UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO

ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

Programa de Mestrado em Letras

CINTIA LAYSE RODRIGUES

A REPRESENTAÇÃO DA NOITE NA POESIA DE AUGUSTO DOS ANJOS E ÁLVARO DE CAMPOS

GUARULHOS

2022

CINTIA LAYSE RODRIGUES

A REPRESENTAÇÃO DA NOITE NA POESIA DE AUGUSTO DOS ANJOS E ÁLVARO DE CAMPOS

Dissertação apresentada à Universidade Federal de São Paulo como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.
Orientadora: Professora Dra. Maria do Socorro Fernandes de Carvalho.

GUARULHOS

2022

Na qualidade de titular dos direitos autorais, em consonância com a Lei de direitos autorais nº 9610/98, autorizo a publicação livre e gratuita desse trabalho no Repositório Institucional da UNIFESP ou em outro meio eletrônico da instituição, sem qualquer ressarcimento dos direitos autorais para leitura, impressão e/ou download em meio eletrônico para fins de divulgação intelectual, desde que citada a fonte.

Rodrigues, Cintia Layse.

A representação da noite na poesia de Augusto dos Anjos e Álvaro de Campos / Cintia Layse Rodrigues. – 2022. – 154 f.

Dissertação (Mestrado em Letras). – Guarulhos: Universidade Federal de São Paulo. Escola de Filosofia, Letras e Humanas.

Orientadora: Maria do Socorro Fernandes de Carvalho

Título em inglês: The representation of the night in the poetry of Augusto dos Anjos and Álvaro de Campos.

1. Literatura. 2. Poesia. 3. Noite. I. Orientador. II. Título.

CINTIA LAYSE RODRIGUES

A REPRESENTAÇÃO DA NOITE NA POESIA DE AUGUSTO DOS ANJOS E ÁLVARO DE CAMPOS

Dissertação apresentada à Universidade Federal de São Paulo como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovado em: 26 de maio de 2022

Profº Dr. Leonardo Garcia Santos Gandolfi

UNIFESP

Profª Drª. Raquel dos Santos Madanelo Souza

UFMG

Profº Dr. Flávio Antônio Fernandes Reis

UESB

Para Heloisa, Yara, Jorge e Tide
com todo meu carinho

AGRADECIMENTOS

À Profª Drª Maria do Socorro Fernandes de Carvalho pelo interesse demonstrado por este projeto quando de sua aceitação em orientá-lo. Seus conselhos e sugestões foram essenciais para a realização e desenvolvimento desta pesquisa.

Aos professores que compuseram a Banca de Exame de Qualificação pela disponibilidade, atenção e pelas sugestões oferecidas.

À Erika Paula dos Santos que sempre foi meu maior incentivo e referência no campo acadêmico e à Sheila Folgueral por partilhar de todas as conversas e dúvidas ao longo dessa jornada.

À Yara e Heloisa por todo apoio e acolhimento nos momentos em que quase esmoreci.

Por fim, agradeço ao Tide, meu parceiro, pela paciência e ajuda ao longo desta trajetória.

Toma-me, ó noite eterna, nos teus braços
E chama-me teu filho.

Fernando Pessoa

RESUMO

Esta pesquisa tem por objetivo realizar um cotejo entre a obra poética de Augusto dos Anjos e a obra poética do heterônimo Álvaro de Campos-Fernando Pessoa, tendo como elemento comparativo entre as duas obras o sintagma noite, marcante em ambas. Na mitologia arcaica grega, a Noite Negra é a expressão do Não-Ser, filha do *Kháos*. Mãe do Céu e da Terra, geradora do sono e da morte, dos sonhos e das angústias, da ternura e do engano. No campo literário e poético, na maioria das vezes, representa o momento da angústia, o abrigo das paixões inconfessáveis, dos mistérios e da tristeza. À vista disso, compreender o que significa a noite para ambos os poetas é extremamente desafiador, pois nos leva a uma busca interpretativa da relação que os seus conceitos derivados ou a ele relacionados (sombra, insônia, sonhos e escuridão) têm com o pensamento moderno e com o desejo intenso de representar o infinito e o mistério que há na vida humana. Nesse sentido, pode-se dizer que tanto Augusto dos Anjos quanto Fernando Pessoa cantaram a desordem de um mundo moribundo e desordenado. Os poetas criaram uma poesia desconfortável, em que há uma ruptura, uma violação da linguagem poética, uma produção inovadora que se mostra em desacordo com as concepções mais figurativas de abordagem do real. As *personas* construídas pelos poetas deixam manifesto sua fundamentação na obscuridade noturna e, ao aspirarem vislumbrar a natureza da existência, partem do princípio de seu potencial transfigurador. São sujeitos poéticos que revelam uma busca de si mesmo numa jornada íntima pelo emaranhado labirinto noturno. Desse modo, os poetas transpõem os limites de espaço e tempo, apresentado um sujeito que se mostra cindido entre as fronteiras da realidade vista, sentida do mundo, do ser e o vazio do não-ser. Assim, a pesquisa incide basicamente na análise textual de poemas do livro *Poesia Completa de Álvaro de Campos* (2007) de Fernando Pessoa e do livro *Eu e outras poesias* (2015) de Augusto dos Anjos, buscando compreender os efeitos poéticos obtidos pela utilização do signo noite e seus diferentes significados na poesia dos dois autores.

Palavras-chaves: Noite; Álvaro de Campos; Augusto dos Anjos; Poesia.

ABSTRACT

This research aims to make a comparison between the poetic work of Augusto dos Anjos and the poetic work of the heteronym Álvaro de Campos-Fernando Pessoa, having as a comparative element between the two works the phrase night, striking in both. In archaic Greek mythology, the Black Night is the expression of Non-Being, daughter of Kháos. Mother of Heaven and Earth, generator of sleep and death, of dreams and anguish, of tenderness and deceit. In the literary and poetic field, most of the time, it represents the moment of anguish, the shelter of unconfessed passions, mysteries and sadness. Considering that, understanding what the night means for both poets is extremely challenging, as it leads us to an interpretive search for the relationship that their derived or related concepts (shadow, insomnia, dreams and darkness) have with modern thought. and with the intense desire to represent the infinite and the mystery that exists in human life. In this sense, it can be said that both Augusto dos Anjos and Fernando Pessoa sang about the chaos of a dying and disordered world. The poets created an uncomfortable poetry, in which there is a rupture, a violation of poetic language, an innovative production that appears to be at odds with the most figurative conceptions of approaching the real. The personas constructed by the poets make their foundations manifest in the nocturnal obscurity and, as they aspire to glimpse the nature of existence, they start from the principle of its transfiguring potential. They are poetic subjects who reveal a search for themselves in an intimate journey through the tangled night labyrinth. In this way, the poets transpose the limits of space and time, presenting a subject who shows himself split between the borders of the seen, felt the reality of the world, of being and the void of non-being. Thus, the research basically focuses on the textual analysis of poems from the book *Poesia Completa by Álvaro de Campos* (2007) by Fernando Pessoa and from the book *Eu e outros poesias* (2015) by Augusto dos Anjos, seeking to understand the poetic effects obtained by the use of the sign night and its different meanings in the poetry of the two authors.

Keywords: Night; Alvaro de Campos; Augusto dos Anjos; Poetry.

Sumário

1 INTRODUÇÃO 10
2 O SÍMBOLO E SUAS DEFINIÇÕES 13
2.1 NOITE 17
2.2 - A noite na literatura 20
3 AUGUSTO DOS ANJOS 33
3.1 Vida e obra 33
3.2 A inserção da obra de Augusto dos Anjos no sistema literário brasileiro 34
3.2.1 O estilo literário de Augusto dos Anjos 37
3.3 A representação da noite na poesia augustiana 42
4 FERNANDO PESSOA 83
4.1 Vida e obra 83
4.2 A crítica literária de Fernando Pessoa 85
4.3 O drama em gente de Fernando Pessoa 88
4.3.1 A inserção da poesia de Álvaro de Campos no sistema literário português 90
4.3.2 - A representação da noite na poesia de Campos 94
5 RELAÇÕES POÉTICAS ENTRE AUGUSTO DOS ANJOS E ÁLVARO DE CAMPOS 128
CONSIDERAÇÕES FINAIS 143
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 146

1 INTRODUÇÃO

Essa pesquisa tem por objetivo analisar a ocorrência e os significados do sintagma noite nos poemas dos escritores Álvaro de Campos - Fernando Pessoa e Augusto dos Anjos. Como se sabe, os dois escritores são alvos de inúmeros estudos, pois criaram uma poesia marcada por fonte inesgotável de possibilidades interpretativas. Nesse sentido, pode-se dizer que suas obras são carregadas de símbolos.

Do ponto de vista das teorias apresentadas por Todorov (1977, p.206-211), símbolo é "aquilo que designa indiretamente", ou seja, é um sentido produzido inconscientemente que provoca um trabalho de interpretação infinito. O significado simbólico não possui, pois, designação adequada, "só pode ser evocado de maneira indirecta, por analogia a outra esquematização". Desse modo, só podemos considerar como simbólico aquilo em que, pelas vias de interpretação, descobre-se nele um sentido indireto que precisa ser expresso.

Partindo desse pressuposto, ao pensar a noite como um símbolo, é possível associá-lo a diversas interpretações. No pensamento clássico de Hesíodo, por exemplo, a Noite negra é a "expressão do Não-Ser, filha do Kháos, a noite circunstante e a solitária geradora de todas as forças que marcam pela privação e não ser a vida do homem". (HESÍODO, 2006, p.23). E qual seria o seu significado no pensamento moderno?

Para compreender esse conceito na modernidade se faz necessário refletir também sobre os contextos históricos em que se situam os dois poetas.

Fernando António Nogueira Pessoa nasceu em 13 de junho de 1888 em Lisboa. O poeta criou uma poesia chocante, apresentando temas do mundo moderno e de aspectos do interior do sujeito.

Como diz Benedito Nunes (1969, p.214-218), Pessoa assinava com seu nome próprio o que "criava dentro de uma totalidade afetiva determinada, que lhe parecia familiar, constante representativa de seu modo individual de ver as coisas", já os poemas que escreveu "desprendido de si, como se fossem de outros que sentissem e pensassem em lugar dele" atribuiu "à autoria daquelas personalidades adventícias" os chamados heterônimos.

> Os heterônimos Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos, por ordem de nascimento, podem ser compreendidos a partir da atitude de diálogo assumida por Fernando Pessoa em relação a si mesmo e ao mundo, tentando dar forma a possíveis modos de existência, através dos quais se opera uma diferente transação entre o subjetivo e o objetivo, a sensibilidade e o pensamento. Nenhum desses sêres fictícios assiste passivamente ao processo antes descrito, de dissolução dos aspectos interno e externo da realidade. Consubstancia-se em cada um dêles atitude definida e diferente, provocada pelos mesmos problemas essenciais, atitude completa que se produz como visão do mundo. (NUNES, 1969, p.220)

Já Augusto dos Anjos nasceu em 1884, em Engenho do Pau d'Arco (Paraíba). Cursou Direito na Faculdade de Direito do Recife, mas não exerceu a profissão. Na Faculdade ainda, tomou contato com as ideias evolucionistas de Charles Robert Darwin (1809-1882) e do médico e biólogo Ernest Haeckel (1834-1919), que exerceu grande influência em sua poesia.

O poeta viveu, nos últimos anos do século XIX, um período de agitações populares e descoberta de um Brasil marginalizado, esquecido, miserável. Como menciona Nara Marley Aléssio Rubert, em seu artigo *O lugar de Augusto dos Anjos na poesia brasileira*, alternaram-se neste período vozes intelectuais com vozes populares, como exemplo, "a tradição da linguagem erudita de um Euclides da Cunha" e o "popularismo de textos de um Lima Barreto" (RUBERT, 2007, p.2). Em 1912, publicou seu único livro *Eu*, financiado pelo próprio poeta e seu irmão. A singularidade do seu livro não foi bem aceita pela crítica nem pelo público leitor da época, pois "contrariava o gosto das camadas cultas" (REIS,1977, p.43). Nesse contexto, a poesia de Augusto representa um momento de transformações importantes na sociedade brasileira, trazendo traços da modernidade que se afirmaria algumas décadas mais tarde.

Nesse sentido, é pertinente realizar esta pesquisa nos estudos literários porque busca estabelecer uma comparação entre a poesia *sui generis* de Augusto dos Anjos e a do heterônimo Álvaro de Campos, possibilitando uma análise minuciosa da obra dos dois poetas como representação da sociedade moderna.

Assim, como objeto de estudo deste trabalho, foram escolhidos poemas de Álvaro de Campos e poemas de Augusto dos Anjos a partir do sintagma noite. Isso torna a pesquisa desafiadora, pois nos leva a uma busca interpretativa da relação que esse conceito e todos os seus derivados (a sombra, a insônia, os sonhos, a sombra e a escuridão) têm com o pensamento moderno e com o desejo intenso de expressar o infinito e o mistério que há na vida humana - como observado nos livros (objeto de estudo e análise desta pesquisa) *Poesia Completa de Álvaro de Campos* e *Eu e outras poesias* de Augusto dos Anjos.

Dessa maneira, o objetivo geral desta pesquisa é interpretar os significados do sintagma noite nos poemas do heterônimo Álvaro de Campos e no livro *Eu e outras poesias* do poeta Augusto dos Anjos, a partir do estudo comparativo entre as duas obras. Além disso, essa pesquisa tem por objetivos específicos: interpretar o livro *Eu e Outras Poesias* de Augusto dos Anjos e a produção poética de Álvaro de Campos; compreender os efeitos poéticos obtidos pela utilização do signo noite e seus diferentes significados na poesia dos dois autores; e, por fim, fazer um estudo comparativo entre as duas obras no que se refere à questão da temática noturna, estabelecendo semelhanças e diferenças entre a produção literária de Augusto dos Anjos e a produção literária de Álvaro de Campos.

Por conseguinte, para abordar o conceito de noite, partiu-se da concepção arcaica desta entidade, presente em Hesíodo, em seu livro *Teogonia A origem dos Deuses*. Já para compreender melhor a poesia de Álvaro de Campo, foram utilizadas ideias presentes nos livros *Pessoa Revisitado* de Eduardo Lourenço, o *Dorso do Tigre* de Benedito Nunes e *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa* de Jacinto do Prado Coelho. No que se refere à poética de Augusto dos Anjos o texto teórico de João Adolfo Hansen *Eu, semelhante a um cachorro de atalaia, A Cosmo-agonia de Augusto dos Anjos* de Lúcia Helena e *Um fantasma na noite dos vencidos* de Antonio Arnoni Prado serviram de base. Já para abordar o conceito de poesia na modernidade foram utilizados os livros *O Arco e a Lira* de Octavio Paz, *Estrutura da Lírica na Modernidade* de Hugo Friedrich e *A Modernidade e os Modernos* de Walter Benjamin.

A pesquisa está estruturada em quatro capítulos: no primeiro há uma breve apresentação do uso do sintagma noite na literatura. No segundo, fala-se sobre a vida e o contexto histórico de Augusto dos Anjos, a inserção da sua poesia no sistema literário brasileiro e a análise de 13 poemas do poeta - *Monólogo de uma Sombra, Os doentes, Vozes da morte, Noite de um visionário, A noite, O morcego, Trevas, Queixas noturnas, Tristezas de um quarto minguante, Dolências, Insônia, Noturno* e *Idealizações.* Já no terceiro capítulo, aborda-se a vida de Fernando Pessoa, a crítica literária pessoana (brevemente), seu drama heteronímico, a inserção da poesia de Álvaro de Campos no sistema literário português e a análise de 14 poemas - *Dois Excertos de Ode, Na noite terrível, Magnificat, Passagem das Horas [c], Insónia, Os mortos! Que prodigiosamente, O sono que desce sobre mim, Duas horas e meia da madrugada, Não fales alto, que isto aqui é vida, A luz cruel do estio prematuro, Acordo de noite, muito de noite, no silêncio todo, Acordar na cidade de Lisboa, mais tarde do que as outras, A coisa estranha e muda em todo o corpo* e *A partida [a].* Por fim, no capítulo quatro são feitas as aproximações e diferenças entre os poemas dos dois poetas a partir da análise do sintagma noite realizada nos capítulos anteriores.

2 O SÍMBOLO E SUAS DEFINIÇÕES

O termo símbolo, em sua origem grega, estava relacionado com uma noção ambígua: metades separadas de um mesmo objeto. De acordo como Mônica Império Simiscuka (2007),

> Os portadores de cada uma dessas duas metades, embora não se conhecessem anteriormente, passavam a se considerar, simbolicamente, após o confronto entre elas, como parte de um todo. Isso acontecia porque a aproximação entre a parte simbolizante (a metade conhecida e da qual se dispunha) com a parte simbolizada (a metade que se encontrava distante ou desconhecida) produzia um horizonte de sentido, incapaz de ser obtido com as partes isoladas. Significante e significado ficavam, com isso, tão próximos que a relação estabelecida pela união deles se tornava praticamente indissolúvel e ambos insubstituíveis. (SIMISCUKA, 2007, p.16)

Ao longo da história, o símbolo adquiriu novas definições. No pensamento romântico do século XIX, o alemão Johann Wolfgang von Goethe (1749 -1832) foi um dos primeiros estudiosos a refletir sobre as diferenças entre símbolo e alegoria.

