

VIAS OBLÍQUAS DA TRANSCENDÊNCIA: ASPECTOS DO IDEALISMO EM AUGUSTO DOS ANJOS E PEDRO KILKERRY

Fabiano Rodrigo da Silva Santos
(Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita)

RESUMO

O ensaio analisa as manifestações do idealismo de orientação romântica na poesia de Augusto dos Anjos e Pedro Kilkerry, visando, por um lado, evidenciar os pontos de contato existente entre as obras dos dois poetas, e por outro, demonstrar que muitos dos procedimentos estéticos inovadores de que eles se servem nascem em resposta a urgências oriundas de uma concepção idealista da poesia. Augusto dos Anjos e Pedro Kilkerry manifestam o anseio por depreender junto à realidade fenomênica conexões com uma esfera suprassensível, que, embora assuma contornos distintos em cada um dos poetas, parece remeter a uma visão comum de um ideal poético transcendente à realidade concreta. Em busca desse objetivo, Augusto dos Anjos e Kilkerry recorrem a procedimentos que atualizam a dicção poética do sublime romântico; o primeiro vale-se de um repertório filosófico híbrido, que imprime um prosaísmo tenso e inovador em sua poesia, ao passo que o segundo opta pela representação indireta, por meio de uma linguagem evocativa e metonímica, que assinala o mistério do ideal transcendente, sem, contudo, decifrá-lo.

PALAVRAS-CHAVE: poesia brasileira; idealismo romântico; modernidade; sublime.

O fenômeno compreendido sob a designação de *romantismo* pode ser visto como uma complexa zona de convergência de doutrinas filosóficas e ambições estéticas que se apresentam como reação crítica aos objetivos progressistas, racionalistas e universalizantes da

ilustração do século XVIII (LÖWY e SAYER, 1995, p. 88-89). Os desdobramentos dessa reação são múltiplos, envolvendo aspectos como a ênfase no elemento específico (seja o específico coletivo – a pátria –, ou o específico individual: o sujeito em si) reativo à universalização neoclássica; o interesse pela fantasia e imaginação (mais tarde, pelo inconsciente), em oposição à racionalidade e à lógica; e, por fim, o culto do místico e do transcendente, como ponto de resistência ao empirismo científico e ao materialismo. Essa última reação identifica-se com o idealismo moderno, corrente de pensamento nutrida, *grosso modo*, por um revisionismo platônico que marcará o pensamento a partir de fins do século XVIII, prolongando-se no curso do XIX, ao propor interpretações para a realidade distintas dos postulados racionalistas e empíricos, e que buscam sintonizar-se com aquilo que está, por um lado, além da realidade fenomênica, e, por outro, acima da compreensão meramente lógica. O idealismo constituirá escola profícua, sobretudo, em solo germânico; seu espírito perpassa a filosofia de Kant, Fichte, Hegel, August e Friedrich Schlegel, Novalis e Schopenhauer, para mencionar apenas aqueles cuja influência se fez sentir sensivelmente fora da Alemanha.

Essa corrente conferiu corpo filosófico a inquietações presentes, de modo menos sistemático, na arte romântica, compartilhando do ideário de poetas como Blake, Coleridge, Goethe, Schiller, Hölderlin, Jean-Paul, bem como de místicos, como Swendenborg. Todos eles às voltas com a plasmação do inexprimível, que encontra sua correspondência no ideal, entendido sob amparo do pensamento de Platão.

Tal ideário não se manteve circunscrito à história do romantismo, mas ecoou junto às gerações futuras, constituindo uma tradição que se manteve viva como um dos arrimos que sustentou a poética da modernidade. A estética simbolista, sistematizada na França, pode ser tomada, precisamente, como ponto de renovação e irradiação de muitos dos postulados do idealismo romântico (MICHAUD, 1966, p. 210-13), chegando mesmo traduzir seus contornos em matizes novos para as literaturas dos países que engendraram originalmente o romantismo, a saber, a Inglaterra e a Alemanha. Em particular acerca da literatura de língua inglesa, reconhece Edmund Wilson:

Não falamos em Simbolismo hoje em dia ao tratar de literatura inglesa; [...] no entanto a influência de Mallarmé e de seus companheiros poetas era sentida, de modo amplo e profundo, fora de

França e é difícil entender algumas das coisas que têm estado a acontecer ultimamente [no período posterior à primeira guerra] na literatura inglesa sem algum conhecimento da escola simbolista. Acredito, de fato, que se a crítica inglesa e norte-americana se mostram por vezes algo desorientadas diante da obra de certos escritores recentes, é em parte porque a obra de tais escritores é resultado de uma revolução literária que ocorreu fora da literatura inglesa. [...] enquanto escritores franceses, como Valéry e Proust, que saíram do Movimento Simbolista, são bem entendidos e apreciados pela crítica literária francesa, os críticos dos países de língua inglesa têm amiúde não sabido como lidar com escritores como Eliot e Joyce. Mesmo quando esses escritores tenham trazido de volta ao Inglês qualidades que lhe são naturais e recursos que ele possuía originalmente (WILSON, 1993, p. 23-24).

