

A ALEGORIA E A *FEMME FATALE*: A MODERNIDADE BAUDELAIRIANA EM AUGUSTO DOS ANJOS

Fernando Monteiro de Barros
(Universidade do Estado do Rio de Janeiro)

Maria Cristina Cardoso Ribas
(Universidade do Estado do Rio de Janeiro)

RESUMO

A poesia de Augusto dos Anjos costuma deslizar dos enquadramentos usuais, mas, apesar do academicismo hegemônico do começo do século XX, nosso olhar a aloca na modernidade baudelaيرية. No presente trabalho procuramos, a partir da modernidade estética de Charles Baudelaire, consubstanciada em uma de suas figuras emblemáticas – a cortesã –, e sob a perspectiva do conceito de alegoria de Walter Benjamin, compreender o projeto poético de Augusto dos Anjos e fazer uma leitura de seu poema “A meretriz”.

PALAVRAS-CHAVE: poesia brasileira; negatividade; resistência.

Introdução

A poesia de Augusto dos Anjos, doravante A.A., costuma ser de inserção problemática no rol dos estilos literários. A rubrica pré-modernista, que esteticamente nada define para a literatura brasileira da *belle époque*, trai o equívoco da assimilação de parâmetros próprios das literaturas francesa e hispano-americana, para as quais a poesia moderna surge com Baudelaire e seu “livro condenado” de 1857. Com efeito, decadentismo e simbolismo, estilos finisseculares, já integram o modernismo hispano-americano e a atmosfera estética da decadência, que dá o tom da produção literária brasileira de 1880 a 1920 (FARIA, 1988). Nosso modernismo, no entanto, estabeleceu

como meta a ruptura com as estéticas vigentes, perpetuadoras do ecletismo finissecular; por sua vez, nosso simbolismo não logrou ser tão arrojado no campo experimental quanto a obra de Mallarmé. Contudo, mesmo levando em conta o academicismo hegemônico do começo do século XX, traços de modernidade se fazem entrever aqui e acolá.

Ao focalizar o modernismo na literatura hispano-americana, Bella Josef (2005, p. 86-87) assinala suas “[...] características diferentes em relação às manifestações modernistas de outros países, inclusive o Brasil: não reagiu às escolas do século XIX, isto é, romantismo e realismo, visto que conserva algumas características dessas tendências [...]”; e conclui: “[...] o que chamamos no Brasil de parnasianismo e simbolismo, a Hispano-América chama de modernismo. [...] modernismo no Brasil corresponde à Vanguarda nos demais países da América” (JOSEF, 2005, p. 94).

A crítica literária tradicional confirma o pressuposto de modernidade na poesia de A.A., herdeiro de Baudelaire, o primeiro poeta moderno. Ora, no começo da maturidade de Augusto, as obras de Baudelaire já eram amplamente conhecidas no Brasil. Todavia, o poeta paraibano trabalhou o legado sem perder a inventividade poética. Para Bosi, A.A. é “o mais original dos poetas brasileiros entre Cruz e Sousa e os modernistas” (1999, p. 287), ao mesmo tempo que demonstra postura existencial inversa ao cientificismo: “[...] uma angústia funda, letal, ante a fatalidade que arrasta toda carne para a decomposição” (BOSI, 1999, p. 289). Fernando C. Gil, crítico mais recente, acrescenta, ao universo de negatividade poética de A.A., o tema benjaminiano (moderno) da ruína. Se “a presença maciça e multissecular da escravidão” é elemento fundamental para se compreender a especificidade histórica, no Brasil, da formação da subjetividade e seus desdobramentos, no plano da expressão simbólica a experiência intelectual e poética de A.A. passa por outro aspecto, que poderia constituir ingrediente deste *ponto de vista da morte*, ou seja, a experiência da derrocada do mundo rural pelo sujeito e o seu possível e subsequente deslocamento para a vida urbana (GIL, 2006, p. 83). Sua hipótese, portanto, é de que tal derrocada do mundo rural consubstancia-se como elemento formador da visão de arruinamento que constitui a poética do escritor paraibano.

Esta visão do mundo rural desmoronado em contraste com a vida na metrópole tem pontos em comum com a tensão barroca entre tradição e modernidade, estudada por Benjamin (1984). Esperamos, com o presente estudo, entender o alcance do alegórico benjaminiano na poesia de A.A., bem como sua inserção na modernidade.

Em torno do conceito de alegoria de Walter Benjamin

Ao refletir sobre a obra de Benjamin, Olgária Matos (1993, p. 24) constata: “[...] ruína e decadência marcam o caráter saturnino do barroco e da modernidade”. O tema da alegoria barroca – ao trazer o *outro*, quer dizer, sempre *o mesmo* – circunscreve-se à morte. O modo de olhar do homem barroco quer mostrar “a história como história mundial do sofrimento”, o que o leva a escolher os “episódios do declínio” (BENJAMIN, 1984, p. 188), do mal, da ruína, da negatividade. Neste sentido, a morte não representa o *ágon* do herói trágico, mas impõe a resignação; já que o destino é impossível de ser desafiado, a única alternativa é a submissão. Ao articular este ponto com o capitalismo do século XIX, vivenciado dramaticamente por Baudelaire, lírico também estudado por Benjamin, a filósofa brasileira sintetiza:

Aqui Benjamin encontra a origem do mal. O homem, reduzido ao *logos*, após ter morto *Deus*, rebaixou-se à posição das coisas. Se o século barroco mostra as ruínas de tudo o que é “corpóreo, mau, temporal”, o século XIX é o mundo plasmado das coisas, das mercadorias. Mundo do homem inteiramente reificado, sem expressão ou comunicação (MATOS, 1993, p. 24).