Para ele, conforme foi sintetizado pelo linguista Tzvetan Todorov (1939 -2017),

> Os objectos serão determinados por um sentimento profundo que, quando é puro e natural, coincidirá com os melhores objectos e com os mais elevados e torná-los-á, por fim, simbólicos. Os objectos assim representados parecem existir unicamente por si próprios, e no entanto são significativos no mais profundo do seu ser, e isto devido ao ideal que arrasta sempre consigo uma generalidade. Se o simbólico indicar ainda algo que não está representado, será sempre de forma indirecta. (...) Presentemente, também existem obras de arte que brilham pela razão, o dito espirituoso, a galanteria e também incluímos nelas todas as obras alegóricas; é destas últimas que devemos esperar o pior, porque elas destroem igualmente o interesse pela própria representação e, por assim dizer, repelem o espírito em si mesmo, e retiram do seu olhar o que é verdadeiramente representado. O alegórico distingue-se do simbólico neste ponto: o simbólico designa indirectamente, o alegórico designa directamente (TODOROV, 1977, p.204)

Goethe acreditava que tanto o símbolo quanto a alegoria permitiam representar ou designar algo, ou seja, ambas eram espécies de signos. No entanto, na alegoria o significante era contrariado devido ao conhecimento do que era significado, já o símbolo conservava o seu valor próprio. A alegoria significava diretamente, ou seja, a sua finalidade consistia em transmitir um sentido. Já o símbolo só significava "indiretamente, de maneira secundária" (TODOROV, 1977, p.205).

Segundo Goethe, o símbolo representava e (eventualmente) designava, já a alegoria designava mas não representava. Para ele, o símbolo era uma passagem do particular (o objeto) para o geral (e para o ideal), ou seja, um caso particular através do qual era possível ver, de certo modo, a transparência. No caso do símbolo, julgava-se que a coisa existia simplesmente por si própria; depois descobria-se que ela também tinha um sentido (secundário). O símbolo

produzia um efeito e, só através dele, uma significação (TODOROV, 1977, p.206). Assim, antes de atingir uma imagem concreta, o símbolo relacionava-se a oposição entre ideia e razão, no sentido de uma "apreensão integral e dotada de intuição", o que na arte só seria possível depois da obra terminada (SIMISCUKA, 2007, p.22).

Goethe compreendia que o símbolo era intransitivo, ou seja, o objeto simbólico era e, ao mesmo tempo, não era idêntico a si próprio. Dessa forma, o alemão defendia que a interpretação simbólica transformava o "fenómeno em ideia, a ideia em imagem", de tal modo que a ideia continuava sempre "infinitamente activa e inacessível na imagem" e, mesmo dita em todas as línguas, continuava a ser indizível (TODOROV, 1977, p.207 - 209)

Assim, pode-se dizer que a natureza da poesia era dizer um particular "sem pensar a partir do geral e sem o indicar. Mas aquele que apreendia vivamente esse particular recebia, ao mesmo tempo, o geral, sem disso se aperceber, ou apercebendo-se apenas mais tarde. No símbolo, a imagem presente não indicava por si só que tinha um outro sentido, só depois, ou inconscientemente, era levado a um trabalho de re-interpretação" (TODOROV, 1977, p.208).

Ainda dentro da concepção romântica, o filósofo alemão Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling (1755-1854) defendia que o significado simbólico não possuía designação adequada, não existia "intuição sensível" que lhe convinha; só podia ser evocado de maneira indireta, "por analogia com uma outra esquematização". Dessa maneira, o símbolo caracterizava-se pela fusão desses dois contrários: o geral e o particular. No símbolo, o finito era, ao mesmo tempo, o próprio infinito, e não se limitava a significá-lo. Assim, se tornaria simbólica uma imagem cujo objecto não significa apenas a ideia, mas era a *própria* ideia" (TODOROV, 1977, p. 212).

De acordo com Schelling, o símbolo era e, *ao mesmo tempo*, significava, por isso o fazer poesia seria um eterno simbolizar. Desse modo, ele considerava que o belo seria uma representação simbólica do infinito, que poderia ser conduzido até a superfície simbolicamente por meio de imagens e signos. No símbolo, era o próprio significado que se tornava significante, haveria uma fusão das duas faces do signo (TODOROV, 1977, p. 213).

Já Alexander von Humboldt (1769-1859) acreditava que existia no símbolo "uma simultaneidade entre o processo de produção e a sua finalização" e por isso o sentido só existiria no momento em que ele surgiria, pois a face simbolizante e a face simbolizada estariam em constante interpretação; por outras palavras, o simbolizante significava, mas não era por essa razão que deixava de *ser*" (TODOROV, 1977, p.218).

Não somente os românticos refletiram sobre o significado do símbolo, o filósofo de teses antropológicas Lucien Lévy-Bruh (1857-1939) também procurou defini-lo, chegando à

conclusão de que o símbolo era o "ser" ou o "próprio objeto" que representava, ou seja, ao participar do ser ou objeto que representava, ele tinha assegurado uma presença atual. Para o filósofo, "agir sobre o símbolo de um ser ou de um objeto", era agir sobre ele próprio, e o fato de o "simbolizante ser uma parte do simbolizado: representar, ou dizer uma coisa", já era fazer com que ela existisse (TODOROV, 1977, p. 241 -244).

Para o médico psicanalista Sigmund Freud (1856-1939), a essência da relação simbólica estava na comparação. Assim, um simbolizante poderia evocar inúmeros simbolizados; inversamente, um simbolizado poderia ser designado por uma infinidade de simbolizantes. A técnica simbólica consistia em servir-se de um inventário estabelecido definitivamente, para traduzir, uma por uma, as imagens presentes em pensamentos latentes. O traço constitutivo do símbolo, portanto, era o fato de o seu sentido não variar: os símbolos são universais (TODOROV, 1977, p. 275).

Já o linguista Ferdinand de Saussure (1857-1913) partia do conceito de que as criações simbólicas eram sempre involuntárias. Os símbolos nunca eram, como qualquer espécie de signo, senão o resultado de uma evolução que criava uma relação involuntária entre as coisas: eles não se inventavam e nem se impunham no momento. Por isso, seu "carácter" nunca seria completamente arbitrário; o símbolo não era vazio. Existiria, no símbolo, um rudimento de ligação entre ideia e signo" (TODOROV, 1977, p. 293 -294).

Para Saussure, a interpretação simbólica só existiria no espírito do crítico, ou seja, a intencionalidade seria um traço constitutivo do símbolo e seu caráter de motivação possuiria uma equivalência com a oposição conotação-denotação.

> A relação entre simbolizante e simbolizado deve ser motivada, já que os elementos envolvidos existem individualmente e possuem significados distintos. A analogia resultante dessa motivação origina o símbolo como torna aberto a novos sentidos. Um dos exemplos mais comumente utilizados para ilustrar o símbolo é o da cruz simbolizando o Cristianismo. O simbolizante "cruz" somente representa simbolicamente o "Cristianismo" porque foi a ele relacionado de maneira motivada. A motivação, então, tem papel determinante na aproximação analógica que faz nascer uma representação simbólica. Assim, dependendo da motivação e com o aproveitamento do mesmo simbolizante "cruz", é possível se obter a representação da morte, do luto, do sagrado etc. Essa capacidade de originar mais de um sentido para um mesmo simbolizante faz do símbolo uma figura fundamentalmente conotativa (SIMISCUKA, 2007, p.24)

Diante das reflexões anteriores sobre o símbolo, pode-se dizer que ele possui relação direta com a imaginação criadora, pois permite um pluralismo de significações, além de decodificar linguagens que não estão apenas ao alcance da razão. A linguagem simbólica tem

autonomia para produzir e ampliar os sentidos já existentes, abrangendo muito além dos nomes que identificam os objetos.

De acordo com Simiscuka,

> para que um objeto seja alçado à condição de símbolo são necessários mais do que a consciência ou os meios comuns e conhecidos de comunicação. A simbolização exige que o objeto, candidato a símbolo, seja antes despido da função concreta que desempenha e afastado de qualquer relação com outros objetos e ações semelhantes, a fim de permitir que a função simbólica prevaleça. O resultado é o surgimento de um símbolo polivalente de sentidos, independente de contextos e capaz de ordenar significados equivalentes. (SIMISCUKA, 2007, p.16)

A própria escrita representa uma notação simbolizante, "uma representação que obedece a uma técnica e a uma forma de memória, associando percepções visuais, habilidades manuais e manejo de conceitos, é responsável pela criação, por meio das palavras, de um vasto campo no qual o simbólico pode se aprofundar" (SIMISCUKA, 2007, p.18). As palavras têm o poder de gerar múltiplas oportunidades de experiências e diferentes níveis de significados que podem tornar o texto múltiplo e favorável ao uso do símbolo. Dessa maneira, por ter como instrumentos de transmissão a linguagem e a palavra, o símbolo linguístico é, consequentemente, o mais complexo de todo o processo simbólico.

Assim, o símbolo é uma espécie de imagem intelectualizada, isto é, ele engloba por analogia um encadeamento aparentemente lógico de pensamentos e juízos, essencial à decifração do enunciado proposto. Diante disso, o elemento simbólico não desestrutura o circuito semântico, apesar de incidir sobre a conexão dos elementos, provocando um desvio lógico que ocasiona sua multiplicidade característica (SIMISCUKA, 2007, p.23).

Na linguagem poética, que se utiliza da imaginação criativa e dinâmica, a palavra possibilita ao símbolo adquirir uma figura plurívoca. O vazio que se faz entre o real e o objeto a ser representado será ocupado, então, pelo simbólico. Ao decodificar uma realidade já conhecida, o indivíduo acrescenta uma outra cena que vai muito além do que já foi apreendido e por isso terá que "recodificar a nova realidade num discurso igualmente inovado. É neste desvio de uma realidade para outra, no caso, da objetiva para a simbólica, que se fundamenta o processo de produção do discurso artístico". Assim, toda obra artística configura-se como "a representação imagética de uma realidade e a simbologia é a arte de pensar em imagens", daí que se pode concluir que a matéria simbólica subsidia a construção artística (SIMISCUKA, 2007, p.17).

Dessa forma, o símbolo se tornou um recurso abrangente tantos nos campos linguísticos quanto nos literários. É por meio do símbolo que se torna possível apreender o sentido profundo

das coisas, multiplicar imagens, produzir e ampliar novos sentidos. Em se tratando do texto, ele só passa a ser considerado simbólico a partir do momento em que, pelas vias de interpretação, descobre-se nele um sentido indireto que precisa ser expresso.

2.1 Noite

A noite (do latim *noctis),* no sentido literal da palavra, corresponde ao período de tempo em que não há nenhuma claridade do dia. Na mitologia grega, a Noite Negra é a expressão do Não-Ser, filha do *Kháos*, "geradora de todas as forças que marcam pela privação e não-ser a vida do homem" (HESÍODO, 2006, p.23).

> Noite, após parir Éter e Dia unida a Érebos em amor, procria por cissiparidade as forças da debilitação, da penúria, da dor, do esquecimento, do enfraquecimento, da aniquilação, da desordem, do tormento, do engano, da desaparição e da morte – em suma, tudo o que tem a marca do Não-Ser. (HESÍODO, 2006, p.43)

Assim, Noite e seus filhos "exprimem-no metafisicamente como o princípio de destruição e de perda que sob várias formas atua dramaticamente na vida humana" (HESÍODO, 2006, p.44).

Segundo Jean Delumeau, em sua *História do Medo no Ocidente* (1989), na antiguidade, a noite era temida por irradiar o seu poder por meio da lua. O contraste claro/escuro representava o simbolismo da vida e da morte. Delumeau mostra que, na cultura ocidental, assim como em outras civilizações, a noite era sempre associada ao mal e à morte, como, por vezes, aparece em diversas passagens bíblicas: "Quando termina o dia, então sobrevêm os animas maléficos (S1, 104:20), a peste tenebrosa (S1, 91:6), os homens que odeiam a luz – adúlteros, ladrões e assassinos (Jó, 24:13-17) [...]. O inferno [...] é o domínio das trevas (S1, 88:13). O dia de Jeová será o da eterna claridade". Acrescenta ainda, "[...] Os apocalipses judaico já haviam descrito a ressureição como um despertar após o sono da noite (Is 26:19; Daniel 12:2), ou a um retorno à luz após o mergulho na escuridão total do xeol" (DELUMENAU, 1989, p.97).

Durante a Idade Média, o Cristianismo desqualificava o "mundo material como realidade aparente dos fenômenos". Assim, os cristãos acreditavam que as pessoas que levavam uma vida de orações e valorização do espírito eram contempladas com o "Reino do Céu", enquanto aqueles que optassem por uma vida de valorização do mundo material e dos prazeres corpóreos teriam a sua alma ardendo nas profundezas do "Reino do Inferno". Nesse sentido, "o dia apresentava-se como o seu momento mais adequado, em virtude da luz solar e da possibilidade de uma visão mais nítida, enquanto que as trevas da noite significavam a

possibilidade da desordem, do perigo, da insegurança, da exacerbação do prazer corpóreo, do desregramento moral e, em síntese, do pecado" (SOARES, 1999, p.936).

Desse modo, a noite era vista como o mundo das trevas, caótica e ininteligível, pois a visão, nossa principal via para percepção da realidade, estava suspensa ou obstruída pelas sombras, abrindo espaço a todo um imaginário macabro.

De acordo com Ekaterina Vólkova Américo, em seu ensaio *Poética da noite: Púchkin, Blok, Tsvetáieva*, publicado em 2017, o universo noturno, pois, no pensamento de Iúri Lotman, era uma espécie de antimundo, "[...] um espaço extraestrutural icônico, habitado por monstros, forças infernais e pessoas relacionadas a elas" (LOTMAN *apud* AMÉRICO, 2017, p. 202).

No entanto, alguns grupos sociais desse período passaram a atribuir à noite e à vida noturna aspectos positivos. De acordo com Soares (1999),

> as bruxas estavam entre os primeiros grupos que criaram uma representação positiva da noite, privilegiando-a como o momento especial para os rituais que elas praticavam nas florestas. A noite também tinha um significado positivo na representação dos boêmios que se multiplicaram com o renascimento das cidades e da vida urbana, a partir do século XII. Os amantes urbanos da vida noturna, diferentemente daqueles que começavam a experimentar os protocolos da vida cortesã, procuravam as tabernas, com o seu vinho, música, encontros fortuitos, ou os bordéis, onde poderiam satisfazer, com as prostitutas, as suas vontades sexuais. Embora, os grupos de bandoleiros e salteadores também agissem durante o dia, era à noite que eles preferiam desencadear suas ações nos campos, nas cidades e nas estradas, também criando, para esta, uma representação positiva em seu imaginário. (SOARES, 1999, p.937-938)

Com a expansão europeia, criou-se um espaço bastante acentuado para a reafirmação da representação cristã negativa da noite. Tanto nas colônias espanholas, quanto na América portuguesa, "o Catolicismo utilizou-se da Inquisição como braço punitivo dos hereges e pecadores, ao mesmo tempo em que se apresentava como uma estratégica instituição de controle social, através da repercussão da sua ação punitiva sobre o imaginário das populações" (SOARES, 1999, p.939). Desse modo, sobretudo no Brasil Colonial, as populações escravizadas de origem africana procuraram reafirmar suas concepções antigas de mundo e religião, desafiando certas proibições do Catolicismo. Assim, muitas populações africanas escravizadas enxergavam a noite como o momento privilegiado para a realização dos seus cultos religiosos, revelando, portanto, uma visão positiva dela, o que se afastava da concepção de pecado pregado pela tradição católica.

Com a chegada da iluminação a gás, a noite pareceu ser mais "segura", se descontruindo muito da antiga superstição que havia em torno do universo noturno. No entanto, no imaginário social, ainda se manteve como essa espécie de antimundo, a contraface do mundo diurno, um espaço mais transgressor e libertário, porém mais aterrorizante.