As “qualidades” e “recursos” a que Edmund Wilson alude são precisamente a fluidez evocativa da linguagem poética e o gosto pelo mistério vocabular que os simbolistas franceses teriam haurido do manancial romântico de língua inglesa e apropriado a uma nova corrente estética consciente e programática. É conhecida, por exemplo, a repercussão de Edgard Allan Poe nos meios que gerariam o simbolismo francês; com efeito, Charles Baudelaire e Stéphane Mallarmé foram seus grandes divulgadores e nutriram-se de sua poesia, que conjugava os altos voos da fantasia a um consciente processo de composição, característica que, como também sugere Wilson (1993, 16-17), teria tornado comunicável a liberdade criadora romântica ao “espírito racionalista francês.”

Com efeito, o simbolismo recorreu a diversas fontes estrangeiras, incorporando muitos aspectos do romantismo do norte da Europa, que o próprio romantismo francês não assimilara confortavelmente. Mais do que isso, incorporou tais influxos a um projeto estético que visa, entre outros aspectos, legar autonomia e autossuficiência ao código poético, então praticamente inéditas na história da literatura universal. Enquanto o romantismo *stricto sensu*, com seus compromissos patrióticos, *grosso modo*, colocava a renovação poética a serviço do espírito nacional, o novo romantismo simbolista encontrava no ideal de criação livre, alógica e subjetiva as vias para libertar a poesia de qualquer obrigação que não sua própria expressividade. Essa autonomia parece ter tornado o simbolismo uma estética facilmente internacionalizável, algo privilegiado ainda pelo papel de

irradiador cultural que a França ocupou durante todo o século XIX.

O Brasil, na condição de país particularmente permeável aos influxos oriundos da França, não esteve alheio às ideias simbolistas e, indiretamente, ao repertório idealista revisitado pelos poetas franceses. Contudo, as condições de assimilação do simbolismo no Brasil foram muito particulares. O simbolismo surge entre nós em ambiente reativo à estética romântica, algo que em poesia encontraria materialização mais adequada na dicção de impressões plásticas e impessoal do parnasianismo. Além disso, o parnasianismo comportava uma aura de dignidade, oriunda de seu ornato formal, de sua mirada sobre a tradição clássica e também de sua explícita intelectualização do processo composicional, muito adequada àquele momento de nossa literatura, ainda jovem, que visava, por um lado, estabelecer-se como fenômeno legítimo, equivalente às literaturas nacionais europeias e, por outro, reagia à leva de sentimentalismo da moda romântica. Com efeito, a permanência do parnasianismo como tendência estética vultosa até as primeiras duas décadas do século XX confirma sua fácil interlocução com as mentalidades locais. A respeito desse aspecto, considera Alfredo Bosi:

O parnasianismo é o estilo das camadas dirigentes, da burocracia culta e semiculta, das profissões liberais habituadas a conceber a poesia como “linguagem ornada”, segundo padrões já consagrados que garantem o bom gosto da imitação. [...] Há um academismo íntimo vinculado à atitude espiritual do poeta parnasiano; atitude que tende a enrijecer-se nos epígonos, embora se dilua nas vozes mais originais. Os mesmos temas, as mesmas palavras, os mesmos ritmos confluem para criar uma tradição literária que age *a priori* ante a sensibilidade artística, limitando-lhe ou mesmo abolido-lhe a originalidade (BOSI, 1973, p. 19).

O simbolismo, por seu turno, estética experimental e, mais que isso, tributária do indesejável romantismo, não possuía condições para medrar com vigor, na ocasião em que as primeiras obras comprometidas inteiramente com a estética aqui surgiram, a saber, em 1893, com a publicação de *Missal* e *Broquéis*, ambos livros de Cruz e Sousa. Essas circunstâncias contaram ainda com uma agravante: o primeiro simbolista brasileiro era um negro, lançado por uma editora especializada em títulos escandalosos que provavelmente apostou no impacto excêntrico de suas obras (MURICY, 1987, v.1, p. 17).

A despeito das condições adversas em que surgiu, o simbolismo rendeu frutos. Como dá mostras o *Panorama do movimento simbolista*, de Andrade Muricy (1957), em todo o país houve manifestações esparsas e agremiações literárias tributárias do movimento, que denotam sua presença já nas primeiras reações ao romantismo (definidas como realistas, mas realizada sob influência de Baudelaire, o que as filiam, de certo modo, ao simbolismo), matizando muitos dos poetas da escola do parnaso e chegando a inscrever-se em uma geração de simbolistas tardios do século XX.

Embora presente como fogo morto e uma exceção à hegemonia parnasiana, o simbolismo brasileiro decantou facilmente em convenções: êmulos de Baudelaire, de nosso Cruz e Sousa e de Verlaine dominaram a cena relativa ao movimento, havendo poucas expressões, de fato, singulares, e que levassem seus postulados a um novo patamar. Entre os poucos poetas que encontram vias novas para o desenvolvimento autônomo de uma poética nutrida pelo simbolismo, estiveram dois escritores do início do século XX: Augusto dos Anjos e Pedro Kilkerry.

