana. Notemos que o poeta, por meio das palavras e aliterações, elabora imagens de asco e ao mesmo tempo, atração, despertando no leitor os sentimentos que o eu vivenciava: “E via em mim, coberto de desgraças”; “perfurava-me o peito a áspera pua”; “O letargo larvário da cidade / Crescia”; “E eu, com os pés atolados no Nirvana / Acompanhava, com um prazer secreto”. Nos citados poemas, a partir do espaço moderno da cidade, o olhar do eu lírico em contato com os que vivem à margem (quer na passagem das idealizações românticas criticadas nos versos de Antero,

³⁷ ANJOS, Augusto dos. Obra Completa, volume único. Organização, fixação do texto e notas, Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, pp. 236-237-241-249.

anunciando o papel do novo poeta na Modernidade: pleno de razão e ‘realidade’, quer nas alucinações dos de Augusto, ambos dialogando com Baudelaire). Neles o olhar para um mundo desagregado, em plena mudança, caótico e à espera do amanhã.

Lígia Militz da Costa (2001) observa em Jauss o resgate do veio da tradição aristotélico-kantiana, que liga a arte aos efeitos emocionais no espectador e ao juízo subjetivo do gosto do intérprete, porém deslocando para o receptor o centro dos interesses teóricos (o leitor como peça fundamental). Ou seja, pensando na finalidade da arte (a catarse ou efeito no espectador), ele ‘atualiza’ tal conceito em contexto com a mimese, norteando-o para o receptor, seu foco primordial, diferenciando-se do filósofo grego que direcionava para a obra ou o objeto reconhecido pelo leitor (o que, por sua vez, distingua das idéias éticas e políticas de Platão, para quem a catarse deveria ser banida por não aperfeiçoar a alma). Além desses preceitos, Jauss (Op. cit.) denuncia a crise da História em contexto com o positivismo do século XIX, fossilizada e estática, imanente, assim como as Literaturas Comparadas, na época (já que a idéia de uma abordagem que reconheça as semelhanças, ignorando as relações entre o poeta e seu tempo, além das com o passado, não é aceita pelo teórico), ambas com um fim em si mesmo. Porém, no viés hermenêutico do medievalista e romanista alemão, teria que ocorrer a integração entre a teoria literária e a história literária, para daí direcionar para o juízo estético norteado pelo contato texto/leitor, e destes o “horizonte de expectativa”, baseado em Gadamer, e enquanto idéia já desenvolvida em Benjamin, conforme nos informa Antoine Compagnon (2001).

Chevrel (2004) é quem nos apresenta as celeumas entre os comparatistas franceses e os teóricos da Recepção. A partir do termo “receptor”, segundo ele já desenvolvido pelos comparatistas, ao tratarem da influência e da imitação, como emissor. Diferenciados pelo fato dos estudiosos da Recepção colocarem ênfase naquele que recebe a atividade (o citado leitor), ao invés da própria atividade do objeto (a obra). Um dos tópicos que Chevrel (Op. cit) chama atenção é o de que os textos cuja recepção os comparatistas trabalham, são traduzidos, o que abre perspectivas várias. Em nosso estudo optamos por poetas de língua portuguesa, claro, percebendo as nuances de cada língua: país, tempo, cultura, entre outras. Ainda que utilizemos textos teóricos traduzidos do francês, alemão e inglês, por exemplo, bem como os poemas de Baudelaire, nas traduções de Jamil Almansur Haddad. Para o crítico francês o enfoque basilar, e por conta disso mais complexo da Recepção, é o leitor alvo: o leitor real, histórico, que deixa marcas da sua leitura no texto.

2.1. Antero e Augusto: caminhando pelas fendas históricas e poéticas

Em seus apontamentos, Jauss, em 1967, define o papel da história em contexto com a obra literária, diferenciando o objetivo dele em antítese a do historiador que descrevia as coisas ou fatos como aconteceram:

Afinal, a qualidade e a categoria de uma obra literária não resultam nem das condições históricas ou biográficas de seu nascimento, nem tão somente de seu posicionamento no contexto sucessório do desenvolvimento de um gênero, mas sim dos critérios da recepção, do efeito produzido pela obra e de sua fama junto a posteridade, critérios estes de mais difícil apreensão.³⁸

o que nos oferece os argumentos basilares dos caminhos a seguir, porém, sabendo que na contemporaneidade o historiador ganhou um novo status, ‘reinventando’ os fatos históricos. Mas com a certeza que os ideais jausseanos ao criticar o viés histórico-positivista não se tornaram obsoletos, muito pelo contrário, pois ao nos aprofundarmos nos versos de Antero e Augusto, lançaremos mão da recepção, bem como dos méritos pertinentes à crítica e aos leitores, pensados pelo teórico. Demonstrando a importância dos mesmos, evitando cair no imanentismo próprio dos formalistas: nos preceitos estético-formais em que o leitor é direcionado pelo texto, e sim no processo que leva as obras a estarem contextualizadas na história; como também nos conceitos marxistas, também criticados pelo estudioso, para quem somente vê no leitor um ser inserido em uma sociedade, com determinada posição, que provavelmente influencia na sua leitura, sem dialogar com o texto. Isto é, ao tratar do estético, Jauss não considera a leitura como uma experiência iniciada pela compreensão e interpretação do significado de determinada obra, nem pela suposta intenção do autor, mas pela soma do efeito estético e a compreensão fruidora por parte do leitor.

Em sua preocupação para que a experiência literária do leitor, quanto ao “horizonte de expectativa”, não caia em um psicologismo, ele esclarece:

Ademais, a obra que surge não se apresenta como novidade absoluta num espaço vazio, mas, por intermédio de avisos, sinais visíveis e invisíveis, traços familiares ou indicações implícitas, predispõe seu público para recebê-la de uma maneira bastante definida. Ela desperta a lembrança do já lido, enseja logo de início expectativas quanto a “meio e fim”, conduz o leitor a determinada postura emocional e, com tudo isso, antecipa um horizonte geral de compreensão vinculado, ao qual se pode, então, — e não antes disso —, colocar a questão acerca

³⁸ JAUSS, Hans Robert. A história da literatura como provocação à teoria literária. (trad.) Sérgio Tellaroli. São Paulo: Editora Ática S. A., 1994, pp. 07-08.

da subjetividade da interpretação e do gosto dos diversos leitores ou camadas de leitores.³⁹

nos direcionando para os contextos histórico, social e literário, situando os versos como inovadores exemplos de ruptura nos conceitos estéticos de suas épocas, o que permite o diálogo entre os poetas. Para tais perspectivas dos “horizontes de expectativa”, quanto à predisposição do público ao recepcionar um determinado autor e obra, Jauss (Op. cit.) aponta três fatores fundamentais: 1º — as normas conhecidas ou da poética referente ao gênero específico (em nosso caso a poesia); 2º — a relação implícita com as obras do mesmo contexto histórico-literário (as contemporâneas aos poetas português e brasileiro, respectivamente); 3º — a oposição entre ficção e realidade, entre as funções poéticas e práticas da linguagem, o que leva o leitor a, via comparação, refletir durante a leitura. Daí a possibilidade dele perceber, a partir do seu horizonte restrito ou da amplitude do horizonte de leitura vivenciada, o que a nova obra oferece. Tais leituras podem atender o esperado, superar, decepcionar ou contrariar as expectativas, além de, ao romper de forma ímpar o “horizonte”, fazer com que a obra não possa ser relacionada a nenhum público específico, levando o mesmo a se formar aos poucos.

Como bem coloca Zilberman: “Refletindo sobre a história, a estética da recepção é igualmente um acontecimento histórico”,⁴⁰ deste modo Jauss propõe três aspectos para a historicidade da literatura: a diacronia (o contexto das obras), sincronia (o sistema presente na época das literaturas das obras referentes), e a relação entre o desenvolvimento literário imanente e o histórico. Assim, uma obra dita como nova, ou redescoberta, não se qualifica somente pelo caráter estético, ou por suas ‘faces’ de inovação, surpresa, superação, reagrupamento, estranhamento, conforme alegado pelos formalistas, mas principalmente pelo momento histórico na qual se insere diacronicamente, não canonizada, e sincronicamente anterior e posterior à diacronia. Em 1987, com o texto “*Os horizontes do ler*”, publicado no jornal alemão *Frankfurter Allgemeine*, o teórico alemão faz um percurso reflexivo acerca da sua teoria, e afirma:

Uma interpretação do ponto de vista da estética da produção, por exemplo, não pode mais, nos dias de hoje, simplesmente seguir a estética da genialidade ou do biografismo ingênuo do tipo “vida e obra”, mas tem de levar em consideração os conhecimentos da psico-escrita da história.⁴¹

³⁹ Ibidem., p. 28.

⁴⁰ ZILBERMANN, Regina. Estética da recepção e História da Literatura. São Paulo: Ática, 1989, p. 7.

⁴¹ JAUSS, Hans Robert. A história da literatura como provocação à teoria literária. (trad.) Sérgio Tellaroli. São Paulo: Editora Ática S. A., 1994, p. 76.

que, de certo modo, atualiza toda sua trajetória teórica, chamando atenção para caminhos que devemos evitar ao tratar dos poetas elegidos. Enfim, pensando no leitor contemporâneo, perceberemos como se concretizam o efeito e o significado dos versos de Antero e de Augusto, reconstruindo o processo histórico recebido e interpretado, comparando com as leituras atuais dos mesmos, determinando o juízo estético e a recepção de suas obras.

Antero de Quental, assim como Augusto dos Anjos, foi estudado e rotulado biograficamente como o poeta da morte, da angústia, do desespero, pessimista e triste. Ele, o “solitário de Vila do Conde”, mas não é só isso, não somente, com alguns estudiosos ‘esquecendo’ que esse mesmo homem era também pleno de vida e juventude, atuante, inconformado com o status quo da sociedade portuguesa, conforme nos esclarece Martins (2002). Desde o tempo de estudante com a Sociedade do Raio e as manifestações contra o Reitor da Universidade de Coimbra, nos idos de 1862, até o lançamento das *Odes Modernas* (1865), base das polêmicas históricas e fundamentais *Questão Coimbrã* e a carta opúsculo *Bom Senso e Bom Gosto* direcionada contra António de Castilho, sementes da *Geração de 70*, que ele desbravou o terreno para uma Modernidade ‘iconoclasta’. Que depois avançou ansiosamente para irmanar-se com Paris, Londres e Berlim, como esclarece António Quadros (1992). A Universidade tinha que ser o berço onde os jovens explanariam novas idéias. Castilho representava para esses, ainda que respeitado na sociedade, o passado idealizado e romântico — apesar de que as *Odes* também trouxessem resquícios de uma herança revolucionária do Romantismo de Victor Hugo, porém carregadas de metafísica, humanismo e interpretações evolutivas da história. Ao criticar os versos de Antero, de Teófilo Braga e Vieira de Castro, o velho poeta português não esperava a reação do primeiro: agressiva e ferina, mas verdadeira e necessária naquele momento.

Ampliando a atuação do poeta, não podemos esquecer dos envolvimentos políticos e ideológicos de Antero em prol de uma pátria que adormecia inerte. Suas viagens à Paris, aos Estados Unidos e o desejo utópico de lutar junto ao revolucionário Garibaldi na independência da Itália em 1866, são também frutos de uma busca de se embeber participativamente e culturalmente de novas experiências, ainda que passageiras e muitas vezes frustrantes. No soneto dedicado a *A. J. Félix dos Santos*, os versos vaticinam:

Sempre o futuro, sempre! e o presente
Nunca! Que seja esta hora em que se existe
De incerteza e de dor sempre mais triste,
E só farte o desejo um bem ausente!

Ai! que importa o futuro, se inclemente

Essa hora, em que a esperança nos consiste,
Chega... é presente... e só à dor assiste?...
Assim, qual é a esperança que não mente?

Desventura ou delírio?... O que procuro,
Se me foge, é miragem enganosa,
Se me espera, pior, espetro impuro...

Assim a vida passa vagarosa:
O presente, a aspirar sempre ao futuro:
O futuro, uma sombra mentirosa.⁴²

cujo eu, temeroso do porvir, situa o momento vivido como a hora da ação, da atitude, pois o ‘amanhã’ anuncia-se cruel e ilusório. Notemos que, desde as vagas exclamações dos primeiros versos: “Sempre o futuro, sempre! E o presente / Nunca! (...)", à seleção dos vocábulos: incerteza, ausente, procuro, foge, enganosa, passa, aspirar, mentirosa, passando pela constância do “sempre” e do “presente”, até o excesso de reticências e interrogações, esteticamente o poeta revela um eu atormentado diante da incerteza, pessimista: “Se me espera, pior, espetro impuro...”, ‘falsamente’ apregoando o ‘agora’ diante do inesperado futuro: “uma sombra mentirosa”. Em uma das cartas célebres ao amigo Oliveira Martins, após desistir de prestar concurso para a Cadeira de Literatura do Curso Superior de Letras, o poeta revela a essência contraditória do seu ser, ora disposto à luta social, enquanto homem e poeta, ora ‘inerte’, oriundo de uma família com posses, sem a necessidade do trabalho, o que lhe angustiava:

Realmente o que me movia não era a ambição de ser um homem público e oficial, nem o desejo de entrar nesse mundo de que sempre me afastei e continuaria, pode crê-lo, a afastar-me: era a necessidade de ser alguma coisa para uma sociedade, que não é minha, que eu não considero, mas que até certo ponto se me impõe: família, relações, etc. Era depois o desejo de viver do meu trabalho, como um homem estabelecido e não como filho famílias de casa rica, posição que me alige muito mais que você pode julgar. (...) Posso mesmo, como você pondera, mais cedo ou tarde achar um meio de ganhar, que nada tenha de oficial nem me tolha a minha moral.⁴³

Em 1871, um ano antes de publicar as *Primaveras Românticas*, o poeta organiza, com os integrantes do *Cenáculo*, as *Conferências do Cassino* e, junto com Oliveira Martins, Eça de Queiroz, Jaime Batalha, Germano Meireles, entre outros, redige o Programa-Manifesto, com a idéia de despertar os portugueses para a reflexão da situação crítica que o país vivia: política, religiosa e econômica, preparando Portugal para a modernização que a Europa já anunciava.

⁴² QUENTAL, Antero. Sonetos. (org.) António Sérgio. 3 ed. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1968, p. 81.

⁴³ MAGALHÃES, José Calvet de. Antero — A Vida Angustiada de um Poeta. Lisboa: Editorial Bizâncio Ltda, 1998, p. 66.

Coimbra assistia o surgimento do progresso pelas estradas de ferro da França e da Alemanha, porém, ainda respirava ares românticos. Mais tarde (em 1888), passadas às conferências, esse grupo ficaria conhecido como os “Onze do Bragança” ou os Vencidos da Vida, atesta Dagoberto Carvalho Jr. (2004), com os encontros entre Eça e Antero, rareando, porém, sendo mantidos através de algumas poucas cartas. Os ecos das atitudes da geração de 70 seriam ouvidos na revolução republicana de 1910. Portugal, passados os séculos, ainda sofre com o analfabetismo, com a dilapidação dos gastos públicos, com os governantes desestruturadores, dependentes da Europa. Antero ainda se faz ouvir. Engajado no sonho socialista de mudança (via influência de Proudhon), o poeta aceita, em 1880, o convite para presidir o Partido Socialista, afastando-se dos preceitos republicanos. Socialismo este que não pode ser entendido como militância política, mas essência do ser que ele era, isto é, segundo Eduardo Lourenço, em ensaio de 1979, “*Antero ou o socialismo como utopia*”:

Para Antero, a ideia nova, o socialismo como Revolução dos tempos modernos, como o cristianismo fora a do mundo antigo, é antes de tudo o triunfo da Ideia, isto é, a assunção de um sentido absoluto do destino histórico da humanidade em termos de Consciência. Ou melhor ainda, de autonciecialização.⁴⁴

eis, ao seu modo, o socialismo e o cristianismo, assim versificado nestas quadras do poema de 1864, *No Templo*:

O povo há-de inda um dia entrar dentro do Templo,
E há-de essa rude mão erguer-se sobre o altar;
E há-de dar piedade de um grande e novo exemplo,
E, ao púlpito subindo, o mundo missionar.

Sabeis que *missa nova* essa é que diz o Povo?
E o órgão colossal que, em breve, vai soar?
Qual é o novo altar e o Evangelho novo?
E o tema do sermão que às gentes vai pregar?

O Evangelho novo é a bíblia da Igualdade:
Justiça, esse o tema imenso do sermão:
A missa nova, essa é a missa de Liberdade:
E o órgão a acompanhar... a voz da Revolução!⁴⁵

no tom do que clama, a voz firme do poeta, na certeza ideológica e missionária das verdades que ‘prega’, em sua oratória a ênfase da atitude que deve ser tomada, estilisticamente

⁴⁴ LOURENÇO, Eduardo. Poesia e Metafísica: Camões, Antero e Pessoa. Lisboa: Sá da Costa Editora, 1983, p. 148.

⁴⁵ QUENTAL, Antero de. Antologia. (org.) José Lino Grunewald. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1991, pp. 86-87.

representada nas imposições desejadas: “há-de” e nos verbos: entrar, erguer, dar, subir, dizer, pregar. Nas palavras em maiúsculas: Templo, Povo, Evangelho, Igualdade, Justiça, Liberdade e Revolução, a personificação da utopia socialista, cujos elementos litúrgicos, não simplesmente católicos, mas cristãos, lhe serviam de ponte para o discurso poético e revolucionário: altar, púlpito, missa, órgão, sermão, bíblia. Elementos que também estão presentes nos versos de Augusto, não enfatizando a crença no ideal socialista, mas desestruturador dos dogmas terrenos e católicos.

Antero, oriundo de uma família católica, ainda que a religião enquanto símbolo de uma instituição cristã tenha sido sempre um paradoxo com a sua fé, que desde menino descobriu por meio da biblioteca do tio, Filipe de Quental, inúmeras leituras científicas e filosóficas que o levaram a questionar as ‘verdades’ apregoadas. Reflexões e anseios que mais tarde, amadurecido nas leituras, mas eternamente inquiridor, poetizaria no soneto *Ignoto Deo*:

Que beleza mortal se te assemelha,
Ó sonhada visão desta alma ardente,
Que reflectes em mim teu brilho ingente,
Lá como sobre o mar o Sol se espelha?

O mundo é grande — e esta ânsia me aconselha
A buscar-te na Terra: e eu, pobre crente,
Pelo Mundo procuro um Deus clemente,
Mas a ara só lhe encontro... nua e velha...

Não é mortal o que eu em ti adoro.
Que és tu aqui? olhar de piedade,
Gota de mel em taça de venenos...

Pura essência das lágrimas que choro
E sonho dos meus sonhos! se és verdade,
Descobre-te, visão, no Céu ao menos! ⁴⁶

anunciando, via título, a referência aos Atos dos Apóstolos em pregação de São Paulo aos atenienses, nos informa Sérgio (Op. cit.), com um eu pessimista, amargo, desejoso de encontrar o seu Deus, não o que a Igreja glorificava e a Ele nomeava, não o Ser supremo, vil, que fazia do humano um pequeno ser: “Gota de mel em taça de venenos...”, mas o Divino que o tornava homem racionalmente senhor de si, parte do seu corpo e das lágrimas que derramava: “Pura essência das lágrimas que choro / E sonho dos meus sonhos!”. Notemos os vocábulos que demonstram o afliito estado do eu: ânsia, pobre crente, lágrimas que choro, além da perquirição: “(...) se és verdade, / Descobre-te, visão, no Céu ao menos!”; em

⁴⁶ QUENTAL, Antero. Sonetos. (org.) António Sérgio. 3 ed. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1968, p. 117.

contrapartida ao Ser Divino idealizado: sonhada visão, brilho ingente, clemente, pura essência; oposto ao cristianismo católico: da ara nua e velha e da taça de venenos.

Lúcio Craveiro da Silva S. J (1959) aponta esta “descristianização” do jovem leitor como um problema, arrastando-o para diversas crenças e sistemas em busca de respostas concretas, o que discordamos, pois foi justamente esse turbilhão de interrogações que o fez mergulhar nas filosofias cristãs, no orientalismo (o Budismo, a idéia do Nirvana), no cientificismo, enfim, tornando-o um eterno questionador, cristão não dogmático. O estudioso português afirma:

O Catolicismo desconhece a multiplicidade de religiões, nega radicalmente a divindade do homem contingente, nem se contenta com a noção do “Deus interior” de Antero; protege a verdade da inconstante avaliação humana, e, obedecendo às profundas ambições da alma transnaturada, patenteia-lhe um infinito acolhedor e absorvente, que concentra todas essas ambições na fonte original e única.⁴⁷

unidade que o poeta nunca aceitou, tornando-se um anticatólico, antipositivista (para quem tal preceito era uma epidemia e não tinha como cientificamente explicar a consciência humana), antinaturalista, espiritualista, não panteísta e, contraditoriamente, moralista. Em 1881, nos comunica Ana Maria Almeida Martins, no ensaio *“A década de ouro de Vila do Conde (1881-1891)”* (In: LIMA, 1991), o poeta volta à Vila do Conde com o intuito de descansar e aproveitar a ‘velhice precoce’, e lá, junto com as duas filhas que adotou do fiel amigo Germano Meireles (falecido), brinca e mantém ótimas relações com os vizinhos, dá longas caminhadas, ensina a ler os filhos das amigas e recebe os amigos sinceros: Oliveira Martins, Eça, Guerra Junqueiro, Jaime de Magalhães, entre outros. É desse tempo a produção dos seus 13 últimos sonetos: *Evolução, Na Mão de Deus, Redenção I e II, Lacrimae Rerum, Oceano Nox, Voz Interior, Contemplação, Solemnia Verba, Huta, Comunhão, O que diz a Morte e Com os Mortos*. Lá despiu a alma de poeta e vestiu a de filósofo, e em 1890 escreve as *Tendências Gerais da Filosofia na Segunda Metade do Século XIX*, expondo as bases metafísicas do seu pensamento (irmanado com a ciência, não tolhido por ela, equivalente a Augusto) justamente quando o Positivismo era voz corrente. Nesse mesmo ano acontece o *Ultimatum* inglês, colocando Portugal como dependente e humilhado pela Inglaterra (na luta pela posse e controle dos portos das antigas colônias africanas: Angola e Moçambique, a celeuma do “mapa cor-de-rosa”), o que causou mais uma atitude do filho da Ilha dos Açores, com o projeto nacionalista da Liga Patriótica do Norte, e cuja voz de liderança só poderia ser

⁴⁷ S. J., Lúcio Craveiro da Silva. Antero de Quental: evolução do seu pensamento filosófico. Braga: Livraria Cruz, 1959, p. 39.

alguém de prestígio e fervor pela pátria: ele. Modernamente já era contra a colonização, questão que hoje, no nosso século, via Estudos Culturais, é basilar. Porém, o poeta não tinha habilidades políticas, não as suficientes para sobreviver naquele meio de intrigas e interesses pessoais, era um ideólogo, pensador, ainda que de ação, mas coerente demais com seus princípios, para envolver-se em uma causa perdida. O que o fez sair do grupo, decepcionado com os rumos que o país seguia. No dizer de Martins: “Em Portugal, na segunda metade do século XIX, poucos homens terão sido, como Antero de Quental, tão genuinamente representativos da época em que viveram e tão profundamente marcados por ela”.⁴⁸ Vivendo justamente nesses momentos de mudanças, porém olhando além, o poeta soube colocar-se à frente do seu tempo. Ora não compreendido, ora detratado nos jornais católicos e daqueles que se sentiam atingidos. E, conforme António Ferreira Brito, no ensaio *“Da anterolatria no “in memoriam” de 1891”* (In: LIMA, 1991), lembramos que ao se suicidar, em 11 de setembro de 1891, o poeta ‘cometeu uma heresia’ contra todos os dogmas da Igreja, o que resultaria na sua excomunhão, não podendo ser enterrado dignamente, porém, como a sua família era abastada e de prestígio social (ironicamente), conseguiu para ele as exéquias da liturgia cristã. Ainda que a população local e os ditos católicos tenham condenado seu derradeiro ato.

Ele, o leitor de Baudelaire (bebendo na fonte estética e ideológica na Modernidade do poeta francês, ambos sonetistas que desenvolveram a temática da morte desejada, como norte essencial da metafísica em equilíbrio com a razão), de Victor Hugo, Darwin, Leibniz, Michelet, Stendhal, Göethe, Hegel (principalmente, exemplificado nos sonetos *Tese* e *Antítese*, nos oito sonetos intitulados *A Idéia* e no diálogo entre o Ser Divino e os filhos terrenos, dos sonetos *Disputa em Família*), Heine, Hölderlin, Kant, Hartmann, Schopenhauer, Byron, Shelley, Poe (de quem traduziu os contos e os poemas) e Leopardi, para exemplificar com alguns nomes. Prosador e poeta acima de tudo, o primeiro pensador da Modernidade portuguesa, filosoficamente e artisticamente questionador e anunciador do futuro que sua terra deveria almejar. Nas famosas palavras do amigo Eça, a assertiva de que o poeta era um gênio e era um santo, ou, como afirmou ao vê-lo pela primeira vez, era um bardo dos novos tempos, afinal:

Este homem tão simples, com uma má quinzena de alpaca no Verão, um paletot cor de mel no Inverno, vivendo como um pobre voluntário num casebre de vila pobre,

⁴⁸ QUENTAL, Antero de. *Sonetos Completos*. Introd. Ana Maria Almeida Martins. Lisboa: Editora Ulisseia, 2002, pp. 20-21.

sem posição nem fama, sempre ignorado pelo Estado, era o elo, o mais rijo elo de fino ouro que prendia Portugal ao mundo do pensamento.⁴⁹

simples enquanto cidadão, complexo como homem, artista e pensador. E enquanto as *Odes* traziam a palavra “Revolução” como ideal, inserindo um olhar para a poesia contemporânea, imaginada por Antero, não mais romântica, o que causou a ira de Castilho, para quem o que se produzia era imaturo, cabendo a ele elogiar ou retratar os versos que surgiam, os *Sonetos Completos* (1886) encerravam toda uma produção poética madura, de um homem que selecionou cada poema com esmero e atenção crítica. No soneto *Mea Culpa*, incluso entre os produzidos de 1862 a 1866, cujos títulos em latim são marcantes também nas poesias de Baudelaire e de Augusto, temos os seguintes versos:

Não duvido que o Mundo no seu eixo
Gire suspenso e volva em harmonia;
Que o homem suba e vá da noite ao dia,
E a homem vá subindo insecto e seixo.

Não chamo Deus tirano, nem me queixo,
Nem chamo ao céu da vida noite fria:
Não chamo a existência hora sombria;
Acaso, à ordem; nem à lei desleixo.

A Natureza é minha mãe ainda...
É minha mãe... Ah, se eu à face linda
Não sei sorrir; se estou desesperado;

Se nada há que me aqueça esta frieza;
Se estou cheio de fel e de tristeza...
É de crer que só eu seja o culpado!⁵⁰

plenos de um eu humano e conectado com os elementos terrenos da natureza, numa simbiose ‘panteísta’, mas que deságua no pessimismo internalizado e definitivo. O excesso de ‘falsa’ positividade e de certezas se dá, desde a seleção vocabular: não, nada, nem, reiterados, em consonância os substantivos: eixo, inseto e seixo (evolutivas passagens para o humano, também presentes nos versos de Augusto), os adjetivos que representam seu estado aflito, diante dos conhecimentos filosóficos e religiosos que afloram: desesperado, frieza, fel, tristeza, finalizando com a auto-conceituação anunciada no título em latim: *Mea Culpa*, a presente pontuação das reticências, revelando o vagar das idéias até a concreta certeza desse eu transfigurado em Ser do século passageiro: “É de crer que só eu seja o culpado!”.