Junkes (2004) assinala que Benjamin compõe a sua teoria da alegoria a partir do pensamento místico judaico, segundo o qual haveria no mundo adâmico, criado por Deus, uma linguagem nomeadora, que servira de instrumento à nomeação de tudo por Ele criado. Com a queda e a expulsão do homem do paraíso, a linguagem passou a não mais nomear, mas sim apenas a significar, de forma esvaziada, sem que houvesse uma relação intrínseca e mágica entre a linguagem e a coisa por ela nomeada. A essa linguagem nomeadora e adâmica, originária, Benjamin associa o conceito de símbolo, de natureza essencialista, enquanto que à linguagem do mundo da queda, que significa, mas sem poder nomear, Benjamin associa o seu conceito de alegoria. Nesta ótica, a alegoria estabelece uma significação arbitrá-

ria e esvaziada com as coisas e os objetos, eles próprios reduzidos à condição de fragmentos, ruínas e destroços no mundo descontínuo do paraíso perdido. Kátia Muricy (1999, p.159) assinala que a teoria da alegoria de Benjamin “quer constituir-se como uma categoria estética capaz de dar conta [...] de sua contemporaneidade artística”, muito mais do que “constituir a categoria-chave para a compreensão do barroco literário alemão do século XVII”, e corrobora a afirmativa de Junkes ao reconhecer que, no mundo profano da alegoria benjaminiana, “cada pessoa, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra” (MURICY, 1999, p. 168). Com efeito, a “escrita alegorista é uma escrita de ruínas”, pois, para Benjamin, uma das características fundamentais da alegoria seria “a sua necessária articulação com o que é, antes de qualquer coisa, ruína, destroço” (MURICY, 1999, p. 169). Na mesma linha de raciocínio, afirma:

O barroco é, na bela expressão de Benjamin, uma “ostentação construtivista”. A estética das ruínas, do fragmento, é uma estética da construção, uma atividade combinatória que quer se exibir como tal. As ruínas, os fragmentos, são a matéria nobre para a criação barroca. O fragmento, a ruína, não são, portanto, “reminiscência antiga”, mas uma “sensibilidade estilística contemporânea” (MURICY, 1999, p.170).

Ao pensar, portanto, a volúpia do ornamento barroca como uma estética alegórica que reconhece o caráter transitório da existência, evidenciado no que ficou para trás da marcha inexorável do tempo — a caveira, a ruína, o destroço — e o notório *horror vacui* associado a essa estética — horror do espaço vazio, delirantemente preenchido com uma profusão de volutas e arabescos —, Benjamin não apenas tece sua reflexão sobre o século de Luís XIV, mas também irradia sua tese para todo o escopo da modernidade. Em estudos posteriores, o filósofo alemão estabelece uma relação também entre a alegoria e o mundo reificado do capitalismo com suas mercadorias fantasmáticas, ao focalizar o contexto de Baudelaire. O esteticismo ornamental do barroco é reeditado no esteticismo baudelaireano, de grande ascendência sobre o beletismo do final do século XIX.

A respeito destas reflexões de Benjamin, Giorgio Agamben (1997, p. 60) reconhece, portanto, o “não acabado” como o “instrumento estilístico essencial da arte moderna”, desenvolvendo tal pressuposto a partir das origens românticas desse conceito artístico:

Schlegel [...] pensava, como Novalis, que toda obra acabada estivesse necessariamente sujeita a um limite de que só o fragmento poderia escapar. É supérfluo lembrar que, nesse sentido, quase todas as poesias modernas, de Mallarmé em diante, são fragmentos, porquanto remetem a algo (o poema absoluto) que nunca pode ser evocado integralmente, mas só se torna presente mediante a sua negação (AGAMBEN, 1997, p. 61).

Recorrendo também a Marx, Agamben relaciona, ao caráter fragmentário e não acabado da arte moderna, os conceitos de fetiche e de fantasmagoria: “À sobreposição do valor de troca sobre o valor de uso corresponde, no fetichismo, a sobreposição de um valor simbólico particular sobre o uso normal do objeto” (AGAMBEN, 1997, p. 68). O caráter de fetiche da mercadoria dá-lhe o aspecto de “fantasmagoria”, no que sua transfiguração em “objeto feérico” é o sinal de que o valor de troca, nela, já começa a eclipsar o seu valor de uso (AGAMBEN, 1997, p.69). Tal constatação é obtida quando Marx visita a Exposição de Londres (1851), em que os produtos da indústria, as mercadorias, destacam-se pela “hipertrofia do ornamento, que transforma os objetos mais simples em criaturas fantasmas”, traindo o seu novo caráter de objetos mercantilizados (AGAMBEN, 1997, p. 71).

Agamben assinala, ainda, que Baudelaire reconhecia a importância do desafio que a mercadoria estava propondo para a obra de arte:

Baudelaire, no início da segunda revolução industrial, tira da transfiguração da mercadoria [...] a atmosfera emocional e os elementos simbólicos da sua poética. A grande novidade [...] era que o mercado tinha deixado de ser um objeto inocente, cujo gozo e cujo sentido se esgotavam no seu uso prático. [...] Uma vez que a mercadoria tivesse libertado os objetos de uso da escravidão de serem úteis, a fronteira que separava desses últimos a obra de arte [...] tornar-se-ia bastante precária (AGAMBEN, 2007, p.74).