A principal contribuição do simbolismo para a poesia de exceção e de difícil classificação dos dois poetas parece tanger precisamente ao legado idealista de fundo romântico que, neles, assim como nos modernos poetas europeus alentados pelo encantamento verbal simbolista, desdobrou-se nas notas de uma nova poesia, estranha a seu meio e aparentemente projetada para o futuro. Augusto dos Anjos, por exemplo, é considerado um dos mais originais líricos da literatura brasileira. Sua poesia, recebida inicialmente com estranhamento pela crítica (HELENA, 1977, p. 17-32), parece conjugar os principais elementos do aparato estético e filosófico da passagem entre o século XIX e o XX, tornando-se um ponto de convergências de correntes aparentemente inconciliáveis. Em sua poesia o materialismo relaciona-se intimamente a uma concepção metafísica, o determinismo encontra correspondência nas forças do *fatum*, o léxico rebuscado e acadêmico mistura-se à coloquialidade e a abstrusos termos científicos, o circunstancial e prosaico revela em seu fundo um visionarismo idealista e intensa tonalidade lírica, e as formas fixas tradicionais se contaminam por soluções inovadoras que incorporam a fluidez da oralidade, dotando os versos de uma discursividade reflexiva e eloquente que, a despeito disso, soa estranhamente poéti-

ca. A terceira estrofe do poema de abertura do *Eu* (1912), “Monólogo de uma sombra”, pode ser tomada como exemplo da singularidade da poética de Augusto dos Anjos:

Pairando acima dos mundanos tetos,
 Não conheço o acidente da *Senectus*
 — esta universitária sanguessuga
 Que produz, sem dispêndio algum de vírus,
 O amarelecimento do papyrus
 E a miséria anatômica da ruga!
 (ANJOS, 2010, p. 91)

Na estrofe acima, a sombra (no poema, espécie de entidade ctônica, testemunha e síntese da fatalidade cósmica) localiza-se em uma posição de transcendência, acima do tempo e das contingências da transitoriedade da matéria, ao alegar não ser acometida pela velhice, grafada em latim (“senectus”). Essa opção parece se justificar menos por uma necessidade de rima (a estrutura da estrofe, com rimas interpoladas — aabaab —, reitera as rimas em “us” para comportar precisamente a terminação desse vocábulo, cuja fonética é estranha ao português) e mais por efeito de estranhamento, que mistura o português a formas latinas (além de “senectus” há na estrofe, “papyrus”) que evocam, por um lado, uma dicção arcaizante e preciosista e, por outro, as apoéticas formas do discurso científico e técnico (sugeridas pelo termo “vírus”). Esse desenvolvimento é entrecortado por um período explicativo flagrantemente prosaico — a velhice (“senectus”) é definida como “universitária (aqui equivalendo a “universal”) sanguessuga”, que produz a ação inexorável do tempo, manifestada no “amarelecimento do papyrus” e na imagem concreta, atenta à realidade circunstancial mais ínfima, do “acidente anatômico da ruga.” Nesse quarteto, o velho *topos* do tempo devorador tem sua imagética clássica ressignificada, de modo a potencializar o caráter metonímico próprio dos antigos *Vanitas*;¹ o papel amarelado e a ruga nascem de uma mirada de lentes de aumento sobre os efeitos mais ordinários da ação do tempo, cuja manifestação, em outras épocas, deu-se convencionalmente em imagens de reputada dignidade, como a da flor murcha ou do bronze corroído.²

Já Pedro Kilkerry leva a extremos as correspondências aprendidas com os simbolistas europeus (CAMPOS, 1985, p. 41). Sua poesia

imagética é alucinatória e intensamente associativa, explorando não apenas a sugestão quando aborda conceitos, mas a imprimindo na forma, por meio de inversões sintáticas, ritmos singulares, assonâncias frequentes e rimas sofisticadas, que evidenciam a organicidade do poema em soluções expressivas que contorcem os primados da forma parnasiana. Um de seus poemas mais sintonizados com o espírito parnasiano revela suas soluções originais frente o código então familiar:

TAÇA

Aquela taça de metal, que, um dia,
À Laura, um dia assim, lhe oferecera,
Entre relevos delicados de hera,
“Saudade” em letras de rubis trazia.

E era um riso de amor e de poesia
Em cada riso ou flor da primavera...
E Laura, a um canto, cruel, por que a esquecera,
Laura que soluçou, porque eu partia?

Anos derivam. De remorsos presa
Não é que vão, acaso, à soledade
Da abandonada... Vai por fantasia.

Mas, como um choro, vê, vê, com surpresa,
Desmancharam-se as letras da “Saudade”
Que aquela taça de metal trazia.
(KILKERRY, 1985, p. 82)

Aqui se encontram aspectos do aparato poético clássico, revisitados em ambiente parnasiano, tais como o uso do soneto e a referência a uma amada indiferente, aos moldes da poesia de tradição árcade e mais substancialmente petrarquista (aliás, a amada aqui partilha do nome da musa de Petrarca); não falta sequer ao poema o objeto de ornatos exóticos, caro a poemas emblemáticos do parnasianismo brasileiro, a exemplo de “Vaso chinês”, de Alberto de Oliveira, ou “Vaso grego”, de Bilac. Contudo, o desenvolvimento do poema o distancia dos lugares-comuns da poesia parnasiana. Em primeiro lugar, a presença do objeto é evocada de modo indireto, limitando-se basicamente a sua matéria prima genérica (“o metal”) e à

palavra “Saudade”, incrustada em rubis. No mais, a taça configura-se na imaginação do leitor. A evocação é a tônica do poema, e a reiteração de termos (o nome de Laura é um exemplo), ecos, assonâncias e os *enjambements* denotam uma estrutura poética que resiste ao fim, como se o soneto demonstrasse aquela consciência, apontada por Agamben, de que o poema nasce da aguda sensibilidade aos limites, que se manifesta tensamente como um esforço de retorno (AGAMBEN, 2002). Dessa sensibilidade à natureza do discurso poético, provavelmente advém a forte impressão de ciclicidade — aliás, característica apontada por Octavio Paz (1999, p. 12-13) como ponto de distinção entre o discurso poético e a linearidade da prosa —, transmitida, de modo geral, pela poesia de Pedro Kilkerry.