⁴⁹ Ibidem., p. 33.

⁵⁰ QUENTAL, Antero. Sonetos. (org.) António Sérgio. 3 ed. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1968, p. 85.

Para Oliveira Martins, os *Sonetos* trazem não simplesmente a particularidade da vida de um homem, mas as “agonias morais” do tempo em que escreveu e imaginou poeticamente. O que já exclui qualquer possibilidade de filiação a alguma Escola ou correntes literárias, transitando entre as que se despediam (o Romantismo decadente), e as que ajudou a aflorar (o Realismo — 1965, o Simbolismo — 1890 e o Modernismo — 1915) não se fixando em nenhuma (como Baudelaire e Augusto). Entre os poetas propriamente realistas, destacaram-se: Teófilo Braga, Guerra Junqueiro, Gomes Leal e o também baudelaireano Cesário Verde. Em relação ao Simbolismo, Paiva (2003) aponta em Antero a gênese do que os simbolistas Antônio Nobre e Camilo Pessanha trariam: a descrença no materialismo, no positivismo, no progresso científico, nos sistemas políticos. O poeta de São Miguel um utópico solitário em seu drama existencialista, estilisticamente antecipador das polissemias do léxico e da sintaxe daquele movimento, repleto de musicalidade, vaguidão e de elementos oníricos, como nos tercetos do soneto *Ideal*, em que canta à mulher adorada, visão e desatino do eu lírico: “É como uma miragem que entrevejo, / Ideal, que nasceu na solidão, / Nuvem, sonho impalpável do Desejo...”.⁵¹ O que nos leva a incluir também o poeta, não só o socialista, na “*ruptura cultural*” aludida por Lourenço (1983), para quem o início da Modernidade portuguesa se dá pela consciência histórica e trágica, por Antero não acreditar no sentido positivo da Existência, combatendo espiritualmente e por meio dos versos o atraso de um Portugal envelhecido. Eugênio Lisboa nos esclarece a ponte entre o momento primeiro com o que anos depois seria radicalizado por: Pessoa — para quem o poeta e não o filósofo Antero foi o precursor da nacionalização na literatura portuguesa, por ser original, sem estrangeirismos, Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros e depois José Régio, Adolfo Casais Monteiro, João Gaspar Simões (com a revista *presença*), entre outros. Pois: “Os homens do *Orpheu*, tal como acontecera com as da geração de 70, sentem que em Portugal não se vive”,⁵² e, em pleno ano de 1927, as realidades política e literária, eram a mesma que já Antero prenunciara ainda no século XIX, plenas de retóricas vazias, pedantismos, academicismos alheios à arte e à sociedade. Com os *Sonetos*, o poeta rompe com as sombras decadentes do passado romântico, sentimentalmente religioso e, para Fernando Guimarães, em “*Imaginação e conceptualização em Antero de Quental*”, ele consegue:

(...) criar um mundo poeticamente elaborado e superior, mas que em si mesmo se fecha como se fosse o arco onde o pensamento e a poesia ou, se preferir, as

⁵¹ Ibidem., p. 27.

⁵² LISBOA, Eugênio. O segundo modernismo em Portugal. 2. ed. Lisboa: Livraria Bertrand, 1984, p. 19.

palavras e a sua expressão ao ganhar uma dimensão filosófica acabariam por atingir um verdadeiro ponto de equilíbrio.⁵³

nos levando a compreender o ato de se fechar como base da luta artística de Antero entre o subjetivismo (não sentimentalóide, mas conceitualista) e o objetivismo (não formal), vislumbrando modernos diálogos elaborados por ele, cujo racionalismo filosófico e angustiado lirismo, paradoxalmente se realizavam nos versos, daí Quadros (1992) intitulá-lo o “primeiro poeta-filósofo português”. Cabendo aos sonetos e à linguagem do poema tornarem-se lugares de convergência das experiências concretas e imaginárias, não “filosofemas”, do versejador português. O mesmo crítico, em sua leitura particular da Simbologia nos versos do português, afirma que a organização intencional dos referidos sonetos é:

(...) uma peregrinação conducente à beatitude da vida eterna *na mão de Deus, na sua mão direita*, é artificiosa, é pragmática, mas condiz com uma proposta metafísica que não ultrapassou o estádio de um pampsiquismo idealista e moral.⁵⁴

recorrendo às origens mágicas, míticas e religiosas da “poesia-poësis”, fazendo-nos perceber a trajetória do jovem Antero que polemizava nos tempos de Castilho, nas lutas pátrias e que, passado o tempo, procurava na plenitude a paz interior, tragicamente encerrada em 1891, cinco anos após a obra, com a fatal despedida anunciada por toda a vida, deixando na poesia do futuro desejada por ele uma obra eterna.

Como recorda Pedro Calheiros, no ensaio “*Pessoa e o espelho quebrado de Antero*” (In: LIMA, 1991), o século XIX se despedia nos atos suicidas de Van Gogh, de Camilo, e de Rimbaud (literariamente, ele que morre no mesmo ano do vate português), na loucura de Nietzsche, nos exageros etílicos e psicotrópicos de Poe e Baudelaire, para ficarmos em alguns. Nos versos de Antero a morte foi uma das presenças constantes, ora como discurso dramático e hiperbólico, ora com ironia, mas sempre um consolo ou uma certeza. No soneto *Anima Mea*, lemos:

Estava a Morte ali, em pé, diante,
Sim, diante de mim, como serpente
Que dormisse na estrada e de repente
Se erguesse sob os pés do caminhante.

Era de ver a fúnebre bacante!
Que torvo olhar! Que gesto de demente!

⁵³ GUIMARÃES, Fernando. Linguagem e Ideologia: uma abordagem desde Almeida Garrett a Jorge de Sena. 2. ed. Porto: Lello Editores, 1996, p. 74.

⁵⁴ QUADROS, António. Estruturas Simbólicas do Imaginário na literatura Portuguesa. Ensaios. Lisboa: Átrio, 1992, p. 54.

E eu disse-lhe: “Que buscas, impudente,
Loba faminta, pelo Mundo errante?”

— “Não temas, respondeu (e uma ironia
Sinistramente estranha, atroz e calma,
Lhe torceu cruelmente a boca fria).

Eu não busco o teu corpo... Era um trofeu
Glorioso de mais... Busco a tua alma.” —
Respondi-lhe; “A minha alma já morreu!”⁵⁵

neles percebemos como intróito a analogia Morte (personalizada)/ serpente, tão presente nos versos de Baudelaire e de Augusto (a cascavel), representando o papel nocivo e fatal da “Funérea Beatriz”, nesse caso assumindo um papel feminino: bacante (relativo às sacerdotisas de Baco), Loba atraindo mais uma vítima, entre tantas do seu funesto ofício. Notemos, desde os primeiros versos dos quartetos, como o eu direciona o olhar do leitor-ouvinte para a descrição da cena, apresentando a vil serpente, ampliando, a partir do primeiro terceto, com o enjambement, a seleção vocabular que ‘serpenteia’ nos olhos do leitor: “ironia / Sinistramente estranha, atroz e calma, / Lhe torceu cruelmente a boca fria”, somada às aliterações em “s” e em “t”. Mas o que marca definitivamente este poema é o verso final, na voz lúgubre do eu: “A minha alma já morreu!”, evidenciadora do seu profundo pessimismo.

As portas do século XX o poeta dos Açores proporcionava um diálogo com os novos leitores que surgiram e que, contemporaneamente, assim como nós, no presente século procuramos entender, ‘completar’ sentir e divulgar sua obra. E dizemos novos leitores porque os contemporâneos ao poeta, assim como a crítica da época (atestada pelo silêncio dos jornais portugueses, sem notas a respeito da obra) e posterior, com as exceções por nós já tratadas, não o inseriram no panteão dos grandes escritores, excluindo-o do cânone tradicionalista (Augusto, por sua vez, passaria anos até ser ‘incluído’ no panteão, ainda que até hoje por muitos incompreendido e mal estudado. Porém, canônicos ou não, a relevância e atualidade dos seus versos é o que nos importa). Para atestarmos o tratamento dado ao vate português, nos referimos à coletânea organizada por Delfim Guimarães *Alma Portuguesa*, de 1916, em que temos os nomes ilustres de Herculano, Garrett, Castilho, Gil Vicente, Camilo, João de Deus, menos o de Antero; e a obra teórica a respeito dos sonetos *Pequena Casa Lusitana*, de Antônio Sardinha (não localizamos a data), em que não aparece um sequer, de um dos maiores sonetistas portugueses. Quando a ele se referiram, por força do positivismo, foi como um caso patológico, ou a respeito da nevropatia e dos problemas digestivos do poeta, como

⁵⁵ QUENTAL, Antero. Sonetos. (org.) António Sérgio. 3 ed. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1968, p. 96.

fez Sousa Martins no livro *Nosografia de Antero* (infelizmente não tivemos acesso, apenas referências a ele).

Por outro lado, se podemos dizer que há uma ‘escola’ anteriana, ela se realiza nos versos de um Manuel da Silva Gaio e sua *Nova Poesia*, na *Teatrologia do Príncipe Imaginário* de João de Castro, no *Eu* de Alfredo Pimenta (1904), escrito oito anos antes do *Eu* de Augusto dos Anjos — trazendo, como nos informa Viana (2000), graficamente o pronome-título em vermelho e centrado na capa, porém, ainda com versos românticos, enaltecendo a figura da mulher. Abraçado com a causa positivista, diferenciando-se do paraibano nestes pontos, convergindo ao tratar da natureza panteísta e pelo tom Decadentista —, no pessimismo dos versos de José Régio e na voz de Florbela Espanca (em entrelaçamentos entre ela e o filho dos Açores, objetivando o amor e o pensamento nos sonetos de ambos, tão bem estudados por Elizabeth Cardoso Carvalho (2004)). No Brasil, segundo Paiva (2003), os contemporâneos ao poeta português, cujos versos ele publicara no *Tesouro poético da infância*, de 1883, eram ainda os da última fase romântica de: Castro Alves (a quem Antero lia, conforme atestam suas cartas. E que ainda hoje é um dos que, por sua oratória estilística, ‘disputa’ com Augusto o ‘título’ do mais declamado pelo povo brasileiro), Tobias Barreto (e a presença da filosofia germânica no Recife, singular no poeta de Pau d’Arco), Fagundes Varela, Sousândrade (outro poeta incompreendido e pouco estudado), e a tríade parnasiana já referida. Porém, somente na geração ‘seguinte’ podemos perceber a presença anteriana: nos versos dos simbolistas Cruz e Sousa e Alphonsus de Guimarães, além do singular Augusto, confirmando que a escrita de Antero era destinada a um público futuro. O certo é que, concordando com Teresa Cristina Cerdeira da Silva, em “*Antero: a utopia do futuro*”:

Pensar Antero na modernidade parece uma questão a que se não pode furtar o leitor daquela sua parte de vitória que, para além dos projetos ideológico, filosófico e místico que o marcaram — heróicos e falidos “tant bien que mal” — é a incontestável permanência da sua poesia.⁵⁶

permanência de um homem dividido entre a fé a e a razão que o progresso anuncjava, entre a religião (que não representava seu Deus) e os ideais socialistas (afinal, para ele, o Cristianismo fora a Revolução no mundo antigo, enquanto no mundo moderno a Revolução era o Cristianismo), entre a insuficiência do presente pessoal e histórico e a esperança no futuro vindouro. Nos sonetos: *A um crucifixo*, de 1862 (que doze anos depois, em 1874, ganha

⁵⁶ SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. Antero: a utopia do futuro como redenção. In: LIMA, Isabel Pires de. (org.). Antero de Quental e o destino de uma geração. Ensaios. Actas do Colóquio Internacional do Centenário da sua morte. Lisboa: Faculdades de Letras do Porto, Coleção Perspectivas Atuais, 1991, p. 331.

uma nova versão) percebemos essa permanente ‘progressão’ do poeta em torno da sua idéia de luta filosófica e política. Do primeiro, versos como esses: “E agora, como então, viras o mundo exangue, / E ouviras perguntar — de que serviu o sangue / Com que regaste, ó Cristo, as urzes do Calvário?”⁵⁷, pondo em dúvida a missão do Salvador, cujo exemplo não foi ‘suficiente’ para abrandar o caos do mundo e o sofrimento dos Seus filhos. Já no soneto seguinte, também intitulado *A um crucifixo*, observamos o inverso:

Não se perdeu teu sangue generoso,
Nem padeceste em vão, quem quer que foste,
Plebeu antigo, que amarrado ao poste
Morreste como vil faccioso.

Desse sangue maldito e ignominioso
Surgiu armada uma invencível hoste...
Paz aos homens e guerra aos deuses! — pôs-te
Em vão sobre um altar o vulgo ocioso...

Do pobre que protesta foste a imagem:
Um povo em ti começa, um homem novo:
De ti data essa trágica linhagem.

Por isso nós, a Plebe, ao pensar nisto,
Lembraremos, herdeiros desse povo,
Que entre nossos avós se conta Cristo.⁵⁸

afirmando o caráter revolucionário da vinda de Jesus à terra. Ele, o Mártir do que o poeta prevê como a verdadeira e futura luta plebéia do Evangelho socialista: generoso e não morto em vão. Jesus humanizado, sangrando, morrendo (para os descrentes) como: maldito, despertando repulsa, porém, ‘liberto’ e lembrado ao morrer pelos que se encontram à margem: “De ti data essa trágica linhagem”, armados na ‘verdadeira’ igreja e apostolado da pura fé plebéia. Nessa dubiedade de Antero, ora crítico mordaz, ora refletindo e refazendo o pensamento anos depois, os *Sonetos* são a síntese, se assim podemos conceituar, desse percurso poético iniciado com as primeiras obras, plenas de Religião e Políticas ideológicas, excessivas e atuantes, formalmente em odes, quadras e sextilhas, finalizado com a presença do ceticismo e da descrença, aliadas ao pessimismo marcante. O que, em ensaio “*O gênio que era um santo*”, Carlos Felipe Moisés define como: “(...) a substituição do tom hiperbólico e declamatório por uma linguagem mais discursiva, marcada quase sempre pelo discreto meio-tom reflexivo, em que o jogo de imagens prevalece sobre a exacerbação metafórica”⁵⁹,

⁵⁷ QUENTAL, Antero. Sonetos. (org.) António Sérgio. 3 ed. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1968, p. 92.

⁵⁸ Ibidem., p. 55.

⁵⁹ MOISÉS, Carlos Felipe. O Desconcerto do Mundo: do Renascimento ao Surrealismo. São Paulo: Escrituras Editora, 2001, pp. 149-150.

expostos na forma do soneto, ainda que discordemos do crítico quando vê no drama do Antero, mero resquício grandiloquente do romantismo, e não uma ‘crise’ do homem-poeta moderno diante das mudanças de um século em decadência, ora triste, ora iludido e deslumbrado pelo ideal de progresso, com o eu lírico nos poemas assumindo as rupturas do mundo que se anunciava, mas muitas vezes indo de encontro aos ideais do seu século, contrapondo-se a ele.

Nos versos de Augusto perceberemos os mesmos conflitos. Ele que em 1912, com o *Eu*, publica os versos que iriam inovar e renovar as letras brasileiras. Nordestino dos confins da Paraíba, poeta-leitor do vate português, de quem, no dizer de Paiva, em ensaio de 1991: “*Antero de Quental e a poesia luso-brasileira do seu tempo (linhas diagramáticas para um estudo de poesia comparada)*” ‘herdou’ muito do labor poético, pois encontramos:

Efetivamente, na poesia de Augusto dos Anjos, em convergência, muitos dos temas e da problemática ideológica, científica e filosófica que caracterizaram a poesia de Antero e que predominaram na cultura do final do século. Evolucionismo, positivismo, materialismo, cientificismo, pessimismo e tantas outras coisas que marcaram a literatura naturalista, da qual Augusto dos Anjos revela elementos na sua linguagem e obsessiva problemática.⁶⁰

ambos norteados por Baudelaire e pelos contextos histórico, filosófico e cultural, apesar da distância temporal entre suas obras, cerca de vinte e seis anos, o que, tratando da cronologia literária e das complexas confluências: Portugal-Brasil, sabemos ser mínimas.

O poeta paraibano, filho do Doutor Alexandre Rodrigues dos Anjos, a quem devia o aprendizado das primeiras letras, mais tarde herdaria do pai a maneira de se ‘ausentar’ dos problemas e fatos que lhe cercavam enquanto cidadão. Pois, quando o Brasil e, claro, a Paraíba, vivenciavam as transições da Monarquia para a República, do ‘fim’ da escravatura, com a Lei do Ventre Livre (1871), e o Positivismo de Comte era divulgado, O “Ioiô”, assim chamado pelo pequeno Augusto e seus irmãos, mantinha-se distante das discussões acerca da Religião e da Filosofia, bem como desapegado e despreocupado com a sobrevivência econômica dos seus engenhos: o Pau d’ Arco e o Coité (justamente quando o Nordeste sofria a decadência açucareira, as usinas começavam a dominar, e os trens de ferro surgiam, em meados de 1882, anunciando o novo século). Porém, o pai do futuro poeta objetivava uma só meta: a educação dos filhos. E até 1905, ano da sua morte, foi ao conhecimento que ele se dedicou com afinco, ‘independentemente’ das ruínas que o cercavam e que à família afligia. A ele, o filho poeta dedicou três sonetos. Entre eles, cada um com uma expressão e

⁶⁰ PAIVA, José Rodrigues de. Fulgurações do labirinto: ensaios. Recife: Associação de Estudos Portugueses Jordão Emerenciano, 2003, p. 39.

vocabulário ímpar, separamos esses versos: “E saí para ver a Natureza! / Em tudo o mesmo abismo de beleza, / Nem uma névoa no estrelado céu... // Mas pareceu-me, entre as estrelas flóreas, / Como Elias, num carro azul de glórias, / Ver a alma de meu pai subindo ao Céu!”.⁶¹ Foi nessa realidade que Augusto cresceu. Até o ano de 1908 viveu no engenho, com as idas à Paraíba e ao Recife, estudar e fazer as devidas provas para entrar na Faculdade de Direito da “Veneza Brasileira”. Cidade-cenário d’As *Cismas do Destino*, poema repleto da linguagem fragmentada e visual de Augusto, dramática e em cortes de descrições internas e paisagísticas: “Lembro-me bem. / A ponte era comprida, / E a minha sombra enorme enchia a ponte, / Como uma pele de rinoceronte / Estendida por toda a minha vida”.⁶² Em homenagem ao poeta há o busto na Praça da República, próxima à versificada ponte Buarque de Macedo.

Ausente nos eventos e momentos históricos ocorridos na capital pernambucana, o poeta não presenciou: o movimento estudantil, e a recepção de Joaquim Nabuco no Teatro Santa Isabel em 1906, como nos informa Francisco de Assis Barbosa (In: ANJOS, 1983). Porém, ainda que ‘ausente’ do contexto sócio-político da época (o que o distingue de Antero, mais participativo e atuante na sociedade portuguesa), Augusto já se fazia presente através dos primeiros versos publicados n’O Comércio, jornal paraibano, e, o que surpreende, fazendo ‘escola’, conforme nota exagerada, mas fundamental, de Gilberto Amado, em seção do Diário de Pernambuco, de 1907, aludindo ao fato de que no Brasil dos simbolistas, decadentes, satânicos, desvairados, líricos, meigos, suaves, e parnasianos “Começa também um movimento de imitação a um rapaz histérico mas de extraordinário talento que vive isolado, misantropo, no interior da Paraíba, Augusto dos Anjos”.⁶³ Tal histerismo (que nunca houve), somado aos adjetivos: neurastênico, desequilibrado, entre outros, marcarão a vida do poeta, alcunhado em sua terra natal, de “Doutor Tristeza” (lembremos da alcunha dada a Antero), perfil que, por muitos anos, ‘simbolizaria’ a personalidade e o físico dele, hiperbolizados na descrição do amigo Órris Soares, tomado, equivocadamente, como o retrato mais ‘fiel’ do poeta:

Foi magro meu desventurado amigo, de magreza esquálida — faces reentrantes, olhos fundos, olheiras violáceas e testa descalvada. A boca fazia a catadura crescer de sofrimento, por contraste do olhar doente de tristura e nos lábios uma crispção de demônio torturado. (...) Os cabelos pretos e lisos apertavam-lhe o sombrio da epiderme trigueira. A clavícula, arqueada. Na omoplata, o corpo estreito quebrava-se numa curva para adiante. Os braços pendentes, movimentados pela dança dos

⁶¹ ANJOS, Augusto dos. *Obra Completa*, volume único. Organização, fixação do texto e notas, Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 270.

⁶² Ibidem, p. 211.

⁶³ AMADO, Gilberto. In: ANJOS, Augusto dos. *Eu e outras poesias*. 35 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p. 54.

dedos, semelhavam duas rabecas tocando a alegoria dos seus versos. O andar tergiversante, nada aprumado, parecia reproduzir o esvoaçar das imagens que lhe agitavam o cérebro.⁶⁴

Imagens e qualificações para um cidadão normal, pai de família e professor atuante (formado em Direito, profissão nunca exercida), que em versos já se fazia anunciar como figura singular nas letras brasileiras. E em seu labor artístico, a certeza da voz lírica no *Monólogo de uma Sombra*, publicado pela primeira vez no *Eu*, aqui em algumas sextilhas:

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!

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

Somente a Arte, esculpindo a humana mágoa,
Abranda as rochas rígidas, torna água
Todo o fogo telúrico profundo
E reduz, sem que, entanto, a desintegre,
À condição de uma planície alegre
A aspereza orográfica do mundo!⁶⁵

neste poema inicial do livro, o projeto maior da obra anjosiana: expor em versos as dores e aflições humanas, em meio às evoluções, mudanças e caos do mundo. Cabendo à Arte e, consequentemente, ao poeta, serem vozes divulgadoras destes preceitos, desestruturando as formas já gastas. Nele encontramos temas e recursos estilísticos correntes em seus outros poemas: as vozes que ele personifica (a Sombra, O Filósofo Moderno, o sátiro peralta e a do próprio poeta); a presença de Haeckel, do orientalismo, a podre procriação humana, além das inovações poéticas: os vocábulos técnicos: Raio X, magnetismo; as proparoxítonas: vilíssimas, requintadíssimas; as rima dos seguintes versos: “Toma conta do corpo que apodrece... / No cadáver malsão, fazendo um s”, graficamente substituindo a palavra, porém mantendo a métrica por meio da sonoridade; e as adjetivações literárias e pictóricas: “ — Macbeths da patológica vigília, / Mostrando, em rembrandtescas telas várias (...)", em alusões

⁶⁴ ANJOS, Augusto dos. Obra Completa, volume único. Organização, fixação do texto e notas, Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 60.

⁶⁵ Ibidem., pp. 195-196-197-199.

a Shakespeare e Rembrandt. Elementos também presentes no poema *Uma carniça*, de Baudelaire:

Moscas vinham zumbir sobre este ventre pútrido
 Donde saíam batalhões
 Negros de larvas a escorrer — espesso líquido
 Ao largo dos vivos rasgões.

Minha beleza, então dirás à bicharia,
 Que há de roer-te o coração,
 Que eu a forma guardei e a essência de harmonia
 Do amor em decomposição.⁶⁶

mas que em Augusto, além da forma e da métrica distintas, são ressaltadas a linguagem e o mergulho no Humano enquanto Ser em decomposição, filosofando sobre o ‘almadiçoado’ destino de homem, ser verme em uma hereditariedade infinita. Nos poetas um caminho para expurgar tal fatalidade: a Arte.

E o paraibano, justamente como professor, em uma sociedade cujos favores e indicações eram regra (como ainda é), teve que sobreviver com a família. Ora ‘favorável’ aos políticos que mantinham os cargos nas mãos (por exemplo, o Governador João Lopes Machado), ora, por sua natureza íntegra, contrariando a todos e partindo para tentar uma vida melhor (sua ida ao Rio de Janeiro, em 1910, após discutir com o citado Governador, conforme já explanado no intróito do texto). No Rio, tentando se instalar com a esposa em um endereço fixo — dificuldade que acompanhou o poeta nos três anos que morou na citada cidade, chegando a residir em dez casas e endereços distintos (o que nos remete também, curiosamente, ainda que por outros motivos, ao poeta português, ambos constantemente em mudanças), ele encontrou, no mesmo ano, uma cidade em plena transição do governo de Nilo Peçanha para o do Marechal Hermes da Fonseca, com o povo alheio aos fatos. Logo após a posse, houve a Revolta iniciada por João Cândido, o “Almirante Negro”, em prol dos marinheiros que tinham se amotinado contra seus comandantes. Em carta endereçada à Sinhá-Mocinha, sua mãe, Augusto comentava o citado episódio, que aterrorizava a população fluminense, mas concordando com os ideais dos revolucionários:

Entretanto, as causas geratrizess da sublevação foram, consoante o meu entender, as mais justas possíveis. Os marinheiros revoltosos desejavam a abolição dos castigos corporais que degradam a personalidade, reduzindo-a a uma trama biológica passiva, equiparável à das bestas acorrentadas.⁶⁷

⁶⁶ BAUDELAIRE. *As Flores do Mal*. Jamil Almansur Haddad. (tradução, prefácio e notas). São Paulo: Difusão Européia do Livro. Clássicos Garnier, 1964, pp. 132-135.

⁶⁷ Ibidem., p. 715.

demonstrando, em linguagem peculiar, estar a favor plenamente da anistia que o Governo prometera aos marinheiros, citando posteriormente os discursos de Rui Barbosa e de Barbosa Lima em prol deles. O Rio de Janeiro, ‘retratado’ por Brito Broca (2005), desde o inicio de 1900 passara por uma modernização, pelas iniciativas do prefeito Pereira Passos que, assim como o barão Haussman em Paris (este por motivos políticos e militares), reestruturou a cidade, substituindo suas ruelas por ruas mais largas e de ares parisienses, o que refletiria no modo de vida daquela sociedade. Em 1911, o filho de Pau d’Arco era professor substituto no Ginásio Nacional, porém, ganhava pouco e dava aulas particulares, bem como recorria à ajuda da mãe, que ficara na Paraíba (terra que o poeta, naquele momento da vida, chamava de madrasta e “enxotadora monstruosa dos seus filhos”), e para piorar o quadro familiar, sua esposa perdera aquele que seria o seu primogênito, a quem o poeta dedica um soneto, com os seguintes versos finais: “Ah! Possas tu dormir, feto esquecido, / Panteisticamente dissolvido / na *noumenalidade* do NÃO SER!”,⁶⁸ nessa filosofante noumenalidade a existência própria do filho que não se realizou em vida, e que, não sendo, tornou-se vivo na não existência, ou seja, na essência da dor que o pai transformou em arte: o soneto! Augusto cai em depressão, descrente de tudo e da sociedade que prestigiava os fracos, em detrimento dos que, como ele, lutava dignamente. As poucas felicidades para ele, naquele ano, foram: a honraria que recebeu da associação dos pedagogos intitulada Enciclopédia Nacional do Ensino, com o intuito de criar um programa para o ensino brasileiro, grupo do qual faria parte, junto com nomes ilustres, tais como: Farias Brito, Alberto de Oliveira, João Ribeiro, José Oiticica, Osório Duque Estrada, entre outros; o convite para ser integrante da Academia dos Novos, criada por Paulo Nei para ‘afrontar’ a Academia Brasileira, de Machado de Assis, contando com os ‘excluídos’, aqueles que não faziam parte desta última; e o nascimento da filha, Glória, em 23 de novembro, trazendo paz e alegria ao casal.