Segundo Rangel Gomes de Andrade, em seu artigo *A flanêrie noturna: de Baudelaire e Rimbaud a Roberto Piva* (2021), à luz do pensamento de Elisabeth Bronfen:

> No decorrer do século dezenove, a crescente disseminação da luz artificial, juntamente com a sanção social do trabalho noturno, assemelhou ainda mais o tempo depois do anoitecer e a vida diurna. A despeito disso, no imaginário cultural, o tempo entre o anoitecer e o amanhecer permaneceu um estágio e estado mental que reflete e contesta o dia a dia corriqueiro. O sujeito moderno, expondo-se à paisagem urbana noturna, encontra um mundo lançado a uma luz mais difusa que a diurna e, por isso, trata-se de um mundo mais condensado em termos do potencial imaginário que talvez abrigue. (BRONFEN *apud* ANDRADE, 2021, p.290)

Assim, para Stein,

> a noite é um fenômeno natural; não é um objeto em sentido próprio, contrário à luz diurna; ela envolve em seu manto todas as coisas e a nós mesmos. Não é objeto contraposto a nós, nem subsiste por si. Nem mesmo é imagem, no sentido de figura visível; é invisível e informe. Contudo, nós a percebemos, ela está muito mais próxima de nós do que todas as outras coisas e figuras, e muito mais ligada à nossa existência do que se possa pensar. Assim como a luz realça as coisas e suas propriedades visíveis, assim a noite as absorve, ameaçando absorver também a nós. O que nela submerge é como se não mais existisse, embora continue a existir; torna-se indeterminado, invisível e informe como a própria noite: é como se fosse sombra ou fantasma, e por isso mesmo, ameaçador. E nossa própria existência não só se sente ameaçada pelos perigos exteriores que se escondem nas sombras da noite, mas sente-se também intimamente atingida pelo caráter ameaçador da própria noite. Ela nos tolhe o uso dos sentidos, paralisa nossos movimentos, nossas energias; coloca-nos numa espécie de solidão e faz-nos como sombras e fantasmas; é como experimentar a morte. Isso tudo tem significado não somente para a natureza vital, mas também para a psíquica e espiritual. A noite cósmica tem sobre nós o mesmo efeito da chamada noite em sentido figurado (STEIN, 2004, p. 41- 42).

A noite fenomenológica propicia a identificação com a noite interior, ao buscar na cidade novas sensações o sujeito se apropria do mundo e vai preenchendo o seu eu de imagens interpeladas. É como se a noite funcionasse como um excitante que propicia uma imensidão de imagens retidas na interioridade alienada e vazia do sujeito. Como se refere Hegel em *Phaenomenologie des Geistes (Fenomenologia do espírito)*:

> O Homem é esta noite, este nada vazio, que tudo contém na sua simplicidade – uma riqueza de imensas e diversas representações (Vorstellungen), de imagens em que de imediato não pensa ou que apenas são em presença. Esta noite, o interior da natureza que aqui existe – puro Eu – nas suas fantasmagóricas representações, faz-se noite em todo o redor. Aqui surge uma cabeça ensanguentada, ali de repente uma outra figura branca, que também desaparece. – Observa-se esta noite quando olhamos nos olhos dos homens – quando se olha uma noite, tornada horrível. É a noite do mundo que avança para nós. (HEGEL *apud* GIL, 2007, p.57)

Dessa forma, o habitante típico da urbe moderna passou a ser um contemplador visual dos espetáculos da cidade, um passeante que com o seu andar marca uma incisão no corpo da cidade-texto, um espectador que se define pelo desejo perverso de olhar na obscuridade lúgubre.

O cenário noturno, com suas cores limitadas, seus sons atenuados e movimentação reduzida, passou, pois, a gerar certa cumplicidade com as carências, tristezas e dúvidas daqueles que o buscava como correspondência do seu interior. Resultando daí, como salienta Simiscuka,

> a harmonia intimista entre os sentimentos do sujeito poético e a noite, ressaltada especialmente pela sensibilidade romântica. A solene quietude noturna, entrecortada apenas por rumores imprecisos, e a visualidade fantasmagórica, em contraste com a alegria ruidosa e a clareza dos espetáculos diurnos, fazem da noite um espaço confortante para se chorar. Após a intensidade experimentada pelas paixões durante o dia, a noite prenuncia o alívio, a consolação e a calmaria aos dramas íntimos (SIMISCUKA, 2007, p.52).

Segundo Américo, para Lotman, "o mundo noturno urbano [...] está localizado no limite do espaço da cultura ou fora dele. Esse mundo travestido é orientado para uma anticonduta" (LOTMAN *apud* AMÉRICO, 2017, p. 205). Ainda de acordo com o teórico, a anticonduta é "assinalada pela inversão: o personagem dorme quando todos os outros trabalham e age quando todos adormecem" (AMÉRICO, 2017, p. 206). A noite torna-se, portanto, o espaço do mundo invertido, "o espelho perverso do dia, no qual se rompem as correntes da razão e da moral que regem o mundo diurno, libertando a imaginação para que esta se revele em tons mais mórbidos e diabólicos, estimulando também a percepção mística e erótica do poeta".

Desse modo, na literatura, a noite é um campo fértil para a articulação simbólica. De acordo com Simiscuka (2007), a noite recebeu tratamentos diferenciados ao longo do tempo. Antes da modernidade literária, e da ascensão do romantismo, por exemplo, estava associada a um tom de mistério e sugestão da morte. Nesse sentido, a noite passou a vigorar como elemento central à "lamentação diante dos jazigos, aos questionamentos sobre a fugacidade da vida, à igualdade dos seres perante a morte, à imortalidade da alma, ao mistério da existência" (SIMISCUKA, 2007, p.52).

Assim, a noite corresponde ao período de maior refúgio do eu-lírico que rememora, numa atitude nostálgica e pessimista, acontecimentos dolorosos ou procura encontrar na natureza algo que sirva como reflexo do seu estado psicológico depressivo e torturante.

2.2 A noite na literatura

A noite e o anoitecer são recorrentes na poesia de muitos poetas, na verdade não somente no discurso poético, como também em textos em prosa. O artista, ao considerar a noite como objeto para sua arte, além de agraciá-la, também lhe faz atribuições. A arte volta-se para a noite e, através de sua criação, atribui-lhe louvores; assim, o poeta escreverá sobre a lua e as estrelas,

o pintor se utilizará das cores frias, e o músico usará melodias que reverberem a noite nos ouvidos.

Há, por exemplo, o *Noturno* de Frédéric Chopin em Mi Bemol Maior, mais conhecido por *O Noturno de Chopin* e a *Sonata ao Luar* de Ludwig van Beethoven. Na pintura, temos *A Noite Estrelada* e *Terraço do café à Noite* de Van Gogh, *O grito* de Edvard Munch, obras que expressam a chegada da noite e que revelam muito dessas angústias internas.

Na literatura, que é foco desta pesquisa, podemos citar a poesia noturna de São João da Cruz (1542-1591) que explora uma imagem noturna mística cristã, muito evidente em sua obra *Noite Escura* e *Subida do Monte Carmelo*: "por mais escura que seja uma noite, ainda se vê algo". O poeta compreende a noite escura como uma etapa de purificação pessoal que conduz à luz.

> Em noite tão ditosa,
> E num segredo em que ninguém me via,
> Nem eu olhava coisa, Sem outra luz nem guia
> Além da que no coração me ardia.
>
> Essa luz me guiava,
> Com mais clareza que a do meio-dia
> Aonde me esperava
> Quem eu bem conhecia,
> Em sítio onde ninguém aparecia.
>
> Oh! noite que me guiaste,
> Oh! noite mais amável que a alvorada
> (CRUZ, 1960, p.20)

> Nesta noite escura começam a entrar as almas quando Deus as vai tirando do estado de principiantes — ou seja, o estado dos que meditam, — e as começa a pôr no dos aproveitados ou proficientes — que é já o dos contemplativos — a fim de que, passando pela noite, cheguem ao estado dos perfeitos — o da divina união da alma com Deus. Para entender e declarar melhor que noite seja esta pela qual a alma passa, e por que razão Deus nela a põe, será conveniente tocar aqui algumas particularidades dos principiantes.
> (CRUZ, 1960, p.292)

Outro poeta que utilizou o ambiente noturno em seus textos foi William Shakespeare (1564-1616), dramaturgo que ganhou uma imensa popularidade com *Hamlet*. Da primeira cena no terraço, até a cena no cemitério, são espaços que remetem ao noturno. Desde então, Shakespeare é "o dramaturgo da noite", se utilizando de cenas noturnas também em *Othelo*, *King Lear* e *Macbeth*.

Augusto dos Anjos cita diretamente *Hamlet* no seu poema *Os doentes*, o que indica o conhecimento da obra e a referência propriamente dita. Além disso, podemos citar

aproximações na obra dos dois poetas, principalmente, quando misturam o cômico com o trágico:

> Era a hora em que arrastados pelos ventos,
> Os fantasmas hamléticos dispersos
> Atiram na consciência dos perversos
> A sombra dos remorsos famulentos.
> [...]
> Todos os vocativos dos blasfemos,
> No horror daquela noite monstruosa,
> Maldiziam, com voz estentorosa,
> A peçonha inicial de onde nascemos.
>
> Como que havia na ânsia de conforto
> De cada ser, ex.: o homem e o ofídio,
> Uma necessidade de suicídio
> E um desejo incoercível de ser morto!
> (ANJOS, 2015, p.50-51)

Em Álvaro de Campos também há referência direta a Hamlet, como se observa nos versos seguintes:

> Tens, como Hamlet, o pavor do desconhecido?
> Mas o que é conhecido? O que é que tu conheces,
> Para que chames desconhecido a qualquer coisa em especial?
> Tens, como Falstaff, o amor gorduroso da vida?
> Se assim a amas materialmente, ama-a ainda mais materialmente:
> Torna-te parte carnal da terra e das coisas!
> Dispersa-te, sistema físico-químico
> De células nocturnamente conscientes
> Pela nocturna consciência da inconsciência dos corpos,
> Pelo grande cobertor não-cobrindo-nada das aparências,
> Pela relva e a erva da proliferação dos seres,
> Pela névoa atómica das coisas,
> Pelas paredes turbilhonantes
> Do vácuo dinâmico do mundo...
> (CAMPOS, 2007, p.214)

Além disso, em várias abordagens teóricas sobre o texto literário, Fernando Pessoa faz referência a Shakespeare, alegando que o poeta inglês produziu uma obra cosmopolita. Há também textos sobre o papel do dramaturgo que podem servir como reflexão para o seu processo heteronímico. Mais importante: a obra dramatúrgica de Shakespeare é tomada como o modelo para o esquema de desdobramento ficcional do chamado "drama em gente" de Fernando Pessoa por alguns críticos da obra pessoana, nomeadamente por Ferreira Gullar[1].

> Se aplicarmos este princípio aos três instintos do dramaturgo, veremos que a ideia geral de universalidade, quanto ao instinto psicológico, é que possa dar cada pessoa que crie, não só como particular, senão também como universalizável, isto é, como,

[1] Ferreira Gullar, em seu artigo *Fernando Pessoa A razão poética*, publicado no Jornal de *São Paulo* (Caderno Mais!, 10.11.96) analisa os heterônimos de Pessoa e defende que eles sejam personagens teatrais, como defendeu o próprio poeta.

> sem que deixe de ser particular, representativa da humanidade; quanto ao instinto dramático, que possa dar cada acção, não só como particular, senão também como representativa da acção humana; quanto ao instinto artístico, que possa dar ao conjunto da obra, como ao de cada parte de por si, não só a sua significação particular, senão também a sua significação geral.
> Servir-nos-á, para esclarecer estas afirmações, o exemplo do emprego por Shakespeare do instinto psicológico. Confessam os psiquiatras, que na matéria são os competentes, que a pessoa do rei Lear representa um desenho perfeito de um caso de demência senil; nós, simplesmente homens, não há mister que sejamos dementes senis para sentir, no seu conjunto como a cada passo, a verdade humana daquela pessoa. Sendo, pois, tão rigorosamente dada como particular, que pode ser assunto de um diagnóstico, mas, ao mesmo tempo, tão rigorosamente dada como geral, que qualquer de nós escusa de saber isso para a sentir, a pessoa de Lear denota o emprego da ideia geral de universalidade pelo instinto psicológico de Shakespeare. No mesmo autor se encontra, no dizer das mesmas autoridades, um bom número de casos análogos, como o da histero-neurastenia de Hamlet e o da histero-epilepsia de Lady Macbeth.
> (PESSOA, 1966, p.96)

> Alberto Caeiro porém, como eu o concebi, é assim: assim tem pois ele que escrever, quer eu queira quer não, quer eu pense como ele ou não. Negar-me o direito de fazer isto seria o mesmo que negar a Shakespeare o direito de dar expressão à alma de Lady Macbeth, com o fundamento de que ele, poeta, nem era mulher, nem, que se saiba, histero-epiléptico, ou de lhe atribuir uma tendência alucinatória e uma ambição que não recua perante o crime. Se assim é das personagens fictícias de um drama, é igualmente lícito das personagens fictícias sem drama, pois que é lícito porque elas são fictícias e não porque estão num drama. (PESSOA, 1966, p.106)

Novalis (1772-1801) também teve muito destaque com sua "poesia da noite". Ficou conhecido como "poeta noturno", principalmente, pela escrita do *Hymnen an die Nacht* (Hinos à Noite); Livro composto por seis hinos que louvam a figura da noite, colocando-a como uma entidade divina, além de trazer um sujeito que reflete sobre sua espiritualidade e como transcender espiritualmente por meio da noite. Nesse sentido, é evidente uma oposição entre a noite e o dia, entre a luz e a escuridão, como pode-se perceber no trecho abaixo:

> Tão pobre e tão pueril me parece agora a luz – que júbilo e que benção, ao despedir-se o dia – Assim, só porque a Noite aparta de ti seus servidores, semeaste na lonjura do espaço as esferas luminosas, para que testemunhassem da tua omnipresença – do teu regresso – no tempo do teu afastamento (NOVALIS, 1998, p.21).

Ernst Theodor Amadeus Wilhelm Hoffmann (1776-1822) também teve grande importância nos contos noturnos. Sua literatura destacava-se pela capacidade de sugerir espanto e angústia. A percepção que Hoffmann tem da realidade é irônica, mas sempre em busca do sobre-humano, do maravilhoso. O escritor é conhecido por criar "peças noturnas", aquelas em que o ser humano se encontra em situações que despertam o medo e o terror tão bem expostos nos trechos abaixo retirado de *O Homem da Areia*:

> Desde então, a imagem do Homem da Areia ficou gravada em meu espírito com cores atrozes. À noite, era só ouvir o ruído de passos e eu tremia angustiado, com pavor. Mamãe só conseguia arrancar de mim um grito, misturado ao meu choro:
> – O Homem da Areia! O Homem da Areia!
> Corria, me refugiando no quarto, e a terrível aparição do Homem da Areia me torturava a noite inteira. (HOFFMANN, 1986, p.6)

As influências de Hoffmann sobre a poesia de Augusto dos Anjos ficam evidentes em *Viagem de um vencido*, em que o poeta revela um eu lírico que ao caminhar pela estrada, uiva *hoffmânicos* dizeres:

> Noite. Cruzes na estrada. Aves com frio...
> E, enquanto eu tropeçava sobre os paus,
> A efígie apocalíptica do Caos
> Dançava no meu cérebro sombrio!
>
> O Céu estava horrivelmente preto
> E as árvores magríssimas lembravam
> Pontos de admiração que se admiravam
> De ver passar ali meu esqueleto!
>
> Sozinho, uivando *hoffmânnicos* dizeres,
> Aprazia-me assim, na escuridão,
> Mergulhar minha exótica visão
> Na intimidade noumenal dos seres.
> (ANJOS, 2015, p.144-145)

Outro poeta que utilizou o ambiente noturno em suas obras foi Edgar Allan Poe (1809-1849). Poe buscou representar a ansiedade do sujeito moderno em seus breves contos urbanos. Isso fica evidente no seu conto *O homem da multidão*, em que o avançar da noite sobre o quadro urbano, observado pelo narrador, produz um efeito deformador que, ao mesmo tempo que perturba, fascina o observador:

> Conforme a noite avançava, progredia meu interesse pela cena. Não apenas o caráter geral da multidão se alterava materialmente (seus aspectos mais gentis desapareciam com a retirada da porção mais ordeira da turba, e seus aspectos mais grosseiros emergiam com maior relevo, porquanto a hora tardia arrancava de seus antros todas as espécies de infâmias), mas a luz dos lampiões a gás, débil, de início, na luta contra o dia agonizante, tinha por fim conquistado ascendência, pondo nas coisas um lustro trêmulo e vistoso. Tudo era negro, mas esplêndido [...]. (POE, 2017, p. 385).

O escritor é conhecido por apresentar uma poética psicológica de beleza mórbida, trazendo o hediondo como um estilo da sua obra. Nesse sentido, Poe parece ter servido de referência na obra de muitos outros autores. É o caso, por exemplo, de Baudelaire e Augusto dos Anjos.