Com efeito, Augusto dos Anjos e Pedro Kilkerry estão entre os mais originais poetas brasileiros alentados pelo simbolismo, chegando mesmo a transpor algumas das fronteiras da estética, trilhando já as veredas da poesia desenvolvida ao longo do século XX. Semelhantes a Cruz e Sousa, cuja poética não fizera apenas profissão de fé simbolista, mas insuflara hálito novo na atmosfera parnasiana, os dois autores apresentam uma concepção de poesia diante da qual as convenções do parnasianismo brasileiro se mostram rarefeitas, e que, por isso, demanda outros ares.

Embora originais, os projetos estéticos de Augusto dos Anjos e Pedro Kilkerry estão enraizados em uma tradição que remete ao passado, precisamente ao idealismo romântico e, com efeito, as soluções modernas de sua poesia surgem como resposta a esse referencial. Ora, Augusto dos Anjos e Pedro Kilkerry são poetas que ambicionam a revelação de uma “verdade” localizada além dos limites da realidade fenomênica. O acesso a essa verdade, em Augusto dos Anjos se manifesta em conceitos importados de um híbrido repertório filosófico-místico, que envolve desde o sistema schopenhauriano (e indiretamente suas notas de misticismo oriental) até o monismo haeckelino (que traz em seu bojo ressonâncias do monadismo de Leibniz). Em Pedro Kilkerry, essa instância permanece como um mistério indefinível e sem nome, que, na falta de uma definição precisa, pode ser aqui chamada de ideal. Embora aspirem ao ideal, Augusto dos Anjos e Pedro Kilkerry reconhecem as imposições e limites da realidade fenomênica. Augusto dos Anjos a constata de modo concreto na putrefação, na morte e na tragédia existencial (misto de determinismo

científico e fatalidade metafísica), que exigem uma via de transcendência; Pedro Kilkerry, por sua vez, lança-se em uma busca de implicações menos éticas e metafísicas que a de Augusto dos Anjos, e mais centrada na experiência poética *per se*. Em Kilkerry, a realidade fenomênica é difusa, fluida, incerta, como as sombras do mito de Platão. Por trás das brumas das impressões, acena ao eu lírico uma outra realidade, demandada simplesmente por existir.

A consciência da cisão do eu lírico, imerso na contingência do mundo fenomênico (preso à matéria, em Augusto dos Anjos, perdido no turbilhão das impressões, em Kilkerry), encaminhou os dois poetas a soluções poéticas que dessem conta desse impasse. Em Augusto dos Anjos tais soluções perpassam a evocação constante de bases filosóficas que auxiliem a interpretação de sua mirada sobre a realidade concreta, que se desdobra no prosaísmo do cotidiano, nos fenômenos mais ínfimos da matéria e na miséria da existência. Já Kilkerry se entrega ao fluxo das impressões; em meio às incertezas dos fenômenos, sua poesia debruça-se sobre si própria, busca pontos de encantamento na realidade e sonda indiretamente o ideal. Pode-se dizer que, desses modos particulares os dois poetas buscam lançar-se à mesma experiência de transcendência e vislumbre das instâncias suprassensíveis, definidas pelos românticos como *sublime*.

Herança das poéticas da Antiguidade, o sublime adentra o pensamento estético moderno, enfeixando as reflexões sobre o caráter transcendente da beleza. Os pensadores da Ilustração estiveram às voltas com sua investigação, tomando como base *O tratado do sublime* (*Peri hypsous*), cuja autoria é atribuída a Longino. No pequeno tratado referido, o sublime é considerado recurso poético a serviço de uma retórica de arrebatamento da sensibilidade do espectador, manifestada na ênfase na matéria mais elevada, com a finalidade não de convencer a audiência do poema, mas de exaltá-la, compartilhando a sensação de grandeza (LONGINO, 1996, p. 54).

A partir da leitura de Longino, o sublime adentra o ambiente da Ilustração, entre fins do século XVII e o século XVIII, como a manifestação poética do elevado; assim ocorre, por exemplo, com a maneira como o conceito é visto por Boileau, responsável pela introdução do termo “sublime”.

A novidade em relação ao sublime e a reincidência de seu tema no pensamento estético do século XVIII devem-se, possivel-

mente, ao fato de que se trata de um conceito oriundo da Antiguidade, que, ao contrário dos postulados normativos interpretados a partir da poética de Aristóteles e da *Carta aos Pisões*, de Horácio, deixava entrever questões relativas à recepção e ao efeito estético.

Quando os estetas ingleses se dedicam à investigação do conceito, o sublime assumira precisamente as conotações de uma beleza alcançada nos extremos, que coloca em evidência as relações mais íntimas da sensibilidade e entendimento humanos com o belo, que, no sublime, transpõe os limites do simples prazer, mas encontra correspondência em uma convivência ambígua do aprazível com o ameaçador. Assim é com a leitura do sublime feita por Edmund Burke, cujas considerações presentes em *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo* (1757), ao inspirar (no que se refere ao sublime) a *Crítica do Juízo* (1790), de Kant, legará aos filósofos alemães um conceito profícuo para o entendimento não apenas do belo, mas das próprias categorias associadas ao entendimento humano e sua relação com a realidade. O sublime adentra o contexto do pensamento alemão moderno (culminando em reflexões importantes para a constituição do romantismo) como uma via tortuosa pela qual se poderia chegar às “ideias puras”, distanciando-se dos corrimãos oferecidos pela lógica (conotação que assume em Schopenhauer).