O ano de 1912 anuncia boas novas: com a ajuda financeira (via contrato) do irmão, Odilon dos Anjos, ele faz uma tiragem de mil livros do *Eu*, desejoso que a obra fosse apreciada. Porém, o meio acadêmico e literário da “Cidade Maravilhosa”, com raras exceções, o desconhecia. Coube a Mário Pederneiras, da Revista Fon Fon, publicar o retrato de Augusto (como era moda na época), porém equivocadamente esperançoso que o poeta, em obra posterior, evitasse os abusos do cientificismo e se preocupasse com o caráter emotivo dos versos. Osório Duque Estrada, por sua vez, no Correio da Manhã, veio a tecer comentários, em artigo, a respeito dos versos dele. (colocando-o como um “transviado pelo cientificismo”,

⁶⁸ Ibidem., p. 207.

repleto de “exotismos estapafúrdios”, não ‘percebendo’ o crítico que eram justamente essas marcas a essência poética do paraibano). Os críticos e o público, desse meio “superficialíssimo”, como o próprio poeta afirma, não estavam preparados para tal obra, a reação, quando houve, foi de escárnio, surpresa e de escândalo. O livro chegou a ser discutido na Câmara dos Deputados e incluído na Academia Nacional de Medicina, por trazer o linguajar dito ‘técnico’ e ‘tematizar’ as teorias de Haeckel e de Spencer. Oscar Lopes, cronista do jornal *O Paiz*, chega a elogiar os versos, adjetivando-os como verdadeiras e originais ousadias, mas que deveriam ser evitadas em prol de um público que não toleraria os temas bizarros e anti-convencionais. Na crônica de Hermes Fontes, publicada seis dias após o lançamento do livro, no *Diário de Notícias*, o contexto em que a obra e seu autor se situavam:

Modesto e pobre, desafeito ao chibantismo dos nossos litarecos triunfantes, ele, o poeta do *Eu*, triunfou sem se arrastar aos pés dos nossos *papas* intelectuais, os que organizam nas revistas e nos cenáculos quadrilhas literárias para amordaçar os bons espíritos surgentes ou para os obrigar ao beija-mão aviltante dos seus deuses de papelão e dos seus mestres proclamados em família, para melhor destino das suas confrarias...⁶⁹

com Fontes já percebendo a singularidade e a personalidade do poeta e homem Augusto em meio ao academicismo propalado. Nos versos iniciais do ‘premonitório’ soneto *Apocalipse*: “Minha divinatória Arte ultrapassa / Os séculos efêmeros e nota / Diminuição dinâmica, derrota / Na atual força, integerrima, da Massa”,⁷⁰ a consciência crítica e estética do seu labor poético, inserido em um contexto transitório e em plena efervescência.

A literatura brasileira de 1900 dera ao seu público as seguintes obras: *Faróis*, de Cruz e Sousa, e *Poesias*, de Alberto de Oliveira; *Poesias*, de Olavo Bilac, *Kyriale*, de Alphonsus de Guimarães, na prosa: *Canaã*, de Graça Aranha e *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, todos em 1902; os *Últimos Sonetos* de Cruz e Sousa (1905), *Poesias*, de Raimundo Correia (1906), *Poemas e canções*, de Vicente Carvalho, e *Memorial de Aires*, de Machado de Assis, ambos em 1908, além das *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, de Lima Barreto, no ano seguinte. Não havia mais lugar para o poeta “boêmio”, morrendo de amores ou de fome, sacrificando-se por um ideal histórico ou literário. Agora o artista era um “burguês”, trabalhando e vivendo o social, freqüentando os melhores locais e sendo prestigiado. A boemia dos cafés estava decadente, substituída pela dos salões, repletos de “dândis” afetados

⁶⁹ BARBOSA, Francisco de Assis. In: ANJOS, Augusto dos. *Eu e outras poesias*. 35 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p. 64.

⁷⁰ ANJOS, Augusto dos. *Obra Completa*, volume único. Organização, fixação do texto e notas, Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 354.

e elegantes, cultuando a literatura como a uma peça rara e ornamental. O Parnasianismo ainda ditava as regras do ‘bom gosto’, os simbolistas não eram compreendidos, sendo inclusive tratados por alguns como uma “minoria desprezível”, à margem da sociedade literária. No dizer de Jamil Almansur Haddad, quanto à recepção da obra do paraibano naquele meio:

Parece que o poeta brasileiro que mais deu certo frisson deve ter sido Augusto dos Anjos. Porém o transtorno das sensibilidades que o poeta do eu acarretara era apenas em parte de sentido baudelaireano. Chocava mais por sua ruptura com os conceitos tradicionais de linguagem poética, uma vez que se utilizou de jargão científico que ele soube, não obstante muita incomprensão, transformar em poesia.⁷¹

No ano que o livro de Augusto veio à luz, livro que estava ‘engavetado’ desde 1910, os leitores aguardavam ansiosos as publicações das ‘ilustres’ poesias de: Aníbal Teófilo, e suas *Rimas*; de Adelmar Tavares e a obra *Miriam*; os *Estos e Pausas*, de Félix Pacheco. Enfim, “Augusto estava longe de ser o poeta da moda. Nem os poemas do *Eu* poderiam ser declamados nos salões, sob pena de provocar engulhos, risos, vaias. O poeta era inclassificável”,⁷² e quando referido, somente poderia ser tratado com adjetivos de desprezo ou simplesmente como um caso patológico. Conforme os estudos e análises a ele destinados: o livro de Licínio dos Santos *A loucura dos intelectuais* (1914), com o famoso questionário feito ao poeta, em que este afirma os escritores que mais o impressionaram: Shakespeare e Edgar A. Poe, bem como a sensação de “anormal” ao estar produzindo, o que, para os psicólogos e psiquiatras, era uma marca da sua personalidade e cujos versos a refletiam; a tese de doutoramento feita por João Felipe de Sabóia Ribeiro, intitulada *Ensaio nosográfico de Augusto dos Anjos* (1926), diagnosticando as doenças de Augusto, via seus versos — doenças que o poeta nunca tivera, mas que seu eu lírico ‘representava’. O mesmo que ocorreria a Antero, ambos dissecados poeticamente; o artigo “*Augusto dos Anjos à luz da psicanálise*”, de Artur Ramos, no mesmo ano, ridicilmente chamando o poeta de louco; o trabalho de A. L. Nobre de Melo “*Augusto dos Anjos e as origens de sua arte poética*” (1942), partindo do velho estigma do tuberculoso, já obsoleto, para observar em Augusto distúrbios psíquicos e alucinações, cujos poemas revelavam; e mais tarde, distante das correntes positivistas, o *Eu, singularíssima pessoa*, de Luiz Carlos Albuquerque (1993), estudo sério e não simplesmente focado na patologia do homem, mas no labor artístico deste.

⁷¹ HADDAD, Jamil Almansur. (tradução, prefácio e notas). In: Baudelaire. As Flores do Mal. São Paulo: Difusão Européia do Livro. Clássicos Garnier, 1964, p. 16.

⁷² ANJOS, Augusto dos. Obra Completa, volume único. Organização, fixação do texto e notas, Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 52.

Em 1913, vivendo amarguras, desilusões financeiras, sabedor que os jornais da sua terra natal não faziam alusão ao *Eu* (ainda que nunca almejasse ser famoso) e sofrendo constantes resfriados que lhe enfraqueciam o espírito e o corpo, Augusto, em carta à mãe, chega a declarar:

E o que eu encontro agora dentro de mim, é uma coisa sem fundo, uma espécie aberratória de buraco na alma, e uma noite muito grande e muito horrível em que ando, a todo instante, a topar comigo mesmo, espantado dos ângulos de meu corpo e da pertinácia perseguidora de minha sombra.⁷³

porém, passados esses momentos de introspecção e pessimismo no Rio, cidade que o afigia com as movimentadas “nevroses da civilização”, cuja política e os excessos do carnaval eram degradantes e representativos da “bestialidade máxima fundida integralmente na ganância superlativa”, no ano seguinte ele vê a oportunidade de tentar melhorar de vida. Em 1º de julho de 1914 é nomeado, por intermédio do seu concunhado Rômulo Pacheco, Diretor do Grupo Escolar de Leopoldina, em Minas Gerais, e para lá parte com a esposa e os filhos (o segundo, Guilherme, nascera em 12 de junho de 1913), desejoso de uma estabilidade financeira. Alguns jornais noticiaram sua partida, como demonstra Fernando Melo (2001), por exemplo, o *A Época*, que através de Santos Neto, a quem dedicou o *Poema Negro*, chamava-o de brilhante homem de letras, reiterando sua modéstia e o papel de educador e de originalíssimo poeta. Foi justamente em Leopoldina, cidade interiorana, que o paraibano viveu os quatro meses mais tranqüilos da sua curta vida, pois, ainda que economicamente sufocado e saudoso dos parentes, realizou, enquanto professor e Diretor, seu ofício decentemente, sem a pressão política que lhe angustiava, convivendo e sendo reconhecido e adorado pelos moradores daquela cidade (onde hoje existe o Espaço dos Anjos, acervo histórico em sua homenagem), participando das solenidades cívicas e das reuniões sociais. No dia 12 de novembro o poeta, adoentado desde o mês anterior, falece decorrente de uma pneumonia. A população prestigiou seu enterro: os amigos os colegas professores, seus alunos, os representantes do governo do Estado e do Município, com o jornal *Gazeta de Leopoldina* publicando nota de pesar. Desde 1948 que os paraibanos reclamam aos leopoldinenses a ‘honra’ de enterrar os restos mortais do poeta (o que, passados tantos anos, a nosso ver tornou-se uma ‘simbólica’ discussão). A ele a terra natal ‘ofertou’: o prêmio de letras, o grupo escolar no qual foi professor, uma rua, todos com o seu nome; uma Cadeira na Academia Paraibana de Letras, e dois bustos: um no

⁷³ Ibidem., p. 748.

beco “Augusto dos Anjos” e outro no parque Sólon de Lucena. Além de ter, em 2001, o eleito com o título de Paraibano do Século XX.

Sua morte, com raras exceções, não foi noticiada nos jornais do Rio de Janeiro. Antônio Torres a ele dedicou um artigo, “*O Poeta da Morte*”, (posteriormente publicado em todas as edições da Bedeschi Editora) alcunha que acompanhou e ainda acompanha os versos do filho de Pau d’Arco. Que no dizer de Torres, tinha por fatalidade não amar a vida nem o amor, terminando o crítico, infelizmente, por rotular e confundir o homem com o subjetivismo dos versos, pois, além do tema da morte, o poeta, cidadão pacato e familiar, explorou, através do eu lírico, outros diversos. No soneto de 1906, *Idealismo*, os seguintes versos:

Falas de amor, e eu ouço tudo e calo!
O amor na Humanidade é uma mentira.
É. E é por isto que na minha lira
De amores fúteis poucas vezes falo.

O amor! Quando virei por fim a amá-lo?!
Quando, se o amor que a Humanidade inspira
É o amor do sibarita e da hetaíra,
De Messalina e de Sardanapalo?!

Pois é mister que, para o amor sagrado,
O mundo fique imaterializado
— Alavanca desviada do seu fulcro —

E haja só amizade verdadeira
Duma caveira para outra caveira,
Do meu sepulcro para o teu sepulcro?!⁷⁴

neste, assim como visto em Antero, o desejo é por um amor puro e verdadeiro, não simplesmente carnal, nos versos acima a palavra “amor” repetida, mas com valores distintos: o que o eu escuta; o vivenciado pela humanidade; o amor almejado; o intertextualizado, e o após a morte. No olhar do eu de Augusto, o amor de uma Humanidade desgastada e pecaminosa, representada pelos desregramentos de Messalina, imperatriz romana que viveu depois de Cristo, devoradora de homens, e antes de Cristo, Sardanapalo, príncipe da Assíria, afeminado e covarde. Justificando a lira do poeta e sua escolha, em um mundo não mais sagrado, desumanizado, materialista, enfim, lugar em que o amor não mais se realiza entre os Homens. O que faz o eu reiterar o dito: “O amor na humanidade é uma mentira. / É”. Ou talvez sim, mas depois da morte, quando os instintos não corrompam a carne e a alma. Nas

⁷⁴ Ibidem., p. 229.

quadras dos *Versos de Amor*, de 1907, apresentando um amor imaterial, intangível e além do banal ato da carne, a assertiva:

Porque o amor, tal como eu o estou amando,
 É espírito, é éter, é substância fluida,
 É assim como o ar que a gente pega e cuida,
 Cuida, entretanto, não o estar pegando!

É a transubstanciação de instintos rudes,
 Imponderabilíssima e impalpável,
 Que anda acima da carne miserável
 Como anda a garça acima dos açudes! ⁷⁵

Na Paraíba, coube a José Américo de Almeida, com o artigo “*Augusto dos Anjos no trigésimo dia do seu falecimento*”, homenagear o poeta. Na antologia *Perfis do Norte*, de Santos Neto, seus versos foram incluídos. Em 1920, passado oito anos do lançamento da obra, Órris Soares publica a 2º edição do *Eu*, acrescida de outros poemas. A 3º edição só viria em 1928, pela Livraria Castilho, chegando a vender: 5.500 exemplares em menos de dois meses, segundo a crônica de Gondim Fonseca, do jornal Crítica, sem esquecermos dos comentários de Medeiros e Albuquerque, do Jornal do Comércio, divulgando o espantoso volume de vendas da obra: 3.000 livros em quinze dias! Popularizando os versos de Augusto, ainda que por meio de tiragens repletas de erros nos versos. Sandra Erickson (2003) confirmou o sucesso literário do *Eu*, tratando-o como um dos maiores best sellers da poesia brasileira, esgotando as edições e re-edições lançadas. Traduzido para o espanhol por Manuel Graña Etcheverry, em iniciativa de Maria Julieta Drummond de Andrade, em 1977, e também por Marinalva Freire da Silva, em 2001; além da edição bilíngüe alemão-português, de 1998, organizada por Carlos Alberto Azevedo. Ou seja, independente da crítica literária e acadêmica (que muitas vezes o ignorou), e da rejeição, no seu tempo, que sofreu por parte dos parnasianos (‘chocados’ com a linguagem), do desprezo dos modernistas (considerando-o um neoparnasiano), ironicamente o poeta continua e continuará sendo lido, declamado e cultuado, o que percebemos ao pesquisar, por exemplo, uma das comunidades do orkut na Internet, com cerca de 18.280 membros, discutindo e divulgando sua obra. Nos soneto *Vozes da Morte*, de 1907, em simbólica referência ao ilustre Tamarindo, liricamente o poeta afirma: “Na multiplicidade dos teus ramos, / Pelo muito que em vida nos amamos, / Depois da morte, inda teremos filhos!”, ⁷⁶ mais tarde, em 1909, no soneto *Debaixo do Tamarindo*, os seus ‘proféticos’ versos:

⁷⁵ Ibidem., p. 267.

⁷⁶ Ibidem., p. 234.

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

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

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

Voltando à pátria da homogeneidade
 Abraçada com a própria Eternidade
 A minha sombra há de ficar aqui! ⁷⁷

atestando, poeticamente a consciência crítica e ‘esperançosa’ do artista, homem não pessimista, eu melancólico e triste, mas sabedor do papel simbólico, biológico e filosófico do Ser: na “paleontologia dos Carvalhos” em maiúscula, aludindo tanto à árvore, local sagrado e tumular, representativo da sua terra e raízes, como ao nome de sua família paraibana. Ambos irmanados e, depois da morte, abraçados com a Eternidade, dando seqüência à vida nos elementos que deles brotarem: os frutos e os versos. O que, em nossa leitura, esclarece em Augusto, assim como no poeta português, a maturidade artística de se colocar como crítico moderno da própria arte, sabedores da singularidade dos versos que deixaram aos leitores futuros, enfatizada nos tercetos e nos verso finais: “Abraçada com a própria Eternidade / A minha sombra há de ficar aqui”.

Após o artigo de Gilberto Freyre, publicado, em 1924, na revista norte-americana *The Stratford Monthly*, apontando o ineditismo na literatura brasileira: um poeta que trazia preocupações filosóficas em seus poemas, ainda que o estudioso, mal informado, insistisse nas mazelas e em uma tuberculose que nunca existira, Augusto ganhou certa notoriedade. Porém, lido e estudado muitas vezes de maneira equivocadas, elogiado e criticado por nomes ímpares da nossa literatura: Otto Maria Carpeaux, para quem o poeta era “o mais original e independente” entre os nossos poetas mortos, mas, destacando a ‘popularidade’ dele nos poemas “fracos”, de fácil leitura. Fazendo da crítica tábua rasa impressionista da recepção; Manuel Bandeira, classificando-o como simbolista e ‘prevendo’ que, se vivesse mais dos 30 anos que vivera, Augusto não conseguiria aparar as arestas de sua expressão formal. Ponto em que nos colocamos totalmente contrários ao poeta pernambucano, afinal, o que dizer de um

⁷⁷ Ibidem., p. 210.

soneto como *O Último Número*, cujo título já anuncia ser o derradeiro poema feito em vida, publicado na *Gazeta de Leopoldina*, em 13 de novembro de 1914, dia posterior à sua morte??

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

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

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

Pois que a minha autogênica Grandeza
Nunca vibrou em tua língua presa,
Não te abandono mais! Morro contigo!”⁷⁸

nos versos, mentalmente elaborados e só depois escritos, como era comum no poeta, mas que, neste caso, foram ditados, pois ele não tinha mais forças para escrever, um poema estético e tematicamente adequado aos demais do poeta. Em decassílabos rimados em abba abba ccd eed, ritmado, trazendo a peculiar fragmentação inicial dos versos, prendendo o leitor e o deixando em suspense: “Hora da minha morte. / Hirta, ao meu lado, / A Idéia estertorava-se...”, além da personificada presença da própria ‘inspiração’ do soneto, confundindo-se, por metalinguagem, com o próprio eu do poeta: moribundo e cansado; cabendo ao leitor, nesse jogo estilístico e criativo, perceber quem é a criatura, quem é o criador, ou o “Incriado” do segundo quarteto, no caso o próprio soneto; somadas a estas marcas, temos o adjetivo “atro”, (negro, lúgubre, medonho) corrente também nos versos do português, bem como o diálogo de vozes, marcantes na sua poesia (e na de Antero). Nesse caso, ora o eu bradando, ‘inerte’ em sua condição criador que se despede, ora o personificado verso afirmado e anunciando o fim, paradoxalmente, que é também começo e continuação da arte eternizada: “Não te abandono mais! Morro contigo!”. Deste modo, tal soneto só confirma o quanto Augusto, mesmo que nesse momento de partida, estava lúcido e senhor das suas funções e dos projetos que a sua poesia alcançava e determinava como caminho.

Na seqüência dos críticos que apreciaram seus versos, tivemos Alfredo Bosi, elogiando-o como um “poeta poderoso” e original, mas em contrapartida denominando-o como “neurótico”, e afirmado duramente que na poesia do paraibano não haveria nenhuma

⁷⁸ Ibidem., p. 365.

estética amadurecida, o que de pronto refutamos. Confirmando, no exemplo acima, em nossas pesquisas o projeto maior de Augusto: estético, estilístico e temático ideológico. Ele que, equivalente a Antero, ao dialogar e ao mesmo tempo romper com as Escolas e normas tradicionais, criou uma linguagem e estilo particular; Antonio Cândido, visando o “mau gosto” nos versos do poeta como um dos males para o leitor que, admirado pelo drama e exagero, não suportaria a seleção vocabular e as temáticas. Contrariando o citado Mestre, concordamos com Lucia Helena, quando ela afirma: “Um poeta é poeta por todas as palavras que empregou, e não *apesar* delas. Ele é poeta com todas as palavras e por elas. Tentar excluí-las é o mesmo que fabricar novo texto. Recusar a palavra do poeta é negá-lo como poeta”,⁷⁹ pois é justamente nas palavras que Augusto traz a marca poética da Modernidade, ao contrariar o belo e trabalhar o ‘anti-poético’. E isto explica o fato de Álvaro Lins, apesar de também reprovar o “horrendo mau gosto”, essencial na ruptura anjosiana, colocá-lo como o único poeta “realmente moderno”, trazendo versos que podem ser lidos e sentidos contemporaneamente, ainda que ‘deslocados’ do seu contexto histórico-social.

Ele que, via biblioteca do pai, como nos informa Humberto Nóbrega (1962), era leitor de Dante, Petrarca, Leopardi, e dos franceses, certamente de Baudelaire, (curiosamente não citado pelo crítico), todos nas línguas originais. Além dos versos de Antônio Nobre, Eugênio de Castro, Guerra Junqueiro, João de Deus (a quem dedicou o poema *Duas Estrofes*), e claro, de Antero de Quental. Embebido do pessimismo, como também das filosofias orientais do bramanismo e do budismo de Schopenhauer (presentes no português), do evolucionismo de Spencer (sabedor que a ciência não penetraria a essência das coisas, quer materiais, quer dos seres humanos), do monismo de Haeckel (vendo na monera a origem dos seres), do anticristianismo de Nietzsche, discordante das idéias positivistas de Comte, e pessoalmente criado nos preceitos do cristianismo. Trazendo na poética filosoficamente uma gama de conhecimentos que surgiam e se faziam presentes na linguagem e nas temáticas dos seus versos, ora em sonetos, ora em sextilhas e quadras decassílabas, pois nele, todo esse arsenal filosófico se dava por meio da Arte. Para Ferreira Gullar:

A poesia de Augusto dos Anjos é fruto da descoberta dolorosa do mundo real, do encontro com uma realidade que a literatura, a filosofia e a religião já não podem ocultar. Nasce de seu gênio poético, do seu temperamento especial, mas também de fatores sociais e culturais que a determinaram.⁸⁰

⁷⁹ HELENA, Lucia. A cosmo-agonia de Augusto dos Anjos. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977, p. 21.

⁸⁰ GULLAR, Ferreira. Augusto dos Anjos ou a vida e morte nordestina. In: ANJOS, Augusto dos. Toda a poesia de Augusto dos Anjos. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976, p. 24.

E, sendo homem de um século que se iniciava, porém educado ainda pelos preceitos do século XIX, não poderia deixar de muitas vezes representar as ‘verdades’ do seu tempo (assim como no vate português): o cientificismo, o Evolucionismo de Darwin, o Monismo, a ilusão do progresso (uma das marcas da Modernidade), a superioridade do homem em relação à matéria, a perspectiva da Primeira Guerra que se anuncia (e que ocorreria justamente no ano de seu falecimento). Em ambos, além das referências literárias e filosóficas, o compartilhamento dos ideais de lutar e vencer por uma melhoria de vida, indo de encontro às injustiças sociais e aos falsos elogios que denegriam os justos, em prol dos endinheirados e de prestígio social. No soneto *Ricordanza della mia Gioventú*, de 1907, o paraibano nos oferta os versos:

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

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

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

Furtaste a moeda só, mas eu, minha ama,
Eu furtei mais, porque furtei o peito
Que dava leite para a tua filha.⁸¹

neles, afora o caráter dos dados biográficos trabalhados poeticamente: as personalidades que o poeta transformou em ‘personagens’ (a ‘ama-de-leite Guilhermina’, o ‘Doutor’ Aprígio, padrasto dele, a ‘Sinhá-Mocinha’, mãe de Augusto), nos interessa a relação entre eles. É justamente na interação: ama, mãe e padrasto que o contexto social aflora, pois a primeira representa o escravo, a plebe que servia ‘naturalmente’ alimentando com o próprio leite o filho da ‘Casa grande’; o Doutor, responsável pela criação do menino, a ele ‘alimentava’ com o ouro o futuro da criança; a Mãe, por sua vez, educada nos preceitos dos que tinham posse, não aceitava o ‘vil’ comportamento da ama. Porém, a partir dos tercetos, apresentado o quadro passado, vem a voz do poeta, em reflexão e memória, perceber a real situação daquele fato cotidiano: ele, a quem cabia a posse do ouro, na verdade era o ‘afanador’, por furtar da

⁸¹ ANJOS, Augusto dos. Obra Completa, volume único. Organização, fixação do texto e notas, Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 257.

ama o que ela trazia de mais valoroso: o leite que saciava o próprio filho! Notemos que a palavra furtar e seus correlativos são reiterados no corpo do poema: “Furtava as moedas (...)”, “(...) não furtava”, “(...) cabe o furto feito”, “Tu só furtaste (...)”, “Furtaste a moeda (...)”, “Eu furtei mais, porque furtei o peito”. Assim, o poeta apresenta um quadro típico de uma época, atualizando a cena e denunciando em versos críticos a paisagem de um Brasil (no microcosmo de Pau d’Arco) atrasado e usurpador (impregnado em nossa cultura) dos que viviam e vivem à margem. Na crônica: *Cartas de Pau d’ Arco*, publicadas n’O Comércio, em 1906, um ano antes do soneto, Augusto, utilizando-se da ímpar linguagem (presente também nas cartas pessoais), chega a afirmar:

O homem de bem é hoje um idiota, uma figura de manicômio, coberta de achincalhos públicos, muito burlesca, fedendo a sepultura maltratada de cemitério aldeão. A honra se confunde com uma caveira de anfiteatro, exposta às alternativas deprimentes da chocarrice gaiata.⁸²

E melancolicamente poetizou um mundo em ruínas, podre, sem valor, com o ser humano mergulhado na própria existência física e psicológica, ora em simbiose com o meio, ora à espera dos vermes que o devorariam. Muitas vezes reforçando a afirmação dogmática e conceitual de que acreditava nas ciências e filosofias do seu tempo, bem como, em outros momentos, expondo as paradoxais interrogações, dúvidas e ansiedades, ao questionar as supostas ‘verdades’ absolutas. Confirmando os pontos de semelhança e dessemelhança com Antero, este, pessimista e triste, direcionando o olhar para o Homem dentro de si mesmo, angustiado com a própria essência e tragédia do Ser no mundo, repleto de questionamentos metafísicos. Pereira da Silva, em estudo “*A poesia poética do Sr. Augusto dos Anjos*”, publicado no dia 7 de agosto de 1912, após ter lido os versos do *Eu*, recebido das mãos do próprio poeta, afirma:

Demais a mais, a poesia do Sr. Augusto dos Anjos pode ser resumida, como a de Anthero de Quental, num psiquismo dominante, que lhe faz ver o mundo sempre sob a mesma projeção sombria do próprio espírito. Mas que diferença de forma entre um e outro poeta! É que Anthero era um místico, que tinha, todavia, o raciocínio de um céptico. A. dos Anjos é um poeta de viva imaginação, corroído, infelizmente, por uma impenitente filosofia naturalística.⁸³

sabedores da importância do citado artigo, ressalvamos os seguintes pontos: o dito “psiquismo dominante” já os faz distinto, mas não só no que o crítico percebeu: em Antero o pessimismo

⁸² Ibidem., p. 632.

⁸³ SILVA, Pereira da. In: MELO, Fernando. Augusto dos Anjos: uma biografia. João Pessoa: Idéia, 2001, p. 224.

é exacerbado, fruto do duelo entre o subjetivismo e o racionalismo tão presentes no poeta português; em Augusto, a melancolia é o norte, quer enquanto homem, pleno de adversidades econômicas e pessoais, quer no eu lírico mergulhado no caos das inquições humanas, o que é tematizado como a melancolia criativa, a partir da luta do fazer poético. Nas quadras do poema *Queixas Noturnas*:

Quem foi que viu a minha Dor chorando?!

Saio. Minh'alma sai agoniada.

Andam monstros sombrios pela estrada

E pela estrada, entre estes monstros ando!