Baudelaire, ao perceber que a mercadoria passaria a receber o tipo de interesse tradicionalmente reservado à obra de arte, enfrenta o desafio “transformando em mercadoria e em fetiche a própria obra de arte” (AGAMBEN, 2007, p. 74). O poeta é implacável ante toda e qualquer interpretação utilitarista da obra de arte, defendendo que a poesia não pode ter outra finalidade senão ser ela mesma. Se insiste na inapreensibilidade da experiência estética, é porque, conclui Agamben, “a aura de uma intocabilidade gélida, que começa a partir desse momento a envolver a obra de arte, é o equivalente do caráter

fetichista que o valor de troca imprime à mercadoria” (AGAMBEN, 2007, p. 74-75).

A grande contribuição estética e moderna de Baudelaire ao personagem tipificado por Brummell é perceber que o dandismo é a via de efetivação desta manipulação, a um só tempo perversa e redentora, do mundo decaído das mercadorias esvaziadas do capitalismo. Segundo Agamben, Baudelaire teria compreendido que, neste contexto de resistência ao mundo burguês, o poeta tem algo a aprender com o *dandy*:

A homens que haviam perdido a desenvoltura, o *dandy*, que transforma a elegância e o supérfluo na própria razão de viver, ensina a possibilidade de uma nova relação com as coisas, que ultrapassa tanto o gozo do valor de uso quanto aquele da acumulação do valor de troca. Ele é o redentor das coisas, aquele que elimina, com a sua elegância, o seu pecado original: a mercadoria (AGAMBEN, 2007, p.82).

A lição se efetivou na consagração do lema da arte pela arte, a partir do qual a *écriture-artiste* consignava-se na tarefa do *écrivain-dandy* em fazer face à aura da mercadoria pelo culto supremo da arte e das belas-letas; mas por uma via dessacralizadora que, se por um lado o amaldiçoava aos olhos do leitor comum, por outro lhe garantia um assento no ministério dos poetas perversos do fim-de-século, também, como seus predecessores barrocos, cantores de ruínas ricamente adornadas. Sabe-se que um dos traços precípuos da poesia moderna do século XX, herdeira desta tradição, é a ênfase no trabalho com a linguagem, a partir de imagens de fragmentação e caos.

A poética da negatividade: entre Baudelaire e Augusto

Na poética de Augusto dos Anjos tem destaque o cientificismo às avessas, pois, longe de exaltar o viés progressista e racionalista da época positivista em que viveu, ele põe “de cabeça para baixo os pressupostos que norteiam estes sistemas explicativos” (GIL, 2006, p. 77), no uso de um vocabulário que não apenas causa estranhamento dentro do cenário dos versos encantatórios de nossos poetas nefelibatas, como também constitui um “sinal invertido” e “dissonante”, no que fazem parte “das formas de expressão que articulam as ‘visões da podridão’” de sua poesia (GIL, 2006, p. 77).

Nesta “poética da negatividade” (GIL, 2006, p.73), avulta uma visão melancólica e até mesmo catastrófica de Eros, o que condiz com a estirpe barroca e baudelaíriana de que o poeta do *Eu e outras poesias* descende. Manuel Bandeira (2009, p. 143) ressalta que “os primeiros críticos de A. A. notaram logo a completa ausência de poemas de amor em toda a sua obra”, explicando: “entenda-se o amor carnal, que para ele era uma mentira, não era amor, não passava de ‘comércio físico nefando’”. Apresentando em sua poesia um verdadeiro “asco da volúpia”, Bosi (1999, p. 290) afirma que o poeta paraibano reduz o amor humano a “cega e torpe luta de células, cujo fim não é senão criar um projeto de cadáver”.

É importante desfazer o nexos causal entre biografia e poesia, procedimento tão recorrente nas leituras da poesia de A. A., de Baudelaire e de todo o coral de “malditos”. É como se essa leitura reincidisse na ânsia controladora do leitor de justificar a produção poética pela vida vivida do poeta, tida como incongruente com os parâmetros de um homem comum, e abrigada sob a rubrica “confortável” de gênio incompreendido ou insano. A poética da negatividade, ao invés de ser lida em seu caráter paradoxal, vem sendo hospedada em um *revival* do leito de Procusto. Tal tortura de enquadramento estende-se à construção poética da mulher em sua configuração de prostituta, cortesã e conhecidos desdobramentos.

Neste diapasão, trazemos ao proscênio o poema “A meretriz”, integrante de “Outras poesias”. O poema é considerado inacabado por alguns, mas nós, que não perscrutamos as “verdadeiras” (e como tal inacessíveis) intenções do poeta, mas os efeitos de sentido da escrita poética a que temos acesso como leitores, preferimos lê-lo como um poema finalizado e moderno. Seus versos fazem ecoar vários aspectos da poesia da *belle époque*, herdeira das tendências poéticas finisseculares, sobretudo do decadentismo francês, mas com o tom dissonante característico do poeta paraibano. Nas primeiras estrofes deste longo poema, que se espraia por 24 sextilhas de versos requintadamente decassilabos, em que o heróico e o sáfico se alternam, lemos:

A rua dos destinos desgraçados
Faz medo. O Vício estruge. Ouvem-se os brados
Da danação carnal... Lúbrica, à lua,
Na sodomia das mais negras bodas
Desarticula-se, em coréas doudas,

Uma mulher completamente nua!
É a meretriz que, de cabelos ruivos,
Bramando, ébria e lasciva, hórridos uivos
Na mesma esteira pública, recebe,
Entre farraparias e esplendores,
O eretismo das classes superiores
E o orgasmo bastardíssimo da plebe!

É ela que, aliando, à luz do olhar protervo,
O indumento vilíssimo do servo
Ao brilho da augustal *toga pretexta*,
Sente, alta noite, em contorções sombrias,
Na vacuidade das entranhas frias
O esgotamento intrínseco da besta!