Kant diferencia o belo do sublime; para ele, o sublime nasceria da constatação de que o entendimento humano, face a fenômenos sensoriais de grandiosidade imensurável, possui limites, não podendo envolver todos os aspectos da realidade. O sublime constituiria um desafio também à imaginação, a qual, ante a perspectiva do infinito, própria do sublime, falharia em representá-lo concretamente; tal impossibilidade transportaria o homem diretamente à instância das ideias, na qual o sublime então poderia ser entrevisto. Desse modo, suscitaria o sublime a contemplação dos aspectos mais violentos e magníficos da natureza (KANT, 1961, p. 87). *Grosso modo*, poder-se-ia colocar sob a égide do sublime todos os fenômenos nos quais se vislumbra a infinitude (o que cabe dentro da concepção kantiana de *sublime matemático*) e a potência supra-humana (correspondente ao *sublime dinâmico*, também de acordo com a terminologia de Kant). O sublime seria, portanto, a manifestação e o efeito da grandeza (KANT, 1961, p. 89-91) e, conseqüentemente, do inexprimível, visto a ex-

pressão humana estar circunscrita àquilo que pode imaginar em completude.

O sublime, pois, propõe a existência de uma experiência estética além da compreensão; como tal, no âmbito do pensamento idealista essa categoria relacionar-se-á às esferas do ideal, inspirando a busca entre os artistas românticos de mecanismos que transcendam os limites da expressão e revelem o verdadeiro sentido da arte. Dessa maneira, o sublime casa-se com as pretensões românticas de alcançar o absoluto, de explorar a realidade por um prisma diverso do oferecido pela razão, e de conferir ao artista o papel de demiurgo, criador não de um simulacro da natureza, mas, de outra natureza, oriunda de suas faculdades subjetivas.

Na esteira dessa tradição do pensamento acerca do sublime, encontram grande importância as considerações de Arthur Schopenhauer, presentes principalmente em sua obra máxima, *O mundo como vontade e representação* (1818), e em *A metafísica do belo* (1820). Em Schopenhauer, a beleza autêntica teria a função definitiva de promover a supressão dos imperativos da vontade, operando a transcendência dos impulsos volitivos da humanidade frente a uma experiência desinteressada, que dilua a consciência (SCHOPENHAUER, 2003, p. 106). Para tanto, a beleza ou poderia ser suscitada por um objeto que fluidamente se distanciaria dos imperativos da vontade (como no caso do belo), ou deveria nascer de um efeito de intensidade tamanha que se opusesse violentamente às dimensões aparentemente absolutas da vontade, de modo que a beleza, sob tal perspectiva, deveria ser inevitavelmente sublime (SCHOPENHAUER, 2005, p. 274-277). A experiência sublime não é para Schopenhauer uma mera fonte de prazer, o que alimentaria a vontade sem superá-la, mas uma forma de acesso às ideias, veladas pela ação da vontade; como tal, o filósofo define suas investigações sobre o belo não como uma estética, mas uma metafísica (SCHOPENHAUER, 2003, p. 23).

A poética do sublime, dado o seu caráter transcendente, parece assumir entre os românticos os contornos de uma busca constante e não de uma conclusão, um ideal nascido de uma crença nas possibilidades de a arte transcender a condição humana e manifestar o inexprimível. Com efeito, essa será a síntese que Thomas Weiskel fará do conceito em seu estudo sobre o sublime romântico (WEISKEL, 1994, p. 13).

Ora, a busca do ideal pelas vias incertas da materialização do inexprimível parece ser comum a Augusto dos Anjos e Pedro Kilkerry, desdobrando-se em formas distintas que constituem variações de um motivo comum. Ora, o ideal em Augusto dos Anjos tende a assumir os contornos de uma verdade essencial, metafísica, mas rastreável em suas manifestações no mundo fenomênico, traduzida de acordo com o referencial filosófico adotado pelo poeta, como uma substância cósmica compartilhada por todos os seres (misto de mônada leibniziana e realidade essencial acima da vontade schopenhaueriana), e que se localiza como cifra de interpretação do universo. O eu lírico de Augusto dos Anjos, muitas vezes se coloca como espectador da verdade cósmica encerrada nesse conceito. Como demonstram sonetos como “Agonia de um filósofo” ou “Sonho de um monista”, os quais materializam essa pretensão de contemplar o ponto de convergência de todos os nexos cósmicos:

AGONIA DE UM FILÓSOFO

1. Consulto o Phtah-Hotep. Leio o obsoleto
 2. Rig-Veda. E, ante obras tais, me não consolo...
 3. O Inconsciente me assombra e eu nele tolo
 4. Com a eólica fúria do harmatã inquieto!

 5. Assisto agora à morte de um inseto!...
 6. Ah! todos os fenômenos do solo
 7. Parecem realizar de polo a polo
 8. O ideal de Anaximandro de Mileto!

 9. No hierático areópago heterogêneo
 10. Das ideais, percorro, como um gênio,
 11. Desde a alma de Haeckel à alma cenobial!...