Não trago sobre a túnica fingida

As insígnias medonhas do infeliz

Como os falsos mendigos de Paris

Na atra rua de Santa Margarida.

Seja esta minha queixa derradeira

Cantada sobre o túmulo de Orfeu;

Seja este, enfim, o último canto meu

Por esta grande noite brasileira!

Melancolia! Estende-me a tua asa!

És a árvore em que devo reclinar-me...

Se algum dia o Prazer vier procurar-me

Dize a este monstro que eu fugi de casa! ⁸⁴

iniciando com o tom exclamativo e interrogativo do eu, cuja Dor, personificada, chora seu pranto. A angústia e a agonia tomam conta da alma do eu, alucinado e vagando por erma estrada. Notemos que nos últimos versos da primeira quadra o poeta, em prol do ritmo, cadencia e reitera a frase e a idéia: “Andam monstros sombrios pela estrada / E pela estrada, entre monstros, ando!” Marca peculiar nos seus versos; O sentimento doloroso, vivo e ‘real’, não fingido, nem dramatizado, não é particularmente seu, mas de todos os párias, ele em comunhão trágica com os seres. No canto lúgubre e último do poeta, herdeiro do morto Orfeu e sua lira fantástica, a melancolia como essência da vida (em que o Prazer já não mais existe) e do ofício da Arte a ele determinado: “Melancolia! Estende-me tua asa! / És a árvore em que devo reclinar-me...”, exclamativo e em infinita certeza, poetizando o mundo e as coisas que se decompõem, que estão em ruína física, moral e psicológica.

O naturalismo no poeta paraibano é um dos preceitos que o torna intelectual do seu tempo, embebido das ‘novas’ concepções, e ‘serve’ como fonte para expor poeticamente, rompendo com o “belo”, com o “clássico”, criando uma linguagem singular, que o fez

⁸⁴ ANJOS, Augusto dos. Obra Completa, volume único. Organização, fixação do texto e notas, Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 291.

‘original’. Nos versos do *Eu* não a dor particular e subjetiva de um ser, mas a dos seres, em uma universalização do eu lírico com as misérias do Humano, dialogando e se identificando com as do leitor. Nos *Gemidos de Arte*, esta quadra decassílaba: “Barulho de mandíbulas e abdomens! / E vem-me com um desprezo por tudo isto / Uma vontade absurda de ser Cristo / para sacrificar-me pelos homens!”.⁸⁵ Assim, “eu” se converte em “nós”, assumindo o papel obsessivo de mártir, culpado, de sofredor e regenerador das dores humanas, enfim, o de Cristo em busca da redenção do homem pecador. Para Chico Viana, em “*Autobiografia e Lirismo em Augusto dos Anjos*”:

Profundamente moralista, dolorosamente influenciado pelos preceitos da doutrina cristã, o poeta vê nas formulações materialistas uma ameaça ao seu credo, base da sustentação do seu mundo. E procura, utilizando-se transgressivamente do acervo conceitual e lingüístico da filosofia e da ciência, espiritualizar esse universo ateu.⁸⁶

nas sextilhas do *Poema Negro*, de 1906, temos esses versos, que fazem de Jesus, não divinizado, mas parte viva dos seres e matérias circundantes no espaço biológico e espiritual da existência para o eu lírico:

Não! Jesus não morreu! Vive na serra
Da Borborema, no ar de minha terra,
Na molécula e no átomo... Resume
A espiritualidade da matéria
E ele é que embala o corpo da miséria
E faz da cloaca uma urna de perfume.⁸⁷

Assim, ainda em 1900, o jovem poeta cristão, aos dezesseis anos, sem as futuras leituras que o marcariam profundamente, escreveu o soneto *Ceticismo*, cujos versos, dialogando com o *Ignoto Deo* de Antero, dizem:

Desci um dia ao tenebroso abismo,
Onde a Dúvida ergueu altar profano;
Cansado de lutar no mundo insano,
Fraco que sou, volvi ao ceticismo.

Da Igreja — A Grande Mãe — o exorcismo
Terrível me feriu, e então sereno,
De joelhos aos pés do Nazareno
Baixo rezei, em fundo misticismo:

⁸⁵ Ibidem., p. 262.

⁸⁶ VIANA, Chico. *A sombra e a quimera: escritos sobre Augusto dos Anjos*. João Pessoa: Idéia / Editora universitária, 2000, p. 86.

⁸⁷ ANJOS, Augusto dos. *Obra Completa*, volume único. Organização, fixação do texto e notas, Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 288.

— Oh! Deus, eu creio em ti, mas me perdoa!
 Se esta dúvida cruel qual me magoa
 Me torna ínfimo, desgraçado réu.

Ah, entre o medo que o meu Ser aterra,
 Não sei se viva p'ra morrer na terra,
 Não sei se morra p'ra viver no Céu! ⁸⁸

trazendo as características temáticas e estilísticas que iriam definir sua poética: a personificação dos sentimentos inquisitoriais, na Dúvida em maiúscula, os adjetivos que representam o eu lírico e as coisas que o rodeiam: tenebroso, profano, insano, fraco, desgraçado réu; o profundo pessimismo, mais tarde ‘sublimado’ em culpa melancólica, a crítica aos dogmas católicos, em choque com os da verdadeira fé cristã no Deus não ‘terreno’: “Da Igreja — A Grande Mãe — o exorcismo / terrível me feriu // Não sei se viva p'ra morrer na terra, / Não sei se morra p'ra viver no Céu!”. Temas comuns aos citados poetas, posteriormente ampliados e retrabalhados em outros dos seus poemas.

E é por meio da linguagem e dos temas poéticos que Augusto anuncia as novidades nos versos: transformando em poesia as experiências concretas do ser humano. Esteticamente rompendo, mas dialogando com as formas tradicionais, porém, consciente do novo papel que o poeta, em meio a esse caos da passagem dos séculos, deveria assumir. Utilizando, no dizer de Gullar (1976), as inusitadas construções sintáticas, a ruptura do ritmo, a montagem de palavras e imagens, das enumerações, a mescla de vocábulos coloquiais e eruditos, as palavras comuns e vulgares, ditas “não poéticas” com as poéticas, e, antes mesmo dos modernistas de 22, criando em versos um ‘prosaísmo’ peculiar e exemplar do cotidiano, com frases fragmentadas. José Paulo Paes, no estudo “*Augusto dos Anjos e o art nouveau*”, (In: PAES, 1985) vê nos versos do poeta características da citada arte, situando-o (mesmo que não ‘engajado’ nesse momento literário) justamente no Pré-modernismo (termo cunhado, em 1939, por Tristão de Ataíde) ou “artenovismo”, em um período de transição entre o Parnasianismo, o Simbolismo, ambos em via de estagnação, e o Modernismo que viria a surgir. Isto é, o poeta como partícipe do espírito do seu tempo, mas contestando-o. Desse modo, a celebração da dor e da morte, o gosto pelo cruel e pelo mórbido, oriundos do Decadentismo, o expressionismo (nas pinturas de Munch), a metafísica, o pessimismo schopenhauereano, os termos científicos “decorando” estruturalmente seus versos, tornando-os “kitsch”, são marcas, segundo o crítico, do artenovismo na poesia de Augusto. O que nos faz mais uma vez, ainda que discordando dos ‘rótulos’ utilizados pelo estudioso, confirmar a singularidade deste poeta (como Antero) inclassificável: ora por trazer tons do mal do século,

⁸⁸ Ibidem., p. 371.

decadentista e romântico, paisagens naturalistas, a fôrma fechada dos parnasianos, a musicalidade dos simbolistas, dialogando com as formas tradicionais, ora não pertencente a nenhuma “Escola” ou movimento, paradoxalmente por romper com os mesmos, e possibilitar o surgimento de ‘novas estéticas’: pré-modernista (junto com Martins Fontes, Rui Barbosa, Coelho Neto, Euclides da Cunha, Graça Aranha, Lima Barreto, Monteiro Lobato), e modernista. Enfim, Antero e Augusto poetas cujas vozes atemporais se encontram estética e tematicamente, plenos de contemporaneidade e Modernidade, críticos e abertos aos futuros leitores. No versojar de Baudelaire, no soneto *XLI*:

Estes versos te dou e se a celebidade
O meu nome levar aos mais longínquos anos,
Pondo à noite a sonhar os cérebros humanos,
Batel favorecido pela tempestade,

Tua memória, enfim em fabulosos planos,
Um tímpano será a quanto leitor há de,
Num elo de mistério e de fraternidade,
Ficar suspenso aos meus versos tão soberanos;⁸⁹

2.2 Baudelaire: horizontes e veredas

Em 1980, no colóquio sobre “Problemas da formação da teoria estética da Recepção”, Jauss escreveu “*O texto poético na mudança de horizonte da leitura*”, dedicado aos 80 anos de Gadamer, e propondo uma leitura do segundo *Spleen* de Baudelaire, pôs em prática três interpretações do poema: a primeira, destacando os horizontes estéticos; a segunda, uma interpretação retrospectiva, e por fim, a terceira, reconstruindo o “horizonte de expectativa” basilar para a recepção d’*As Flores do Mal*, do poeta francês. DIRECIONANDO para os nossos poetas, faremos alguns comentários. A metodologia de Jauss abarca três momentos, lançados pela Hermenêutica de Gadamer: compreensão (*intelligere*) (se o texto é uma resposta, tal compreensão significa a chegada às perguntas), interpretação (*interpretare*) (ou também retrospectiva, pois enquanto a percepção é progressiva, cabe a interpretação fazer o percurso inverso) e aplicação (*applicare*) (a leitura histórica, que recupera a recepção da obra). Em suas palavras:

⁸⁹ BAUDELAIRE. *As Flores do Mal*. Jamil Almansur Haddad. (tradução, prefácio e notas). São Paulo: Difusão Européia do Livro. Clássicos Garnier, 1964, p. 153.

O texto poético se torna comprehensível na sua função estética apenas no momento em que as estruturas poéticas, reconhecidas como características no objeto estético acabado, são retransportadas, a partir da objetivação da descrição, para o processo da experiência com o texto, a qual permite ao leitor participar da gênese do objeto estético.⁹⁰

e traz um afastamento dos pressupostos aplicados pelo Estruturalismo, tendo por norte a recepção e não somente o texto em si, claro, apreciando o valor estético como fundamental para a percepção do objeto, incluindo o horizonte da leitura para a interpretação e compreensão. Os pensamentos de Rifaterre, oriundo do pós-estruturalismo que trouxe o Reader-Responser Criticism, corrente com nomes importantes, como: Culler, Stanley Fish e Iser são retomados por Jauss, aludindo à análise de um poema, desenvolvida pela recepção, categorizando a equivalência do suspense, da surpresa, decepção, ironia e comicidade, conceitos-chave para a leitura do texto, pois direcionam a expectativa, ora para antecipá-la, ora para corrigi-la. Como também a idéia de um leitor ideal, armado do contexto histórico-literário, somada a estética e seu efeito no texto, tema este explorado por Iser, porém, oposto a Rifaterre, revalorizando o estético do texto. Desse encontro texto-leitor vem o horizonte histórico, redimensionando a leitura e o caráter formal e estilístico, deveras fundamental para a nossa pesquisa em consonância com a do estudioso. Jauss afirma a necessidade do “horizonte” para a tríade hermenêutica, porém não a prioridade temporal da primeira leitura, mas também da segunda, principalmente da compreensão histórica. Exemplificando com poemas modernos posteriores aos de Baudelaire.

Na análise da primeira leitura do *Spleen* de Baudelaire, Jauss (Op. cit.) refere-se logo ao título do poema como abertura para um “horizonte” ainda indefinido, pois o mesmo anuncjava, nas línguas alemã e francesa, um “tique” ou “idéia fixa”. Por ser um arcaísmo que perdeu seu significado original, traz uma conotação de melancolia ou extravagância, o que já difere do significado anterior. Tais distintas perspectivas quanto aos títulos dos poemas, também aconteceram nos do poeta Augusto dos Anjos: desde o título da obra, cujo pronome *Eu* poderia sugerir versos totalmente subjetivos, plenamente líricos e ‘bem comportados’, passando pelos títulos dos poemas, por demais distintos do comum para o momento: *Psicologia de um vencido* (e os vocábulos: carbono, amoníaco, epigênese, hipocondríaco), *O caixão fantástico* (pleno de descrições imagéticas, tais como: caixas cranianas, cartilagens, “Hoffmânicas visagens”, aludindo a E. T. A. Hoffman e seus contos fantásticos), o já citado *Os doentes* (com o eu lírico em passeio tenebroso pela cidade infectada e local da germinação

⁹⁰ JAUSS, Hans Robert. In: Teoria da literatura em suas fontes. LIMA, Luiz Costa, vol 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 876.

Humana), *Versos íntimos* (cuja linguagem é peculiar no seu projeto poético: enterro, quimera, lama, miserável, fósforo, escarro, vil, termos correntes em seus versos), entre outros, rompendo o “horizonte de expectativa” dos leitores dos versos parnasianos e simbolistas. O hiperbolismo nos versos de Baudelaire, tanto no eu lírico, como nos excessos de vocábulos, fonemas e aliterações surgem como novidade e ‘espanto’ para os leitores; além do prosaísmo e coloquialismo reinventando um novo conceito de beleza poética. Toda essa elaboração formal e estilística faz com que o leitor, ainda impregnado da linguagem anterior, procure dar sentido ao título do poema. As rimas, ora femininas, ora masculinas, em soma com a adjetivação que denota deterioração do ambiente paisagístico nos versos, exemplificam a harmonia na desordem das ruínas do universo do eu. Pleno de ironia. Em uma segunda leitura, abrangendo o horizonte retrospectivo para desenvolver uma interpretação, o crítico busca o significado do texto, pois:

(...) a poesia de Baudelaire se caracteriza pelo fato de que, por um lado, respeita as normas rígidas do alexandrino, variando-as de maneira virtuosa, mas por outro lado, a estrutura simétrica desse verso, clássico por excelência, é quebrada constantemente pelo crescimento e decréscimo assimétrico do movimento lírico.⁹¹

noções que vimos em Antero e Augusto, rompendo, pelas estruturas estilísticas, temáticas e linguagem, o convencionalismo. Nos versos do francês o eu lírico conserva mais sua integridade e segurança, o que pode ser notado pelo uso gramatical do sujeito e dos predicados a ele destinados, via comparação com: pirâmide, sepultura, cemitério, objetos que trazem uma carga semântica de extinção ou algo morto, passado, exemplos de um mundo personalíssimo e acabado. Pensando nesse eu, Jauss (Op. cit.) no segundo olhar, nos desperta para o caráter psicopatológico da leitura ultrapassada pela representação literária do medo poético, e do labor baudelaireano em produzir tal catarse, o pavor em poesia. Através do uso renovado da alegoria, o poeta cria uma maneira singular de demonstrar a decadência do eu e do mundo que o cerca, dele a comparação com o cemitério, um eu em negação de si mesmo. No soneto *Lacriamae Rerum*, de Antero de Quental, um eu equivalente, mergulhado em uma realidade interna e externa pessimista, caótica, cujo jogo imagético e biográfico ‘se confundem’:

Noite, irmã da Razão e irmã da Morte,
Quantas vezes tenho eu interrogado
Teu verbo, teu oráculo sagrado,
Confidente e intérprete da Sorte!

⁹¹ Ibidem., pp. 895-896.

Aonde vão teus sóis, como coorte
De almas inquietas, que conduz o Fado?
E o homem porque vaga desolado
E em vão busca a certeza, que o conforte?

Mas, na pompa de imenso funeral,
Muda, a noite, sinistra e triunfal,
Passa volvendo as horas vagarosas...

É tudo, em torno de mim, dúvida e luto;
E, perdido num sonho imenso, escuto
O suspiro das cousas tenebrosas.⁹²

cujos versos de 1882, dedicados a Tommazzo Cannizzarro, amigo e tradutor italiano dos seus poemas, fazem parte do último período datado pelo poeta, e aludem à passagem de Virgílio, na Eneida, quando afirma haver lágrimas para todos os males, conforme nos lembra Sérgio (1968), o que Antero intertextualiza ao ampliar seu momento interno metaforizado pelos ‘sentimentos’ externos das coisas que o cercam: a natureza, as pessoas que passam pela vida, enfim o eu pleno de dor e solidão, buscando na Noite, de dupla face: irmã da Razão e da Morte, respostas para os males humanos. Notemos as maiúsculas personificando a Noite, a Razão, a Morte e a Sorte (uma constante em Augusto), além da sugestão do espaço (a noite) em consonância com o eu: em dúvida e luto, “perdido num sonho imenso” e tenebroso. No poeta paraibano, as alusões a passagens biográficas nos versos são também uma constante. Vejamos o soneto de 1909, *Vencido*:

No auge de atordoadora e ávida sanha
Leu tudo, desde o mais prístino mito,
Por exemplo: o do boi Apis do Egito
Ao velho Niebelungen da Alemanha.

Acometido de uma febre estranha
Sem o escândalo fônico de um grito,
Mergulhou a cabeça no infinito,
Arrancou os cabelos na montanha!

Desceu depois à gleba mais bastarda,
Pondo áurea insígnia heráldica da farda
À vontade do vômito plebeu...

E ao vir-lhe o cuspo diário à boca fria
O vencido pensava que cuspiam
Na célula infeliz de onde nasceu.⁹³

⁹² QUENTAL, Antero de. Sonetos. (org.) António Sérgio. 3 ed. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1968, p. 91.

⁹³ ANJOS, Augusto dos. Obra Completa, volume único. Organização, fixação do texto e notas, Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 273.

contextualizados com o perfil biográfico de Augusto, logo percebemos as referências às suas experiências de vida: a infinita sede pelas leituras, ‘devorando’ toda a fonte de conhecimento: dos gregos, passando pelos egípcios até as raízes da lendas da literatura alemã; o desejo de saber tudo e a tudo questionar filosoficamente, procurando as verdades e conhecimentos (ele, assim como Antero, eternos questionadores); além da melancólica certeza: para quê tanto saber? Para fincar as raízes em uma terra cansada e distante daquele mundo ‘imaginário’? Eis uma das angústias do poeta. Porém, todos esses dados se relativizam se não estiverem relacionados com o fazer poético do artista. Assim, apreciando o poema esteticamente, notemos: os vocábulos utilizados nos versos: ávida, prístino, áurea, heráldica, gleba, plenos de retóricas e estilos clássicos, simbolizando o saber culto daquele eu; em contrapartida ao linguajar coloquial e prosaico das seguintes palavras: por exemplo, velho, bastarda, vômito, cuspo, próprias do eu caído em suas limitações de homem. Enfim, nas experiências e vivências dos poetas, suas perquirições e labores esteticamente elaborados nos versos.

Por fim, propondo uma terceira leitura nas mudanças de horizonte da história de sua recepção, abarcando a compreensão histórica e a avaliação estética, Jauss (In: LIMA, 2002), propõe um percurso para esclarecer qual era a tradição literária, histórica e social do poeta francês; qual a leitura do poeta acerca do seu texto em contexto com a recepção contemporânea a ele. É fundamental esse caminho, pois ele expõe a distância temporal entre a primeira e segunda leitura, expressando o horizonte de compreensão passado e o presente. Eis um dos nossos maiores desafios ao ter como objetos os versos de Antero e de Augusto, trazendo-os à luz das discussões teóricas com interesse e prazer. O estudioso do poeta d’*As Flores do Mal* alude ao prefácio de Gautier, em 1868, como um dos poucos elogios a Baudelaire, as críticas duras de G. Bourdin, no Figaro, em 1857; o processo contra o poeta e seu editor, demonstrando radicalmente a falsa moralidade da sociedade burguesa coeva. Não vamos aqui discorrer a respeito do texto do crítico, mas colocar em foco o tema, já que os nossos poetas escolhidos e suas obras também passaram por situações equivalentes: Antero radicalizando contra a sociedade portuguesa com as brigas entre ele e Castilho, depreciador dos seus versos, Augusto, por sua vez, ignorado e ridicularizado no meio literário e social do Rio de Janeiro. Assim, como os poemas de Baudelaire não permitiram mais ao leitor comum o reconhecimento dos versos, alternando as realidades interiores e exteriores, a harmonia entre a natureza, a paisagem e a alma, as experiências imprevisíveis do eu lírico e suas projeções do consciente, não mais românticas. Os leitores de Antero e de Augusto também passaram por processos semelhantes, ainda que por caminhos distintos. Após as apreciações de poetas como Verlaine, Rimbaud, Mallarmé e Valéry, além, anos depois, da voz

fundamental de Walter Benjamim, Baudelaire foi devidamente reconhecido como o “poeta alegórico moderno”, diferenciando a temática da melancolia ilustrada pelos barrocos (transitória e por um viés histórico natural), dos modernos, em uma sociedade produtora de mercadorias e de tecnologias. Desta melancolia, seu spleen, não mais o idealizado “tédio” romântico, catastrófico, espantoso.

2.3 Rota para o leitor-viajante

É neste ponto que discorremos a respeito da outra figura basilar para os estudos da Recepção: Wolfgang Iser. Pois, enquanto este vê a interação texto-leitor na obra provocativa do efeito, Jauss, por sua vez, alude ao processo histórico, e às recepções e interpretações distintas ao longo do tempo. Zilberman define:

W. Iser examina o que classifica como estrutura de apelo do texto [*Appelstruktur der Texte*]. Apoiado nas conclusões de R. Ingarden, para quem o mundo imaginário representado numa obra mostra-se de modo esquematizado, portanto, incompleto e com pontos de indeterminação ou lacunas, Iser tem condições de confirmar um dos principais postulados da estética da recepção: a obra literária é comunicativa desde sua estrutura; logo, depende do leitor para a constituição de sentido.⁹⁴

demonstrando o caminho distinto escolhido por Iser, empregando a noção de concretização, ao gosto de Ingarden e de Vodicka, (em que o texto e seus códigos, são processados pelo leitor, que não interfere no texto), somando-se ao de Jauss, ainda que distintos, trazendo o conceito de leitor implícito, ou seja, uma criação ficcional, presente no texto, diferenciado do leitor explícito: e os contextos históricos, sociais e biográficos. Isto é, Iser percebe no leitor uma peça essencial para o ato comunicativo com o texto. Ao escrever sobre a interação do texto com o leitor, o estudioso afirma a ‘limitação’ do leitor, que “nunca retirará do texto a certeza explícita de que a sua compreensão é justa”,⁹⁵ por ser uma relação ímpar e diferenciada da interação dialógica. Porém, semelhante a esta última, há os vazios a serem preenchidos, e consequentemente a mudança do leitor, a amplitude do seu horizonte. É o que ele determina como a “atividade de constituição”, ou seja, os vazios e as negações presentes no texto em contato com o leitor permitem a este coordenar as perspectivas que darão sentido

⁹⁴ ZILBERMANN, Regina. Estética da recepção e História da literatura. São Paulo: Ática, 1989, p. 64.

⁹⁵ ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: A literatura e o leitor. LIMA, Luiz Costa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 87.

ao primeiro, assim como a negação o faz modificar a atitude perante o texto. O que já o coloca distante da Fenomenologia proposta por Ingarden, reforçamos, já que este potencializa o que há no texto, não a contribuição do leitor. Na definição de Eagleton:

Na terminologia da teoria da recepção, o leitor “concretiza” a obra literária, que em si mesma não passa de uma cadeia de marcas negras organizadas numa página. Sem essa constante participação ativa do leitor, não haveria obra literária.⁹⁶

cabendo ao leitor preencher os “hiatos” presentes na obra. Tais nortes são importantíssimos para a recepção de uma obra e, consequentemente do seu autor somados às outras questões, conforme nos informa o teórico e analista alemão: “Quanto mais preso esteja o leitor a uma posição ideológica, tanto menos inclinado estará para aceitar a estrutura básica de compreensão do tema e horizonte, que regula a interação entre texto e leitor”,⁹⁷ não permitindo que as normas se transformem em tema, já que estariam ligadas à visão crítica do leitor. O que, associado às idéias de valor, o fariam rejeitar a obra e o autor (os versos dos poetas, pois tanto Antero como Augusto, conforme visto, foram depreciados por parte do público). Como ele bem coloca quanto à sua teoria do efeito: “O texto literário se origina da reação de um autor ao mundo e ganha o caráter de acontecimento à medida que traz uma perspectiva para o mundo presente que não está nele contida”.⁹⁸ O que atestamos no fazer poético dos poetas selecionados, compreendendo os labores estéticos e ideológicos, rompendo as imagens predominantes, interpretações e estruturas vigentes.

Da teoria anteriormente referida, o caminho diferenciado do tomado pela Recepção, pois enquanto essa atua a respeito do leitor historicamente definido, a primeira, do efeito, edificada no texto, age em contexto com o juízo histórico do leitor. Tomando o texto como objeto ficcional estimulador das leituras, a sua significância se dá pelo efeito experimentado no ato da interpretação, guiada pela qualidade estética e discursiva. Ficcional também é o “leitor ideal” conceituado por Iser, distinto dos outros leitores:

O leitor ideal é, à diferença de outros tipos de leitor, uma ficção. Como estes, ele carece de um fundamento real; mas exatamente aí se funda sua utilidade. Pois enquanto ficção ele preenche as lacunas da argumentação, que surgem muitas vezes na análise do efeito e da recepção da literatura.⁹⁹

⁹⁶ EAGLETON, Terry. Teoria da literatura: uma introdução. (trad.) Waltensir Dutra. 5 ed. São Paulo: Martins fontes, 2003, p. 105.

⁹⁷ ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: A literatura e o leitor. LIMA, Luiz Costa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 129.

⁹⁸ ISER, Wolfgang. O ato da leitura, vol. 1. (trad.) Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996, p. 11.

⁹⁹ Ibidem., p. 66.

fazendo deste um leitor capaz de diversas capacidades, moderno, atualizado. Faremos, neste ponto do texto, referência a um nome fundamental: Umberto Eco. Ele ‘prevê’ por parte do autor em elaboração do texto um “Leitor-Modelo” cooperador da atualização do texto, em suas palavras: “(...) o texto é um produto cujo destino interpretativo deve fazer parte do próprio mecanismo gerativo”,¹⁰⁰ executando uma estratégia da qual fazem parte as previsões dos movimentos de outros textos. Assim, para o pensador italiano, o autor move ou elabora o texto no intuito de construir o citado leitor, fazendo dos dois, estratégias textuais. Criticamente, Eagleton (2003) observa em Iser uma ideologia liberal humanista, ou seja, a idéia de que devemos ser flexíveis e preparados para questionar nossas crenças, deixando-as ser modificadas. Porém, para o marxista crítico inglês tal caminho soa ‘falso’, pois:

Nesse sentido, a pluralidade e a abertura do processo de leitura são possíveis porque pressupõem um certo tipo de unidade fechada que sempre permanece: a unidade do sujeito leitor que é violada e transgredida apenas para ser devolvida, de modo mais completo, a si mesma.¹⁰¹

já que o leitor compromissado ideologicamente não estaria tão apto à abertura, como o suposto leitor liberal. O que torna o modelo de leitura plenamente funcional.