É ela que, hirta, a arquivar credos desfeitos,
Com as mãos chagadas, espremendo os peitos,
Reduzidos, por fim, a âmbulas moles,
Sofre em cada molécula a angústia alta
De haver secado, como o estepe, à falta
Da água criadora que alimenta as proles!

É ela que, arremessada sobre o rude
Despenhadeiro da decrepitude,
Na vizinhança aziaga dos ossuários
Representa, através os meus sentidos,
A escuridão dos gineceus falidos
E a desgraça de todos os ovários!
(ANJOS, 1996, p. 319)

Os versos são perpassados por uma atmosfera infernal, de pesadelo, terror e maldição, em que podemos entrever uma ambiência marcadamente baudelairiana pela modulação do gótico urbano que permeia os célebres noturnos parisienses do poeta francês. Diz Baudelaire (1981, p. 17): “Por mim afirmo: a volúpia única e suprema do amor consiste na certeza de fazer o mal. E o homem e a mulher sabem, de nascença, que no mal se encontra toda a volúpia”. Ora, sabemos que a literatura não se obriga a redimir nem a evitar o mal. Relaciona-se com o considerado bem e mal de maneira mais livre, pois o princípio de ambiguidade que a rege pode demonstrar que o mal pode não ser mal, tanto quanto o bem pode não ser bem. Além disso, no plano estético, a existência e combinação do par bem e mal

concorrem para a harmonia do conjunto, incluindo acordes dissonantes. Se Baudelaire considera o lado satânico do ser, donde o mal estaria no próprio homem, A. A. é um poeta filosófico do mal. Nas palavras de Eunice Piazza Gai:

Seus versos permeados de túmulos, vermes, podridão, doença, morte são uma reiterada tentativa de explicação do mal, de exacerbação da condição perecível de tudo o que é vivo; o mal, aqui, relaciona-se ao que é inerente à matéria, à força que a induz a transformar-se, decompor-se, deixar de ser uma forma para ser outra inferior (GAI, s. d., p. 8).

Segundo a autora, não há nada, na poesia de A. A., que atenuasse essa dor implacável, nem que impeça o homem de ser vítima da força destruidora da morte. O sombrio e o tenebroso dos versos parecem evocar, duplamente, uma imagística ultrarromântica, mas não no cenário fantasioso dos castelos mal-assombrados, e sim na clausura moderno-cientificista das teses naturalistas. Em A. A., o cientificismo às avessas caminha na contramão da euforia com o mito do progresso reinante na *doxa* do século XIX e encampado pelo ideário da Primeira República, acintosa em seu desejo de modernização a qualquer preço, conforme atesta a reforma urbana da cidade do Rio de Janeiro, então capital federal, pelo prefeito Pereira Passos. Na poesia do poeta paraibano, percebemos uma espécie de realismo tenebroso, de cientificismo do tétrico, macabro e lunar, que subverte a solaridade do discurso oficial eufórico com a ciência e o progresso.

Augusto dos Anjos produz poesia como resistência aos discursos em circulação na sociedade de sua época, e sua sensibilidade resulta em profunda empatia com o repugnante. Como Baudelaire e tantos outros, experienciou o cerne da contradição: embora se indignasse diante da ética burguesa, foi o desenvolvimento das conquistas dessa classe que alimentou a força da sua poesia. Resistência, incorporação, remédio e veneno, a modernidade invade, produz e transforma a poesia dos “malditos”.

Compreender o caráter paradoxal da poesia de A. A. exige uma reformulação do nosso próprio olhar de intérprete. Poderíamos, aqui, evocar o pensamento de Nietzsche (2007), e ressaltar, na poesia do paraibano, a presença dual de potências apolíneas e dionisiacas: o apolíneo se percebendo na forma tradicionalmente metrificada dos versos decassílabos e na extrema plasticidade de sua imagética; e o

dionisiaco, nas imagens da catástrofe do devir que arrasta o ser humano de volta para a indiferenciação. A explicação nietzschiana para o espírito trágico mobiliza o jogo de forças, representadas por Apolo e Dionísio, em permanente atrito, sem se excluírem ou se neutralizarem. Com efeito, na poesia de A. A., o escândalo da matéria submetida ao devir reflete uma concepção metafísica radical do poeta, expressa no dualismo da matéria e do espírito, bem como na construção dual da própria linguagem.

De forma híbrida, portanto, o esteticismo requintado do léxico luxuosamente vetusto, que se deslinda em palavras como *coréas*, *protervo*, *âmbulas*, convive com um certo tom “canalha” do registro coloquial e popular, no último verso da primeira estrofe – “Uma mulher completamente nua!” –, em que o escândalo da visão ressalta-se tanto pelo tom enfático, como pela própria nudez do verso, carente de ornamento e preciosismo. Nesse ponto, mais uma vez deparamo-nos com a ascendência de Baudelaire, que, como sabemos, foi o primeiro a incorporar coloquialismos e imagens prosaicas aos versos refinados de *As flores do mal*. “A Meretriz”, assim, se tece “entre farraparias e esplendores”, em que também a ourivesaria discursiva parnasiana contamina-se com as conclamadas fealdade e brutalidade dos termos cientificistas.

Cumpramos ressaltar, como aferição do aspecto moderno de A. A., que a cenografia textual do poema – baudelaírianamente gótica, conforme apontamos – também apresenta um traço de modernidade, no que esta retrata a fealdade urbana, ausente da poesia simbolista e parnasiana brasileiras, mas já presente no autor das *Flores do mal*.