 12. Rasgo dos mundos o velário espesso;
 13. E em tudo, igual a Goethe reconheço
 14. O império da *substância universal*!
- (ANJOS, 1995, p. 201)

SONHO DE UM MONISTA

1. Eu e o esqueleto esquelido de Esquilo
2. Viajávamos, com uma ânsia sibarita,

3. Por toda a pró-dinâmica infinita,
 4. Na inconsciência de um zoófito tranqüilo.

 5. A verdade espantosa do Protilo.
 6. Me aterrava, mas dentro da alma aflita
 7. Via Deus — essa mônada esquisita —
 8. Coordenando e animando tudo aquilo!

 9. E eu bendizia, com o esqueleto ao lado,
 10. Na guturalidade de meu brado,
 11. Alheio ao velho cálculo dos dias,

 12. Como um pagão no altar de Proserpina,
 13. A energia intracósmica divina
 14. Que é pai e é mãe das outras energias!
- (ANJOS, 1995, p. 225)

Trata-se de poemas visionários e epifânicos que trilham vias distintas que levam ao mesmo fim. No primeiro, “Agonia de um filósofo”, a revelação se dá por um esforço consciente, uma perscrutação agônica, após investigação de fenômenos herméticos: a leitura de textos religiosos antigos, como o Phatah-Hotep egípcio, o Rig-Veda hindu (versos 1 e 2) e a correspondência entre os fenômenos da matéria, como a morte do inseto (verso 5), e o repertório filosófico pré-socrático, presente na referência de Anaximandro de Mileto³ (versos 7 e 8). Referências elevadas e distintas que se conjugam (formam um “hierático areópago heterogêneo de ideias”, verso 9) e que se iluminam pelo monismo de Haeckel (verso 11).

A esse exercício de investigação sucede a constatação da correspondência entre todas as coisas, já sugerida pelos textos esotéricos antigos e confirmada na universalidade fatal da morte (entrevista no microcosmo representado pelo inseto, no verso 5). A doutrina de Anaximandro de Mileto e o monismo haeckeliano asseveram tais constatações, confirmando científica e filosoficamente a analogia universal já intuída pela poesia (referência a Goethe, no verso 13) e definida por Augusto dos Anjos como “o império da substância universal” (na chave do ouro, do verso 14).

Já em “Sonho de um monista”, a revelação tem um sentido menos intelectual e mais místico. A via para a epifania é um sonho, como o dos velhos profetas. Como Dante encontrara em Virgílio um

guia, o visionário do poema adota o “esqueleto de Ésquilo” (verso 1) como companheiro na viagem pela via do mistério. Lá se deparam com a regência de Deus (“uma mônada esquisita”, verso 7) sobre o universo. Dentro de uma concepção panteísta, Deus, ao reger o cosmo imprime-se em todo ele, na condição de mônada suprema. E a morte, sugerida pelo poema, nas imagens do “esqueleto de Ésquilo” (verso 1) e do “altar de Proserpina” (verso 12), surge como uma via de contemplação dos nexos do universo. Iniciado nesses mistérios, o eu lírico é capaz de contemplar a energia cujo trânsito promove a união de todos os elementos que existem.

Como se pode notar, a analogia de Novalis, o plano de simulacros entre o universo e o homem, de Swedenborg, bem como o platonismo revisitado pela filosofia de Fichte, Kant, Hegel e Schopenhauer, ecoam nesses poemas, que, nutrindo-se do monismo haeckeliano, redimensionam o idealismo de orientação romântica, conferindo novas formas às correspondências que fascinaram, por exemplo, a Baudelaire. No fundo, trata-se da mesma perspectiva idealista que levou os românticos a intuírem a existência de uma verdade universal para além dos fenômenos, sustentada por uma longa tradição que remete não apenas a Platão, mas a antigas doutrinas gregas (a substância invisível de Anaximandro de Mileto, a música das esferas de Pitágoras), sendo consonante com doutrinas religiosas orientais, sobre as quais o Ocidente se debruçaria com fascínio, a partir do século XIX. A erudição sôfrega de Augusto dos Anjos convoca conscientemente toda essa tradição para sustentar a demanda pelo inapreensível de que esses poemas dão testemunho.

No caso de Pedro Kilkerry as manifestações de busca do ideal se dão de modo muito menos categórico e programático que em Augusto dos Anjos. Poeta de sugestões e da expressão indireta, Pedro Kilkerry busca a transcendência por vias oblíquas, como demonstra seu soneto “Ritmo eterno”:

RITMO ETERNO

1. Abro as asas da Vida à Vida que há lá fora.
2. Olha... Um sorriso da alma! — Um sorriso da aurora!
3. E Deus — ou Bem! ou Mal — é Deus cantando a mim,
4. Que Deus és tu, sou eu — a Natureza assim.

5. Árvore! Boa ou má, os frutos que darás
 6. Sinto-os sabendo em nós, em mim, árvore, estás.
 7. E o sol, de cujo olhar meu pensamento inundo,
 8. Casa multiplicando as asas deste mundo...

 9. Oh, braços para a Vida! Oh, vida para amar!
 10. Sendo uma onda do mar, dou-me ilusões de um mar....
 11. Alvor, turquesa, ondula, a matéria... É veludo,

 12. É minh'alma, é teu seio, e um firmamento mudo.
 13. Mas, aos ritmos da Terra, és um ritmo do Amor?
 14. Homem! Ouve a teus pés a Natureza em flor!
- (KILKERRY, 1985, p. 89)

A diversidade de tom em relação a Augusto dos Anjos é flagrante: enquanto o poeta do *Eu* é sentencioso, grave e angustiado, Pedro Kilkerry, no soneto acima, é vitalista, sugestivo, dado mais a impressões e questionamentos que a conclusões objetivas. Contudo, Kilkerry compartilha com Augusto dos Anjos o registro da mesma experiência de integração cósmica pelos nexos das correspondências, que poderia revelar o ideal. O itinerário da experiência de Kilkerry busca uma abertura sensorial a perspectiva panteísta do mundo: “as asas da vida” são abertas “à vida exterior” (verso 1), “Deus” (verso 3), misteriosamente manifestado (“Bem” ou “Mal”, não se sabe), canta no interior do poeta e revela-se como “Natureza” (verso 4).