Aproximações entre os poemas de Poe e Augusto dos Anjos ficam evidentes em diversos momentos, em especial nos poemas abaixo que apresentam a temática da cidade:

> Numa meia-noite agreste, quando eu lia, lento e triste,
> Vagos curiosos tomos de ciências ancestrais,
> E já quase adormecia, ouvi o que parecia
> O som de alguém que batia levemente a meus umbrais.
> "Uma visita", eu me disse, "está batendo a meus umbrais.
> É só isto, e nada mais."
>
> [...]
>
> E o Corvo, na noite infinda, está ainda, está ainda,
> No alvo busto de Atena que há por sobre os meus umbrais.
> Seu olhar tem a medonha dor de um demônio que sonha,
> E a luz lança-lhe a tristonha sombra no chão mais e mais.
> E a minh'alma dessa sombra que no chão há de mais e mais,
> Libertar-se-á… nunca mais!
>
> Edgar Allan Poe: *O corvo* (PESSOA, 2000, p.124-128 / tradução)

> Meia-noite. Ao meu quarto me recolho.
> Meu Deus! E este morcego! E, agora, vede:
> Na bruta ardência orgânica da sede,
> Morde-me a goela ígneo e escaldante molho.
> [...]
> A Consciência Humana é este morcego!
> Por mais que a gente faça, à noite, ele entra
> Imperceptivelmente em nosso quarto!
>
> Augusto dos Anjos: *O morcego* - (ANJOS, 2015, p.16)

Já na obra pessoana, o contato com a obra de Edgar Allan Poe se observa, principalmente, nas traduções realizadas por Pessoa. Ele buscava preservar a forma do texto, do ritmo, da musicalidade e da essência da poesia de Poe, como se observa nos três poemas traduzidos: *Annabel Lee*, *Ulalume* e, por último, *The Raven.* Nesse sentido, há entre Poe e Pessoa certa semelhança no que concerne aos aspectos temático e estrutural – o interesse pelo místico e a capacidade de criar efeitos musicais em poesia.

Pessoa também cita, em seus textos sobre teoria literária, aspectos da poesia de Poe, como na reflexão que traz sobre o gosto de alguns autores, incluindo Poe, por assuntos grosseiros e desagradáveis:

> How do we explain the taste of so many authors for subjects which are coarse, unpleasant, repugnant? How are we to explain the (...) of Zola; how the "Black Cat" of Edgar Allan Poe?
> One reason for this taste is, I believe, to be found in the scientific and analytic spirit of the author.
> (PESSOA, 1966, p.26)

Outro poeta que influenciou consideravelmente a obra poética de Fernando Pessoa foi Walt Whitman (1819-1892). O poeta e jornalista estadunidense criou uma poesia moderna, sua

obra *Folhas de Relva* é considerada um marco na literatura. Seus versos contêm capacidade expressiva intensa e original; são versos livres, dissociados das estruturas clássicas, que celebram a natureza e a cidade, num canto à multidão e aos seres que a integram.

Para Whitman, as forças e fenômenos da natureza não são meros acontecimentos ou paisagens a serem admiradas, elas possuem vida e mantêm uma relação de interdependência com a humanidade. Como observado nos versos abaixo, o poeta estabelece um diálogo com a noite exaltando sua relação de admiração por ela:

> Também estou de passagem pela noite;
> Fico fora um tempo Ó noite, mas volto de novo pra você e a amo;
> Por que ter medo de me entregar a você?
> Não tenho medo...fui bem gerado e parido de você;
> Adoro a rica rapidez do dia, mas não abandono aquela que me acalenta por tanto tempo:
> Não sei como vim de você, nem sei aonde vou com você...mas sei que vim bem e assim prosseguirei.
> Vou parar com a noite só por um momento...despertarei a tempo.
> Vou passar o dia pontualmente Ó minha mãe e pontualmente voltar pra você;
> Você dará a luz à aurora com mais certeza do que dará a luz a mim de novo,
> Tão certo quanto o ventre gera o bebê em meu tempo serei gerado de você. (WHITMAN, 2005, p.171-173)

Nesse sentido, é evidente na poesia de Pessoa, principalmente, nas odes de Álvaro de Campos, referências à obra de Whitman:

> Hé-lá Walt, old boy, meu velho arado das almas,
> Hé-lá meu condottiere da sensualidade autêntica
> Pirata do teu próprio génio,
> Filho-pródigo da tua inspiração!
>
> Ó sempre moderno e eterno; cantor dos concretos absolutos
> Concubina fogosamente [...] do universo disperso,
> Grande pederasta roçando-te pela diversidade das coisas,
> Sexualidade...
> (CAMPOS, 2007, p.504)

Charles Baudelaire (1821-1867), considerado o precursor da corrente simbolista, também fala da noite, do sonho e do subconsciente como uma tentativa das mais radicais de destruir a "falsa" realidade do dia, da sociedade e das reflexões racionais.

No ensaio *O pintor da vida moderna* (1859), Baudelaire afirma que a noite é a "hora estranha e incerta em que as cortinas do céu se fecham, em que as cidades se iluminam" (BAUDELAIRE, 2010, p.32), ou seja, a noite é o momento em que o "maravilhoso" da vida moderna emerge no espaço citadino. Assim, sob o véu da noite, o poeta observa os ambientes degradados e decadentes da metrópole (como bares e prostíbulos). Essa característica da sua poesia parece habitar também na poesia de Augusto dos Anjos, o que leva a crer que o modo

como Baudelaire representava a noite em seus textos serviu de inspiração para muitos poemas de Augusto dos Anjos. Pois, em ambas as poesias, eram descritas situações que ocorriam após o anoitecer, como o surgimento de figuras marginais da sociedade, os demônios do mundo urbano moderno, revelando, assim, traços brutais da personalidade humana, ocultos sob a austeridade diurna. Como fica evidente no poema *O crepúsculo da tarde*:

> A encantadora noite, aliada ao criminoso,
> Vem sutil, como um cúmplice silencioso;
> Fecha-se, como grande alcova, lentamente,
> E em fera se transforma o homem impaciente.
>
> Ó noite, noite tão desejada por quem
> Cujos braços conseguem até dizer sem
> Mentir: Nós trabalhamos hoje! — E a noite afaga
> (BAUDELAIRE, 2019, p. 301-303).

Baudelaire apresenta uma poesia moderna, em que observa as diversidades humanas que tomam conta das ruas da cidade. A massa urbana em movimento provoca no poeta um misto de feiura e beleza, de náusea e encanto. Desse modo, é comum no seu universo poético o encontro entre o belo e o grotesco. Como podemos perceber no poema *Uma Carniça:*

> Lembra-te, meu amor, do objeto que encontramos
> Numa bela manhã radiante:
> Na curva de um atalho, entre calhaus e ramos,
> Uma carniça repugnante.
> [...]
> E o céu olhava do alto a esplêndida carcaça
> Como uma flor a se entreabrir.
> O fedor era tal que sobre a relva escassa
> Chegaste quase a sucumbir.
>
> Zumbiam moscas sobre o ventre e, em alvoroço,
> Dali saíam negros bandos
> De larvas, a escorrer como um líquido grosso
> Por entre esses trapos nefandos.
> [...]
> – Pois há de ser como essa infâmia apodrecida,
> Essa medonha corrupção,
> Estrela de meus olhos, sol de minha vida,
> Tu, meu anjo e minha paixão!
>
> Sim! Tal serás um dia, ó deusa da beleza,
> Após a bênção derradeira,
> Quando, sob a erva e as florações da natureza,
> Tornares afinal à poeira.
>
> Então, querida, dize à carne que se arruína,
> Ao verme que te beija o rosto,
> Que eu preservarei a forma e a substância divina
> De meu amor já decomposto!
> (BAUDELAIRE, 1985, p. 173-177)

Neste poema, vemos bastante proximidade com os poemas de Augusto dos Anjos, o tema da morte é abordado de maneira extremamente mórbida. A beleza da amada e a feiura do cadáver em decomposição são colocados em contraponto, sendo constatado, ao final, que a mulher será igual à carniça um dia. Para Baudelaire, o que fascina no mau gosto é o prazer de desagradar. Desse modo, o poeta se destaca por meio da deformação do que é belo. De modo parecido também ocorre na poesia de Augusto dos Anjos, ao revelar suas sensações sobre o que o cerca, os incômodos com relação à sociedade, o mundo e a morte. Como no poema *Monólogo de uma sombra* de Augusto dos Anjos:

> A desarrumação dos intestinos
> Assombra! Vede-a! Os vermes assassinos
> Dentro daquela massa que o húmus come,
> Numa glutoneria hedionda, brincam,
> Como as cadelas que as dentuças trincam
> No espasmo fisiológico da fome.
>
> É uma trágica festa emocionante!
> A bacteriologia inventariante
> Toma conta do corpo que apodrece...
> E até os membros da família engulham,
> Vendo as larvas malignas que se embrulham
> No cadáver malsão, fazendo um s.
>
> E foi então para isto que esse doudo
> Estragou o vibrátil plasma todo,
> À guisa de um faquir, pelos cenóbios?!...
> Num suicídio graduado, consumir-se,
> E após tantas vigílias, reduzir-se
> À herança miserável dos micróbios!
> [...]
>
> Provo desta maneira ao mundo odiento
> Pelas grandes razões do sentimento,
> Sem os métodos da abstrusa ciência fria
> E os trovões gritadores da dialética,
> Que a mais alta expressão da dor estética
> Consiste essencialmente na alegria.
> (ANJOS, 2015, p.11-15)

Desse modo, a dualidade entre finitude da carne e a plenitude do ser está presente nas composições de ambos os poetas que fazem uma alusão à fragmentação que acontecerá no corpo em decomposição. A figura do verme é colocada em primeiro plano como aquele que se satisfaz ao decompor a carne.

Tanto Baudelaire quanto Augusto utilizaram rimas insólitas e inusitadas que causam o efeito do novo, do inesperado. Fizeram uso de vocábulos incomuns, utilizando-se, por vezes, da terminologia científica para associar o belo ao bizarro. Os poetas compreendiam que sofrimento e angústia não se limitavam a algo individual, mas partiam de um sentimento

coletivo. Nesse sentido, tanto a poesia de Baudelaire, como a de Álvaro de Campos e Augusto dos Anjos está carregada de temas subjetivos do indivíduo - A maioria das poesias de *Les Fleurs du Mal* falam a partir do eu. De modo semelhante ocorre com a poesia anjosiana, sendo sua maior obra intitulada *Eu* e nos poemas carregados de subjetividade de Campos.

A poesia em prosa de Baudelaire teve grande influência na obra de Fernando Pessoa de um modo geral. De acordo com Luciana Paiva Coronel, em seu artigo *A poesia em prosa de Charles Baudelaire e Fernando Pessoa: cruzamentos*, no *Livro de desassossego* (Bernardo Soares) é evidente uma aproximação dos dois poetas na constituição de um "romance sem fio narrativo, sem uma noção determinada de tempo". É uma poesia [assim considerada] "sem ritmo e sem rima, solta e adaptada aos movimentos líricos da alma [de] um habitante da grande cidade". Nesse sentido, ambos tratam da "desolação, obscuridade, alienação e desintegração" do sujeito poético (PAIVA CORONEL, 2007, p.2).

> Não é dado a qualquer um penetrar na multidão: tal desfrute é uma arte, e só faz, às expensas do gênero humano, esse lauto banquete de vitalidade quem desde o berço recebeu de uma fada o gosto do disfarce e da máscara, o ódio do domicílio e a paixão da viagem. Multidão, solidão: termos iguais e conversíveis para o poeta ativo e fecundo. Quem não sabe povoar a própria solidão também não sabe estar só entre a gente atarefada. O poeta goza desse incomparável privilégio de poder, quando lhe agrada, ser ele mesmo e um outro. Como essas almas errantes que buscam um corpo, ele entra, se quiser, na personagem de alguém... (BAUDELAIRE, 1995, p.41)

> Nasci em um tempo em que a maioria dos jovens haviam perdido a crença em Deus, pela mesma razão que os seus maiores a haviam tido – sem saber porquê. E então, porque o espírito humano tende naturalmente para criticar porque sente, e não se pensa, a maioria desses jovens escolheu a Humanidade como sucedâneo de Deus. Pertenço, porém, àquela espécie de homens que estão sempre na margem daquilo a que pertencem, nem vêem só a multidão de que são, como também os grandes espaços que há ao lado. Por isso, nem abandonei Deus tão amplamente como eles, nem aceitei nunca a Humanidade.[...] Este culto da Humanidade, com seus ritos de Liberdade e Igualdade, pareceu-me sempre uma revivescência dos cultos antigos, em que animais eram como deuses, ou deuses tinham cabeça de animais. (PESSOA, 1982, p.38)

Arthur Rimbaud (1854-1891) também apresenta signos noturnos em sua poesia. Envolto numa atmosfera onírica, o poeta produz uma fusão entre elementos que compõem o ambiente urbano moderno e seres mitológicos ancestrais. Como pode ser observado em seu poema *Cidades*:

> Que cidades! É um povo para o qual foram montados Alegânis e Líbanos de sonho! Chalés de cristal e madeira deslizam sobre trilhos e polias invisíveis. Crateras ancestrais circundadas de colossos e palmeiras de cobre rugem melodiosamente dentro dos fogos. As festas do amor badalam nos canais suspensos atrás dos chalés. A caça dos carrilhões grita nas gargantas. Corporações de cantores gigantes chegam em trajes e adereços cintilantes como a luz nos cimos. Sobre as plataformas, em meio a precipícios, os Rolandos trombeteiam sua bravura. Sobre as passarelas do abismo e os tetos dos albergues, o ardor do céu hasteia os mastros. O colapso das apoteoses concentra os campos das alturas onde centaurinas seráficas evoluem entre as

> avalanches. Acima do nível das mais altas cristas, um mar atormentado pelo eterno nascimento de Vênus, repleto de frotas orfeônicas e do murmúrio de pérolas e conchas preciosas, – às vezes o mar se escurece com brilhos mortais. Nas encostas, safras de flores imensas bramem como nossas armas e taças. Cortejos de Mabs em robes roxos, opalinos, trepam nas ravinas. E lá em cima, cascos nas sarças e cascatas, cervos sugam os seios de Diana. Bacantes de subúrbio soluçam e a lua queima e uiva. Vênus penetra as cavernas de ferreiros e eremitas. Grupos de campanários cantam as ideias das pessoas. Música desconhecida escapa dos castelos de ossos. Todas as lendas evoluem e veados invadem os burgos. O paraíso de tempestades despedaça. Selvagens dançam sem cessar a festa da noite. E, uma hora, desci na agitação de um bulevar em Bagdá onde companhias cantavam a alegria do trabalho novo, sob uma brisa espessa, circulando sem poder iludir os fantasmas fabulosos dos montes, onde ficamos de nos reencontrar. Que braços bons, que hora adorável vão me devolver essa região de onde vêm meus sonos e meus movimentos mais sutis? (RIMBAUD, 2014, p. 57).

Em Rimbaud, a cidade é desfigurada e recriada pela imaginação poética. Em meio aos fragmentos da cidade, Rimbaud promove um desfile de fantasmagorias que transitam entre o monstruoso, o erótico e o sublime. Na poesia noturna de Rimbaud, portanto, o poeta abraça a noite. Nas palavras de Américo: "Ao invés de combater o caos, a escolha [do poeta] é juntar-se a ele e dissolver-se nele." (AMÉRICO, 2017, p. 206). Nesse sentido, é instaurada, então, uma poesia em que, para além da simples temática noturna, há sintonia e equivalência entre o caos da noite e o caos da linguagem poética.

É também sobre a cidade noturna que o poeta português Cesário Verde (1855-1886) fala em seu poema *O sentimento dum Ocidental* (1880):

> Nas nossas ruas, ao anoitecer,
> Há tal soturnidade, há tal melancolia,
> Que as sombras, o bulício, o Tejo, a maresia
> Despertam-me um desejo absurdo de sofrer.
> (CESÁRIO VERDE, 1982, p.70)

Cesário retrata o ritmo intenso do anoitecer lisbonense ao encerramento das atividades laborais diurnas, evidenciando um espaço urbano soturno e melancólico. Com a chegada da escuridão, as "luzes" artificiais se espalham pela cidade, trazendo imagens que delineiam o avançar da noite.

O poeta, apesar de ter sua trajetória poética interrompida pela sua morte precoce, teve grande importância na poesia moderna de língua portuguesa. Para Eduardo Lourenço, Cesário Verde é o "instaurador de um olhar inédito sobre o mundo, no interior do tempo da modernidade que é, por excelência, a da não-inocência, o tempo da consciência como instância onde o eu e o mundo definitivamente se desajustaram [...]" (LOURENÇO, 1991, p.996). Nesse sentido, podemos ver referências da poesia de Cesário Verde tanto nos poemas de Augusto dos Anjos, quanto de Fernando Pessoa.

E saio. A noite pesa, esmaga. Nos
Passeios de lajedo arrastam-se as impuras.
Ó moles hospitais! Sai das embocaduras
Um sopro que arrepia os ombros quase nus.