Femme fatale: prostituta, cortesã, súcubo, meretriz e outros eus

No período romântico, a *femme fatale* é dotada de uma natureza quase mítica, que associa lendas populares às figuras mitológicas para criá-la a partir da figura da “mulher vampira”, em curioso paralelo aos traços míticos de Lilith, sua contraparte arquetípica. Já durante o período neogótico do decadentismo, a *femme fatale* será transformada no grande símbolo feminino da literatura *fin de siècle*: nas palavras do saudoso Latuf Isaias Mucci, “a arte decadentista alia a mulher fatal ao satanismo e ao sadismo, padrão de comportamento

que marcou como um estigma a literatura decadentista” (MUCCI, 1994, p.40). Consoante essa tradição misógina, a mulher é apresentada como causa da queda, como encarnação de todo o mal, visão herdada de uma tradição milenar que proscreve o feminino como encarnação da natureza em seu aspecto ctônico.

Irrita-se-lhe a carne à meia-noite.
Espicaça-a a ignomínia, excita-a o açoite
Do incêndio que lhe inflama a língua espúria.
E a mulher, funcionária dos instintos,
Com a roupa amarfanhada e os beijos tintos,
Gane instintivamente de luxúria!

Navio para o qual todos os portos
Estão fechados, urna de ovos mortos,
Chão de onde uma só planta não rebenta,
Ei-la, de bruços, bêbeda de gozo
Saciando o geotropismo pavoroso
De unir o corpo à terra famulenta!

Nesse espolinhamento repugnante
O esqueleto irritado da bacante
Estrala... Lembra o ruído harto azorrague
A vergastar ásperos dorsos grossos.
E é aterradora essa alegria de ossos
Pedindo ao sensualismo que os esmague!
(ANJOS, 1996, p. 320)

Cumpre destacar a “estultice” da meretriz de A. A., que não tem a intencionalidade sedutora e vampírica das *femmes fatales* do *fin-de-siècle*, agindo muito mais por inconsciência e instinto do que por perversidade ou perversão. Ela é indiferente no seu regozijo com a carne: acolhe as elites, tanto quanto a plebe e o verme. Efetivamente, não é uma das mulheres sanguinárias da galeria finissecular que vemos no parnasianismo, no simbolismo e no decadentismo (como a “Salomé” de Oscar Wilde). A meretriz de Augusto dos Anjos é praticamente uma alegoria da Natureza, da matéria, dos instintos, da concepção do poeta sobre o amor e a sexualidade.

A hora da morte acende-lhe o intelecto
E à úmida habitação do vício abjecto

Afluem milhões de sóis, rubros, radiando...
Resíduos memoriais tornam-se luzes
Fazem-se ideias e ela vê as cruzes
Do seu martirológico miserando!

Inícios atrofiados de ética, ânsia
De perfeição, sonhos de culminância,
Libertos da ancestral modorra calma,
Saem da infância embrionária e erguem-se, adultos,
Lançando a sombra horrível dos seus vultos
Sobre a noite fechada daquela alma!

É o sublevantamento coletivo
De um mundo inteiro que aparece vivo,
Numa cenografia de diorama,
Que, momentaneamente luz fecunda,
Brilha na prostituta moribunda
Como a fosforescência sobre a lama!

É a visita alarmante do que outrora
Na abundância prospérrima da aurora,
Pudera progredir, talvez, decerto,
Mas que, adstrito a inferior plasma inconsútil,
Ficou rolando, como aborto inútil,
Como o do deserto!

Vede! A prostituição ofidia aziaga
Cujo tóxico instila a infâmia, e a estraga
Na delinquência impune,
Agarrou-se-lhe aos seios impudicos
Como o abraço mortífero do *Ficus*
Sugando a seiva da árvore a que se une!

.....
.....
.....
.....
.....
.....

Enroscou-se-lhe aos abraços com tal gosto,
.....Mordeu-lhe a boca e o rosto...
.....

.....
.....
.....

Ser meretriz depois do túmulo! A alma
Roubada  hirta quietude da urbe calma
Onde se extinguem todos os escolhos:
E, condenada, ao trágico ditame,
Oferecer-se  bicharia infame
Com a terra do sepulcro a encher-lhe os olhos!

Sentir a língua aluir-se-lhe na boca
E com a cabeça sem cabelos, oca...

.....
Na horrorosa avulsão da forma nvea
Dizer ainda palavras de lascívia...

.....
(ANJOS, 1996, p. 321-323)

As estrofes finais apontam para a concepção moderna de arte e poesia, conforme vimos em Benjamin e Agamben: a linguagem  alegórica, ornamentando com galas lexicais a matéria indizível do poema, porque pertencente às ruínas e detritos do humano representado pela mulher. Benjamin, em *Origem do drama barroco alemão* (1984), apresenta a história, enquanto natureza cega, destino que submete toda criatura  correnteza que culmina nas cataratas que despencam no abismo da morte, como agente da catástrofe que se abate sobre o homem e todas as coisas. Nos dramas trágicos barrocos, o príncipe, através de seu poder de chefe de estado, tenta impor a ordem e salvar seus súditos da ação destruidora da história-destino, instaurando um oasis de estabilidade sobre a terra. Mas a morte, potência maior da natureza enquanto história-destino, tem a palavra final. Da mesma forma, também em Baudelaire e em A. A. o que sobressai  essa atmosfera denominada por Benjamin de drama de destino: "o mundo sublunar no sentido forte, o mundo da criatura sofredora ou magnífica, no qual as leis do destino deveriam impor-se" (BENJAMIN, 1984, p.106-107). Neste tipo de drama, "o destino conduz à morte. Ela não é castigo mas expiação, uma expressão da sujeição da vida culpada  lei da vida natural" (BENJAMIN, 1984, p. 154). Constata Benjamin que "no drama de destino, sob a lei comum da fatalidade, manifes-

tam-se a natureza do homem em suas paixões cegas e das coisas em sua contingência” (BENJAMIN, 1984, p. 155).