Em Iser (1996) além do caráter ficcional, o discurso do texto é tratado como “organismo vivo” em diálogo com o leitor. Dos seus significantes recebidos pelo leitor, a realização da leitura temporal em um “feedback” contínuo sobre o efeito no mesmo, gerando a imprevisibilidade do texto, e desta a comunicação e compreensão. O valor estético, por sua vez, é a negação, ou o que o texto não formula, não oferece em seu repertório, mas que determina a seleção deste último, preenchendo o vazio, o não familiar e iniciando o ato de constituição da leitura. O não familiar amplia a perspectiva para os desvios, ou seja, estilisticamente tratando, a violação da norma e do cânones, inclusive chegando à extinção do considerado familiar. As violações, então, provocam uma tensão no status quo, nas normas sociais e referências literárias do público receptor. A função do objeto estético se dá plenamente, atuando e alterando os elementos textuais, sociais e literários, possibilitando a reação do leitor para o horizonte esperado. Eco (1979), por sua vez, ao tratar da interpretação abarca criticamente as análises psicológicas, psiquiatras ou psicanalíticas em que o autor é assim ‘atualizado’, o que foge da sua proposta, para ele caindo em uma mera utilização do texto como documento ou sintoma. O que concordamos, ainda que discordemos do seu

¹⁰⁰ ECO, Umberto. Lector in fabula — A cooperação interpretativa nos textos narrativos. (trad.) Attílio Cancian. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979, p. 39.

¹⁰¹ EAGLETON, Terry. Teoria da literatura: uma introdução. (trad.) Waltensir Dutra. 5 ed. São Paulo: Martins fontes, 2003, pp. 109-110.

‘desprezo’ teórico pelo viés estético da análise em contexto com a ideologia presente no texto. O que em Iser é exposto como peculiar característica, distinguindo a interpretação da recepção:

Como estrutura do duplo sentido, a interpretação tem por meta a constituição do sentido do texto. Por ela, o imaginário é superado pela determinação semântica. (...). A recepção não é primariamente um processo semântico, mas sim o processo de experimentação da configuração do imaginário projetado no texto.¹⁰²

da primeira uma interpretação dos textos, enquanto a segunda o ato de se produzir na consciência do receptor o objeto imaginário do texto. É de fundamental importância, tratando desse tema, o texto “*Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional*”, de 1979. A partir da tríade do real (mundo extratextual), fictício (ato intencional, distinto do “ser”) e imaginário (sua ação, ponte entre os anteriores), Iser (In: LIMA, 2002) reelabora a clássica discussão acerca do objeto da literatura. Deste modo, o ato de fingir provoca a repetição no texto da realidade ‘real’, desta, a realidade transformada em signo e o imaginário em efeito do ‘real’ referido. Pensando na leitura da poesia, concordamos com Eagleton, quando afirma:

Compreender um poema significa compreender que a sua linguagem está “orientada” para o leitor a partir de certas posições; quando o lemos, sentimos que tipo de feitos essa linguagem tenta obter (“intenção”), que tipo de retórica considera adequado, que pressupostos governam o tipo de tática poética que emprega, que atitudes para com a realidade esses pressupostos significam.¹⁰³

e a abordagem citada acima, nada tem com as leituras identificadas com a intenção do autor real e histórico do verso, durante o processo de sua arte; por fim, entre os tópicos basilares da teoria de Iser, destacamos: o “desnudamento de sua ficcionalidade”, isto é, “De tais modalidades de ficção, as ficções do texto ficcional da literatura se diferenciam pelo desnudamento de sua ficcionalidade”,¹⁰⁴ pois as ficções, além de textos e signos, têm papel basilar nas atividades do conhecimento, da ação e do comportamento em relação às instituições, sociedades e visões do mundo. O que ela retoma via “fingimento” a aparência de toda essa realidade ao desnudar-se na própria realidade. Desse desnudamento, temos o conceito de “como se” — em que o fingimento é reconhecido no mundo “real” do texto literário, elemento presente desde o início da Modernidade. Do teórico a definição:

¹⁰² ISER, Wolfgang. In: Teoria da literatura em suas fontes. LIMA, Luiz Costa, vol 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 950.

¹⁰³ EAGLETON, Terry. Teoria da literatura: uma introdução. (trad.) Waltensir Dutra. 5 ed. São Paulo: Martins fontes, 2003, p. 164.

¹⁰⁴ ISER, Wolfgang. In: Teoria da literatura em suas fontes. LIMA, Luiz Costa, vol 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 970.

Com o *como se* indica-se a orientação desta remissão: o mundo representado há de se tomar como se fosse um mundo. Daí resulta que o mundo representado no texto não se refere a si mesmo e que, por seu caráter remissivo, representa algo de diverso de si próprio.¹⁰⁵

reforçando a característica transgressora de limites do fictício, mas mantedora do ato comunicativo, assim como desenvolve a representação do sujeito (no caso em particular, o eu lírico) que inunda de vida o mundo textual, tornando-o apto ao mundo irreal.

Nas quadras do longo poema *Os Vencidos* (um dos que Oliveira Martins ‘salvou’ de ser destruído pelo poeta), aqui escolhidas algumas, Antero nos apresenta um eu descrevendo a trajetória de três sombrios cavaleiros:

Três cavaleiros seguem lentamente
Por uma estrada erma e pedregosa
Geme o vento na selva rumorosa,
Cai a noite do céu, pesadamente.

E o primeiro dos três, erguendo os braços,
Diz num soluço: “Amei e fui amado!
Levou-me uma visão, arrebatado,
Como em carro de luz, pelos espaços!

Irmãos, amei — amei e fui amado...
Por isso vago incerto e fugitivo,
E corre lentamente um sangue esquivo
Em gotas, de meu peito alanceado”.

Responde-lhe o segundo cavaleiro,
Com sorrisos de trágica amargura:
“Amei os homens e sonhei ventura,
Pela justiça heróica, ao mundo inteiro.

Irmãos, amei os homens e contente
Por eles combati, com mente justa
Por isso morro à míngua e a areia adusta
Bebe agora meu sangue, ingloriamente”.

Diz então o terceiro cavaleiro:
“Amei a Deus e em Deus pus alma e tudo.
Fiz do seu nome fortaleza e escudo
No combate do mundo traiçoeiro.

Irmãos, amei a Deus, com fé profunda...
Por isso vago sem conforto e incerto,
Arrastando entre as urzes do deserto
Um corpo exangue e uma alma moribunda”.

E os três, unindo a voz num ai supremo,
E deixando pender as mãos cansadas,
Sobre as armas inúteis e quebradas
Num gesto inerte de abandono extremo,

¹⁰⁵ Ibidem., p. 975.

Sumiram-se na sombra duvidosa
 Da montanha calada e formidável,
 Sumiram-se na selva impenetrável
 E no palor da noite silenciosa.¹⁰⁶

nestas três figuras representadas poeticamente, heróicas e ‘romanticamente’ simbolizadas na estrada da vida, à caminho da morte, percebemos três faces de um Antero triplamente transfigurado: o amoroso aflito, ora se entregando, ora desprezando o amor, excessivamente pessimista: enfatizando o grito “Amei, e fui amado”, porém ferido profundamente por este sentimento ardoroso e traidor; o homem-poeta das odes, escritor da palavra Revolução, em metalinguagem explícita: “Amei os homens”, amargurado pelas derrotas da sua luta vã em nome da justiça e dos filhos da Pátria, plebe oprimida e cativa; e, por fim, o inquiridor, ser conflitante entre a crença e a descrença, metafisicamente destruidora das conceituações dogmáticas, em busca de respostas nas ‘falsas’ ciências, ele o puro cristão: “Amei a Deus”, ser divinizado nos preceitos católicos, mas que trouxe desespero a sua alma, sempre desejoso de vãs certezas. Em todos a desolação e o pessimismo. Enfim, poeticamente Antero, lançando mão dos artifícios do verso, modernamente cria em imagens o seu próprio espelho triplamente fragmentado e revelador: soluçando, “com sorrisos de trágica amargura”, e afirmado “pus alma e tudo”, criador poetizando suas fases nas faces dos simbólicos cavaleiros das ‘tristes figuras’: ele mesmo a esperar a morte, “palor da noite silenciosa”.

No poema de 1907, *Tristezas de um Quarto Minguante*, de Augusto, longo em quadras decassílabas, pleno de contextos biográficos e de construções estilísticas peculiares, tais como a comparação com a lua a: “Um paralelepípedo quebrado”, e a freqüente presença numérica na poesia do paraibano, encontramos versos como: “Tenho 300 quilos no epigastro”, além dos intertextos bíblicos e da referida linguagem matemática: “Começo a ver coisas de Apocalipse / No triângulo escaleno do ladrilho”, somados às seguintes quadras:

Quarto Minguante! E, embora a lua o aclare,
 Este Engenho *Pau d'Arco* é muito triste...
 Nos engenhos da várzea não existe
 Talvez um outro que se lhe equipare!

Vai-me crescendo a aberração do sonho.
 Morde-me os nervos o desejo doudo
 De dissolver-me, de enterrar-me todo
 Naquele semicírculo medonho!

Mas tudo é ilusão de minha parte!
 Quem sabe se não é porque não saio

¹⁰⁶ QUENTAL, Antero. *Sonetos*. (org.) António Sérgio. 3 ed. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1968, pp. 259-260-261.

Desde que, 6^a feira, 3 de Maio,
Eu escrevi os meus Gemidos de Arte?!

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

Abro a janela. Elevam-se fumaças
Do engenho enorme. A luz fulge abundante
E em vez do sepulcral Quarto Minguante
Vi que era o sol batendo nas vidraças.¹⁰⁷

em que a ‘voz’ do poeta se assume, absorto na tristeza e desolação, descrevendo as sensações alucinatórias na solidão da noite no Engenho. Ora transfiguradas em passagens ‘reais’, ora imaginárias, mesclando as obrigações do homem que tentava evitar a decadência final daquele mundo em ruína, com o labor do poeta. Daí a alusão a um outro poema seu, os *Gemidos de Arte*, escrito meses antes, também referente à destruição do Engenho e consequentemente subjetivada no sofrimento do poeta, via eu lírico. O que nos faz retomar Iser, e a essência do fingimento no conceito do “*como se*”, em que o mundo (neste caso os dos poetas e os da poesia) representado no verso não se refere a si mesmo, mas representa “algo de diverso de si próprio”: “Mas tudo é ilusão de minha parte! Quem sabe se não é porque não saio (...)", encerrando e transgredindo o ato de fingir, porém passível de compreensão. Assim, partindo do imaginário (escrever/sonhar): “Vêm-me à imaginação sonhos dementes” e mesclando com os signos da realidade enquanto esgotamento do próprio real: “Abro a janela. (...) E em vez do sepulcral Quarto Minguante / Vi que era o sol batendo nas vidraças”, com o ato da escritura, o texto poético tornando-se participante do ato de fingir, negando a mera repetição da realidade.

2.4 Passagem e reflexão para a Modernidade

Entretanto, com todo esse arsenal teórico, os pressupostos de Iser beiraram o formalismo tão combatido, o que, ao lançar mão da recepção ou do efeito, devemos ter cuidado para não entrarmos em contradição. Pois, conforme Compagnon (2001) as normas de interpretação, literária e extraliterária, compartilham: convenções, código, ideologia, o que por si só já direciona o leitor e a leitura, abolindo, por sua vez, a subjetividade desejada. Ao

¹⁰⁷ ANJOS, Augusto dos. Obra completa: volume único; (org.) Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, pp. 300-301-302.

tratar do leitor idealizado por Jauss, Compagnon (Op. cit.) afirma o abstracionismo da proposta jausseana, não distinguindo o leitor passivo do que produz o texto, sem esquecer o que, enquanto leitor, torna-se crítico (no caso, o leitor erudito, testemunha escrita do “horizonte de expectativas”). O que não nos faz ‘desprezar’ tal teoria, muito pelo contrário, mas como críticos leitores, lançarmos mão do que ela nos oferece de valor, compreendendo suas limitações. Zilberman (1989) é quem nos esclarece a posição de Jauss diante do adjetivo “moderno”. O teórico da Recepção já assinalava o debate entre antigos e modernos, cujo começo deu-se na Antiguidade, mas não se esgotando na temporalidade, o que fundamenta seu método histórico: a mutabilidade dos fenômenos. Ou seja, moderno para ele:

Na Idade Média, representa o positivo e o desejado, justificando a modernização dos textos clássicos; na Renascença, transforma-se no oposto, já que o humanismo elegera a Antiguidade como paradigma; e no final do século XVII, durante a querela dos Antigos e Modernos, os “modernes” é que se consideravam “anciens”, pois compreendiam a história desde uma metáfora biológica: a humanidade — ou a sociedade —, tal como o ser humano, experimentou a juventude (a Antiguidade), a maturidade (a Renascença) e, à época deles, achava-se na velhice.¹⁰⁸

e Jauss a expõe como momento de passagem para o surgimento da visão histórica do tempo, particularizando cada período, sua posição nos acontecimentos, confrontando com a conceituada por Benjamin. Mais tarde o conceito de moderno alargou-se: os Românticos o resgataram para contradizer e negar o Iluminismo e o Classicismo; Baudelaire o revisou historicamente, tratando como sintoma da transitoriedade, englobando a história e a arte, o que faz Jauss afirmar que a estética baudelaireana é “antiplatônica”, criando um novo cânone. E, fazendo parte do momento histórico, o teórico não pre(viu) as próprias limitações e mudanças, quando as teses a respeito da Modernidade estavam em voga. Ainda que tenha construído um arsenal teórico bastante renovador do pensar crítico, pertinente à Modernidade, a seguir analisada.

¹⁰⁸ ZILBERMANN, Regina. Estética da recepção e História da Literatura. São Paulo: Ática, 1989, p. 43.

Terceiro Capítulo

3. Complexa Travessia pela Modernidade

A modernidade é uma tradição polêmica e que desaloja a tradição imperante, qualquer que seja esta; porém, desaloja-a para, um instante após, ceder lugar a outra tradição, que, por sua vez, é outra manifestação momentânea da atualidade. A modernidade nunca é ela mesma: é sempre outra.

Octavio Paz

Antes de adentrarmos na discussão, deveras complexa, acerca da Modernidade, faz-se necessário explanar os diferentes conceitos que a circundam, evidenciando sua problemática e realçando a relevância destes nas poéticas de Antero e de Augusto. Mike Featherstone em “*Cultura de Consumo e pós-modernismo: Moderno e pós-moderno: definições e interpretações*”¹⁰⁹ comenta as distintas classificações que possam nos situar entre a Modernidade e a Pós-Modernidade, colocando a primeira como surgida com o Renascimento, contrapondo-se à Antiguidade, à ordem tradicional, processando uma racionalização econômica e administrativa, que resultou na formação conflitante do moderno Estado capitalista-industrial. A Pós-modernidade, por sua vez, traz a mudança de uma época para outra, e no dizer do crítico pós-modernista, cessando a Modernidade (o que nos leva a adiante problematizar essa questão). Tais mudanças orientam novas formas de tecnologia e informação, rompendo uma ordem social, antes produtiva, para uma reprodutiva, em que as simulações formam o mundo, apagando a diferença entre a realidade e a aparência. Os pensadores que discorrem sobre ela são muitos: Baudrillard, Lyotard, Jameson, Hutcheon, Bauman, e outros, cada um com seu olhar próprio e maneiras ímpares de abordagens teóricas. O também pós-modernista Featherstone tributa a Baudelaire o uso francês da palavra “modernité” enquanto experiência da Modernidade, associado ao homem-poeta moderno, pleno de atitudes irônicas, heroicamente inventando-se a si mesmo. Em *O Sol*, temos:

¹⁰⁹ Disponível em: <http://www.angelfire.com> Acesso em: 01. jun. 2006.

Eu ponho-me a treinar em minha estranha esgrima,
 Farejando por tudo os acasos da rima,
 Numa frase a tombar como diante de obstáculos,
 Ou topando algum verso há muito nos meus cálculos.¹¹⁰

Assim como os citados pós-modernos, os teóricos da Modernidade também lançam mão dos termos, muitas vezes ‘confundindo-os’, e cita Marshal Berman, para quem a modernização é intitulada como “modernismo”, e que afirma: “Ser moderno é viver uma vida de paradoxo e contradição”.¹¹¹ Esta Modernização indica sociologicamente, os efeitos do desenvolvimento econômico dentro das estruturas sociais e tradicionais e escapa do sentido da “pós-modernização”, ou seja, “a reestruturação das relações sócio-espaciais pelos novos padrões de investimento e produção em indústria, serviços, mercado de trabalho e telecomunicações”.¹¹² Analisemos a separação dos significados: modernismo, pós-modernismo. O primeiro traz a referência aos estilos dos movimentos artísticos criados e vivenciados na passagem do século XIX para o XX. Suas particularidades conceituais são: a reflexividade e autoconsciência estética, o abandono da estrutura narrativa em prol da simultaneidade, o paradoxo, a ambigüidade e a indeterminação da realidade, enfatizando um sujeito desestruturado e desumanizado. O pós-modernismo propõe o fim da fronteira entre a arte e a vida cotidiana, a quebra da hierarquia entre a alta-cultura e a dita cultura de massa ou popular, a mistura radical de códigos, a paródia, o pastiche, a ironia, enfim, a ausência da ‘clássica’ profundidade da cultura, a queda da suposta originalidade do artista, negando a idéia dela ser uma mera repetição.

Como vemos, são bastante intrigantes, questionadoras, as sutis peculiaridades de cada conceito. José Guilherme Merquior (1980) já tratava dessa querela, colocando como ponto crucial do pós-moderno a ambigüidade do modernismo. Anthony Giddens, por sua vez, é mais radical, e afirma que o “Pós-modernismo, se é que significa alguma coisa, é mais apropriado para se referir a estilos ou movimentos no interior da literatura, artes plásticas e arquitetura”.¹¹³ E coloca o mesmo, como reflexo estético sobre a natureza da Modernidade. Jameson (2002) pensa diferente do dito anteriormente, para ele o pós-moderno busca as rupturas, o instante, não o histórico, enquanto o “modernismo” ou “alto modernismo”, assim ele conceitua, se preocupavam com o “Novo”. O autor chama atenção para a variedade de

¹¹⁰ BAUDELAIRE. *As Flores do Mal*. Jamil Almansur Haddad. (tradução, prefácio e notas). São Paulo: Difusão Européia do Livro. Clássicos Garnier, 1964, 224.

¹¹¹ BERMAN, Marshall. Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade. (trad.) Carlos Felipe Moisés et al. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 12.

¹¹² Disponível em: <http://www.angelfire.com> Acesso em: 01. jun. 2006.

¹¹³ GIDDENS, Anthony. As consequências da modernidade. (trad.) Raul Fiker. São Paulo: Editora UNESP, 1991, p. 52.

palavras e rótulos para apresentar os conceitos que a permeiam: desde o recente “modernismo” na França, à “modernidade” nos Estados Unidos, “modernização”, termo usual para os sociólogos, e por fim o “modernismo” ou “vanguarda”, significando os mesmos movimentos, para os espanhóis. A conceituação é conflitante.

3.1 Antero e Augusto: a jornada

Depois desse intróito, perseguindo a idéia de Modernidade, tocando na Pós-Modernidade quando for relevante, propomos alguns comentários sucintos a respeito dos textos que nortearam nossa pesquisa, teórica e historicamente, percorrendo os conceitos em alguns escritores das literaturas: de língua alemã, de língua inglesa, francesa, italiana, russa e espanhola. Ruth Röhl (CHIAMPI et al, 1991) no texto “*A Modernidade na literatura alemã*” discorre sobre o emprego da palavra “moderno” nos Românticos, referindo-se às concepções estéticas e ao anticlassicismo, em autores como: Dante, Shakespeare, Cervantes, em oposição a Novalis e Friedrich Schlegel. Mais tarde, o conceito foi ampliado historicamente para o fundamental Nietzsche e a tese shopenhauereana de que a vida só se justifica como fenômeno estético. No primeiro filósofo alemão lemos a feroz crítica ao otimismo socrático, ao positivismo e ao racionalismo de Kant e Hegel; no segundo, a dor como essência do mundo, pessimista em Antero (a morte, o negativismo, a frustração) e melancólica em Augusto (o sofrimento, a culpa, a descrença no amor). Já a Modernidade de língua inglesa, no dizer de Munira Hamud Mutran (Op. cit.) abarca escritores como: James Joyce, Virginia Woolf, W. B. Yeats, William Faulkner, Ezra Pound e T. S. Eliot, sem esquecer os que iniciaram o rompimento com o pensamento neoclássico, como: W. Blake, Wordsworth, Coleridge e Matthew Arnold. Alargando para: Edgar A. Poe, Walt Whitman e Emily Dickinson. No contexto histórico o surgimento desses artistas se dá justamente nas passagens da Revolução Industrial (1760), da Revolução Americana (1776) e da Revolução Francesa (1789). Nas palavras de Mutran:

Todos eles, reencaminhando criticamente a tradição, romperam na prática e na teoria com os cânones vigentes, formulando tanto um novo conceito de poesia — que incluía experimentação métrica, uma percepção intensa do símbolo e uma premência, emocional e intelectual, de penetrar em experiências individuais (...).¹¹⁴

¹¹⁴ CHIAMPI, Irlemar. (cord.). Fundadores da modernidade. São Paulo: Editora Ática S. A., 1991, p. 64.

Philippe Willemart (Op. cit.) é quem nos apresenta, na literatura francesa, aquele que dá nome à Modernidade: Charles Baudelaire. Em 1863 no ensaio “*O pintor da vida moderna*”, enfocando a pintura de Constantin Guys, Baudelaire escreve sobre o transitivo na moda, o “fugitivo” no rosto da mulher, revelando uma “beleza eterna e imutável”, pressupostos da Modernidade, pois no seu conceituar a civilização, a filosofia, a religião e a arte estão ‘contra’ a Natureza, ou seja, a beleza esconde a Natureza como a maquiagem encobre a feiúra. Essa nova percepção do Belo associado ao trágico, ao horror e ao mal, traz Rimbaud e Lautréamont para encerrarem a tríade com o vate d’*As Flores do Mal*, poetas que encontraram conexões entre a beleza e o Mal, colocando-se como visionários do que estava por se anunciar. Para Rimbaud: “O Poeta torna-se visionário por um longo tempo, imenso e ponderado *desregramento de todos os sentidos*”.¹¹⁵ Em Mallarmé a fragmentação da linguagem, da sonoridade e do espaço no verso, afinal “O escrito, vôo tácito de abstração, retoma seus direitos em face da queda de sons nus: todos dois, Música e ele, intimando uma prévia disjunção, aquela fala, certamente por pavor de abastecer à tagarelice”.¹¹⁶ Baudelaire imaginava temas e paisagens “estranhas”, e Rimbaud criava o verso livre. O criador dessa beleza, para o poeta do *Spleen*, é o homem da multidão, aquele que, enquanto os outros dormem, trabalha o instante na folha de papel com seu lápis, sua pena, seu pincel, antes que as imagens lhe fujam, em conflito consigo mesmo:

Ele busca esse algo que nos permitirá chamar a “Modernidade”, já que não se apresenta palavra melhor para expressar a idéia em questão. Trata-se, para ele, de destacar da moda o que ela pode conter do poético no histórico, extrair o eterno do transitório.¹¹⁷

Neste transitório, a fugacidade eterna da Modernidade, esta que na literatura italiana, no percurso entre o final do século XVIII e primeira metade do século XIX, teve como destaques: Giovani Berchet, Alessandro Manzoni, Giacomo Leopardi e Francesco De Sanctis. Aqui não daremos conta de todos, mas, seguindo a apresentação de Vilma De Katinszky (CHIAMPI et al, 1991), faremos um breve esboço do que foi a Modernidade para os italianos, dentro deste sentido que estamos introdutoriamente discutindo. Distinto do Romantismo alemão, e ainda embebido na tradição clássica de Petrarca (fonte clássica para os sonetos de Antero e de Augusto), o pensamento moderno italiano se mostra moderado, sem radicalismos ou subversões, ou seja, renovador, libertário, mas paradoxalmente preservando o Classicismo.

¹¹⁵ RIMBAUD, Arthur. Carta a Paul Demeny. Ibidem., p. 122.

¹¹⁶ MALLARMÉ, Stéphane. O mistério nas letras. Ibidem., p.131.

¹¹⁷ BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. Ibidem., pp. 108-109.

De Sanctis (Op. cit.), ao tratar de Petrarca, chama atenção para o conceito do que é a forma e o que é considerado disforme na arte: o indeterminado, o confuso, o exagerado, o alegórico, pois a “a essência da arte não é o ideal, nem o belo, mas o vivente, a forma; também o feio pertence à arte, como na natureza o feio é igualmente vivo”,¹¹⁸ cuja estética não é a aparência, mas a substância viva. No soneto *Asa de Corvo*, de Augusto:

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

Perseguido por todos os reveses,
É meu destino viver junto a essa asa,
Como a cinza que vive junto à brasa,
Como os Goncourts, como os irmãos siameses!

É com essa asa que eu faço este soneto
E a indústria humana faz o pano preto
Que as famílias de luto martiriza...

É ainda com essa asa extraordinária
Que a Morte — a costureira funerária —
Cose para o homem a última camisa!¹¹⁹

cujos versos trazem palavras como: carniceiros, agouro, e a temática da morte particular: “O telhado de nossa própria casa...” e universal (realçando a singularidade do paraibano em poetizar a dor suprema do Humano, via diálogos e exemplos cotidianos); sugerindo uma musicalidade ímpar, por meio das aliterações: asa, doze, meses, vezes, casa, reveses, brasa, martiriza, cose, camisa, demonstrando o labor estético do poeta. Além das referências literárias (os irmãos franceses Edmund e Jules, romancistas), em analogia à comunhão da prenunciadora e agourenta asa com a arte do poeta, em explícita metalinguagem da “esgrima” de Augusto. Na temática ‘vivida’ e imaginária o sentimento transformado em ‘objeto’ artístico: o soneto.

A Modernidade na literatura russa, ao seu modo, já trouxe um conflito: o termo “Modernidade” foi entendido como “realismo”, por Roman Jakobson, no dizer de Aurora Fornoni Bernadini (CHIAMPI et al, 1991). Entretanto tal diferença hoje está mais clara, definindo a literatura moderna iniciada na segunda metade do século XVIII. Nesse tempo destacaram-se dois escritores: Anton Pávlovitch Tchékhov e Liév Nikoláievitch Tolstói. As mudanças no conto feitas por Tchékhov, trouxeram, no que tange ao fazer literário: as

¹¹⁸ DE SANCTIS, Francesco. Ensaio crítico sobre Petrarca. Ibidem., p. 154.

¹¹⁹ ANJOS, Augusto dos. Obra Completa, volume único. Organização, fixação do texto e notas, Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 250.

chamadas “estratégias da brevidade”, com o autor analisando friamente o real, tornando-o simbólico, selecionando os elementos fundamentais para a narrativa. Tolstói, em 1881, ao ‘conceituar’ a arte, afirma que: “A obra de arte verdadeira anula na consciência de quem a percebe a distância entre ele mesmo e o artista, e não somente entre ele mesmo e o artista, mas ainda entre ele mesmo e todos os homens que percebem essa obra de arte”. ¹²⁰ Esta, a principal propriedade da arte, ao libertar o indivíduo de sua relação com os demais humanos. Na comunicação entre o homem, o autor e os demais, o traço da arte. Se esse homem for poeta, segundo Tolstói (Op. cit.), ele deve saber utilizar a palavra verdadeira e necessária, utilizando as possibilidades de sinônimos dessa mesma palavra, aliado à rima e ao metro, para depois desarticular, das mais diferentes maneiras, o verso. Eis a sua Modernidade, salvando a arte. No soneto *Em viagem*, Antero verseja:

Pelo caminho estreito, aonde a custo
Se encontra uma só flor, ou ave, ou fonte,
Mas só bruta aridez de áspero monte
E os sóis e a febre do areal adusto,

Pelo caminho estreito entrei sem susto
E sem susto encarei, vendo-os defronte,
Fantasmas que surgiam do horizonte
A acometer meu coração robusto...

Quem sois vós, peregrinos singulares?
Dor, Tédio, Desenganos e Pesares...
Atrás deles a Morte espreita ainda...