Livro de Cesário Verde: *Sentimento de um ocidental* – II. Gás. (VERDE, 1982, p. 73)

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

Augusto dos Anjos. *Eu: Os Doentes* (ANJOS,2015, p.55)

Cesário caracteriza os diversos tipos sociais das classes mais baixas às mais altas: são homens e mulheres "desvalidos", cegos que "rolam os olhos como dois escarros!", mendigos, prostitutas, "artistas despedidos e desgraçados". Nesse sentido, Cesário apresenta um eu lírico observador, que relata uma experiência que é registrada enquanto perambula pelo bairro moderno. Como relata Massaud Moisés, "o eu lírico de Cesário Verde se projeta nas coisas exteriores, com todo peso de sua rica vida interior, a fim de apreender a imagem fugaz das coisas, em perpétuo dinamismo. O poeta necessita se ver frequentemente nas coisas para atingir o claro equilíbrio do verso." (MOISÉS, 1994, p 219).

De acordo com Joana Souto Guimarães Araújo, em seu artigo *A imagem apórica e antidialética do muro em três autores modernos da literatura portuguesa: Cesário Verde, Raul Brandão e Fernando Pessoa*, o poeta Cesário Verde é considerado o primeiro autor português a abordar a cidade como tema literário. Já Fernando Pessoa, ao incluir em sua poesia elementos do espaço urbano, como as fábricas, o comércio, os comboios, etc, "contribuiu para a criação de uma nova cartografia visual em respeito à cidade" (ARAÚJO, 2021, p.146). Álvaro de Campos, em determinado momento, até cita como "mestre" Cesário Verde:

Ah o crepúsculo, o cair da noite, o acender das luzes nas grandes cidades
E a mão de mistério que abafa o bulício,
E o cansaço de tudo em nós que nos corrompe
Para uma sensação exacta e precisa e activa da Vida!
Cada rua é um canal de uma Veneza de tédios
E que misterioso o fundo unânime das ruas,
Das ruas ao cair da noite, ó Cesário Verde, ó Mestre,
Ó do "Sentimento de um Ocidental!"
(PESSOA, 2007, p. 90).

E por fim, não podemos esquecer da *Noite na Taverna* de Álvares de Azevedo (1831-1852). O escritor reuniu contos usualmente rotulados de "fantásticos", explorando o lado sórdido do ser humano, sua face demoníaca.

> Eu me encostei " aresta de um palacio. A visão desappareceu no escuro da janella e daí um canto se derramava. Não era só uma voz melodiosa: havia naquelle cantar um como choro de phrenesi, um como gemer de insania: aquella voz era sombria como a do vento á noite nos cemiterios cantando a nenia das flôres murchas da morte.
> [...]
> A noite ia cada vez mais alta: a lua sumira-se no céu [...].
> Aqui, ali, além eram cruzes que se erguiam de entre o ervaçal. Ella ajoelhou-se. Parecia soluçar: em torno della passavam as aves da noite.
> (AZEVEDO, 1878, p.8)

Nessa obra, o poeta explora o sentido figurado da noite, fazendo referência a um conjunto de temas ligados ao inconsciente do ser humano, como a alucinação, os distúrbios e a loucura. A noite também funciona como fundo sobre o qual se dispõe o texto, pois a maioria dos diálogos da narrativa ocorrem à noite.

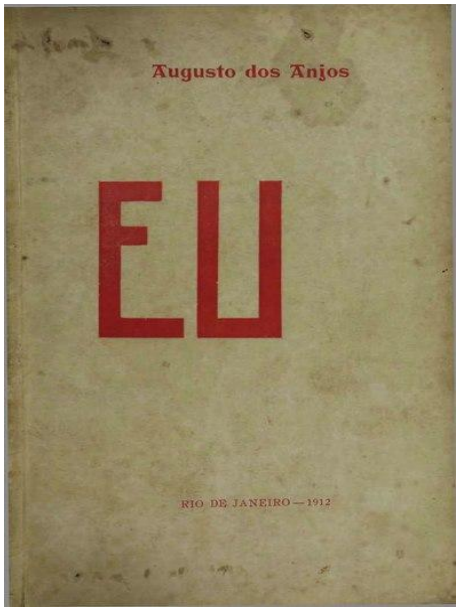
3 AUGUSTO DOS ANJOS

3.1 Vida e obra

Augusto dos Anjos nasceu em 1884, em Engenho do Pau d'Arco (Paraíba) e faleceu em 1914. Foi educado pelo pai, que era advogado. Cursou Direito na Faculdade de Direito do Recife nos anos de 1903 a 1907, onde teve convívio com a escrita científica. São notórias as influências de ideias como o positivismo de Auguste Comte (1798- 1857), o evolucionismo biológico de Charles Robert Darwin (1809-1882), a ontogênese de Ernest Haeckel (1834-1919), a sociologia de Herbert Spencer (1820-1903), entre outros sistemas de pensamentos decisivos na virada do século XIX para o século XX.

Augusto dos Anjos publicou, em 1912, seu único livro *Eu*, financiado pelo próprio poeta e seu irmão. A singularidade do seu livro não foi bem aceita pela crítica nem pelo público leitor da época, pois "contrariava o gosto das camadas cultas" (REIS, 1977, p.43). Em 1920, o governo da Paraíba publicou novamente o livro (em edição póstuma), com o acréscimo de outros poemas e com o título modificado para *Eu e outras poesias*. Numerosas edições e reimpressões vieram depois, mas a crítica só passou a reconhecê-lo após publicação organizada por Manuel Bandeira, em seu livro *Apresentação da Poesia Brasileira* (1946), que o incluía entre os poetas simbolistas.

Augusto dos Anjos [2]



Capa da 1ª edição de ***Eu***[3]

[2] Imagem disponível em: https://veja.abril.com.br/coluna/noblat/augusto-dos-anjos-um-poeta-para-sempre-por-ruy-fabiano/
[3] Imagem disponível em: https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4608?locale=en

Como diria o seu amigo Órris Soares, Augusto era um

> rapaz de magreza esquálida, faces reentrantes e olhos fundos, indiciava na própria fisionomia os tons de catástrofe que trairiam-lhe a psiquê – a boca fazendo a catadura crescer de sofrimento, por contraste do olhar doente de tristura, nos lábios uma crispação de demônio torturado (SOARES, 2008, p. 13).

Augusto dos Anjos viveu, nos últimos anos do século XIX, um período de agitações populares e descoberta de um Brasil marginalizado, esquecido, miserável. Alternaram-se neste período vozes intelectuais com vozes populares, como exemplo "a tradição da linguagem erudita de um Euclides da Cunha" e o "popularismo de textos de um Lima Barreto". Este é o período histórico-literário quando do surgimento de *Eu*, em 1912 (RUBERT, 2007, p.4).

Nesse contexto, a poesia de Augusto representa um momento de transformações importantes na sociedade brasileira, trazendo traços da modernidade que se afirmaria algumas décadas mais tarde. Assim, o poeta nega o beletrismo, pois seus poemas recorrem "ao léxico das ciências naturais do tempo para encenar processos materiais da evolução da natureza, especializando-se na representação [...] da matéria orgânica em vários estágios de decomposição" (HANSEN, 2015, p.18), como pode ser observado no soneto *Apóstrofe à Carne*:

> Quando eu pego nas carnes de meu rosto,
> Pressinto o fim da orgânica batalha:
> Olhos que o húmus necrófago estraçalha
> Diafragmas, decompondo-se, ao sol-posto...
> (ANJOS, 2015, p.113)

Essa será a marca indelével da poesia de Augusto dos Anjos, aspecto pelo qual ela atingirá certa medida de popularidade em geral e cativará seus leitores décadas após décadas.

3.2 A inserção da obra de Augusto dos Anjos no sistema literário brasileiro

Augusto dos Anjos fez uma poesia original. A intensidade presente na maior parte dos poemas de *Eu e outras poesias* está fundamentada numa determinada visão de mundo e no modo de exprimi-la literariamente. Como diz Ferreira Gullar, em *Augusto dos Anjos ou vida e morte nordestina*, ao ler a poesia augustiana, penetramos em um terreno em que a poesia é "um compromisso total com a existência". "Sua condição de homem, concreta, histórica, determinada, informa os poemas que escreveu, e não apenas como causa deles, em última instância: é matéria deles." (GULLAR, 1995, p.45)

O fazer literário para o poeta sempre esteve relacionado ao real, buscando expressar o sofrimento, o dilaceramento e a desordem do mundo. Para Octavio Paz, em sua obra *O arco e a lira*, o fazer poético encontra seu início na "violência sobre a linguagem", o que permite que, muitas vezes, a palavra do poeta se confunda "com ele próprio" (PAZ, 1984, p. 48-55). Nesse sentido, o criar é violar a linguagem, transfigurá-la, dilacerá-la, esmagá-la a ponto de causar espanto. Sobre essa característica da poesia de Augusto dos Anjos, Gilberto Freyre comenta:

> Deixa Euclides da Cunha quase na sombra como um corruptor da língua castiçamente portuguesa que, entretanto, enriquece, avigora, moderniza, pós-moderniza, mais ousadamente do que o autor de "Os Sertões". Só Guimarães Rosa se aproxima dele. Mas cautelosamente. Mineiramente. Menos violento. Menos brutal, em estupros de virgindades da língua portuguesa. Mas sem a repercussão popular alcançada por Augusto dos Anjos. A fenomenal repercussão popular de "Eu" (FREYRE, 1991, p.190).

Assim, a poesia de Augusto dos Anjos apresenta uma singularidade que se mostra, sobretudo, pelo uso de um vocabulário erudito, pela escolha de palavras esdrúxulas, pelo uso de rimas inusitadas e ritmos vertiginosos e pela excentricidade dos versos que transmitem uma dose máxima de tensão, evocação do choque e hiperbolização expressiva. Essas características apontam certa similaridade com a arte vanguardista que, impulsionada pelo contexto marcado pela 1ª Guerra Mundial, explora o grotesco[4] e a manifestação do horror.

Para Gilberto Freyre e Anatol Rosenfeld, a poesia de Augusto dos Anjos pode ser comparada à poesia de certos expressionistas alemães, especialmente Gottfried Benn. Mesmo reconhecendo ser impossível o contato do poeta brasileiro com as obras desses autores, Anatol Rosenfeld em seu artigo "A Costela de Prata de Augusto dos Anjos" aponta, no entanto, para algumas semelhanças de estilo e de tema:

> Em conexão com a terminologia clínico-científica - que, sem ser monopólio desses dois poetas, é por eles usada com insistência excepcional - surge em ambos os casos o que se poderia chamar uma poesia de necrotério, na qual se disseca e desmonta "a glória da criação, o porco, o homem" (Benn), o "filho do carbono e do amoníaco" (Augusto). Esse "feixe de monadas bastardas" desagrega-se em "o tato, a vista, o ouvido, o olfato, o gosto," aparecendo numa tasca até a "mandíbula inchada de um morfético" (Augusto), enquanto nas tavernas de Benn "os dentes verdes (de um rapaz) ...acenam a uma conjuntivite (pertencente a uma moça)"…Essa poesia sadomasoquista lança o desafio do radicalmente feio à face do pacato burguês, desmascarando, pela deformação hedionda, a superfície harmônica e açucarada de um mundo inteiramente podre. (ROSENFELD, 1996, pág.264-265)

[4] Para Wolfgang Kayser, em *O grotesco*, a palavra teria surgido na Itália no século XV oriunda da derivação de grotta (gruta) para grottesca e grottesco. Propõe, entretanto, que na arte o fenômeno do grotesco é anterior ao próprio termo. Assim, em épocas bem mais remotas o que há de baixo, torpe, ridículo, inesperado, sinistro, assustador... já estava relacionado ao grotesco.

Lúcia Sá, em seu artigo *Perdõem, mas eu acho graça: o grotesco na poesia de Augusto dos Anjos,* publicado em 2007, destaca na poesia de anjosiana traços da estética expressionista e impressionista, apontando para as "características inovadoras que atenuariam o conservadorismo formal do poeta, como a justaposição de orações nominais ou o uso de abreviaturas e expressões de caráter coloquial", o uso frequente de hipérboles e de metáforas exóticas (SÁ, 2007, p.27).Como pode ser observado nas imagens de grande expressividade criadas pelo poeta: O céu é visto como "uma epiderme cheia de sarampos!"; o homem como "Realidade geográfica infeliz"; o verme é o "operário das ruínas"; o poeta é o "carnívoro asqueroso"; o lupanar é "o grande bebedouro coletivo"; a vida é uma "grande aranha"; a morte é uma "carnívora assanhada". E a noite, que imagens representam para o poeta?

José Paulo Paes, em seu ensaio *O surrealismo na literatura brasileira*, situa Augusto dos Anjos como um dos nomes de destaque no "páleo-surrealismo" brasileiro. A este respeito tece as seguintes considerações:

> Manifestações assim, e como tal capituláveis de igual modo no nosso páleo-surrealismo, ocorrem com freqüência na poesia necrofílica de Augusto dos Anjos, onde a alucinação ou delírio – estado de ânimo propício aos afloramentos do inconsciente deliberadamente buscados pelo oficiante surrealista – é invocada como álibi para a ilogicidade das enumerações caóticas em que o 'poeta do hediondo' se esmera. (PAES, 1985, p.101-102)

No entanto, apesar das aproximações descritas anteriormente, a excentricidade de Augusto não permite classificá-lo em nenhum movimento literário, pois o poeta foi pioneiro ao usar rimas inovadoras, a conjunção do coloquialismo com a linguagem científica, o uso das elipses e de estrofes desconexas. Essas inovações conferem a sua poesia um tom moderno também. Nesse sentido, pode-se dizer que na poesia de Augusto se opera uma radical transvaloração, um certo desejo de estabelecimento de uma nova ordem. Como menciona Henrique Duarte Neto, em sua tese *Dentro da noite funda: enigma, perda e permanência na poesia de Augusto dos Anjos* (2005, p.27) é uma "ordem que leva em conta a desordem" e que propõe que o disforme "se converta em poesia". A dissonância gerada "rompe com os padrões de fruição" e "requer uma readaptação da parte do fruidor, ou seja, que ele capte uma nova ordem por trás da desordem oriunda deste tipo de ruptura". A dissonância gerada "rompe com os padrões de fruição" e "requer uma readaptação da parte do fruidor, ou seja, que ele capte uma nova ordem por trás da desordem oriunda deste tipo de ruptura".

Para Otto Maria Carpeaux (1955, p. 197-209), Augusto dos Anjos é um "poeta inclassificável", que apresenta grandes dificuldades de inserção nos movimentos literários da

historiografia literária brasileira (em especial, parnasianismo e simbolismo, de sua época) e por isso dialoga perfeitamente com diversos estilos. Esse pensamento também foi discutido por Ferreira Gullar tempos depois, como fica evidente no trecho a seguir:

> Do parnasianismo, Augusto herdou, sobretudo, o verso conciso, o ritmo tenso e a tendência ao prosaico e ao filosofante; do simbolismo, além do gosto por palavras-símbolo com maiúscula, o recurso da aliteração e certos valores fonéticos e melódicos. Todos esses elementos aparecem mesclados em seus poemas, transformados por uma empostação original que os utiliza livremente, como meio. Não há nele a preocupação formalista, mas, antes, a busca de uma linguagem intensa que, por barroca que seja, jamais é meramente ornamental. (GULLAR, 1976, p.17-18)

Augusto dos Anjos tinha uma consciência moderna sobre a linguagem ao compor uma "poesia desconfortável e ambivalente" que tinha por objetivo, entre outras finalidades, "chocar, pelo riso e pelo nojo, a sociedade e o *establishment* literário de sua época" (SÁ, 2007, p.39).

Assim, ainda que outros poetas também tenham utilizado uma linguagem científica em seus textos, a poesia de Augusto ainda é considerada singular, única e plural. Mesmo não alcançando lugar no panteão literário da época, não deixou Augusto dos Anjos de ser profundamente secular. Por todos estes motivos, a poesia de Augusto dos Anjos é considerada insólita e apresenta um enriquecimento da linguagem poética no contexto da literatura brasileira.

3.2.1 O estilo literário de Augusto dos Anjos

A poesia de Augusto dos Anjos se propõe a ir além das aparências, penetrar no reino do que é inalcançável ao simples olhar físico. A *persona* construída pelo poeta deixa manifesto o problema de exprimir o inexprimível, sua tortura advinda da tentativa de criar, de dar vazão ao universo interior, ocasionada pela sensação de vazio na invocação da palavra poética.

Assim, a palavra poética acaba abrindo-se ao mistério, o que torna o poema um espaço singular, envolto numa atmosfera vertiginosa e abismal. Neste sentido, são pertinentes estas palavras de Giuseppe Ungaretti em relação ao estatuto da linguagem poética: "... a palavra, em sua obscura origem e em seu obscuro alcance, nos conduz ao mistério, deixando-o, entretanto, incognoscível, e como se ela se tivesse surgido, dizia-se, para se opor, num certo sentido, ao mistério" (UNGARETTI, 1994, p.198).