A alegoria, em Benjamin, de forma paradoxal, conjuga à história-destino (natureza cega e destruidora), no que o objeto tem que morrer para tornar-se alegoria, e à anti-história (pretensão do príncipe de proteger seus súditos da natureza através da salvação profana configurada no “oásis de estabilidade”), no que, ao significar o objeto-morto, garante-lhe a imortalidade enquanto representação, através da arte.

No poema de A. A., percebemos tal chancela alegórica: pela temática da ruína do humano, pela ornamentação parnasiana do texto e pelo caráter de ruína do próprio texto, contaminado pelo tom “canalha” e pelo deslumbramento às avessas dos termos cientificistas; além disso, a morte, representante da história-destino, abate a meretriz, que, no entanto, ao ser representada nos versos do poema, imortaliza-se enquanto arte-alegoria. O tom saturnino do poema e o cientificismo às avessas contribuem para essa representação crepuscular e sombria do moderno (BENJAMIN, 1989).

Sobre o tema da carniça, Péricles Eugênio da Silva Ramos (1965, p. 392) destaca que, em A. A., “[o] tom de ‘cantor da poesia de tudo quanto é morto’ pode ser considerado o fecho de nossa poesia decadente, de raízes nitidamente baudelairianas”. Continuando, Ramos afirma: “talvez, o último de nossos decadentes, sua poesia revela-se por vezes repulsiva e profanadora, o que era de sua intenção” (RAMOS, 1965, p. 392). Ainda sobre essa questão, voltemos a Bosi (1999, p. 289):

[...] como Baudelaire, A. A. canta a miséria da carne em putrefação”; [...] para o poeta do *Eu*, as forças da matéria, que pulsam em todos os seres e em particular no homem, conduzem ao Mal e ao Nada, através de uma destruição implacável; ele é o espectador em agonia desse processo degenerescente cujo símbolo é o *verme* (BOSI, 1999, p. 289).

Na linha que proclama o romantismo e o decadentismo como “gêmeos sinistros” (COUTINHO, 2010), Andrade Muricy (1973, p. 843) destaca a “ironia macabra neorromântica” em A. A. Seu prazer masoquista com as palavras, que torturam pela inexorabilidade de seus decretos de escatologia e decomposição, mas que também deleitam e embriagam pelo estranhamento fascinante de suas reverberações

noras, o inscreve na melhor tradição baudelaíriana de ser um esteta do horrível. Na literatura decadentista francesa, tributária de Baudelaire, também encontramos essa conjunção de horror e deleite nos vocábulos escolhidos, patológicos e cintilantes, conforme percebermos na descrição requintada e estetizada das patologias em *Às avessas*, de Huysmans. O decadentismo proscovia o gozo do corpo em prol do gozo supremo da arte.

Ao falar sobre a “mulher-fatal-carniça”, Mireille Dottin-Orsini destaca que, como última metáfora do corpo da mulher, “a carniça aparece também, paradoxalmente, como um eufemismo: o sexo feminino é mais difícil de ser descrito que a putrefação” (DOTTIN-ORSINI, 1996, p. 47). A visão da mulher como “moralmente podre” (DOTTIN-ORSINI, 1996, p.49), conforme a meretriz de A. A., inseria-se na atmosfera baudelaíriana da época: a “podridão, ao mesmo tempo que tema repisado, era a imagem emblemática da época, em sua faceta ‘decadente’” (DOTTIN-ORSINI, 1996, p. 51).

As matrizes ultrarromânticas são evidentes na representação do arquétipo do feminino sedutor e cruel presente no mito (Lilith, Sereia, Esfinge) e na literatura, principalmente a do século XIX, com seu cortejo de damas sanguinárias; mas o eixo imagético que conjuga o requinte do artifício (maquiagem, jóias, perfumes, vestimenta, alcova luxuosa) ao grotesco da natureza (sexualidade e morte) marca o paradoxo desta figura que atravessa a modernidade burguesa e industrial, com seu halo de transgressão e sua dimensão paratópica.

Ao apresentar o conceito de *paratopia*, Maingueneau (2006, p. 68) define-o como sendo uma “localidade paradoxal”, uma “difícil negociação entre o lugar e o não-lugar, uma localização parasitária, que retira vida da própria impossibilidade de estabilizar-se”. Enquanto as artes e a literatura, na maioria das vezes, tivessem estado em franco consórcio com as classes dominantes do então *status quo*, a partir do advento da modernidade assistimos ao advento do romantismo, que, se por um lado propunha uma libertação da normatividade que regia as artes e a literatura, por outro manifestava uma evidente oposição entre o artista e a sociedade. “A existência no século XIX de um campo literário relativamente autônomo supõe uma ruptura entre o mundo profano ‘burguês’ e o mundo sagrado da criação”, afirma Maingueneau (2006, p.103), que complementa esta premissa ao afirmar que “a doxa, a partir do romantismo, levou ao auge aqueles

considerados a melhor encarnação dessa ruptura, sob todo e qualquer aspecto: loucura, droga, irreverência, doença” (MAINGUENEAU, 2006, p. 103).