Conheço-vos. Meus guias derradeiros
Sereis vós. Silenciosos companheiros,
Bem-vindos, pois, e tu, Morte, bem-vinda! ¹²¹

nos apresentando um eu em derradeiro encontro com a aguardada ‘companheira das noites’ e seus guardiões: a Dor, o Tédio, os Desenganos e os Pesares. Notemos como a linguagem do primeiro quarteto vai mudando à medida que as cenas e os tons vão se escurecendo: do deserto caminho quase sem (vida), mas ainda possível de se encontrar: flores, aves e fontes (descritas), a partir do segundo quarteto, com o eu sereno e racional, ciente do que o espreitava (apesar do verbo “acometer”): “Pelo caminho estreito, entrei sem susto / E sem susto encarei (...)” a ‘fala’ torna-se prosaica, em ritmo coloquial (bem ao gosto de Augusto). O que gera o diálogo entre as presenças e o eu (peculiar nos dois poetas), repleto de vaguidão e infinitas incertezas (as reticências), encerrado com breves pausas: “Conheço-vos. Meus

¹²⁰ TOLSTÓI, Liév N. O que é a arte? In: CHIAMPI, Irlemar. (cord.). Fundadores da modernidade. São Paulo: Editora Ática S. A., 1991, pp. 180-181.

¹²¹ QUENTAL, Antero. Sonetos. (org.) António Sérgio. 3 ed. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1968, p. 146.

guias derradeiros / Sereis vós. Silenciosos companheiros,” em aliterações sibilantes e sinistras, pois a Morte, bem-vinda, chegara. Enfim, com o poeta, por meio da arte do verso, reestruturando o discurso, permeado de musicalidade e contextualizado com o tom fúnebre.

Finalizando, temos a Modernidade nos autores de língua espanhola. Chiampi (1991) apresenta o nicaragüense Rubén Darío como o primeiro a utilizar, em 1888, o termo “modernismo” para designar o movimento de renovação estética, presente no Ocidente desde o século XIX. E aqui voltamos ao conflitante uso de um conceito pelo outro. Muitos se destacaram no movimento literário que se estendeu pela América Central, cobrindo as Antilhas e o chamado Cone Sul: o poeta cubano José Martí, o poeta colombiano José Asunción Silva, o ensaísta uruguai Rodó, entre outros, embebidos de Parnasianismo, Decadentismo e Simbolismo, renovadores da linguagem e da forma, anunciantes do “espírito moderno”. Este espírito também presente em Antero e Augusto, cujos versos são marcados pelas mesmas referências dos acima citados, cada um com sua peculiaridade: o português como aquele que, passado o tom decadentista, prenunciaria o Simbolismo e o Modernismo em Portugal; o brasileiro, utilizando-se da forma parnasiana e do tom simbolista, porém, desconstruindo-os via linguagem e rupturas estéticas que estariam nos versos dos modernistas de 22. Já os modernistas hispano-americanos, quanto à forma na prosa e no verso, segundo Chiampi:

(...) enriqueceram o léxico com vocábulos desusados ou neológicos e a prosódia com experiências ousadas no ritmo e eufonia, nas quais resgataram a métrica irregular do verso primitivo espanhol. Ao verso esculpido com a objetividade plástica do parnasianismo integraram a musicalidade e a imagem sugestiva do simbolismo.¹²²

e ao exercitarem a forma da “arte pela arte”, eles foram acusados de alienados da realidade latino-americana, expressando esteticamente a ideologia de uma classe social predominante. Com o Decadentismo, colocaram-se como cosmopolitas e exóticos, não antiamericanos, mas universais, fazendo uma ponte com Paris e Londres. Nas palavras de Darío, em 1896, o seu fazer poético era: “Como cada palavra tem uma alma, há em cada verso, além da harmonia verbal, uma melodia ideal. A música é apenas da idéia, muita vez”.¹²³ Na Espanha, às portas do século XX, destacaram-se dois nomes no gênero epistolar: José Blanco White e Gustavo Adolfo Bécquer. O primeiro, desenvolvendo a política e a poética em defesa da atualização da língua pátria, confrontou o petrarquismo na poesia e a influência francesa na prosa, ainda

¹²² CHIAMPI, Irlemar. (cord.). Fundadores da modernidade. São Paulo: Editora Ática S. A., 1991, p. 186.

¹²³ DARÍO, Rubén. Palavras liminares. Ibidem., p. 211.

presentes no seu país; o segundo, trouxe uma Modernidade em que a concepção de poesia é enfocada no objeto estético: o poema, não é meramente sentimento e emoção, mas labor e luta com a palavra, refletindo sempre a produção poética, na sua destinatária: uma mulher, metaforizando a própria literatura. As trilhas são tortuosas.

3.2 Tempo e Teorias em Movimento(s)

As abordagens teóricas são muitas, ora concordantes, ora discordantes entre si. Berman (2005) divide cronologicamente a Modernidade em três fases: a primeira, de conhecimento (iniciada no século XVI e terminando no século XVIII, tem por voz Jean-Jacques Rousseau. A palavra “modernista” tem toda uma carga de agitação, embriaguez, autodesordem, enfim, essências da sensibilidade moderna); a segunda (a partir de 1789 com a Revolução Francesa, apresenta o público vivendo em duas realidades temporais, começando a travar conhecimento com o “modernismo”, englobando a arte, cultura e sensibilidade, e a “modernização”, com a economia e a política. Do século XIX o crítico norte-americano evidencia duas fundamentais expressões: Nietzsche e Marx. No primeiro, a paradoxal idealização de uma humanidade vivendo em uma imensa ausência e vazio de valores, mas ainda repleta de possibilidades; no segundo, a idéia de que os homens sobreviverão às contradições da Modernidade, superando os abismos sociais e pessoais); no século XX, hoje passado, a terceira e última fase, expande-se da modernização e multidão, plena de linguagens e experiências. Porém, justamente neste tempo a visão é cegamente entusiasta ou acrítica, ancorada por um distanciamento e indiferença por parte dos Homens. A discussão acerca do tema aqui presente abarca os movimentos literários, e sabemos o quanto eles são variados, temporalmente e ideologicamente, nos países e culturas afins.

Na perspectiva de Stéphane Michaud, em “*A palavra riscada: a aventura da poesia moderna (séculos XIX e XX)*” (In: BRUNEL; CHEVREL, 2004), faremos uma apresentação dos movimentos relacionados com a Modernidade, enfocando a poesia, englobando Portugal e Brasil. O **Romantismo** — desponta, no final do século XVIII, na Alemanha (com o “*Sturm und Drang*”, trazendo os nomes primordiais de Göethe e de Schiller), seguindo para a Inglaterra de Lord Byron, e para a França, ressaltando nesse último país a Revolução Francesa (1789). Blake e Novalis destacam-se na poesia. Michaud (Op. cit.) situa a morte de Baudelaire, em 1867, como o encerramento do Romantismo. Em Portugal a crise do

movimento, iniciado em 1825 com a obra *Camões* de Almeida Garrett, é anunciada pelas atitudes de rebeldia de um grupo de jovens, onde se destaca o leitor de Alexandre Herculano e de João de Deus, Antero de Quental, com a viva participação na já citada Questão Coimbrã em 1865. Este marco dá início ao **Realismo** português, trazendo poetas como Cesário Verde e prosadores ímpares como Eça de Queiroz e Ramalho Ortigão. No Brasil, a partir de 1836, tivemos os poetas: Gonçalves de Magalhães, Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo, Castro Alves e Sousândrade, além de Tobias Barreto, mais filósofo que poeta, porém fundamental para o movimento deflagrado no Recife, cuja presença foi basilar para o ainda estudante Augusto dos Anjos. Somado aos textos em prosa do **Realismo** e do **Naturalismo** iniciados em 1881, houve na literatura brasileira o **Parnasianismo**, com a tríade formada por Alberto de Oliveira, Raimundo Correia e Olavo Bilac, este último o modelo da perfeição formal nos versos. No **Simbolismo** — despontam, na França, figuras como Baudelaire, Mallarmé, Verlaine e Rimbaud, desenvolvendo movimentos poéticos, aliados às produções pictóricas de Maeterlinck e Jules Laforgue. A música como sugestão é o mote, assim como as mulheres subconscientemente imaginadas. O norte-americano Ezra Pound, os franceses Apollinaire e Valéry e o anteriormente citado Darío também beberam nessa fonte, com o nicaraguense tornando-se uma das grandes vozes na América Latina. Em Portugal o marco é o livro de poemas *Oaristos*, de Eugénio de Castro, em 1890, além da presença de António Nobre, este, também leitor de Antero e presença marcante na poesia de Augusto. No Brasil, em 1893, o surgimento de Cruz e Sousa com a obra *Broquéis*, plena de musicalidade, aliterações e apelos sensoriais, é basilar, por exemplo, no fazer poético do paraibano. O **Modernismo** — movimento latino-americano surgido nos anos 1880 a 1915, que, a partir do pensamento de Antero, rompe com a tradição e se abre ao mundo moderno e cosmopolita. Em Portugal, com a Revista “Orpheu”, de 1915, surgem os poetas Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa, este último considerado o nome maior do modernismo português. Registrados ainda o poeta José Régio, no segundo momento do movimento. Antes de o Modernismo eclodir em solo brasileiro, vive-se o período de transição, para alguns críticos, como Tristão de Ataíde, intitulado **Pré-Modernismo**. Iniciado em 1902 com *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, e *Canaã*, de Graça Aranha. Na poesia, alguns estudiosos inserem Augusto como representativo desse período de ruptura com o passado, através do livro *Eu*, de 1912. Após esse tempo, surge o movimento de 22, trazendo: Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira. Mais tarde vieram Drummond, Jorge de Lima, Vinícius de Moraes, Cecília Meireles, entre outros fundamentais na formação da literatura brasileira. No contexto desses movimentos tivemos as Vanguardas: o **Expressionismo** — reflexo de uma crise na Alemanha ao adentrar

na chamada terceira fase da Revolução Industrial, porém mantendo a estrutura tradicional, entre 1905 e 1930. O movimento clama a miséria das cidades, o fracasso da civilização vivendo a ilusão do progresso. Na poesia surgem: Georg Trakl e Gottfried Benn, e na pintura Kandinsky e Klee, todos influenciados por Baudelaire e Rimbaud. O **Futurismo** — oposto ao anterior, inspirado pelo progresso e pelas conquistas da civilização moderna: a urbanidade e a velocidade, contextualizadas nos anos 1909 a 1918. Nele há a figura de Marinetti, que em 1909 lança o “manifesto”, gerando uma celebração de violência e sangue. Notemos que, Antero, no soneto *Diálogo*, incluso nos longínquos períodos de 1864 a 1874, e Augusto com *Guerra*, soneto de 1914 (às portas da fatídica tragédia humana) tratavam de temáticas, infelizmente, em tempos de lutas entre o Ocidente e o Oriente, tão atuais. Vejamos respectivamente.

A cruz dizia à terra onde assentava,
Ao vale obscuro, ao monte áspero e mudo:
— Que és tu, abismo e jaula, aonde tudo
Vive na dor e em luta cega e brava?

Sempre em trabalho, condenada escrava,
Que fazes tu de grande e bom, contudo?
Resignada, és só lodo informe e rudo;
Revoltosa, és fogo e hórrida lava...

Mas a mim não há alta e livre serra
Que me possa igualar!... amor, firmeza,
Sou eu só: sou a paz, tu és a guerra!

Sou o espírito, a luz!... tu és tristeza,
Ó lodo escuro e vil! — Porém a terra
Respondeu: Cruz, eu sou a Natureza! ¹²⁴

Nos versos do português o conflito dialógico (marcante também no paraibano) entre o Cristianismo e a natureza terrena, entre os dogmas de uma fé simbólica e humanizada contra o próprio homem em despertar para a verdade absoluta, de um Deus não ‘divinizado’ mas puro e real, vivo nas coisas do mundo. Mundo que, no dizer da Cruz era: abismo, prisão, local de dor e de tristeza, expiação, guerra e sangue. Enquanto ela se colocava como: desapegada dos valores terrenos, representando o amor e a paz, o espírito de luz. Porém, no racionalismo do poeta, a voz da terra como fatal resposta: “eu sou a Natureza”. E a elas, nesse confronto, coube e ainda cabe, destruir ou desestruturar (com o intuito ‘reformador’) a vida dos seres. No

¹²⁴ QUENTAL, Antero de. Sonetos. (org.) António Sérgio. 3 ed. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1968, p. 202.

poema há vocábulos que nos remetem de pronto à linguagem de Augusto: abismo, “lodo escuro e vil”, “horrida”, qualificando e descrevendo em imagens cruéis a persona da terra.

Nos de Augusto a voz proclamatória no soneto:

Guerra é esforço, é inquietude, é ânsia, é transporte...
 É a dramatização sangrenta e dura
 Da avidez com que o Espírito procura
 Ser perfeito, ser máximo, ser forte!

É a subconsciência que se transfigura
 Em volição conflagradora... É a coorte
 Das raças todas, que se entrega à morte
 Para a felicidade da Criatura!

É a obsessão de ver sangue, é o instinto horrendo
 De subir, na ordem cósmica, descendo
 À irracionalidade primitiva...

É a natureza que, no seu arcano,
 Precisa de encharcar-se em sangue humano
 Para mostrar aos homens que está viva! ¹²⁵

e, apesar da ausência da crítica aos dogmas cristãos, nesses versos, observamos, além da temática em comum, alguns elementos similares: a guerra como ‘paz purificadora’ e seletora da raça humana, o sangue, a dor e o drama das vidas nesse caos, em prol da morte em vida. Os instintos aflorando, em um irracionalismo absurdo e bestial, cuja Natureza (também personificada como em Antero) faz revelar. Guerra moderna: que traz o esforço, a inquietude, a ânsia e o transporte (a Modernidade do progresso), mas também a “obsessão de ver sangue” do homem, em vontade aflita de ‘celebrar’ a decadência do tempo que surge: “Ser perfeito, ser máximo, ser forte!”. Força suprema do ser humano, transfigurado na Cruz da crença e na Natureza, que o leva a criar a própria ruína.

Após o citado movimento futurista, nesse mesmo tempo, ainda que por outra via, surgiu o **Cubismo** de Picasso, para quem é preciso “matar” a arte moderna, para fazer outra, mudando a perspectiva e percepção do mundo a respeito da pintura, somado ao manifesto-síntese de Apollinaire. Em Portugal, além dos poetas Pessoa e Sá-Carneiro, sobressaem-se Santa Rita-Pintor e Almada Negreiros, todos devidamente influenciados pelo movimento. No **Imagismo** — Ezra Pound, em 1913, lança o manifesto imagista, rejeitando o Romantismo, cultivando a brevidade e a precisão dos versos. T. S. Eliot é outro nome determinante nesse movimento que se encerra em 1914. O **Dadaísmo** — aparece em 1918, após a Primeira Guerra Mundial, minando, de maneira radical, os fundamentos morais e sociais do mundo

¹²⁵ ANJOS, Augusto dos. Obra Completa, volume único. Organização, fixação do texto e notas, Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 324.

oriundo dessa catástrofe da humanidade. A antipoesia é o norte, e Tristan Tzara a sua voz. No dizer de Walter Benjamin (1985), o movimento foi uma tentativa de produzir, via pintura e literatura, os efeitos que o cinema causou no público; por fim, o **Surrealismo** — cujo manifesto idealizado por André Breton em 1914 significa uma renovação mais profunda que o movimento anterior. Nele desenvolve-se o imaginário e o inconsciente do homem, via poesia e pintura. Os nomes dos que mergulharam nos seus preceitos são muitos: Dali, Miró, Buñuel, René Char, Paz, entre outros. Michaud explicita:

Deixaremos ao leitor o cuidado de explorar as novas terras que surgem (...) e a forma como cada geração a explora. Atenderemos exclusivamente ao conceito central de *Modernidade*, ancorado na vontade constantemente renovada de criar uma arte própria da época e da sociedade do momento.¹²⁶

cientes que a Modernidade comentada aqui pelo crítico francês abarca todos esses movimentos e momentos. E a poesia segue seu rumo... nas idéias baudelaireanas de que os verdadeiros viajantes são apenas aqueles que partem, apenas por partir.

Hugo Friedrich (1991) é quem nos aduz o diferencial da Modernidade baudelaireana (ou civilização técnica) da idealizada pelos Românticos. No poeta francês a negatividade é fascinante, ilustrada por uma metrópole sem plantas, feia, com asfalto, iluminação artificial, povoada de homens solitários, cujas companhias são: a miséria, o decadente, o mau, o noturno e o artificial, elementos estéticos presentes na poesia do poeta moderno e não mais cristão. Cristo aparece nos seus versos, porém, o ser agora é abandonado pelo Criador, condenado com prazer. Solitário, o homem-poeta está tomado por uma carga de “dramaticidade agressiva”, daí causar o choque no leitor, irritando-o em sua incompreensão do novo que surge. A “idealidade vazia”, de origem Romântica, em Baudelaire ganha uma tensão hiperbólica, exemplificada no mal fingidamente satânico que o acomete, violento e doloroso, mas acima de tudo prazeroso, e na morte seu ápice de negatividade e vazio. No poema *Revolta*, em sua primeira parte *A Negação de São Pedro*, o eu de Baudelaire grita:

O que há de fazer Deus do fluxo de heresias
Que sempre vai subindo às suas mansões brandas?
Tirano a se saciar de vinhos e viandas,
Dorme ao doce rumor das blasfêmias mais frias.

— Por certo eu sairei, quanto a mim satisfeito
Deste mundo em que ao sonho a ação não é associada:

¹²⁶ MICHAUD, Stéphane. A palavra riscada: a aventura da poesia moderna (séculos XIX e XX). In: BRUNEL, Pierre; CHEVREL, Yves (org.) Compêndio de Literatura Comparada, (trad.) Maria do Rosário Monteiro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004, p. 362.

Posso eu usar da espada e morrer pela espada!
 — Pedro negou Jesus... e foi muito bem feito! ¹²⁷

na alusão à cena bíblica, o mote para o eu lírico esbravejar ‘verdades’ contra a figura ‘divinizada’, mas que aqui é sarcasticamente dessacralizado: ele um bufão que, muito bem feito, foi negado por Pedro. Em Antero, temos os seguintes versos do soneto *O Convertido*, dedicado ao poeta ‘parnasiano’ Gonçalves Crespo:

Entre os filhos d’um século maldito
 Tomei também lugar na ímpia mesa,
 Onde, sob o folgar, geme a tristeza
 D’uma ânsia impotente de infinito

Como os outros, cuspi no altar avito
 Um rir feito de fel e de impureza...
 Mas, um dia, abalou-se-me a firmeza,
 Deu-me rebate o coração contrito!

Erma, cheia de tédio e de quebranto,
 Rompendo os diques ao represo pranto,
 Virou-se para Deus minha alma triste!

Amortalhei na fé o pensamento,
 E achei a paz na inércia e esquecimento...
 Só me falta saber se Deus existe! ¹²⁸

em que tais temáticas ganham uma carga de ironia e sarcasmo: “Como os outros, cuspi no altar avito / Um rir feito de fel e de impureza”, aliada à tristeza e dando o tom a um eu profundamente aflito entre a razão do homem terreno e a fé do crente, permeado de elementos cristãos, cuja descrença já o faz não compreender nem aceitar. Nos adjetivos: maldito, ímpia, impotente, contrito e triste, toda uma semântica representativa do asco e sentimento do eu para com o a vida e com si mesmo, impregnado de inquietudes internas, quebrando as falsas ‘verdades’ a ele impostas. No paraibano Augusto, vemos os versos do longo poema *As Cismas do Destino*, aqui selecionadas algumas quadras:

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!

Tal uma horda feroz de cães famintos,
 Atravessando uma estação deserta
 Uivava dentro do eu, com a boca aberta,

¹²⁷ BAUDELAIRE. As Flores do Mal. Jamil Almansur Haddad. (tradução, prefácio e notas). São Paulo: Difusão Européia do Livro. Clássicos Garnier, 1964, pp. 282-283.

¹²⁸ QUENTAL, Antero de. Sonetos. (org.) António Sérgio. 3 ed. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1968, p. 120.

A matilha espantada dos instintos!

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

Ninguém comprehendia o meu soluço,
Nem mesmo Deus! Da roupa pelas brechas,
O vento bravo me atirava flechas
E aplicações hiemais de gelo russo.

Ah! Com certeza, Deus me castigava!
Por toda parte, como um réu confesso,
Havia um juiz que lia meu processo
E uma força especial que me esperava!

Escarrar de um abismo noutro abismo,
Mandando ao Céu o fumo de um cigarro,
Há mais filosofia neste escarro
Do que em toda a moral do cristianismo!

Nisto, pior que o remorso do assassino,
Reboou, tal qual, num fundo de caverna,
Numa impressionadora voz interna,
O eco particular do Meu Destino:

“Homem! Por mais que a Idéia desintegres,
Nessas perquirições que não têm pausa,
Jamais, magro homem, saberás a causa
De todos os fenômenos alegres! (...)”¹²⁹

no qual, a partir da sua linguagem fragmentada, apresentando em suspense a paisagem em que o eu se insere: “Recife. Ponte Buarque de Macedo. (...)", nos põe a acompanhá-lo em dantesca peregrinação pela cidade transfigurada em imaginário boulevard baudelaireano), local de procriação e vícios carnais. Nesta assombrosa caminhada, o eu misturado às sombras dos sobreviventes da urbe, se põe a ‘filosofar’ sobre o seu destino de homem, abandonado, inquirindo o Ser divino (assim como em Antero), que aparece como Julgador medieval, castigador, explicitando a relação entre o eu, que em suas aflições sarcasticamente rompe com os dogmas cristãos: “Há mais filosofia neste escarro / Do que em toda moral do cristianismo” e o personalizado Destino não-religioso, eu este hiperbólico, kafkiano, demasiadamente humano, expiador dos males terrenos. Nos poetas uma única e mortal certeza: a de nunca ter certeza nenhuma, vivendo as agoniás poéticas da eterna dúvida. Para Friedrich:

O desconcertante de tal Modernidade é que está atormentada até à neurose pelo impulso de fugir do real, mas se sente impotente para crer ou criar transcendência

¹²⁹ ANJOS, Augusto dos. Obra completa: volume único; (org.) Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, pp. 211-212-214-218.

de conteúdo definido, dotada de sentido. Isto conduz os poetas da Modernidade a uma dinâmica de tensão sem solução e a um mistério até para si mesmo.¹³⁰

As Flores do Mal tratam muitas vezes do sobrenatural e do mistério. Como expõe Costa Lima, com Baudelaire “rompe-se o equilíbrio que os românticos mantiveram entre *exílio* e *altura*”,¹³¹ pois neste, o sentido de “exílio” perde a força metafórica e torna-se parte das relações sociais. Do “vazio” a indefinição lírica em Rimbaud e o nada em Mallarmé. Enfim, os nomes anteriormente citados, e ampliados por Friedrich (1991): Benn, Apollinaire, Guillén, T. S. Eliot, entre outros, trazem olhares inovadores para a lírica. Desta lírica moderna os traços arcaicos, místicos e ocultos, paradoxalmente presentes contextualizados com a racionalidade, a simplicidade e a complexidade juntas. Das três ações líricas: sentir, observar e transformar, se destaca a última, enfocando a língua e os vocábulos com significações incomuns. Em Rimbaud também a aversão à Modernidade que representa o progresso material e racional enquanto cientificismo, porém contraditória ao representá-la esteticamente em uma profusão de sentidos: aliterações, imagens, inversão da ordem espacial, realidade e irrealidade em diálogo: barco em livre verso. Mallarmé apresenta um traço fundamental na lírica moderna: o afastamento da vida natural, isto é, não mais mera vivência e confissão do poeta, mas reelaboração de suas experiências. O labor solitário com as palavras, com a forma e o verso, infinitamente, seus focos maiores, porém ciente de que “justamente esta beleza da forma absoluta oferece a garantia de que nem sequer ante o nada, o esplendor do “logos”, da dignidade da essência humana não se extingue”,¹³² pois a poesia não mais “significa” ela é a magia da linguagem.

Porém, compreendendo como Compagnon (2003): o verso novo que surge, ou a melancolia baudelaireana, são distintos do pensado e elaborado pelas vanguardas. O crítico conceitua cinco momentos de crise na história, essenciais para o paradoxo que é a Modernidade e a tradição moderna (termo de Octavio Paz). São eles: em 1863 — ano contemporâneo a Baudelaire, os quadros *Almoço na Relva* (1863) e *Olympia*, de Manet; 1913 — as colagens de Braque e Picasso, além dos caligramas de Apollinaire, dos ready-made de Duchamps, dos quadros de Kandinsky e, finalmente, da obra máxima de Proust *Em Busca do Tempo Perdido*; 1924 — o primeiro Manifesto do Surrealismo; do fim da Guerra Fria ao ano de 1968 — o quarto momento; por fim, os anos 80 — e o paradoxo de encerramento, ou seria

¹³⁰ FRIEDRICH, Hugo. Estrutura da lírica moderna (da metade do século XIX a meados do século XX). 2 ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1991, p. 49.

¹³¹ LIMA, Luiz Costa. Mímesis e modernidade: formas das sombras. 2 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003, p. 128.

¹³² FRIEDRICH, Hugo. Estrutura da lírica moderna (da metade do século XIX a meados do século XX). 2 ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1991, p. 116.

um “novo despertar” com a pós-modernidade? Não é nossa meta explanar um a um, mas brevemente comentar as idéias de Compagnon, enfocando sempre nosso objetivo. Segundo o crítico:

Antes de Baudelaire, todos os caracteres do moderno são enumerados; encontra-se até a antecipação de um dogma que se tornará típico das vanguardas e que, de maneira alguma, é baudelaireano: o belo só é belo aos olhos do público para o qual foi criado, na atualidade. O clássico, em vez de ser concebido como belo temporal, se reduz ao belo de ontem, isto é, ele não é mais belo de jeito nenhum.¹³³

daí a consciência crítica da Modernidade em relação a si mesma (e nos que dela participam), opondo-se contraditoriamente ao que a constitui. Nas palavras de Octavio Paz a assertiva: “a modernidade é uma espécie de autodestruição criadora”.¹³⁴ Assim, nesse primeiro momento, ela se torna sabedora da sua eternidade, intemporalidade, ou seja, ser presente no presente, sem passado e sem futuro. Quatro tópicos definem bem os preceitos baudelaireanos em relação a Constantin Guys, também notados, segundo Compagnon (2003), na pintura de Manet, pintor preterido pelo poeta francês: o “não-acabado” — diante do provisório, do passageiro, a velocidade e o incompleto dão o mote da arte; o “fragmentário” — as impressões ligeiras, traços rápidos na tela, sem detalhismos; a “insignificância” — ou perda do sentido, indeterminando-o, cabendo ao leitor moderno buscar o mesmo; a “autonomia” — isto é, a consciência crítica do artista, ou seja, seu fazer poético entrelaçado com o fazer crítico do labor artístico, decadente e desesperado. Nas citadas obras de Manet o efeito do ‘choque’ no público, diante, no caso primeiro, da cena do nu ‘real’ em plena paisagem moderna, assim como, mais tarde, também sofre o público ao ver a pintura de Picasso. Ambas, iconoclastas e novas; o segundo quadro, *Olympia*, trazendo outro nu (da cortesã), um dos últimos da história, conforme o crítico, pleno de diálogo com obras de Ticiano e Goya, somadas à presença dos elementos pictóricos, como o gato preto repleto de erotismo. No segundo momento de crise, Compagnon (Op. cit.) aprofunda as distinções entre a vanguarda e a Modernidade, pois enquanto a primeira apresenta uma consciência histórica de futuro, colocando-se além do seu tempo e distinguindo-se em duas faces: a política (artistas revolucionários quanto ao social) e a estética (revolução na arte); a segunda declara a paixão paradoxal pelo presente, incluindo, por exemplo, a ironia do poeta Lautréamont, ‘esquecido’ por Friedrich. Ironia esta que também reflete o contraditório como marca de Baudelaire, que no dizer de Compagnon: “recusava a história para dialogar com a eternidade, e a

¹³³ COMPAGNON, Antoine. Os cinco paradoxos da modernidade. (trad.) Cleonice P. Mourão et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, pp. 22-23.