Em muitos momentos, a poesia de Augusto parece assumir um forte tom intimista em que o eu expresso manifesta o dissabor que pode cercar a própria existência, como em *Gemidos*

de arte, sugerindo uma espécie de convergência, de um eco, a vincular a figura do autor e a do eu-lírico. Para Henrique Duarte Neto,

> o poeta paraibano se vislumbra e se deseja a dissipação do eu enquanto materialidade, enquanto corpo ou corpus, ou seja, representação simbólica do corpo, deixa-se entrever também a possibilidade desse eu permanecer enquanto uma espécie de "espiritualidade" a animar a obra. (DUARTE NETO, 2005, p.75)

A poesia de Augusto sugere, por vezes, uma gama de suplícios, donde há a afirmação de que o princípio da dor é perene: *Ah! Dentro de toda a alma existe a prova / De que a dor como um dartro se renova* (ANJOS, 2015, p.14). As dores (enquanto fenômenos específicos) parecem ser passageiras, as fontes delas é que não o são.

O *eu* assume outras vozes para expressar sua dor e essa pluralidade multidimensionaliza o texto poético. Desse modo, o conflito entre as facetas do eu construído pode, à guisa de hipótese, estar relacionado ao conceito de *outridade* apontado por Octavio Paz. Para o crítico, o espaço de emergência do outro, do sobrenatural, do terror sagrado, da expressão do indizível, constitui-se na própria definição de mistério: "O mistério – isto é, a 'inacessibilidade absoluta' – não é senão a expressão da 'outridade', desse Outro que se apresenta como algo por definição alheio ou estranho a nós." (PAZ,1984, p.156). Desse modo, a relação de dependência estaria presente na relação entre sujeito e objeto e entre o eu e o referente (o mundo representado no poema). Em outras palavras, Paz afirma: a "voz poética, a 'outra voz', é minha voz. O ser do homem já contém esse outro ser que deseja ser" (PAZ, 1984, p.220).

Augusto dos Anjos é esse poeta que dá vazão à "outra voz", que constrói em seus versos um *eu* plural, que cria um campo de tensão e de mistério em seus poemas. Nesse sentido, as vozes ficcionalmente "reais" são construídas para dar conta de uma representação de mundo, o mistério construído não é apenas externo, mas possui consonância também com aquele que se constitui enquanto palavra poética.

Dessa forma, ao ler a poesia de Augusto dos Anjos, nos deparamos com um *eu* que toma corpo como consciência angustiada dos seus futuros restos podres. O poeta cita, parafraseia, estiliza e macaqueia pressupostos e conceitos científicos e filosóficos.

De acordo com Chico Viana, em seu livro *Sombra e a quimera: escritos sobre Augusto dos Anjos* (2000, p.86), a poesia de Augusto dos Anjos é construída numa busca de "infundir espírito no vazio mecanicista representado pelo cientificismo do final do séc. XIX". Assim, influenciado pelos preceitos da doutrina cristã,

> o poeta vê nas formulações materialistas uma ameaça ao seu credo, base de sustentação do seu mundo. E procura, utilizando-se transgressivamente do acervo conceitual e linguístico da filosofia e da ciência, espiritualizar esse universo ateu. (VIANA, 2000, p.86)

De acordo com João Adolfo Hansen, os termos científicos, empregados em sua poesia, não têm a mesma significação, a mesma função e o mesmo valor que têm nos textos de Darwin, Herbert Spencer e Haeckel, nos quais o poeta foi buscá-los. Nesses autores, o termo científico designa uma referência – objeto, coisa, planta, animal, processo orgânico, fenômeno particular da realidade empírica; simultaneamente significa o conceito do fenômeno, do processo, da planta, do animal, da coisa, do objeto - constitutivos das definições que fundamentam e ordenam sistematicamente a teoria. Assim, um termo particular não tem o mesmo valor quando é aplicado no poema; não representa a realidade empírica, mas produz a significação fictícia de algo empírico para o leitor, como efeito ou metáfora do significado que o termo tem nos textos científicos. Neles, a significação do termo é corrigida pela verificação de sua adequação à realidade empírica que ele designa descritiva e analiticamente e também por experimentações e provas, que demonstram a validade da teoria constituída por ele (ciência).

Em Augusto dos Anjos, a emoção humana em diversos âmbitos encontra nesse inusitado ambiente poético-científico um *locus* privilegiado para o anúncio de suas pulsões, de seus questionamentos e de suas inquietações.

Nesse sentido, no poema, a significação do termo não é verificável empiricamente, nem é controlável experimentalmente; isso porque, tendo significação fictícia, só pode ser interpretada ou criticada segundo as relações semânticas que o poema estabelece entre ela e as significações de outros termos presentes nele ou em outros discursos fictícios, científicos, filosóficos.

Assim, além de utilizar conceitos que partem da teoria de Haeckel, Augusto dos Anjos vai buscar na teoria da evolução de Spencer (que se baseia na integração da matéria e concomitante dissipação dela no movimento) elementos para utilizar na sua poesia. Partindo do pressuposto que, durante a evolução, a matéria passa da homogeneidade à heterogeneidade, o poeta parece querer produzir uma alma monista para o *eu*, alma cuja psicologia é identificada à materialidade dos processos de todos os outros *eus* irmanados [na *physis*]. Como diz Hansen (2015, p.38.), ao ler Spencer, Augusto dos Anjos "concebe o desenvolvimento social por analogia com o desenvolvimento orgânico". Para Spencer, toda evolução é passagem do homogêneo ao heterogêneo. É preciso, pois, retomar as experiências da espécie, e não apenas as do indivíduo.

Dessa forma, o poeta utiliza termos científicos para alegorizar princípios abstratos. Quando trata da morte, vai buscar na simbologia da vaidade (*vanitas*) elementos que possibilitem expressar, de algum modo, o mistério que a envolve. Para isso, o poeta se utiliza de palavras incomuns ou que surpreendem pela conjugação inesperada, de aliterações e assonâncias. Por exemplo em: *brancas / bacantes / bêbedas*. É de se notar também que, em muitos casos, há a repetição da mesma palavra em uma mesma estrofe ou de adjetivos que possuem a mesma significação. Por exemplo: *Pensava! E em que eu pensava, não perguntes!,* gerando o efeito de ênfase.

O poeta também expressa uma filosofia monista[5] em sua obra. Para ele, a matéria é dada como única realidade, atribuindo-se a ela também as características do espírito. Já para Haeckel, o monismo deveria conduzir a uma ideia extremamente sublime de Deus, uma divindade anônima que abraça toda a natureza. Assim, em grande parte dos poemas de Augusto, esse Grande Todo panteísta da religiosidade monista e laica de Haeckel é identificado ao nirvana budista.

A tessitura do texto da poesia de Augusto dos Anjos inova a linguagem poética, impondo-lhe um novo parâmetro. Da decomposição da matéria orgânica faz a composição da matéria poética. Tudo isso provocou um grande estranhamento porque não era comum na sua época utilizar esse tipo de léxico e figurações do cientificismo. A comunidade de leitores e mesmo a sociedade em geral ainda estavam presas aos moldes parnasianos, que se destacava pelo culto ao belo e pela linguagem elitizada. Foi o poeta Olavo Bilac que mais obteve destaque nesse período, ao criar uma poesia que visava mais a forma, a retomada de padrões da antiguidade clássica e o distanciamento do eu lírico. Nesse sentido, é compreensível a resistência que o público demonstrou em relação à poesia augustiana, uma vez que o poeta explorou a linguagem ao máximo, manipulando-a de modo a torná-la particularmente sua, alternando momentos de criatividade poética com outros de tensão e tonalidade bizarras.

O poeta apresenta um apego à forma curta, principalmente, o soneto - maioria dos seus poemas foram construídos nessa estrutura. No entanto, como propõe Ferreira Gullar em *Augusto dos Anjos ou vida e morte nordestina*, é nos poemas longos que a expressão tende a ser mais vigorosa e intensa. Além disso, seus versos são construídos ao ritmo de alguma melodia, a partir de repetições ou aproximações de palavras.

[5] Monismo: Sistema filosófico segundo o qual a realidade (tudo o que existe) se reduz somente em um único princípio, estando os seres condicionados a ele.

De acordo com Lucia Helena, em seu livro *A cosmo-agonia de Augusto dos Anjos* (1977), "mesmo utilizando o soneto e o decassílabo, metro e forma consagrados, Augusto dos Anjos oferecia à crítica uma obra incitante e perturbadora, que pareceu a muitos carregada de alta dose de exotismo" (HELENA, 1977, p.26).

Augusto dos Anjos faz o uso intenso de sinalefas, sinéreses, crases, de palavras não-usuais, de vocábulos científicos e de construções sintáticas hiperbólicas. Não raramente haverá versos em que quase todos os vocábulos estarão envolvidos em algum processo de contração dos sons, como nos seguintes exemplos:

> Amo o esterco, os resíduos ruins dos quiosques
>
> Ou em
>
> Disse isto a Sombra. E, ouvindo estes vocábulos,

Desta maneira, é uma poesia que apresenta uma nova ordem, que se abre para um espaço de errância, indeterminação e materialização de angústias e dilemas. O mistério que cerca a obra fica evidente no modo como essa poesia é construída: o uso de decassílabos, de *enjambements*, das rimas ricas, da expressão mais vigorosa e intensa nos poemas mais longos e da excentricidade dos poemas mais curtos, das metáforas que sugerem o incoerente, explorando a vertigem e o delírio.

Augusto dos Anjos, como menciona José Paulo Paes em seu artigo *Uma microscopia do monstruoso* (2008, p. 96-104), produziu uma poesia "cemiterial", fazendo uso de palavras que remetem a um território fúnebre, entre elas a palavra cemitério ou palavras a ela relacionadas como: túmulo, sepulcro, cova, coveiro, caixão, defunto, caveira etc.

O caminhar solitário durante a noite também se repete em muitas de suas amarguradas poesias, evidenciando um subjetivismo extremo, que se traduz em lamentações, revoltas e as vibrações do seu mundo interior.

Dessa forma, a importância da noite na poesia augustiana fica muito evidente, pois ela é explicitamente evocada como protagonista, logo no título, em pelo menos oito poemas de *Eu e outras poesias: A noite, Ao luar, Trevas, Noite de um visionário, Queixas noturnas, Insônia, Noturno, Tristezas de um quarto minguante.* Além de ser abordada no interior de outros poemas como *Monólogo de uma Sombra, Vozes da morte, Os doentes, O morcego, Dolências e Idealizações,* que serão aqui analisados.

Nesse sentido, outros símbolos são muito utilizados em sua obra remetendo sempre ao contexto noturno: o corvo, o morcego, a sombra, a lua. Assim, a noite é o espaço utilizado para abarcar todo esse mistério; simbolicamente, configura a busca minuciosa em torno do ignoto,

como exemplificado na sequência desta pesquisa.

3.3 – A representação da noite na poesia augustiana

Augusto dos Anjos é um poeta de múltiplas faces e interpretações. A singularidade de sua obra permite-nos, portanto, um vasto campo investigativo, pois sua poesia multifacetada tende a valorizar a deformação, a elipse e o fragmento. Por este motivo o eu-poético que aparece nela tende, devido a sua pluralidade, a transcender os contornos fixos, a ser errante.

Importa considerar, de partida, as significações do termo *Eu,* título do livro como foi pensado pelo autor. Um *eu* que se expressa apesar de se dizer pertencente a uma espécie de submundo da existência, apesar de ter clareza a respeito da inferioridade material de que é composto, um eu esmagado pelas forças compressoras do universo mas que, ainda assim, é capaz de inscrever-se na racionalidade do discurso. Nesse sentido, para compreender o que significa a noite no processo literário de Augusto dos Anjos, nada melhor do que iniciar essa análise pelo poema que dá abertura ao livro *Eu*: *Monólogo de uma sombra.*

O primeiro poema é um *logos*, uma *ratio*, uma racionalização sobre esta configuração umbrosa do eu: *logo*. Mas é uma consideração solitária: *mono-logo* de um eu que se sabe bem ser (apenas) *sombra*. No entanto, essa *sombra* diz, pensa, fala, discorre, é *logos*.

O poema encena - entre aspas - a declaração da *persona* da Sombra, que começa por se afirmar: “Sou uma Sombra! (...)”. Ela vai dizer quem é, de onde veio, o que causa, seus atributos e onde se encontra entre os homens. Como se pode observar na primeira estrofe do poema descrito abaixo:

> Sou uma Sombra! Venho de outras eras,
> Do cosmopolitismo das moneras...
> Pólipo de recônditas reentrâncias,
> Larva de caos telúrico, procedo
> Da escuridão do cósmico segredo,
> Da substância de todas as substâncias!
> (ANJOS, 2015, p.9)

Ela é larva do caos e procede da substância fundamental. Os interesses das coisas mantêm-na como um motor, fonte de saúde e morbidez, o que a leva a revelar-se ao humano por meio do evangelho ou doutrina da podridão. Há, portanto, uma teleologia (*mecânica nefasta*) na sua ação junto aos homens.

O uso do termo monera[6] assume aqui um valor insólito, carregado de conotações afetivas; aplicado ao eu significa unidade em geral, mas também unidade particular, única do indivíduo consciente da morte, diferentemente do seu sentido original dado por Haeckel: bactéria unicelular, unidade substancial, lógica e moral de espírito e da matéria a que se reduzem todos os fenômenos orgânicos. Nesse sentido, o léxico científico e filosófico metaforiza coisas orgânicas, mas também sintetiza o devir da angústia do eu subordinado ao "império da substância universal". Essa subordinação é, necessariamente, reconhecimento de um processo natural evidente e, ao mesmo tempo, autoconsciência impotente da decadência, da degradação e da decomposição da matéria experimentadas no próprio corpo. Assim, há no poema uma orientação diferente do sentido e do valor da experiência vital que os vocábulos científicos significam originalmente como termos descritivos de processos absolutamente anônimos e impessoais, pois passam a conotar a pessoalidade da angústia do indivíduo inutilmente sabedor de que vai morrer.

Para Hansen, a "sombra alegórica que fala é produto da lei da conservação da energia, que a mantém equilibrada por meio da simbiose ou da associação das coisas orgânicas". Assim, baseado na teoria de Spencer, "o poeta acredita não haver criação a partir do nada; a energia se transforma, mas não se gasta" (HANSEN, 2015, p.22)

> A voz da sombra tem a subjetividade que personifica a matéria orgânica, fazendo-a participar "Do cosmopolitismo das moneras", a coexistência universal de unidades materiais que no século XIX foram definidas por Haeckel, zoólogo da Universidade de Iena, como os fundamentos da vida orgânica. A Sombra é supra-humana e, como projeção fantasmagórica da substância universal, não se identifica com nenhum dos seres vivos particulares que ela constitui (HANSEN, 2015, p.22-23)

A Sombra exerce, na maior parte do poema, o papel de observador, contemplando e atribuindo julgamentos à realidade humana e menciona, na quarta estrofe, que *na existência social*, possui uma arma: *O metafisicismo de Abidarma.* De acordo com Sandra S. F. Erickson, em seu artigo *Dharmakaya & Nirvanakaya: corpos de êxtase na poesia de Augusto dos Anjos*, esse conceito, próprio do Budismo, está relacionado a uma ideia de que todos os seres são fenômenos e todos os fenômenos são mera aparência, sem existência inerente, portanto, ilusórios (ERICKSON, 2012, p.141).

> Na existência social, possuo uma arma
> - O metafisicismo de Abidarma-
> E trago, sem bramânicas tesouras,

[6] **Monera:** Organismo rudimentar que representa a transição do reino vegetal para o animal. *in* Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2021.

Como um dorso de azêmola passiva,
A solidariedade subjetiva
De todas as espécies sofredoras.

Com um pouco de saliva quotidiana
Mostro meu nojo à Natureza Humana.
A podridão me serve de Evangelho...
Amo o esterco, os resíduos ruins dos quiosques
E o animal inferior que urra nos bosques
É com certeza meu irmão mais velho!
(ANJOS, 2015, p. 9-10)

De acordo com Hansen (2015, p.23), "assumindo a aparência de homem" a Sombra afirma "criar saliva para demonstrar seu nojo pela natureza humana" e o "Evangelho que fundamenta e ordena esse nojo é a podridão", pois declara "amar o esterco, os resíduos ruins, afirmando que o animal inferior a urrar nos bosques é seu irmão mais velho". No entanto, apesar de espalhar terror em toda parte que aparece, a Sombra se mostra solidária às dores e sofrimentos das quais os homens são vítimas, o que gera certa dualidade nesse sentimento. Há uma espécie de irmandade com o irracional, com a ferocidade. A Sombra é parte dessa "massa orgânica", ou melhor, o homem se iguala a ela, se mistura, nessa massa. A sombra e o corpo parecem estar relacionados a algo perturbador, à própria situação de vertigem diante da visão de si próprio. Nesse sentido, a sombra parece simbolizar a própria fragmentação do *eu*. Dessa forma, ao mesmo tempo em que aparece como reflexo do *eu*, desperta os fantasmas e os medos internos.