Um dos avatares do romantismo, reconhecidamente, é a “negação radical, apaixonada e irreconciliável com o presente, ou seja, com o capitalismo e a sociedade burguesa industrial”, afirma Löwy (1990, p. 17). Assim, a paratopia, esse *pertencer sem pertencer*, na conceituação de Maingueneau, estaria mais evidente no campo da literatura e das artes a partir do romantismo, no qual o poeta e o artista, descontentes com a perda do absoluto e com o advento do utilitarismo da sociedade moderna, na transgressão do texto e da obra de arte evidenciavam sua condição ambígua, paratópica, de ao mesmo tempo pertencerem e não pertencerem à sociedade vigente. Com Baudelaire, tal encruzilhada paratópica torna-se ainda mais dramática, uma vez que sua poesia apresenta, de forma paradoxal e ambígua, os cenários fascinantes da grande metrópole capitalista onde o poeta, um “exilado da modernidade”, flanava como uma de suas figuras marginais, ao lado de mendigos e prostitutas.

Incontestavelmente, conforme ratifica Maingueneau (2006, p.127), “uma das personagens femininas através da qual se mostra com mais força, no século XIX, a embreagem paratópica, é incontestavelmente a mulher fatal, que dominou a produção literária europeia entre 1870 e 1914”.

Considerações finais: Augusto dos Anjos, um poeta que resiste

Ao olhar a poesia de Augusto dos Anjos, um duplo equívoco de ordem teórico-metodológica tem sido reincidente: fazer uma projeção direta entre sua produção e sua vida, esta como origem e explicação daquela. O biografismo, elevada à máxima potência, a nosso ver, funciona mais como anteparo e antolhos do que como recurso iluminador do olhar que se propõe a ler e examinar a poesia de A. A.; o procedimento é equivocado porquanto, em seu afã de estabelecer nexos causais, busca encontrar razões lógicas, de base biográfica, que justifiquem o inusitado e permitam o enquadramento sistemático de uma estética singular, com sua preferência pela morte, pelo cadáver, pelo putrefato, junto à opulência de termos científicos.

Outro impasse enfrentado pelos analistas do poeta consiste na dificuldade em enquadrar sua poesia num estilo literário específico, sendo a opção majoritária ainda inscrevê-lo no “pré-modernismo”. No entanto, a nomeação mais parece revelar, sob o sufixo “pré”, uma crítica que se desconserta diante de escritos que, sem serem românticos, parnasianos ou simbolistas, somam os legados, reviram o cristianismo, deslizam do modernismo e, tangendo singular dissonância, inscrevem-se na rubrica do indizível. Em A. A., assim, a atopia do Eu aponta para a impossibilidade de se definir a literatura e a poesia, segundo parâmetros objetivos, invariáveis e absolutos.

Em sua predileção pelo que o senso comum considera hediondo, dizemos que, se seus poemas se voltam para o feísmo, é porque paradoxalmente respondem a uma visão cristã de mundo. Essa forma “cristã” de olhar seria, à primeira vista, representada por um modo de estruturação binária do pensamento, ou seja, pela percepção do mundo a partir de oposições dicotômicas – pecado / carne / prazer / vida *versus* santidade / espírito / dor / morte –, mas com prevalência deste eixo sobre aquele. A postura apoiar-se-ia na condenação do “mundano”, atributo a que culturas de matriz cristã associam carga pejorativa. Em termos gerais, na obra em foco o modelo cristão “angeliano” repousaria, então, sobre o tripé (1) dualidade, (2) lógica da prevalência e inversão de um eixo (feio) sobre o outro (belo), (3) redenção pela morte, o que solucionaria a tensão entre as forças em jogo.

O ambiente poético de Augusto – sangue, tripas expostas, vermes, cadáveres em putrefação – remete a filmes de terror, virulência que não impede um gargalhar. Seu projeto poético caminhava por essa via inusitada, e talvez representasse, pelo avesso, a possibilidade de renovação do mundo. Quando Benjamin fala da alegoria barroca, aponta a transubstanciação dos eventos e cenários em seu simétrico, em que “[...] a sala do trono se transforma em cárcere, a alcova em sepultura, a coroa em grinalda de cipreste sangrento” (BENJAMIN, 1984, p. 254).

Entendemos assim que a voz lírica de A. A. não prega nem dissemina o ateísmo científico-filosófico com que é associado pela fortuna crítica majoritária. Arriscamos dizer que trabalha, de modo quase pedagógico, à maneira dos poetas metafísicos ingleses, ou seja, com a possibilidade de transcendência da matéria através da

putrefação da própria matéria, para alcance da redenção por meio do que o senso comum conhece como o mal.

A “meta-física” associada à predileção pelo mal, encontrava na figura da *femme fatale* um espaço conveniente para sua manifestação. Arte decadente, fértil de exemplos de uma figura feminina enredadora e perigosa, associada ao campo simbólico da noite, nela a *femme fatale* vigorava enquanto agente de um estranhamento e inquietação frente aos tabus burgueses ligados ao corpo da mulher, capaz de exercer uma influência poderosa e – julgava-se – maléfica sobre o homem. Alegoricamente, funcionava como um desdobramento imagético desse mal, alimentado por recusa e desejo, vida e morte, remédio e veneno.

Conforme dissemos, a essa linguagem que nomeia Benjamin considera como símbolo, de natureza essencialista e originária. À linguagem da ruína e da queda, que significa sem nomear, Benjamin associa o seu conceito de alegoria. Por este viés, a alegoria lida com o esvaziamento do símbolo, destroçando a relação entre as coisas e os objetos, igualmente reduzidos à condição de fragmentos no mundo descontínuo do paraíso perdido. O filósofo trata da queda ruidosa do mundo e da linguagem, pois a alegoria, enquanto escrita, seria a expressão do mundo em declínio. Ao mesmo tempo, sob o signo da morte – com que lemos a poética de A. A. – encontraria a possibilidade de renovação deste mesmo mundo. Para Latuf (1994), a alegoria benjaminiana, portanto, tem forte presença no decadentismo, sendo seu voo alçado na queda, no mergulho abissal, na relação com o mal.