O canto é o ritmo eterno que articula a sensibilidade do poeta à constituição do cosmo. Como ritmo ele é concreto, porém de difícil expressão lógica; daí o abandono do eu lírico ao sabor das impressões, que surgem por assonâncias, correspondências, e questionamentos, expressos em pausas de pensamento, lacunas, ênfases, reticências — toda uma cadência que assimila o ritmo das coisas ao ritmo das reflexões. Elementos exteriores, “a vida que há lá fora”, materializados na “árvore” (verso 6) e no “sol” (verso 7), invadem o íntimo do eu lírico. A árvore com ele se conjuga, o sol “inunda” seu “pensamento” (verso 7), eclipsando a racionalidade com sua luz, e “multiplica as asas deste mundo” (verso 8). Ilusões e impressões reais tornam-se indistintas; conceitos abstratos (pode-se falar mesmo em Eros, ou em pulsão de vida) adentram o ritmo das sensações, e o mar (ou sua ilusão a ele indistintamente fundida, no verso 10) sugere ao eu lírico impressões

indefiníveis de modo direto, daí as cores e o ondular da matéria desafiarem o delineamento discursivo, manifestando-se numa impressão tátil – o veludo (verso 11).

O terceto final traduz a conjugação de todos esses elementos – seja os que tangem à realidade íntima do eu lírico (“é minh’alma”), seja os que configuram um interlocutor afetivo (“é teu seio”), já sugerido antes pela evocação do amor – na imagem do “firmamento mudo” (verso 12). Firmamento esse infinito e indefinível, em sua condição de “firmamento”, e indecifrável, na condição de “mudo”. O mistério é sondado (ou melhor, ouvido), mas não devassado pelo poema.

A experiência de ouvir o mistério, o ritmo da terra, se dá em um oxímoro: é o mutismo do céu que permite ouvi-lo, e esse ritmo (provavelmente uma manifestação moderna da música das esferas) afina-se com o ritmo do “Amor”, cujo caráter indecifrável não deixa margem para certezas, apenas suposições e questionamentos: “Mas, aos ritmos da Terra, és um ritmo do Amor?” (verso 13).

Nesse ponto, o poema de Kilkerry ecoa a tradição. Aqui o amor bem poderia ser um símile do Eros cósmico que, no paraíso da *Comédia* de Dante, surge como a força magnética que mantém as estrelas em curso. Quando Dante busca reviver a experiência da contemplação da face de Deus, a memória falha-lhe em seu esforço para exprimir toda a magnitude não comportada pela expressão, o inexprimível “presentifica-se” de modo negativo, em uma derrota do verbo que, paradoxalmente, encerra um triunfo da vontade poética:

Daí a minha visão foi superior
À palavra, que ao seu primor se rende,
Qual a memória ante o fato maior.

Como a pessoa que o sono surpreende,
E só a paixão guarda, do sonho, impressa
Na mente, donde o resto se desprende,
Tal eu fiquei, que, quando quase cessa
Toda a visão, ainda ela me instila
No peito o doce que dela começa.

[...]

Tal estava eu ante a nova visão:

Buscava a imagem sua corresponder
Ao círculo, e lhe achar sua posição.

Mas não tinha o meu voo um tal poder;
Até que minha mente foi ferida
Por um fulgor que cumpriu Seu querer.

À fantasia foi-me a intenção vencida;
Mas já a minha ânsia, e a vontade, volvê-las
Fazia, qual roda igualmente movida,

O Amor que move o Sol e as mais estrelas.
(ALIGHIERI, 2011, p. 231-234)

A impossibilidade de definir a experiência de contato direto com o divino, em Dante, tem por solução o registro do efeito da visão e do esforço baldado de evocá-la, culminando na imagem do Amor universal. O Amor intuído por Kilkerry provavelmente também assume o lugar de essência primeira do universo. Como efeito final, a busca por decifrar o ritmo eterno do universo não se realiza como conceito, mas dissolve-se, ciclicamente, mais uma vez em ritmo, e ao fim do poema de Kilkerry é possível ouvir o som da natureza que gera a si própria, em uma perspectiva que eleva o homem, ao passo em que o torna audiência de algo superior. Como no sublime de Longino, o efeito da grandeza eleva seu espectador; assim, lê-se no último verso do soneto: “Homem! Ouve a teus pés a Natureza em flor!” (verso 14).

Tanto o poema de Kilkerry como os de Augusto dos Anjos visam dar testemunho de uma experiência com algo que transcende os limites da expressão e reside junto ao ideal. As vias escolhidas pelos dois poetas são distintas. Augusto dos Anjos racionaliza o processo e apega-se aos conceitos abstratos que poderiam revestir sua experiência de revelação. Kilkerry, por seu turno, entrega-se à torrente das sensações; sua experiência é fenomênica e suas constatações não permitem certezas.