¹³⁴ PAZ, Octavio. Os Filhos do Barro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1974, p. 19.

modernidade”,¹³⁵ seduzido pela narrativa ortodoxa, doença da história, que Nietzsche chamou de decadência. Deste modo, a tradição da negação coloca valores a outros valores, e a negação da tradição são justamente a ironia e a melancolia presentes na poesia do poeta francês. No terceiro momento, o estudioso reforça a tese de que o herói moderno idealizado pelo poeta, torna-se mera exigência especulativa ou teórica. Isto é, os modernos não teriam uma teoria, o que os diferencia, mais uma vez, dos vanguardistas. Conforme Gianni Vattimo: “A prática das artes, a começar pelas vanguardas históricas do início do século, mostra um fenômeno geral de “explosão” da estética fora dos limites institucionais que lhe eram estabelecidos pela tradição”,¹³⁶ o abstracionismo de Kandinsky, como reflexo da improvisação e traço veloz desejados por Baudelaire anos antes, exemplifica essa idéia. Pois, a arte ganha ares de imaterial, livre para expressar os preceitos espirituais em um mundo de aparências superficiais. Porém, um dos pilares desta passagem é o Surrealismo. Marcando ‘superficialmente’ o curso da história, promovendo ‘verdades’ estéticas aliadas aos métodos políticos, daí a pecha de Compagnon (2003) ao rotulá-lo como “terrorismo surrealista”. No penúltimo instante da crise na Modernidade, chegamos à época intitulada “pós-moderna”, abarcando a arte pop, nos anos 60, prenunciando a “morte da arte”: ela é o que o artista a chama e o que as galerias expõem. A reproduzibilidade (a Benjamin) de Duchamp é o modelo do antiartista. Isto é: “(...) a comparação da arte pop com o purismo negativo e crítico de Duchamp mostra como a comercialização em grande escala da crítica, esse componente, desde Baudelaire, inseparável da modernidade, anuncia o seu fim”.¹³⁷ Sua marca final a própria assinatura do autor, como fator primordial do objeto artístico. Jameson (2002), paradoxalmente, também vê em Duchamp, e sua “negação estética da negação”, um dos nomes marcos da pós-modernidade.

Para encerrarmos esse percurso, e de certa maneira voltar à questão inicial do capítulo, temos a última crise, nos anos 80, identificada por Compagnon (2003). A partir da complexa discussão a respeito do prefixo “pós” nos conceitos “modernidade” e “modernismo”, tomado como depois dos citados momentos, idéia esta também contraditória, a Modernidade seria o renovar-se constante no tempo, até a polêmica e ideológica palavra-conceito nomeada como “pós-moderna”, também paradoxal (palavra introduzida nos anos 50, por Arnold Toynbee no ambiente da arquitetura, significando, por exemplo, o decadente, anárquico, irracional. Mais

¹³⁵ COMPAGNON, Antoine. Os cinco paradoxos da modernidade. (trad.) Cleonice P. Mourão et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, p. 48.

¹³⁶ VATTIMO, Gianni. O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna. (trad.) Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 41.

¹³⁷ COMPAGNON, Antoine. Os cinco paradoxos da modernidade. (trad.) Cleonice P. Mourão et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, p. 97.

tarde ganharia novos adjetivos), o que a colocaria mais próxima das vanguardas, pois, não se opondo à Modernidade baudelaireana, vai contra a admiração excessiva ao progresso. Mas não seria justamente essa vertente, esse instante caótico, a vinda do que é chamado de “Modernidade tardia”, como pensam os franceses? Tal pergunta nos leva a rememorar que: os europeus, ‘senhores do mundo’ desde os descobrimentos até o ápice no século XIX, trouxeram às antigas colônias não só o poderio e humilhações, mas também conhecimentos. Culturas no começo copiadas (ainda hoje, mudando a fôrma), mas que, impregnadas e misturadas com as do próprio colonizado, fez gerar peculiares originais expressões. Para Vattimo (2002) o prefixo “pós” seria uma despedida da Modernidade que em sua própria busca de superação, já abre caminho para o outro conceito, e cita Nietzsche e Heidegger, para quem tal ‘superação’ concebe a trajetória de um desenvolvimento progressivo, com o novo identificando-se com o valor da mediação da recuperação e da apropriação do fundamento-origem. O que, por si só, já situa esse ‘outro’ momento como parte do anterior. Afinal:

Se a modernidade se define como a época da superação, da novidade que envelhece e é logo substituída por uma novidade mais nova, num momento irrefreável que desencoraja qualquer criatividade, ao mesmo tempo que a requer e a impõe como única forma de vida — se assim é, então não se poderá sair da modernidade pensando-se *superá-la*.¹³⁸

Fundamentando a esse respeito, Giddens (1991) esclarece em Nietzsche e Heidegger a idéia de uma Modernidade cuja história pode ser progressiva em relação aos pressupostos basilares do conhecimento racional, distanciando-se do Iluminismo, mas não necessariamente, como aponta Vattimo (2002), prenunciadora do que, séculos mais tarde, receberia o nome de “Pós-modernidade”, pois “Por que teria sido Nietzsche capaz de tal ruptura sem ter, como ele mesmo disse, feito nada mais que revelar os pressupostos ocultos do próprio Iluminismo?”.¹³⁹ Enfim, na assertiva radical de Compagnon (2003) ao afirmar que: com a pós-modernidade, recuperamos o atraso do pensamento em relação à arte desde Baudelaire, a idéia de progresso e a ilusão da tradição moderna. Na ruptura da pós-modernidade com a Modernidade a essência vital e paradoxal desta última.

¹³⁸ VATTIMO, Gianni. O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna. (trad.) Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 171.

¹³⁹ GIDDENS, Anthony. As consequências da modernidade. (trad.) Raul Fiker. São Paulo: Editora UNESP, 1991, p. 53.

3.3 O guia nas tortuosas vias baudelaireanas

Walter Benjamim é o crítico que vai, a partir das suas leituras de Baudelaire, dar um caminho cuja direção passa pela contextualização histórica, política e artística da Modernidade idealizada pelo poeta francês. Começando no ‘passeio’ pela Paris do Segundo Império, onde apresenta o flâneur e a fantasmagoria da vida parisiense, e na conceituação marxista do crítico, todo produto cultural que hesita em se tornar mercadoria simplesmente, e enquanto inovação técnica rivaliza com a arte antiga: a fotografia, o urbanismo, por exemplo, elementos presentes na vida da “Cidade Luz”. Para vivenciar todo esse assombro e deslumbramento surge o “homem das multidões”, desconstruído de Poe, transformado no flâneur baudelaireano, individualmente solitário no meio da multidão, emprestando uma alma a ela, em constante encontro com todos. Conforme Benjamin: “Essa população é o pano de fundo do qual se destaca o perfil do herói. A imagem que assim se apresenta foi rotulada por Baudelaire à sua maneira: abaixo dela escreveu “A Modernidade””,¹⁴⁰ na constituição heróica o modo de viver na Modernidade, via representação de seu papel. O que coloca ao homem desafios sobre-humanos para adaptar-se à nova realidade, muitas vezes refugiando-se no escapismo da morte, o suicídio, por exemplo, não como mera renúncia à vida, mas como paixão heróica. Em Antero sua presença é uma constante. Dentre a série (em um total de seis) de sonetos, intitulada *Elogio da Morte*, vejamos o primeiro:

Altas horas da noite, o Inconsciente
Sacode-me com força, e acordo com susto.
Como se o esmagasse de repente,
Assim me pára o coração robusto.

Não que de larvas me povoe a mente
Esse vazio nocturno, mudo e augusto,
Ou forceje a razão porque afugente
Algum remorso, com que encara a custo...

Nem fantasmas nocturnos visionários,
Nem desfilar de espectros mortuários,
Nem dentro em mim terror de Deus ou Sorte...

Nada1 o fundo dum poço, húmido e morno,
Um muro de silêncio e treva em torno,
E ao longe os passos sepulcrais da Morte. ¹⁴¹

¹⁴⁰ BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. (trad.) José Martins Barbosa et al. 1 ed. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 73.

¹⁴¹ QUENTAL, Antero de. *Sonetos*. (org.) António Sérgio. 3 ed. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1968, p. 148.

cuja linguagem, em algumas passagens, nos remete a de Augusto: desde a descrição da cena “Altas horas da noite”, à experiência do eu, assustado pelo próprio pensamento, até os vocábulos: esmagar, larvas, “fantasmas nocturnos visionários”, “espectros mortuários”, terror, treva e sepulcral. Porém, em sua filosofia idealista da morte, o que já o distingue dos românticos, Antero racionaliza o sentimento lúgubre pela aproximação da morte, nas negações e nas imagens inventadas. Nele a consciência viva e definitiva do fim da humanidade: “Não que de larvas me povoe a mente” ou “forceje a razão porque afugente”, mas certeza do ‘silêncio’ que o espreita: “E ao longe os passos sepulcrais da Morte”, hiperbólico e retumbante. Para o poeta, em seu ato derradeiro, a companhia da sombra que sempre o acompanhou: transfigurada em Liberdade, em cavaleiro, de mãos dadas com o amor, na noite, entre diversas outras faces.

No dizer de Costa Lima “Só aos olhos de um desgarrado, a multidão é entendida como solidária solidão. Só aos olhos da modernidade a multidão é sentida como solitária”. ¹⁴² Poeticamente o uso renovado das alegorias é outra particularidade n’*As Flores do Mal* do poeta, pois as palavras trazem elementos prosaicos e urbanos, lançando mão de expressões consideradas como ‘não poéticas’. Em Augusto um extenso dicionário: alfândega, achincalhamento, aritmética, bílis, cuspo, canalhas, doença, esterco, escarro, fósforos, hidrogênio, imundície, lagartixas, moluscos, paralelepípedo, urubu, tesouras, vinagre, entre outras. Segundo a crítica de Merquior: “Benjamin recusa no mítico a marca da dominação social, o exato reverso do que a alegoria, como cifra estética do martírio da consciência humana, sub-repticiamente acusa e revela”. ¹⁴³ Alegoria esta justamente apresentada na crise da arte, em 1852, e a teoria da “arte pela arte”, o que nos faz afirmar a presença ‘isolada’ de Baudelaire, não pertencente a nenhuma escola literária. (marca presente nos nossos poetas). No viés da recepção por parte do público leitor da obra máxima do citado poeta francês, o seu poema introdutório já procura dialogar com esse leitor, “hipócrita” e “irmão” do autor, permeado dos prazeres sensitivos e do spleen (melancolia passageira, um desgosto por tudo que torna a vida prazerosa), o que o tornou pouco lido pelos seus contemporâneos, que não o compreenderam, refletido pelo fracasso de vendas da obra. Nas palavras de Benjamin:

A produção poética de Baudelaire está associada a uma missão. Ele entreviu espaços vazios nos quais inseriu sua poesia. Sua obra não só se permite caracterizar

¹⁴² LIMA, Luiz Costa. Mímesis e modernidade: formas das sombras. 2 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003, p. 125.

¹⁴³ MERQUIOR, José Guilherme. O Fantasma romântico e outros ensaios. Rio de Janeiro: Vozes, 1980, pp. 13-14.

como histórica, da mesma forma que qualquer outra, mas também pretendia ser e se entendia como tal.¹⁴⁴

confirmando a consciência do poeta quanto à obra, causadora do choque nas expectativas dos leitores, e também no próprio ato da criação em luta consigo mesmo. Ele, o poeta também usurpado em sua experiência de homem moderno, ora impregnado do progresso, ora demonizando-o.

Deste modo, Baudelaire se insere no declínio da “aura”, segundo Benjamin (1989), ou seja, na experiência norteada pela transferência de uma forma de reação natural na sociedade: o olhar, revidando-o, ao ser observado ou acreditar que está sendo visto. O poeta descreve a incapacidade do olhar humano, o que determina sua frustração, apesar dos instintos despertados. A “aura” então, para o crítico de Constança, ao enfocar a fotografia e a arte como elementos modernos, é considerada “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que esteja”.¹⁴⁵ Deste modo ele coloca o olhar do fotógrafo como aquele que ‘resgata’ a luz perdida, idéia não aceita nem compreendida por Baudelaire ao criticar Daguerre, o que, de certa maneira, reflete a paradoxal situação do homem da Modernidade. Afinal, como esclarece Berman:

(...) uma das qualidades mais evidentes dos muitos escritos de Baudelaire sobre a vida e a arte moderna consiste em assinalar que o sentido da Modernidade é surpreendentemente vago, difícil de determinar.¹⁴⁶

A respeito desse tema é primordial, para nossa discussão do citado conceito, o texto de Benjamin “A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica”, publicado em 1935. O crítico discute a essência da arte, que para ele sempre foi reproduzível, apta à imitação de outros, exemplificando com a xilogravura, que com o desenho tornou-se também de reprodução, assim como a litografia. Porém, ambas foram ultrapassadas pela fotografia: ‘substituindo’ o trabalho da mão, do tato, pelo do olho e as possibilidades de imagens diversas, alcançando o patamar da palavra oralizada. Em todas as reproduções a ausência de um elemento: o momento ímpar, “sua existência única”, no contexto local e prático que a insere na história, sua autenticidade e originalidade, pois para Benjamin “A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem,

¹⁴⁴ BENJAMIN, Walter. Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo. (trad.) José Martins Barbosa et al. 1 ed. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 110.

¹⁴⁵ BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. (trad.) Sergio Paulo Rouanet. 4 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985, p. 101.

¹⁴⁶ BERMAN, Marshall. Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade. (trad.) Carlos Felipe Moisés et al. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 153.

desde sua duração material até o seu testemunho histórico”.¹⁴⁷ E neste ponto voltamos ao conceito de “aura”, pois o mesmo possibilita, via reproduzibilidade técnica, recuperá-la serialmente, definindo-a como uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais, presente de uma única maneira, independente da distância. Assim, a fotografia ‘anuncia’ o recuo do valor destinado ao culto, à imortalidade, ao eterno, ampliado pelo surgimento do filme, distanciando o homem moderno daquele historicamente simbolizado pelos gregos, para quem a arte destinava-se aos valores eternizados. Jameson (2002), na conceituação pós-modernista, aponta o vídeo experimental como a forma de arte do capitalismo tardio. Berman (2005) vê na atitude polêmica de Baudelaire, desfavorável à fotografia, uma das maiores influências para o século XX, por exemplo, na arte dos abstracionistas: Kandinsky e Mondrian, ao desmaterializarem, descondicionarem a pintura. Comparando seu estudo com o de Benjamin, o norte-americano afirma a oscilação do eu moderno baudelaireano (e benjamiano) na cidade moderna, alheia a ela; enquanto o dele tenta recuperar essa dialética: homem-poeta/cidade. Nos dois críticos, a presença de Marx, para quem tudo que é sólido desmancha no ar, como a rua, e o espírito do homem moderno. Tais preceitos relativos à fotografia, no entender de Benjamin (1985), fazem o homem substituir a imagem pictórica pela cinematográfica, por ela lhe dar quanto à arte, “um aspecto da realidade” não “manipulável”, ao usar a câmera, mas que abre “pela primeira vez, a experiência do inconsciente ótico, do mesmo modo que a psicanálise nos abre a experiência do inconsciente pulsional”,¹⁴⁸ desenvolvendo a noção estética através do olhar. Neste esfacelamento da linguagem, sintaxe e dissipação da imagem as respostas às consciências de criação dos poetas em contexto com as mudanças sociais. Conforme menciona Berman:

Um dos paradoxos da modernidade, como Baudelaire vê aqui, é que seus poetas se tornarão mais profunda e autenticamente poéticos quanto mais se tornarem homens comuns. Lançando-se no caos da vida cotidiana do mundo moderno — uma vida de que o tráfego é o símbolo primordial —, o poeta pode apropriar-se dessa vida para a arte.¹⁴⁹

e nas ruas largas, não mais estreitas, a imagem de uma passagem onde os homens estreitam suas diferenças quanto às classes sociais, cabendo ao poeta e sua Arte estarem inseridos nessa realidade.

¹⁴⁷ BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. (trad.) Sergio Paulo Rouanet. 4 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985, p. 168.

¹⁴⁸ Ibidem., p. 189.

¹⁴⁹ BERMAN, Marshall. Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade. (trad.) Carlos Felipe Moisés et al. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 182.

3.4 Leitor: passageiro em transformação

O saudoso João Alexandre Barbosa (1986) afirma ser a poesia moderna, aquela em que a procura pelo começo se explicita através da consciência de leitura, isto é, a linguagem do poeta que é, de certo modo, a “tradução/traição” da consciência desta busca. Tradução: transformação percorrendo da fala à escrita, levando adiante ou transferindo o sentido, produzindo-o. Daí o poeta moderno ser aquele “que sabe o que há de instável na condição de encantamento de seu texto, sempre dependente da condição do enigma”,¹⁵⁰ como resolução transitória de outros enigmas anteriores, o que atesta a consciência histórica, social e cultural dele, bem como o “tempo” do poema, definido pela intertextualidade espaço-temporal na qual se insere, atestando a novidade moderna e a heterogeneidade defendida por Paz (1974). Na relação linguagem-poeta a intemporalidade do poema, o que foi bem exposto por Benjamin ao perceber a recepção dos leitores parisienses quanto aos poemas de Baudelaire e o uso da alegoria, agora inaugurando o jogo dos elementos universais e intertextuais, como coloca Barbosa: “O poema moderno institui-se no horizonte da insignificação justamente porque busca o significado mais radical de sua visibilidade com relação aos modos de nomear as circunstâncias do poeta”,¹⁵¹ via metáfora, a tradução da tradição: criando novas linguagens, resignificando-a, não simplesmente negando a tradição, o que justifica o conceito do crítico de Modernidade quanto ilusão da intemporalidade, ou seja, transitória, fugitiva, assumindo a noção nostálgica da eternidade (problemática da Recepção, conforme visto no Segundo capítulo). De Compagnon a interrogação para que se compreenda a contradição da Modernidade estética, em sua negação da tradição a tradição da negação:

Na medida em que cada geração rompe com o passado, a própria ruptura constitui a tradição. Mas uma tradição da ruptura não é, necessariamente, ao mesmo tempo uma negação da tradição e uma negação da ruptura?¹⁵²

alargando a complexa perenidade do conceito discutido. Deste modo, Barbosa define:

(...) o poeta moderno, por força do movimento básico tradição/tradução, sabe que a sua linguagem não é senão um instante individual dos tempos da linguagem. Por isso mesmo, o seu espaço está infiltrado pela permanente passagem de outras

¹⁵⁰ BARBOSA, João Alexandre. As ilusões da modernidade (notas sobre a historicidade da lírica moderna). São Paulo: Editora Perspectiva, 1986, p. 15.

¹⁵¹ Ibidem., pp 27-28.

¹⁵² COMPAGNON, Antoine. Os cinco paradoxos da modernidade. (trad.) Cleonice P. Mourão et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, pp. 9-10.

linguagens. Assim como o seu tempo, sempre a particularização momentânea dos tempos, assim o seu espaço, aquele que o poema constrói a partir das relações entre circunstâncias e linguagens, é a incessante transformação do particular no universal.¹⁵³

Isto nos faz reafirmar a relevância dos nossos estudos, ao enfocarmos a Modernidade portuguesa e brasileira, anunciada nos versos de Antero e de Augusto, respectivamente, através da nova linguagem, dos temas e formas reelaboradas. Poetas contextualizados historicamente em um tempo de passagem dos séculos, cujas leituras remetem às referências filosóficas, políticas e literárias diversas, mas que elaboraram e deixaram suas marcas pessoais no modo de pensar das sociedades coevas, ora atuando como homens e cidadãos descontentes com a maneira de pensar do seu tempo (principalmente Antero), ora como poetas transgressores do fazer poético (explícito em Augusto). Sem esquecermos que ao tratarmos deles enquanto modernos, a simples demarcação temporal não é o norte, mas sim a soma e convergência que caracterizam suas poéticas na Modernidade. Assim, compreendendo-os como poetas participantes da segunda metade do século XIX (Antero) em diante, adentrando o século XX (Augusto) não nos dá a certeza da hipótese de que eles são anunciantes da Modernidade em suas devidas literaturas; mas, quando seus versos trazem a relação poeta-linguagem, em crise, rompendo os paradigmas estabelecidos, lançando mão da metalinguagem e da consciência crítica do labor poético, aí sim podemos pensá-los como modernos. No soneto *Transcendentalismo*, Antero poetiza:

Já sossega, depois de tanta luta,
Já me descansa em paz o coração.
Caí na conta, enfim, de quanto é vão
O bem que ao Mundo e à Sorte se disputa.

Penetrando, com fronte não enxuta,
No sacrário do templo da Ilusão,
Só encontrei, com dor e confusão,
Trevas e pó, uma matéria bruta...

Não é no vasto Mundo — por imenso
Que ele pareça à nossa mocidade —
Que a alma sacia o seu desejo intenso.

Na esfera do invisível, do intangível,
Sobre os desertos, vácuo, soledade,
Voa e paira o espírito impassível!¹⁵⁴

¹⁵³ BARBOSA, João Alexandre. As ilusões da modernidade (notas sobre a historicidade da lírica moderna). São Paulo: Editora Perspectiva, 1986, p. 36.

¹⁵⁴ QUENTAL, Antero de. Sonetos. (org.) António Sérgio. 3 ed. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1968, p. 116.

escrito em meados de 1876, os versos revelam um poeta, passada a fase mais profundamente pessimista, e antecedendo os momentos que viriam, ciente dos males da alma e mergulhado em uma nova busca: o desregramento das dores, das ilusões passageiras e das momentâneas crises. Eu este, ‘afastado’ do mundo concreto: carregados de disputas e mesquinharias, na pequenez do homem comum; distante, solitário espiritualmente e desejoso do invisível, do intangível. As leituras do orientalismo com certeza impregnaram a mente do poeta. Mas, a relevância desse poema para nós, se dá justamente na consciente arte dele em, por meio dos versos, esteticamente sugerir tal estado: desde as aliterações em “a”, do primeiro quarteto, à pausa estética dos travessões, que alongam e preparam o leitor para os tercetos finais; além das adjetivações ‘sonoras’ e infinitas: invisível, intangível e impassível. O eu, penetrando no templo da Ilusão (sempre personificada), só encontrou a materialidade e superficialidade imaginária das coisas: dor, confusão, treva, pó, matéria bruta; agora, padecido o momento passado, cabe a ele encontrar-se a si mesmo, na essência das coisas e do mundo não ‘real’, o nirvana. Os vocábulos sugerem essa passagem do homem desumanizado pelo caótico mundo, rehumanizado ao entrar no seu próprio mundo: sossega, descansa, voa, pária impassível.

Augusto, diferente do português, ainda que também impregnado pelas mesmas leituras, poeticamente, no soneto *O Fim das Coisas*, explanou sobre as mudanças do século, da seguinte maneira:

Pode o homem bruto, adstrito à ciência grave,
Arrancar, num triunfo surpreendente,
Das profundezas do Subconsciente
O milagre estupendo da aeronave!

Rasgue os broncos basaltos negros, cave,
Sôfrego, o solo sáxeo; e, na ânsia ardente
De perscrutar o íntimo do orbe, invente
A lâmpada aflogística de Davy!

Em vão! Contra o poder do criador do Sonho
O Fim das Coisas mostra-se medonho
Como o desaguadoro atro do rio...

E quando, ao cabo do último milênio,
A humanidade vai pesar seu gênio
Encontra o mundo, que ela encheu, vazio! ¹⁵⁵

ressoando de pronto o linguajar rebuscado retórico: adstrito, sáxeo, perscrutar, orbe, aflogística, somado a versos que anunciam modernas invenções do homem, em plena

¹⁵⁵ ANJOS, Augusto dos. Obra completa: volume único; (org.) Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 357.

evolução das ciências: “o milagre estupendo da aeronave”, as escavações em busca de novos minérios, a descoberta de Sir Humphry Davy (químico inglês inventor da lâmpada a gás, e das primeiras pilhas e baterias). Acontecimentos que o poeta traz para o poema, mas que, o eu lírico, em suas inquirições sobre o futuro da humanidade, afirma: “Em vão! Contra o poder criador do Sonho / o Fim das Coisas mostra-se medonho”, confrontando todo o progresso científico: o vôo, as penetrações nos solos pedregosos, enfim, as penetrações nos mistérios do mundo, com a certeza do deserto que o amanhã aos Humanos ofertaria: “Encontra o mundo, que ela encheu, vazio!”. O paraibano, em seu jogo estilístico e estético, elabora com seletivo cuidado os vocábulos nos versos, ora para hiperbolizar os fatos: surpreendente, estupendo, ânsia ardente, medonho, ora para cadenciar o ritmo do poema, através das aliterações: “Rasgue os broncos basaltos negros, cave / Sôfrego, solo sáxeo; e na ânsia ardente”. Notemos que, tanto Antero na sua ‘paz’ temporal, como Augusto, ‘prevêem’ incertezas para o ‘Novo milênio’, que, a muito chegava: “Como um desaguadoro atro de um rio...”.

No dizer de Barbosa: “Não há modernidade na poesia sem esta estratégia: a linguagem do poema é a afirmação de uma crise da linguagem que, por sua vez, espelha a ruptura para com os mecanismos de representação da realidade”,¹⁵⁶ cabe-nos enquanto leitores, então, perceber no novo texto os possíveis caminhos a seguir na leitura: o que aponta para uma realidade, cujo significado é intangível e múltiplo, e dela à compreensão do texto; e outro, no qual a própria trajetória da linguagem é refeita, deste percurso à significância textual. Chegando ao papel mais radical da tradução, no conceito dado por Barbosa (Op. cit.), aquele que tem por meta a superação da função mimética da linguagem, exemplificada nas leituras de Poe, ‘imitado’ por Baudelaire, e este último sofrendo o mesmo processo nos versos de Antero e de Augusto, ambos recriando-o.

Contextualizando-os em seus tempos, procurando entender cada um, como homens participantes de suas sociedades e, claro, como poetas inseridos nos meios, mas indo além destes, deslocados e transgressores do fazer poético. Lembrando sempre, como bem faz Costa Lima (2003) ao aludir a Baudelaire, que as mudanças socioeconômicas da primeira metade do século XIX levam a poesia inovadora a se afastar das representações socializadas, ainda que nos interiores das classes dos citados poetas. No dizer do crítico: “Não é precipitado dizer que o capitalismo mesmo é o causador do esfacelamento das representações sociais, acusada, desde a primeira metade do século XIX, por publicistas não revolucionários”,¹⁵⁷ com a

¹⁵⁶ BARBOSA, João Alexandre. As ilusões da modernidade (notas sobre a historicidade da lírica moderna). São Paulo: Editora Perspectiva, 1986, p. 98.