Se há uma moral em relação à abordagem do mal na literatura da modernidade, considerando a obra de A. A., de Baudelaire ou mesmo a de outros poetas, ela consiste no esforço deliberado de conhecer este mal, penetrar nos seus meandros e tomar consciência de suas manifestações e efeitos. O poeta realiza o pacto com o mal, com o inferno cristão, para conhecê-lo em seus mais diversos matizes e superá-lo. Ora, superação é também uma ideia moderna.

Afastando-se da exegese unívoca, a dualidade da poesia de Augusto associa, e por vezes dissolve, o binarismo que desenha, mesclando, dentre outros pares, bem e mal, putrefação e redenção. A inusitada associação, ao ressignificar o putrefato e ao dissipar o pecado – pois ele estaria do lado da vida e não da morte –, os pares de oposição entrariam na cena da escritura como jogo de forças em

permanente atrito, sem se dissolverem ou se excluírem. Mesmo assim, legado cristão, a audácia significativa ainda expressaria o desejo de o eu lírico se redimir. Queremos dizer: há uma tensão permanente dos opostos, sem se neutralizarem ou se excluírem, mas há, na poesia de A. A., um pendor para o polo negativo.

Em termos gerais, a dinâmica que transcende o binarismo por meio do próprio binarismo, sem, no entanto, saltar completamente fora dele, reforça a modernidade da poesia de A. A. Embora apresente matriz cristã, o caráter paradoxal de seu pensamento desliza da exegese unívoca; embora seu caminhar seja para a morte, para a putrefação, este futuro não é necessariamente para a frente, e, como tal, se alia ao passado e se constitui avesso ao progresso. Especificamente sobre o poema “A meretriz”, a partir de proposições teóricas diversas, dizemos que sinaliza a modernidade de A. A., em princípio confirmada pela imagem da *femme fatale* e pela alegoria mulher. Desfolhando a imagem, encontramos a força do estéril, do humano desumanizado. E encontramos, no poema, o eu lírico construindo e arruinando, lançando à queda, a figura decrépita, e que, entre farraparias e esplendores, tenta alimentar a prole faminta e vive a angústia de ter secado.

Por tudo o que dissemos, a poesia de A. A. tem força de resistência. Longe e perto de Baudelaire, entoava no Brasil moderno o coro dos malditos, dos indignados, sem que isso fosse apenas ornamento, alarde de *status* ou vanglória. Com um discurso poético desconcertante e dotado de invejável autonomia, é um homem das solidões, um admirável poeta moderno resistente ao moderno.

ABSTRACT

Augusto dos Anjos' poetry usually slides from the usual categorizations. Despite the hegemonic criticism the Brazilian literature of the early twentieth century receives, being described as old-fashioned, our gaze allocates Augusto dos Anjos in modernity itself. In the present work we seek to understand Augusto dos Anjos' poetic project, giving a reading of one of his poems, “A meretriz”, in the light of the aesthetic concept of modernity by Charles Baudelaire, consolidated in one of his emblematic figures – the

courtesan —, and by the perspective of the concept of allegory by Walter Benjamin.

KEY-WORDS: Brazilian poetry; negativity; resistance.

REFERÊNCIAS

- ANJOS, Augusto dos. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.
- AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias; a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.
- . *Infância e história; destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.
- BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- . *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1957.
- BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*. Organização de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- . *Meu coração desnudado*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- . *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- . *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1999.
- COUTINHO, Luiz Edmundo Bouças. Romantismo / Decadentismo: gêmeos sinistros? In: — e FARIA, Flora de Paoli, org. *Faces rituais da poesia*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2010. p. 17-25.
- DOTTIN-ORSINI, Mireille. *A mulher que eles chamavam fatal; textos e imagens da misoginia fin-de-siècle*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- FARIA, Gentil. *A presença de Oscar Wilde na Belle Époque literária brasileira*. São Paulo: Pannartz, 1988.
- GIL, Fernando Cerisara. *Do encantamento à apostasia; a poesia brasileira de 1880-1919: antologia e estudo*. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.
- HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime; prefácio de Cromwell*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- JOSEF, Bella. *História da literatura hispano-americana*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ / Francisco Alves, 2005.

JUNKES, Lauro. O processo de alegorização em Walter Benjamin. *Anuário de Literatura*, 2: 125-137, 1994. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br>. Acessado em: 25 de maio de 2014.

LÖWY, Michael. *Romantismo e messianismo*; ensaios sobre Lukács e Benjamin. São Paulo: Perspectiva / Edusp, 1990.

MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso literário*. São Paulo: Contexto, 2006.

MATOS, Olgária. *O iluminismo visionário*; Benjamin, leitor de Descartes e Kant. São Paulo: Brasiliense, 1993.

MUCCI, Latuf Isaías. *Ruína e simulacro decadentista*; uma leitura de *Il Piacere*, de D'Annunzio. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1994.

MURICY, Andrade. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1973. 2 v.

MURICY, Kátia. *Alegorias da dialética*; imagens e pensamento em Walter Benjamin. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PIAZZA GAI, Eunice T. Poesia e modernidade: a opção pelo mal. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, s. d. Disponível em http://w3.ufsm.br/revistalettras/artigos_r1/revista1_2.pdf. Acesso em 28 de abril de 2014.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. Augusto dos Anjos, o último decadente. In: —. *Poesia simbolista*; antologia. São Paulo: Melhoramentos, 1965. p. 392-393.

Recebido em: 31/05/2014.

Aceito em: 02/07/2014.