Monólogo de uma sombra é um poema longo, composto por 31 estrofes, com rimas AABCCB. Possui dois dísticos rimados no interior de cada estrofe e se estrutura em versos decassílabos. Caracteriza-se por uma linguagem cientificista e uma multidimensionalidade do *eu*, sugerida pela inclusão de outros personagens, ou seja, outras vozes que, hipoteticamente, podem ser interpretadas como ecos do *eu*. Assim, o *eu* assume sua identidade plurívoca e estas "muitas vozes" criam zonas de tensão que enriquecem o poema. É o que fica evidente na sétima estrofe, quando a Sombra passa a nos apresentar uma nova figura: o *Filósofo Moderno.*

Aí vem sujo, a coçar chagas plebeias,
Trazendo no deserto das ideias
O desespero endêmico do Inferno,
Com a carta hirta, tatuada de fuligens
Esse mineiro doido das origens,
Que se chama o Filósofo Moderno!

Quis compreender, quebrando estéreis normas,
A vida fenomênica das Formas,
Que iguais a fogos passageiros, luzem...
E apenas encontrou na ideia gasta
O horror dessa mecânica nefasta,

A que todas as coisas se reduzem!

E hão de achá-lo, amanhã, bestas agrestes,
Sobre a esteira sarcófaga das pestes
A mostrar, já nos últimos momentos,
Como quem se submete a uma charqueada,
Ao clarão tropical da luz danada,
O espólio dos seus dedos peçonhentos.
(ANJOS, 2015, p.10)

Para Daniel Levy Candeias, em sua tese *Augusto dos Anjos: um moderno entre os 'ismos'* (2015), não ocorre nesse discurso a sutil tragicidade do filosofar, mas sim a "total inutilidade da razão e a completa insignificância da humanidade frente ao império da substância universal" (CANDEIAS, 2015, p.48). O filósofo é, pois, submetido à morte, comprovando a ideia de que "todos os fenômenos do solo parecem realizar de polo a polo", "o horror dessa mecânica nefasta a que todas as coisas se reduzem". Logo, "todo o trabalho do conhecimento filosófico se reduz à herança miserável dos micróbios" (HANSEN, 2015, p.24).

A partir da décima sexta estrofe, a Sombra apresenta outro tipo semi-humano também subordinado à *mecânica nefasta*: o *sátiro peralta*. São dez estrofes que descrevem a personalidade doentia e a vida decrépita dessa figura.

Na mitologia grega, *sátiro* (σάτυρος *sátyros*) também conhecido como *silenos* (grego, σειληνός *seilēnós*) era um homem, espírito da natureza, com orelhas e caudas semelhantes às de um cavalo. Horríveis porque monstruosos, tinham cabelos parecendo jubas, rostos bestiais e nariz arrebitado e sempre eram representados nus. Os sátiros caracterizavam-se por suas obscenidades e eram conhecidos como amantes do vinho, da música, da dança e das mulheres. Muito vezes, eram mostrados se masturbando ou envolvendo-se com bestialidade.

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

Brancas bacantes bêbedas o beijam.
Suas artérias hírcicas latejam,
Sentindo o odor das carnações abstêmias,
E á noite, vai gozar, ébrio de vício,
No sombrio bazar do meretrício,
O cuspo afrodisíaco das fêmeas.

No horror de sua anômala nevrose,
Toda a sensualidade da simbiose,
Uivando, à noite, em lúbricos arroubos,
Como no babilônico *sansara*,
Lembra a fome incoercível que escancara

A mucosa carnívora dos lobos.

Sôfrego, o monstro as vítimas aguarda.
Negra paixão congênita, bastarda,
Do seu zooplasma ofídico resulta...
E explode, igual à luz que o ar acomete,
Com a veemência mavórtica do aríete
E os arremessos de uma catapulta.
(ANJOS, 2015, p.12)

A figura monstruosa do sátiro vem acompanhada do uivo, à noite, como no "babilônico *sansara*", essa imagem construída parece ter ligação com o *Samsāra*, termo sânscrito, que no budismo está relacionada aos conceitos de nascimento, velhice, decrepitude e morte, nos quais todos os seres no universo participam e dos quais só se pode escapar através da iluminação.

Como metáfora psicológica, o *samsara* também pode ser compreendido como o ciclo de morte e renascimento da consciência de uma mesma pessoa. Momentos de distração, anseios e emoções destrutivas são momentos em que a consciência morre para despertar em seguida em momentos de atenção, compreensão e lucidez. Um estado mental nasce, existe e, sendo impermanente, cessa dando lugar ao próximo estado mental que surgir. Neste contexto, o renascimento é simplesmente a persistência deste processo.

Dessa forma, o sátiro representa a própria consciência humana que tem fome e sede, ele caminha sôfrego na busca da luz, do conhecimento. Essa procura envolve a dor, envolve ultrapassar o carma. Porém, por mais que se alcance uma existência abençoada, o sofrimento ainda é inevitável: mesmo os seres mais bem nascidos ainda estão sujeitos aos males do mundo, e ao renascimento. Apenas a iluminação quebra o ciclo. O ser humano é como os fantasmas famintos que tanto se descrevem no budismo: os *pretas*. Criaturas humanoides, pálidas e magras que carregam seu carma, sendo afligidos por uma fome insaciável por determinada substância ou objeto.

A referência feita à noite, simbolicamente, aponta para as trevas interiores. O *eu* parece misturar-se à dimensão cósmica, tornando-se noite, ou seja, é abocanhado pelo mistério que cerca a vida humana.

Mas muitas vezes, quando a noite avança,
Hirto, observa através a tênue trança
Dos filamentos fluídicos de um halo
A destra descarnada de um duende,
Que, tateando nas tênebras, se estende
Dentro da noite má, para agarrá-lo!

Cresce-lhe a intracefálica tortura,
E de su' alma na caverna escura
Fazendo ultraepiléticos esforços,

Acorda, com os candeeiros apagados,
Numa coreografia de danados,
A família alarmada dos remorsos.

É o despertar de um povo subterrâneo!
É a fauna cavernícola do crânio
- Macbeths da patológica vigília,
Mostrando, em rembrandtescas telas várias,
As incestuosidades sanguinárias
Que ele tem praticado na família.

As alucinações tácteis pululam.
Sente que megatérios o estrangulam...
A asa negra das moscas o horroriza;
E autopsiando a amaríssima existência
Encontra um cancro assíduo na consciência
E três manchas de sangue na camisa!
(ANJOS, 2015, p.13)

Nesse sentido, como diz Henrique Duarte Neto (2005, p.20), há nesse poema a "expressão de um mundo fora dos eixos, em que a crise é manifesta pelo aspecto lúgubre, sórdido e torpe que aparece como próprio da existência de um modo geral. O caos envolve tudo o que é material, parece habitar mesmo o que há de mais elementar", o que se pode perceber nesses versos: *Essa necessidade de horroroso, / Que é talvez propriedade do carbono!* Na sua ânsia dionisíaca de gozo, talvez haja, da parte do carbono, do orgânico, a necessidade do horror, do *horroroso*. Dessa forma, há uma batalha entre prazer e dor. *Dentro de toda a alma*, "existe a prova de que a dor sempre se renova, quando o prazer as ataca" (HANSEN, 2015, p.25). Há uma necessidade de procurar captar o que escapa ao olhar físico, por isso o eu se embrenha no mundo microscópico, vendo a desordem presente já nesse reino.

Míngua-se o combustível da lanterna
E a consciência do sátiro se inferna,
Reconhecendo, bêbedo de sono,
Na própria ânsia dionísica do gozo,
Essa necessidade de *horroroso*,
Que é talvez propriedade do carbono!

Ah! Dentro de toda a alma existe a prova
De que a dor como um dartro se renova,
Quando o prazer barbaramente a ataca...
Assim também, observa a ciência crua,
Dentro da elipse ignívoma da lua
A realidade de uma esfera opaca.
(ANJOS, 2015, p. 13-14)

Assim, o homem não pode escapar dessa triste condição. Mesmo entregando-se completamente à razão ou ao prazer – como fazem o filósofo e o sátiro, respectivamente - o ser humano sempre experimenta a dolorosa sensação de perceber o limite de sua própria

materialidade, pois, apesar de sermos como os outros entes naturais, somos dotados de consciência, ou seja, de racionalidade, de *logos* (CANDEIAS, 2015, p. 49).

Candeias ressalta que o *Filósofo Moderno* pode ser interpretado como aquele que manifesta "o prazer socrático do conhecer e a ilusão de poder curar por seu intermédio a ferida eterna da existência". Assim, representaria o prazer intelectual: aquele que se desfaz com a vida (após morte), onde a consciência do filósofo deixa de existir, as coisas a que foi reduzido ainda operam sua condição trágica. Suas "clavículas, abdômen, o coração, a boca" a "desarrumação dos intestinos" "os vermes", "o humus", são resultado desta derrota quase festejada pela Sombra. Enquanto que o *Sátiro Peralta* representaria o prazer sensual, que desaparece através da culpa e da dor, além do medo da morte. É aquele que pouco pensa, que se entrega

> aos prazeres imediatos, principalmente os prazeres sexuais, que, segundo a perspectiva da Sombra são também uma ilusão, pois se submeter aos desejos carnais é abandonar-se à materialidade, o que repercute fatalmente na alma humana na forma do vício ou da culpa (CANDEIAS, 2015, p.49)

Desse modo, como bem lembra Leonardo Vicente Vivaldo (2013, p.138-139), a poesia de Augusto dos Anjos é constituída da "busca de um saber", "da técnica e do conhecimento sobre o (ou do) homem – ou, ao menos, uma tentativa de". O "poeta tem uma preocupação incessante em descrever os mecanismos da *máquina humana*, tentando depreender, assim, seu funcionamento, sua estrutura e, consequentemente, a realidade que a cerca".

Nesse sentido, o uso simbólico de noite está relacionado ao que é enigmático e misterioso. Quando a escuridão reina, a imaginação dá lugar aos acontecimentos anormais ou sobrenaturais, permeados de fantasmas e sombras.

Em todo o poema, há apenas um único ponto em que a Sombra demonstra certo otimismo: quando menciona a Arte. Para ela, somente a Arte pode redimir o fracasso humano e libertar o homem da rede de misérias em que ele se encontra moralmente e fisicamente. Para Kleber Kurowsky, em seu artigo *As dualidades da sombra de Augusto dos Anjos* (2017), nesse caso a "arte utiliza a mágoa como matéria para construir algo que vá além da existência terrena, transcendendo a realidade humana corriqueira". No entanto, poucos são os que têm o privilégio de percebê-la, de dar-se à contemplação artística (KUROWSKY, 2017, p.210-211).

> 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!
> (ANJOS, 2015, p.14)

Dessa forma, a arte abranda a dor humana, cabendo ao artista manifestar-se unicamente pela dor. Manifestando-a, ele denuncia a corrupção a que está submetida a humanidade. Por isso, a Sombra propõe uma espécie de redenção a toda miséria humana por meio da Arte. Portanto, o papel da poesia para Augusto dos Anjos é mostrar-nos a degradação humana de maneira estética, ou seja, ela é um bálsamo diante dos suplícios e dores que impregnam a representação da existência humana.

> Provo desta maneira ao mundo odiento
> Pelas grandes razões do sentimento,
> Sem os métodos da abstrusa ciência fria
> E os trovões gritadores da dialética,
> Que a mais alta expressão da dor estética
> Consiste essencialmente na alegria.
>
> Continua o martírio das criaturas:
> - O homicídio nas vielas mais escuras,
> - O ferido que a hostil gleba atra escrava,
> - O último solilóquio dos suicidas –
> E eu sinto a dor de todas essas vidas
> Em minha vida anônima de larva!"
> (ANJOS, 2015, p.14)

Nas últimas três estrofes, a Sombra se distancia e o diálogo é assumido por um novo eu-lírico que deixa claro, logo de início, que não comunga do pensamento expresso pela sombra: *Disse isto a Sombra*.

> Disse isto a Sombra. E, ouvindo estes vocábulos,
> Da luz da lua aos pálidos venábulos,
> Na ânsia de um nervosíssimo entusiasmo,
> Julgava ouvir monótonas corujas,
> Executando, entre caveiras sujas,
> A orquestra arrepiadora do sarcasmo!
> (ANJOS, 2015, p.14)

Ao final, deduz-se que esse novo eu-lírico é a própria manifestação da natureza divinizada como mencionada na última estrofe:

> Era a elegia panteísta do Universo,
> Na podridão do sangue humano imerso,
> Prostituído, talvez, em suas bases...
> Era a canção da Natureza exausta,
> Chorando e rindo na ironia infausta
> Da incoerência infernal daquelas frases.
>
> E o turbilhão de tais fonemas acres
> Trovejando grandíloquos massacres,
> Há de ferir-me as auditivas portas,
> Até que minha efêmera cabeça

> Reverta à quietação da treva espessa
> E à palidez das fotosferas mortas!
> (ANJOS, 2015, p.15)

Essa reflexão sobre a existência humana também é abordada no poema *Os doentes.* Composto por nove partes, o poema possui uma estrutura longa e parece representar em cada parte uma imagem fotográfica daquilo que se vê pelo olhar minucioso do eu.

Nesse sentido, o título revela muito do que será falado ao longo de todo poema. O adjetivo doente, em seu sentido literal, significa aquele que se encontra enfermo, fraco, que sente dor. No entanto, o adjetivo aqui vira um substantivo ao nomear a própria humanidade. Assim, logo no primeiro verso o sujeito poético estabelece uma reflexão, no meio da noite, sobre a cidade. Passa a comparar os seus pensamentos a uma *cascavel*, como se o próprio pensamento exercesse sobre ele uma espécie de ferocidade predadora, portadora de um bote do qual fosse impossível desprender-se. Nas palavras de Lucia Helena, "a cidade é contaminada pela peçonha, comum à cascavel. Assim, a cidade *peçonhenta* é a cidade dos lázaros. Nela habita a *lepra*, e toda a cidade se estende como uma *doença maligna* que invade a noite." (HELENA, 1977, p.90)

> Como uma cascavel que se enroscava
> A cidade dos lázaros dormia...
> Somente, na metrópole vazia,
> Minha cabeça autônoma pensava!
> (ANJOS, 2015, p.45)

Lucia Helena descreve que na estrofe acima três elementos se destacam na paisagem:

> cascavel, cidade e cabeça. Em oposição à doença (o sono, a peçonha) que contamina a cidade dos lázaros e é um ponto de contato entre ela e a cascavel, surge algo que procura não sucumbir ao sono: a cabeça autônoma que pensava. O cenário é construído pelas oposições e similitudes que se vão tecendo entre seus elementos formadores. A ambiência bifurca-se, ora assumindo uma dimensão letárgica, ora uma dimensão não latente (configurada pela 'cabeça', metonímia do humano não adormecido)." (HELENA, 1977, p.90 - 91)

A destruição da cidade/cascavel é uma metáfora que indica uma possibilidade de recomeço. O aspecto positivo do fim de tudo deixa claro o gesto de protesto contra a sociedade corrompida por mazelas e epidemias resultantes da ausência de projeto político-social. O sentido mutável do grotesco com diversas formas de manifestação e transformação contribuiu para a análise do poema. As metáforas grotescas põem em destaque uma realidade repugnante e promovem uma reflexão no âmbito político e social. E o mais importante da "metáfora grotesca" (ROSENFELD, 1996, p. 265) é o que ela ensina sobre o mundo contemporâneo, ou seja, a sensação de que algo está "fora do lugar" e que o ser humano não se sente confortável

com as circunstâncias atuais, sob o signo constante do medo, da violência, da corruptibilidade do corpo, mas sobretudo, do caráter.

Nessa primeira estrofe, a dissolução da vida é manifesta de maneira particularmente intensa, o eu expresso já caracteriza que o ser humano,

> simbolicamente denominado como "lázaro", ao mesmo tempo em que sofre de uma doença que o acompanha desde a sua gênese, o malogro representado pelo próprio fato de existir, é também um ser essencialmente diurno, solar e, por isso mesmo, mergulha numa espécie de alheamento, ou seja, possui apenas de maneira superficial consciência de sua condição. Por outro lado, aquele que faz esta constatação, propõe que a sua insônia está relacionada com um modo de conceber o real imune às simplificações do que está cativo ao universo das luzes diuturnas. Por isso mesmo expressa sua autonomia. Só uma "cabeça autônoma", pertencente a um ser de exceção, é que pode embrenhar-se pelos ermos caminhos da noite e defrontar-se com a morte no que esta tem de mais profundo e assustador. (DUARTE NETO, 2005, p.63)

Assim, ao longo do poema, uma constelação de doenças vai sendo cantada em verso, tendo como preferidas a lepra e a tuberculose, o que sugere que as enfermidades raramente são expressão de um mal passageiro, efêmero, mas sim símbolos de uma precariedade a irmanar todos os viventes.