Seja por uma via ou por outra, o percurso de sondagem do ideal trilhado pelos dois poetas possui contornos únicos. Augusto dos Anjos não segue uma única via segura representada por credos religiosos, doutrinas filosóficas ou convenções poéticas para acessar as esferas

superiores, mas amalgama, em um todo incerto, distintas tradições poéticas e filosóficas; ao fim, rebelde e pretensiosamente, proclama-se detentor de um saber acessível apenas a iniciados. Pedro Kilkerry, por sua vez, opta pela metonímia, buscando as marcas do inteligível no sensível, do conceito no fenômeno, e afasta-se da racionalidade. Nos dois poetas presenciamos aspectos distintos, mas igualmente novos da experiência definida pelos românticos como sublime. Categoria que encerra o esforço do pensamento idealista moderno e da arte romântica de compreensão da experiência da transcendência, e que parece orientar intimamente os anseios pelo inexprimível que singularizam a poesia de Augusto dos Anjos e Pedro Kilkerry, alicerçando em fundamentos românticos seu projeto de edificação de uma poesia de contornos novos no ambiente literário brasileiro.

ABSTRACT

This essay analyzes the manifestations of the idealism of romantic orientation in the poetry of Augusto dos Anjos and Pedro Kilkerry, showing the points of contact between their oeuvres and demonstrating that many of the innovative aesthetic procedures of their poetry appear as a reaction to urgencies of an idealistic conception of poetry. Augusto dos Anjos and Pedro Kilkerry attest the anxiety of apprehension of connections with a super-sensible sphere in phenomenal reality. Although this takes a different form in each of the poets, it can refer to a common poetic ideal that transcends the concrete reality. To accomplish this, they use aesthetic procedures that modernize the language of the romantic sublime – Augusto dos Anjos uses a hybrid philosophical repertoire that marks his poetry with a tense and innovative prosaic language, and Pedro Kilkerry opts for the indirect representation, made by an evocative and metonymic language, that evidences the mystery of the transcendent ideal without deciphering it.

KEY-WORDS: Brazilian poetry; romantic idealism; modernity, sublime.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O fim do poema*. Tradução de Sérgio Alcides. *Revista Cacto; Poesia & Crítica*. São Paulo, 1:143-148, ag. 2002.
- ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*; Paraíso. Tradução e notas de Ítalo Eugenio Mauro. São Paulo: Ed. 34, 2011.
- ANJOS, Augusto dos. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- BOSI, Alfredo. *O pré-modernismo*. São Paulo: Cultrix, 1973.
- CAMPOS, Augusto [org.] *ReVisão de Kilkerry*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- HELENA, Lúcia. *A cosmo-agonia de Augusto dos Anjos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977.
- HORACE. *Oeuvres*, Paris: Hachette, 1911.
- LONGINO. *Do sublime*. Tradução de Filomena Hirata. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- LÖWY, Michel & SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia*; o romantismo na contramão da modernidade. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1995.
- MURICY, Andrade. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1987. 2 v.
- PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite; organização e revisão de Celso Lafer e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- REALE, Giovanni & ANTISIERI, Dario. *História da filosofia*; filosofia pagã antiga. Tradução de Álvaro Cunha. São Paulo: Paulus, 1991a. V. 1.
- . *História da Filosofia*; do romantismo até nossos dias. Tradução de Álvaro Cunha. São Paulo: Paulus, 1991b. V. 3.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *Metafísica do belo*. Tradução, apresentação e notas de Jair Barbosa. São Paulo: Ed. UNESP, 2003.
- . *O mundo como vontade e como representação*. Tradução, apresentação, notas e índice de Jair Barboza. São Paulo: Ed. UNESP, 2005.
- WEISKEL, Thomas. *O sublime romântico*; estudos sobre a estrutura e psicologia da transcendência. Tradução de Patrícia Flores da Cunha. Rio de Janeiro: Imago, 1994.
- WILSON, Edmund. *O castelo de Axel*; estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1993.

NOTAS

¹ *Vanitas* (“vaidade”, em latim) é a designação genérica de um tipo de natureza morta alegórica que se tornou popular nas artes plásticas flamengas do século XVII. Normalmente os *Vanitas* apresentavam objetos ligados ao poder e aos prazeres mundanos (tais como alimentos, taças, flores, joias, instrumentos musicais, livros, etc.) dispostos sempre ao lado de uma caveira. Os objetos representados emanam decadências (os alimentos esfarelados ou mesmo podres, as taças entornadas, as flores murchas, as joias foscas, instrumentos musicais e livros danificados), aludindo ao vazio e à brevidade da vida mundana, perspectiva que se intensifica com a presença da caveira.

² Pode-se pensar, por exemplo, na ode número XXX de Horácio, em que o *topos* da inexorabilidade do tempo é evocado para dignificar a eternidade da poesia e do nome do próprio Horácio, no célebre primeiro verso da ode, em que se lê: “Exegi monumentum aere perennius” (Erigi um monumento mais perene que o bronze) (HORACE, 1911), ou seja, a poesia, que resistiria mais que o bronze à ação do tempo.

³ O sistema de pensamento de Anaximandro de Mileto reconhecia haver uma substância indefinível (o *apeiron*) comum a todos os seres (REALE; ANTISIERI, 1991a, p. 32); sua doutrina casa-se, portanto, ao panteísmo singular do poema, que reconhece zonas de intersecção entre tudo o que existe.

Recebido em: 14/05/2014.

Aceito em: 24/06/2014.