¹⁵⁷ LIMA, Luiz Costa. Mímesis e modernidade: formas das sombras. 2 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003, p. 111.

produção marcante no trabalho e no mercado, trazendo nas descobertas científicas o acabamento tecnológico, enfim, um dos “cavalos de batalha” da Modernidade: o progresso. Capitalismo que é um dos conceitos cruciais da paradoxal negação do poeta contrário ao progresso, mas ao mesmo tempo ‘alimentando-se’ dele. Os valores religiosos, aliados aos sociais, com os poetas modernos são rompidos, o pacto é feito com a “morte” e a violência, esteticamente falando (o amor e a morte juntos, os vermes, a vida se decompondo psicologicamente e fisicamente). A negação como caminho para o nada, a alegoria da “transcendência vazia”, que não se encerra na morte, mas a ultrapassa, vai além, e a “morte de Deus” prenunciada por Nietzsche tornam-se marcas de uma Modernidade asfixiante e angustiante, porém plenamente vivida em seus exageros e contradições. Na frase de Giddens a certeza de que “A modernidade não é perturbadora apenas devido à circularidade da razão, mas porque a natureza desta circularidade é decisivamente intrigante”,¹⁵⁸ ou seja, inacabada.

Nos versos do soneto *Homo*, Antero, através de uma voz poética ‘evolucionista’ e profundamente pessimista, declara:

Nenhum de vós ao certo me conhece,
Astros do espaço, ramos do arvoredo,
Nenhum adivinhou o meu segredo,
Nenhum interpretou a minha prece...

Ninguém sabe quem sou... e mais, parece
Que há dez mil anos já, neste degredo,
Me vê passar o mar, vê-me o rochedo
E me acompanha a aurora que alvorece...

Sou um parto da Terra monstruoso;
Do húmus primitivo e tenebroso
Geração casual, sem pai nem mãe...

Misto infeliz de trevas e de brilho,
Sou talvez Satanás — talvez um filho
Bastardo de Jeová — talvez ninguém! ¹⁵⁹

e aparte os pensamentos da corrente evolucionista que impregnaram alguns versos do poeta português, o que ressaltamos neste, abrindo o ciclo que vai de 1874 a 1880, é o olhar profético, em linguagem de teor anjosiano, a respeito do mundo e da humanidade. A voz sombria que se anuncia: ‘invisível’, secreta, em prece indecifrável, sempre presente nos seres e nas coisas, assim se define: “Sou um parto da Terra monstruoso; / Do húmus primitivo e

¹⁵⁸ GIDDENS, Anthony. As consequências da modernidade. (trad.) Raul Fiker. São Paulo: Editora UNESP, 1991, p. 55.

¹⁵⁹ QUENTAL, Antero de. Sonetos. (org.) António Sérgio. 3 ed. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1968, p. 203.

tenebroso”, na aliteração em “t”, pesada e em ritmo retumbante; ele, filho de gestação casual e espontânea, das forças que regem os partos da natureza, misto da luz e da noite caótica da vida: gerando os seres do amanhã: “talvez Satanás” baudelaireano, talvez sem pai, sem mãe que o crie, “talvez ninguém!”. Notemos que tanto a dúvida como a negação são marcantes nos vocábulos do poema: nenhum, ninguém, talvez, reiterados e hiperbolizados, bem como graficamente sugeridos pelas reticências. Os elementos naturais são muitos: astros, ramos, arvoredo, mar, rochedo, aurora, participantes e ‘unidos’ à nova Forma que surge: “Misto infeliz de trevas e de brilho”, Homo.

Já em Augusto, vislumbramos os versos do soneto *Idealização da Humanidade Futura*:

Rugia nos meus centros cerebrais
 A multidão dos séculos futuros
 — Homens que a herança de ímpetos impuros
 Tornara etnicamente irracionais! —

Não sei que livro, em letras garrafais,
 Meus olhos liam! No húmus dos monturos,
 Realizavam-se os partos mais obscuros,
 Dentre as genealogias animais!

Como quem esmigalha protozoários
 Meti todos os dedos mercenários
 Na consciência daquela multidão...

E, em vez de achar a luz que os Céus inflama,
 Somente achei moléculas de lama
 E a mosca alegre da putrefação! ¹⁶⁰

percebendo, neste poema de 1909, além do tom e da palavra “húmus” (local de procriação e geração da espécie) em comum aos versos do português, a temática da Humanidade que surgiria. Neste, a partir do eu observador e participante de tudo, anunciando: “A multidão dos séculos futuros”, herdeiros da irracionalidade de sua raça. É a esta espécie que o eu se dirige, em angustiante perquirição, ela que era gerada através dos “partos mais obscuros / Dentre as genealogias animais!”, e na consciência dela ‘mergulha’ à procura de luz (o jogo semântico: consciência/luz/razão é explícito). Encontrando, nesta sondagem absurda, “moléculas de lama / e a mosca alegre da putrefação!”. Eis o mundo que a humanidade, na arte do poeta, revela: em plena desagregação e ruína biológica e filosófica. Nos versos do paraibano a audição, a visão e o tato são esteticamente fundamentais para o leitor: no primeiro verso “Rugia nos

¹⁶⁰ ANJOS, Augusto dos. Obra completa: volume único; (org.) Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 206.

meus centros cerebrais” o vocábulo perfeito, em “r” sonoro, consonante com os versos imagéticos e exclamativos: “Não sei que livro, em letras garrafais, / Meus olhos liam!”, além dos presentes no primeiro terceto: “Como quem esmigalha protozoários / Meti todos os dedos mercenários (...”). Deste modo, confirmamos nos citados poetas um eu ‘profético’, desesperado, em um mundo extremamente caótico e incerto, não mais esperançoso, cujos versos expõem via fragmentação e experimentação estética da linguagem.

Referindo-se a Iser — para quem a Modernidade se manifesta como uma negação do essencial à arte clássica: a harmonia, a superação dos opostos e a contemplação da plenitude, chamando atenção aos vazios a serem preenchidos pelo leitor, Costa Lima afirma quanto à obra poética, que: “ela não é poética porque o autor assim pretendeu, mas porque penetra em uma situação, a situação estética, que a mostra como constituída e necessitada da projeção do leitor”.¹⁶¹ Este leitor terá agora à sua frente não mais a mímese clássica (de representação), mas a moderna (de produção), alargando o real, transitando entre ele e o receptor, agora produtor do novo e consciente dos caminhos desse produzir. Ao poeta, então, nos dizeres de Paz (1974) fica a “missão” de desaparecer atrás da própria voz, pois essa é a voz da linguagem, da “outridão”, a de ninguém e a de todos ao mesmo tempo. O poeta é o primeiro leitor do seu verso, e desta leitura abre as infinitas possibilidades de interpretações e recriações, mais tarde ampliadas pelo público leitor, afinal, “Não há poema em si, mas em mim ou em ti”.¹⁶² Eis o desafio deste texto ao ter proposto os encontros dialógicos entre os poetas Antero de Quental e Augusto dos Anjos, ambos prenunciadores, respectivamente, em Portugal e no Brasil, da Modernidade por nós analisada.

¹⁶¹ LIMA, Luiz Costa. Mímese e modernidade: formas das sombras. 2 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003, p. 163.

¹⁶² PAZ, Octavio. Os Filhos do Barro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1974, p. 202.

Considerações finais

Após longa caminhada nos labirintos metodológicos do comparativismo e da Recepção, cruzando as fronteiras da Modernidade e suas complexidades, sempre acompanhados pelos versos de Antero de Quental e de Augusto dos Anjos, eis que chegamos ao fim da nossa jornada.

Antero, poeta português dos imortais devaneios racionais, em eternos rebuscamientos do conhecimento, com o eu inquirindo, no soneto *A João de Deus* “O que há-de a alma escolher, em tanto engano// Se uma hora crê de fé, logo duvida: Se procura, só acha... o desatino!” Sozinho e profundamente pessimista em meio aos viventes, no dedicado *A Alberto Teles*: “Mas cruzar, com desdém, inertes braços, / Mas passar, entre turbas, solitário, / Isto é ser só, é ser abandonado!”; e no ofertado *A Germano Meireles*, com esta máxima lúgubre e poética: “Que sempre o mal pior é ter nascido”; ora o do eu lírico amante do *Amor Vivo*: “Sim, vivo e quente! E já a luz do dia / Não virá dissipá-lo nos meus braços / Como névoa da vaga fantasia...”, ora o que compartilhava heroicamente com Cristo a dor que o Cristianismo dogmático lhe afligia, *Na Capela*: “Fitávamo-nos mudos — dor igual! — / Nem, dos dois saberei dizer-vos qual / Mas pálido, mais triste e mais cansado...”; ouvindo o clamor do Deus nas *Palavras dum certo morto*: “Que vivi sei-o eu bem... mas foi um dia / Um dia só — no outro, a Idolatria / Deu-me um altar e um culto... ai! adoraram-me, // Disseram que era um Deus... e amortalharam-me”; herói moderno, cavaleiro andante, paladino do amor, que solitário sonha com *O Palácio da Ventura*: “Eu sou o vagabundo, o Deserdado... / Abri-vos, portas d’ouro, ante meus ais! // Mas dentro encontro só, cheio de dor, / Silêncio e escuridão — e nada mais!”; bebendo nos ideais racionalistas e filosóficos do seu tempo, em *Tese e Antítese*: “Mas a idéia é num mundo inalterável, / Num cristalino céu, que vive estável... / Tu, pensamento, não és fogo, és luz!”; revolucionário de lutas idealistas, que em sua pena clamava *A um Poeta*: “Ergue-te pois, soldado do Futuro, / E dos raios de luz do sonho puro, / Sonhador, faze espada de combate”; antes que a Fada Negra chegasse e anunciasse, em *Mors Liberatorix*: “Firo mas salvo... Prosto e desbarato, / Mas consolo... Subverto, mas resgato... E, sendo a Morte, sou a Liberdade”; morte, velha companheira, transfigurada em muitas faces e formas, ela *Mors-Amor*: “Calvaga a fera estranha sem temor. / E o corcel negro diz: Eu sou a Morte!” / Responde o cavaleiro: “Eu sou o Amor”; amor, coração, que ao eu, aflito de viver, define, em *Solemnia Verba*: “Viver não foi em vão, se é isto a vida, / Nem foi de mais o desengano e a dor”.

Augusto, brasileiro que deixou poemas para serem declamados e cantados pelo povo, versos que ‘despertam’ o leitor, em comunhão com o eu, para um questionar-se aflito: na *Agonia de um Filósofo*: “O inconsciente me assombra e eu nele rolo / Com a eólica fúria do harmatã inquieto!”; na incômoda presença d’*O Morcego*: “A consciência Humana é este morcego! / Por mais que a gente faça, à noite, ele entra / Imperceptivelmente em nosso quarto”; na comiseração e consciência do fatal destino, em *Psicologia de um Vencido*: “Eu, filho do carbono e do amoníaco, / Monstro de escuridão e rutilância, / Sofro, desde a epigênese da infância, / A influência má dos signos do zodíaco”; fatalidade melancolicamente aceita e que o poeta transforma em originalíssima arte, quer nas limitações do labor n’*A Idéia* que: “quebra a força centrípeta que a amarra, / Mas, de repente, e quase morta, esbarra / No mulambo da língua paralítica!”, quer no *Budismo Moderno*: “Tome, Dr., esta tesoura, e... corte / Minha singularíssima pessoa. / Que importa a mim que a bicharia roa / Todo o meu coração, depois da morte?!”; consciente da sua passagem terrena, homem-poeta, em simbiose com as coisas do mundo, a aguardar *O Deus-Verme*: “Ah! Para ele é que a carne podre fica, / e no inventário da matéria rica / cabe aos seus filhos a maior porção!”; rezando o *Último Credo*: “Creio, perante a evolução imensa, / Que o homem universal de amanhã vença / O homem particular que eu ontem fui!” Eu, ‘solitário’ em meio à multidão dos homens, gritando no *Solilóquio de um Visionário*: “Para desvirginar o labirinto / Do velho e metafísico Mistério, / Comi meus olhos crus no cemitério, / Numa antropofagia de faminto!”. *Solitário*: “Levando apenas na tumbal carcaça / O pergaminho singular da pele / E o chocalho fatídico dos ossos!”; expurgando seus males contra uma Humanidade decadente e falsa, nos *Versos Íntimos*: “Se alguém causa inda pena a tua chaga, / Apedreja essa mão vil que te afaga, / escarra nessa boca que te beija!”. Enfim, ele o *Poeta do Hediondo* que derradeiramente se anuncia: “Eu sou aquele que ficou sozinho / Cantando sobre os ossos do caminho / A poesia de tudo quanto é morto!”.

Ambos, poetas pensadores deslocados dos seus tempos, contemporâneos nossos. Antero pelo discurso ético-político e poético, buscando os mistérios do Ser e do Universo; Augusto estético e filosoficamente ‘despertando’ o Humano para as interrogações da vida, da morte que o espreita, da Natureza que o torna Ser. Nos versos transgressores a revelação de um mundo e de um eu trágicos, não mais iludidos, ‘reais’ e abertos às transformações. A Modernidade exposta por eles, veio para, através das rupturas estéticas, temáticas e lingüísticas, dialogar e paradoxalmente desarticular os modelos paradigmáticos dos seus contextos histórico-literários. E ao ‘apagar’ as distinções entre forma e conteúdo, via metalinguagem dos sonetos decassílabos, elaboraram inversões nas relações do pensamento

com a linguagem, fazendo da criação dos poemas um labor crítico e reflexivo. Lançando mão das rimas, ritmos e traços estilísticos, jogando ora com a razão, ora com o subjetivismo, mesclando-os, trazendo uma ‘originalidade’ para o leitor, fazendo com que este, não mais passivo, desnorteado, muitas vezes incompreendendo e rejeitando o ‘novo’, buscasse novas maneiras de dialogar com as obras. Através dessa linguagem experimentada sobre si mesma, o ato criativo, alegórico, o ‘fingimento’ do real, em plena desrealização, o que justifica as confissões do eu, e as experiências biográficas poetizadas. Enfim, Antero de Quental e Augusto dos Anjos, o primeiro, homem do século XIX, às portas do século XX, que o segundo viveria, embebidos das experiências históricas, científicas, filosóficas e culturais, em diálogo por nós idealizado, colocaram-se, ora como participantes dessas evoluções, ora à margem destas, e enquanto poetas modernos, incertos de si e do mundo, conflitantes, mas acima de tudo inovadores no modo de pensar e criar a Arte na Modernidade Luso-Brasileira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBUQUERQUE, Luiz Carlos. Eu, singularíssima pessoa, Recife: M. Inojosa, 1993.
- ALMEIDA, Horácio de. Augusto dos Anjos: Razões de sua angústia, Rio de Janeiro: Gráfica Ouvidor Editora, 1962.
- AMARAL, Glória Carneiro do. Aclimatando Baudelaire, São Paulo: ANNABLUME, 1996.
- ANJOS, Augusto dos. Poesia e prosa. (org.) Zenir Campos Reis, São Paulo: Ática 1977.
- _____. Eu e outras poesias. 35 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- _____. Obra Completa, volume único. Organização, fixação do texto e notas, Alexei Bueno, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- ARISTÓTELES. A poética clássica. Aristóteles, Horácio e Longino. (trad.) Jaime Bruna. 3 ed., São Paulo: Cultrix, 1988.
- BARBOSA FILHO, Hildeberto. Arrecifes e lajedos: breve itinerário da poesia na Paraíba, João Pessoa: Editora universitária / UFPB, 2001.
- BARBOSA, João Alexandre. As ilusões da modernidade (notas sobre a historicidade da lírica moderna), São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.
- BARTHES, Roland. O Prazer do texto. (trad.) M^a Margarida Barahona, Lisboa: Edições 70, 1974.
- BAUDELAIRE. As Flores do Mal. Jamil Almansur Haddad. (tradução, prefácio e notas). São Paulo: Difusão Européia do Livro. Clássicos Garnier, 1964.
- BENJAMIN, Walter. A modernidade e os modernos. (trad.) Heindrun Krieger Mendes da Silva et al., Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- _____. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. (trad.) Sergio Paulo Rouanet. 4 ed., São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- _____. Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo. (trad.) José Martins Barbosa et al., São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BERMAN, Marshall. Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade. (trad.) Carlos Felipe Moisés et al. 2 ed., São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. (org.). Literatura comparada: teoria e prática, Porto Alegre: Sagra: DC Luzzato, 1996.
- BLOOM, Harold. A Angústia da Influência — uma Teoria da Poesia, Rio de Janeiro: Imago, 1991.

- BORGES, Jorge Luis. Ficções. (trad.) Carlos Nejar, 2 ed., Porto Alegre: Editora Globo, 1976.
- BOSI, Alfredo. (org.). Leitura de poesia, São Paulo: Editora Ática, 1996.
- BROCA, Brito. A vida literária no Brasil — 1900. 5 ed., Rio de Janeiro: José Olympio: Academia Brasileira de Letras, 2005.
- BRUNEL, Pierre et al (org.). Que é literatura comparada? (trad.). Célia Berrettini, São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1990.
- BRUNEL, Pierre; CHEVREL, Yves (org.). Compêndio de Literatura Comparada, (trad.) Maria do Rosário Monteiro, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- CARA, Salete de Almeida. A recepção crítica: o momento parnasiano-simbolista no Brasil, São Paulo: Ática, 1983.
- CARVALHAL, Tânia Franco. Literatura comparada, São Paulo: Editora Ática, 1986.
- CARVALHO, Elizabeth Cardoso. O entrelaçar da poesia de Antero de Quental e Florbela Espanca. Dissertação apresentada ao programa de Pós-graduação em Letras da UFPE para obtenção do grau de Mestre em Teoria da Literatura, Recife, 2003.
- CHIAMPI, Irlemar. (cord.). Fundadores da modernidade, São Paulo: Editora Ática S. A., 1991.
- COMPAGNON, Antoine. O demônio da teoria: literatura e senso comum, Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- _____. Os cinco paradoxos da modernidade. (trad.) Cleonice P. Mourão et al., Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- COSTA, Lígia Militz da. Representação e teoria da literatura: dos gregos aos pós-modernos. 2. ed., Cruz Alta: UNICRUZ, 2001.
- COUTINHO, Eduardo F; CARVALHAL, Tânia Franco. (org.). Literatura comparada: textos fundadores, Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- CUNHA, Eneida Leal; SOUZA, Eneida Maria de. (org.). Literatura comparada: ensaios, Salvador: EDUFBA, 1996.
- DOLEZEL, Lubomir. A poética ocidental: Tradição e Inovação, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1990.
- EAGLETON, Terry. Teoria da literatura: uma introdução. (trad.) Waltensir Dutra. 5 ed., São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. Depois da teoria: um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo. (trad.) Maria Lucia Oliveira, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

ECO, Umberto. Como se faz uma tese em ciências humanas. (trad.) Ana Falcão Bastos et al. 2 ed., Lisboa: Editorial Presença, 1977.

_____. Lector in fabula — A cooperação interpretativa nos textos narrativos. (trad.) Atílio Cancian, São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

ERICKSON, Sandra S. Fernandes. A melancolia da criatividade na poesia de Augusto dos Anjos, João Pessoa: Editora Universitária, UFPB, 2003.

FEATHERSTONE, Mike. Cultura de Consumo e pós-modernismo: Moderno e pós-moderno: definições e interpretações, disponível em: <http://www.angelfire.com> 01. junho. 2006

FRIEDRICH, Hugo. Estrutura da lírica moderna (da metade do século XIX a meados do século XX). 2 ed., São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1991.

GIDDENS, Anthony. As consequências da modernidade. (trad.) Raul Fiker, São Paulo: Editora UNESP, 1991.

GUIMARÃES, Fernando. Linguagem e Ideologia. Uma abordagem desde Almeida Garrett a Jorge de Sena. 2 ed., Porto: Lello Editores, 1996.

GULLAR, Ferreira. Augusto dos Anjos ou a vida e morte nordestina. In: ANJOS, Augusto dos. Toda a poesia de Augusto dos Anjos, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

HELENA, Lucia. A cosmo-agonia de Augusto dos Anjos, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977.

ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: LIMA, Luiz Costa. A literatura e o leitor — Textos de Estética da Recepção, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. O ato da leitura, vol. 1. (trad.) Johannes Kretschmer, São Paulo: Ed. 34, 1996.

_____. In: Teoria da literatura em suas fontes. LIMA, Luiz Costa, vol 2, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

JAMESON, Fredric. Pós-Modernismo, São Paulo: Editora Ática, 2002.

JAUSS, Hans Robert. A estética da recepção: colocações gerais. In: LIMA, Luiz Costa. A literatura e o leitor — Textos de Estética da Recepção, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. A história da literatura como provocação à teoria literária. (trad.) Sérgio Tellaroli, São Paulo: Editora Ática S. A., 1994.

_____. In: Teoria da literatura em suas fontes. LIMA, Luiz Costa, vol 2, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

JR. Carvalho, Dagoberto Ferreira. Revolução pela palavra: notas sobre Eça de Queiroz e a geração de 70, Recife: Editorial Tormes, 2004.

JÚDICE, Nuno. Viagem por Um Século de Literatura Portuguesa, Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1997.

JUNQUEIRA, Ivan. O signo e a sibila: ensaios, Rio de Janeiro: Topbooks, 1993.

KAISER, Gerhard R. Introdução à literatura comparada. (trad.) Teresa Alegre, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980.

KERMODE, Frank. Um apetite pela poesia: Ensaios de Interpretação Literária. (trad.) Sebastião Uchoa Leite, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

LIMA, Isabel Pires de. (org.). Antero de Quental e o destino de uma geração. Ensaios. Actas do Colóquio Internacional do Centenário da sua morte, Lisboa: Faculdades de Letras do Porto, Coleção Perspectivas Atuais, 1991.

LIMA, Luiz Costa. A literatura e o leitor — Textos de Estética da Recepção, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. Teoria da literatura em suas fontes. vol 2, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

_____. Mímesis e modernidade: formas das sombras. 2. ed., São Paulo: Paz e Terra, 2003.

LISBOA, Eugênio. O segundo modernismo em Portugal. 2 ed., Lisboa: Livraria Bertrand, 1984.

LOURENÇO, Eduardo. Poesia e metafísica; Camões, Antero, Pessoa, Lisboa: Sá da Costa Editora, 1983.

MAGALHÃES, José Calvet de. Antero — A Vida Angustiada de um Poeta, Lisboa: Editorial Bizâncio Ltda, 1998.

MAINIGUENEAU, Dominique. O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade. (trad.). Marina Appenzeller. 2 ed., São Paulo: Martins fontes, 2001.

MELO, Fernando. Augusto dos Anjos: uma biografia, João Pessoa: Idéia, 2001.

MERQUIOR, José Guilherme. O Fantasma romântico e outros ensaios, Rio de Janeiro: Vozes, 1980.

MINER, Earl. Poética Comparada. Um ensaio intercultural sobre teorias da literatura. (trad.). Ângela Gasperin, Brasília: UNB — Fundação Universidade de Brasília, 1996.

MOISÉS, Carlos Felipe. O Desconcerto do Mundo: do Renascimento ao Surrealismo, São Paulo: Escrituras Editora, 2001.

MOTTA, Leda Tenório da. Sobre a crítica brasileira no último meio século, Rio de Janeiro: Imago Ed., 2002.

- NEJAR, Carlos. Caderno de Fogo: ensaios sobre poesia e ficção, São Paulo: Escrituras Editora, 2000.
- NIETZSCHE, Friedrich. Obras incompletas. (trad.). Rubens Rodrigues T. Filho, São Paulo: Editor Civita, 1974.
- NITRINI, Sandra. Literatura Comparada: história, teoria e crítica. 2 ed., São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.
- NÓBREGA, Humberto. Augusto dos Anjos e sua época, João Pessoa: UFPB, 1962.
- OLIVEIRA, Maria de Lourdes Abreu de. Eros e Tanatos no universo textual de Camões, Antero e Redol: ensaios de literatura portuguesa, São Paulo: ANNABLUME, 2000.
- ORTIZ, Renato. A moderna tradição brasileira, São Paulo: Brasiliense, 2001.
- PAES, José Paulo. Gregos e baianos, São Paulo: Brasiliense, 1985.
- PAIVA, José Rodrigues de. Fulgurações do labirinto: ensaios, Recife: Associação de Estudos Portugueses Jordão Emerenciano, 2003.
- PAZ, Octavio. Os Filhos do Barro, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1974.
- _____. El Arco y La Lira. El poema. La relación poética. Poesía e Historia. 3 ed., México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Texto, crítica, escritura, São Paulo: Ática, 1978.
- PEREYR, Roberval. A unidade primordial: da lírica moderna, Feira de Santana: UEFS, 2000.
- PROENÇA, M. Cavalcanti. Augusto dos Anjos e outros ensaios. 3 ed., Rio de Janeiro: Grifo Edições, 1976.
- QUADROS, António. Estruturas Simbólicas do Imaginário na literatura Portuguesa: Ensaios, Lisboa: Átrio, 1992.
- QUENTAL, Antero. Sonetos. (org.) António Sérgio. 3 ed., Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1968.
- _____. Antologia. (org.). José Lino Grünwald, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.
- _____. Vários autores. Homenagem no centenário da sua morte. N° 3, Recife: Associação de Estudos Portugueses Jordão Emerenciano, 1992.
- _____. Sonetos Completos. Introd. Ana Maria Almeida Martins, Lisboa: Editora Ulisseia, 2002.

RAMA, Ángel. Literatura e Cultura na América Latina. (org.) Flávio Aguiar & Sandra Guardini T. Vasconcelos. (trad.) Raquel la Corte dos Santos, Elza Gasparotto, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

RICHARDS, I. A. Princípios de crítica literária. (trad.) Rosaura Eichenberg et al. 2 ed., Porto Alegre: Editora Globo, 1971.

ROSENFELD, Anatol. Texto/Contexto. 3 ed., São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

SANTOS, Derivaldo dos. Augusto dos Anjos: Uma lâmina do tempo, João Pessoa: Idéia, 2002.

_____. “Ricordanza della mia Gioventù”: a experiência do duplo errante. In: Fábulas da iminência: ensaios sobre literatura e utopia. (org.). Alfredo Cordivola; Derivaldo Santos; Ildney Cavalcanti, Recife: Programa de Pós-Graduação em Letras, UFPE, 2006.

SILVA, Domingos Carvalho da. Uma Teoria do Poema. 2 ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

S. J., Lúcio Craveiro da Silva. Antero de Quental: evolução do seu pensamento filosófico, Braga: Livraria Cruz, 1959.

SOROMENHO-MARQUES, Viriato. Jornal de Letras, Artes e Idéias. Ano XXIV/ nº 875 de 14 a 27 de Abril de 2004. Portugal, p. 37: Antero e o 25 de Abril, 2004.

SOUZA, Eneida Maria de. (org.). Modernidades tardias, Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

TODOROV, Tzvetan. Poética. (trad.) Carlos da Veiga Ferreira, Lisboa: Teorema, 1973.

TUTIKIAN, Jane. Inquietos olhares: a construção do processo de identidade nacional nas obras de Lídia Jorge e Orlanda Amarílis, São Paulo: Arte e Ciência, 1999.

VASCONCELOS, Montgomery José de. A poética carnavaлизada de Augusto dos Anjos, São Paulo: ANNABLUME, 1996.

VATTIMO, Gianni. O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna. (trad.) Eduardo Brandão, São Paulo: Martins Fontes, 2002.

VIANA, Chico. O evangelho da podridão: culpa e melancolia em Augusto dos Anjos, João Pessoa: Editora Universitária / UFPB, 1994.

_____. (org). Lendo com Freud, João Pessoa: Idéia, 1999.

_____. A sombra e a quimera: escritos sobre Augusto dos Anjos, João Pessoa: Idéia / Editora universitária, 2000.

ZILBERMANN, Regina. Estética da recepção e História da Literatura, São Paulo: Ática, 1989.