No entanto, o eu se afasta da caracterização doentia da humanidade porque pensa, por isso pode embrenhar-se pelos ermos caminhos da noite e defrontar-se com a morte no que esta tem de mais profundo e assustador. E, na tentativa de compreender as funções vitais do corpo humano, enxerga em si o desespero de *bilhões de raças*[7].

É um anseio pelo retorno ao "indiferenciado", ou seja, "a uma variedade de modificações contínuas, sem que se possa estabelecer um começo ou um fim como causa primeira e final delas" (HANSEN, 2015, p.40).

> Mordia-me a obsessão má de que havia,
> Sob os meus pés, na terra onde eu pisava,
> Um fígado doente que sangrava
> E uma garganta de órfã que gemia!
>
> Tentava compreender com as conceptivas
> Funções do encéfalo as substâncias vivas
> Que nem Spencer, nem Haeckel compreenderam. . .
>
> E via em mim, coberto de desgraças,
> O resultado de bilhões de raças
> Que há muitos anos desapareceram!
> (ANJOS, 2015, p.45)

[7] É o que o biólogo Herbert Spencer propôs, já que era impossível "explicar a vida consciente do indivíduo isolado somente pelas experiências particulares que ele já teve e tem" (HANSEN, 2015, pág.38).

O poema se desenvolve quase todo como evocação de ruínas, de dilacerações de toda a sorte que tomam conta de uma cidade imaginária, a simbolizar a "urbe natal do Desconsolo", o amplo espaço ocupado por toda a humanidade sofredora. O que é expresso em todo o corpo do poema é uma visão do caos, onde as decomposições e os despedaçamentos procedem de todos os lados e, por vezes, essa visão caótica induz o *eu* a manifestar o anseio da inconsciência e até mesmo do aniquilamento. Nos últimos versos da estrofe seguinte, parece haver uma desconstrução do provérbio "comeu o pão que o diabo amassou". Mas, aqui, o eu tem que comer o último bolo que o próprio Deus fez para matar a sua fome. Segundo Lúcia Helena, ocorre aqui uma relação fágica em que a "angústia é gerada por ter que engolir as podridões" (HELENA, 1977, p.92). No entanto, essa fome, como já mencionada anteriormente, também pode estar relacionada à fome do conhecimento, da consciência e da razão.

> Minha angústia feroz não tinha nome.
> Ali, na urbe natal do Desconsolo,
> Eu tinha de comer o último bolo
> Que Deus fazia para a minha fome!
> (ANJOS, 2015, p.45)

O eu enfatiza o estado inconsciente e delirante em que se encontra, marcado pela repetição da palavra convulso. É nesse momento que a noite surge funcionando como um "pulso", trazendo todos os pingos ardentes das "cem velas", o "uivo desenganado das cadelas" e os gemidos "dos homens bexigosos". Pensar na função da noite como um pulso sugere movimentação, ritmo e vida.

O poema inteiro tem um efeito sonoro, ao mesmo tempo em que é soturno, também é trágico nos lamentos, como pode-se observar a estrofe seguinte:

> Convulso, o vento entoava um pseudossalmo.
> Contrastando, entretanto, com o ar convulso
> A noite funcionava como um pulso
> Fisiologicamente muito calmo.
> (ANJOS, 2015, p.46)

O jogo de rimas utilizado na estrofe acima contribui para antecipar o clima de horror que se instaura. A voz dos espectros, quase que num uivo prolongado, atravessando a noite calma. O que possui movimento na natureza é o que se identifica com os homens, e o que parece estático estabelece o contraste, que é o caso da noite.

> Caíam sobre os meus centros nervosos,
> Como os pingos ardentes de cem velas,
> O uivo desenganado das cadelas
> E o gemido dos homens bexigosos.
> (ANJOS, 2015, p.46)

Mesmo diante do caos, o eu reforça a sua condição de ser pensante diante de *massas mortas.* A repetição do verbo pensar enfatiza essa ação, demonstrando que o eu se distancia da humanidade doente e sofredora porque pensa, porque é constituído de logos.

> Pensava! E em que eu pensava, não perguntes!
> Mas, em cima de um túmulo, um cachorro
> Pedia para mim água e socorro
> A comiseração dos transeuntes!
> [...]
> Ah! Somente eu compreendo, satisfeito,
> A incógnita psiquê das massas mortas
> Que dormem, como as ervas, sobre as hortas,
> Na esteira igualitária do teu leito!
> (ANJOS, 2015, p.46-47)

Assim, enlaçado pela noite calma, o eu-poético passa a refletir sobre o sofrimento humano que está sempre sujeito à ação dos seres outros da natureza, como o erotismo dos micróbios. A "doença" que atinge a humanidade é hereditária, atinge a consciência e a sociabilidade da linguagem.

> Falar somente uma linguagem rouca,
> Um português cansado e incompreensível,
> Vomitar o pulmão na noite horrível
> Em que se deita sangue pela boca!
> (ANJOS, 2015, p.48)

Novamente a noite é mencionada, dessa vez caracterizada pelo adjetivo *horrível*. É a noite que simboliza a transformação, que convoca as mudanças. E a busca por essa modificação perpassa a respiração, combustível para a vida.

> Expulsar, aos bocados, a existência
> Numa bacia autômata de barro,
> Alucinado, vendo em cada escarro
> O retrato da própria consciência!
>
> Querer dizer a angústia de que é pábulo,
> E com a respiração já muito fraca
> Sentir como que a ponta de uma faca,
> Cortando as raízes do último vocábulo!
> [...]
> E o ar fugindo e a Morte a arca da tumba
> A erguer, como um cronômetro gigante,
> Marcando a transição emocionante
> Do lar materno para a catacumba!
> (ANJOS, 2015, p.48-49)

A extensão psíquica da doença leva à opressão e à angústia. E daí o que resta é a morte, personificada. De acordo com Neto (2005, p.60), na poesia de Augusto dos Anjos, a morte

apresenta-se "relacionada à putrefação, ao residual", "uma densa aura de mistério". Dessa forma, a noite é vista sob o "o ângulo da perda, é morte, é expiramento de energia". A referência aos fluidos corporais que se esvaem, que se exteriorizam, "se tornam símbolos da decadência – principalmente a saliva e o sangue". Para o *eu* expresso, a morte é vista com naturalidade, num mundo em que tudo que é vida se aniquila e a fragilidade fica evidente.

> Porque a morte, resfriando-vos o rosto,
> Consoante a minha concepção vesânica,
> É a alfândega, onde toda a vida orgânica
> Há de pagar um dia o último imposto!
> (ANJOS, 2015, p.49)

Nesse sentido, a noite é vista como um espaço de sofrimento e delírio, mas também parece ser a força que seduz o *eu*, que abraça a tragédia e a escuridão, que alvitra verdades funestas.

Assim, na quarta parte do poema, a imagem poética criada descreve a enxurrada na cidade, cujos buracos são as feridas dos doentes. Conhecimento do destino trágico a que a doença vai levar, sem resignação. Toda essa reflexão leva à consciência de um coletivo nacional brasileiro que compartilha a condição: *alma brasileira*. Na noite, ele pensa, sonha e vê imagens do que foi e é o homem brasileiro, antes *selvagem*, e depois usurpado pela (má) civilidade do colonizador europeu. Constata o fim pouco glorioso do herói nacional (o *índio)* que recebeu todo o *achincalhe do progresso, anulado na História.* De toda forma, há uma crítica social ao processo de colonização do Brasil: o índio viu toda sua cultura e vida morrerem. Mediante o progresso, as gerações dos índios apenas perdem, *tombam* na guerra (*luta*) com a civilização.

Desse modo, o eu parece vestir uma máscara para sentir-se parte integrante da multidão. Ao refletir sobre o desespero da "raça" humana percebe que o capitalismo mutila e distorce a natureza humana. Ao mesmo tempo em que incentiva o desenvolvimento do intelecto, negligencia a alma, os sentimentos e a imaginação. Como menciona, Richard Sheppard, em seu artigo *O expressionismo alemão* (1999, p. 225) a aparente ordem consciente e tecnológica da sociedade contemporânea ocultava uma crescente desordem psíquica.

> Aquele ruído obscuro de gagueira
> Que à noite, em sonhos mórbidos, me acorda.
> Vinha da vibração bruta da corda
> Mais recôndita da alma brasileira!
>
> Aturdia-me a tétrica miragem
> De que, naquele instante, no Amazonas,
> Fedia, entregue a vísceras glutonas,
> A carcaça esquecida de um selvagem.
>
> A civilização entrou na taba

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

E o índio, por fim, adstrito à étnica escória,
Recebeu, tendo o horror no rosto impresso,
Esse achincalhamento do progresso
Que o anulava na crítica da História!
[...]
Em vez da prisca tribo e indiana tropa
A gente deste século, espantada,
Vê somente a caveira abandonada
De uma raça esmagada pela Europa!
(ANJOS, 2015, p.50-51)

O eu-poético retoma seu relato de padecimento mediante o que sente: ânsia e dor. Constata que a condição do índio de *esmagado* pela *Europa* é clara a todos. Todas essas imagens descritas pelo eu parecem ser mostradas pela própria noite, como se ela tivesse esse poder de tudo ver, ao longo dos séculos. Por isso, ela é *monstruosa*, porque mostra as atrocidades e o sofrimento da humanidade.

Ela traz os *fantasmas hamléticos*, que incitam nos seres humanos os *remorsos famulentos*. O poema se assemelha a uma cena de filme de ficção, com a trilha ao fundo evidenciada pelas rimas que se seguem nas estrofes seguintes:

Era a hora em que arrastados pelos ventos,
Os fantasmas hamléticos dispersos
Atiram na consciência dos perversos
A sombra dos remorsos famulentos.
[...]
Todos os vocativos dos blasfemos,
No horror daquela noite monstruosa,
Maldiziam, com voz estentorosa,
A peçonha inicial de onde nascemos.

Como que havia na ânsia de conforto
De cada ser, ex.: o homem e o ofídio,
Uma necessidade de suicídio
E um desejo incoercível de ser morto!
(ANJOS, 2015, p.50-51)

Reaparece a imagem da cobra igualada agora ao homem no desejo de ter *conforto* e suspender a dor. A síntese que o poeta oferece é *angústia*. Ele chora intensamente e sente cólicas, assemelhando-se a um doido e suicida que deseja ser a mesma substância imunda da terra. No entanto, há um sentimento de resistência à *morte*, que se mostra, contudo, irrefutável na condição de quem *absorve* todas as energias dispersas pelo homem e seus erros.

O homem é o único ser ciente de sua precariedade, por isso tende a fugir dela, procurando povoar seus pensamentos com a promessa da eternidade. Assim, a morte, na maioria das vezes, é vista com naturalidade, em um mundo em que tudo o que é vivo se esfacela, em

que a fragilidade é o que de mais evidente impregna a matéria, como manifesto no fragmento a seguir:

> A pragmática má de humanos usos
> Não compreende que a Morte que não dorme
> É a absorção do movimento enorme
> Na dispersão dos átomos difusos.
>
> Não me incomoda esse último abandono.
> Se a carne individual hoje apodrece,
> Amanhã, como Cristo, reaparece
> Na universalidade do carbono!
>
> A vida vem do éter que se condensa,
> Mas o que mais no Cosmos me entusiasma
> É a esfera microscópica do plasma
> Fazer a luz do cérebro que pensa.
> (ANJOS, 2015, p.53-54)

Na sétima parte, sonho e realidade se encontram e a noite parece abarcar tudo. Ela parece sugar o corpo do eu, lançando *pinceladas pretas de óleo/Na arquitetura dos sobrados*. A repetição tão acentuada da palavra *poço*, parece associar-se simbolicamente ao inconsciente; é o *eu* que mergulha no "buraco", no caos dos seus pensamentos e cisma na suposta racionalidade de seres inferiores – *moscas*.

> Dentro da noite funda um braço humano
> Parecia cavar ao longe um poço
> Para enterrar minha ilusão de moço,
> Como a boca de um poço artesiano!
>
> Atabalhoadamente pelos becos,
> Eu pensava nas coisas que perecem.
> Desde as musculaturas que apodrecem
> À ruína vegetal dos lírios secos.
>
> Cismava no propósito funéreo
> Da mosca debochada que fareja
> O defunto, no chão frio da igreja,
> E vai depois levá-lo ao cemitério!
>
> E esfregando as mãos magras, eu, inquieto,
> Sentia, na craniana caixa tosca,
> A racionalidade dessa mosca,
> A consciência terrível desse inseto!
> (ANJOS, 2015, p.56)

Ao adentrar, propositalmente, o cemitério, a reflexão paira sobre os mortos que ali se encontram. O delírio aumenta até que o eu indaga: *Que resta das cabeças que pensaram?!* Porque ele é um ser pensante, consciente da realidade, mas dentro do conflito criado entre sonho

e realidade, ele está a *pegar num milhão de miolos gastos.* Essa fantasia vem seguida de um oferecimento, pelos defuntos, de animais apodrecidos. E ainda mais estarrecedor é o estômago querer aceitar as *podridões da Natureza.* Diante disso, parece que o eu deseja se juntar aos restos mortos, fazer parte da imagem sepulcral construída, tornando-se também uma podridão da natureza, já que somos aquilo que comemos. Esse processo transformador também faz ligação com o substantivo *meia-noite*, pois marca o fim de um dia e o começo do dia seguinte, ou seja, é o marco zero do início do dia.

> Em torno a mim, nesta hora, estriges voam,
> E o cemitério, em que eu entrei adrede,
> Dá-me a impressão de um *boulevard* que fede
> Pela degradação dos que o povoam.
> [...]
> Que resta das cabeças que pensaram?!
> E afundado nos sonhos mais nefastos,
> Ao pegar num milhão de miolos gastos,
> Todos os meus cabelos se arrepiaram.
> [...]
> Os defuntos então me ofereciam
> Com as articulações das mãos inermes,
> Num prato de hospital, cheio de vermes,
> Todos os animais que apodreciam!
>
> É possível que o estômago se afoite
> (Muito embora contra isto a alma se irrite)
> A cevar o antropófago apetite,
> Comendo carne humana, à meia-noite!
> (ANJOS, 2015, p.57-58)

Ao penetrar no cemitério, à meia-noite, o eu contamina-se do que há em torno. De acordo com Duarte Neto (2005, p.8), o cemitério é "o lugar por excelência no qual a morte deixa de se constituir em mera ameaça para se tornar sentença inapelável, realidade suprema". Ele também é um local ligado ao mistério, ao ignoto, visto ser a morte algo essencialmente desconhecido para o vivente. Imagens relacionadas a este território fúnebre são recorrentes na poesia de Augusto dos Anjos, pois quando não fala diretamente em cemitério, utiliza palavras a ele relacionado: caveira, defunto, coveiro, cova, túmulo, sepulcro, caixão.

Essa atmosfera lúgubre parece despertar no eu os pensamentos mais inquietantes; é como se, com a chegada da noite, algo tivesse se mostrado revelador: questionamentos íntimos sobre a vida, a morte, o desintegrar-se diante de uma sociedade escravocrata e doentia. Já o amanhecer e a luz que emana do sol trazem a esperança, talvez de uma sociedade mais igualitária.

> Manhã. E eis-me a absorver a luz de fora,
> Como o íncola do pólo ártico, às vezes,
> Absorve, após a noite de seis meses,
> Os raios caloríficos da aurora.

Nunca mais as goteiras cairiam
Como propositais setas malvadas,
No frio matador das madrugadas,
Por sobre o coração dos que sofriam!

Do meu cérebro à absconsa tábua rasa
Vinha a luz restituir o antigo crédito,
Proporcionando-me o prazer inédito,
De quem possui um sol dentro de casa.

Era a volúpia fúnebre que os ossos
Me inspiravam, trazendo-me ao sol claro,
À apreensão fisiológica do faro
O odor cadaveroso dos destroços!
(ANJOS, 2015, p. 59-60)

Apesar de tudo, o poema traz o início de um *sonho* de um *Cosmos novo*, celular, como exemplificado nas estrofes abaixo:

Entre as formas decrépitas do povo,
Já batiam por cima dos estragos
A sensação e os movimentos vagos
Da célula inicial de um Cosmos novo!

O letargo larvário da cidade
Crescia. Igual a um parto, numa furna,
Vinha da original treva noturna,
O vagido de uma outra Humanidade!
(ANJOS, 2015, p. 61)

O eu parece idealizar uma outra humanidade, como substituta da espécie humana, e esse desejo está relacionado à "manifestação do anseio de um libertador aniquilamento coletivo", que levaria a um "retorno ao não-ser, ou seja, como uma queda, mas uma queda que simboliza uma espécie de vitória diante da realidade de ser vivente" (DUARTE NETO, 2005, p.82). O que fica explícito também no poema *Idealização da humanidade futura*: antevendo "A multidão dos séculos futuros" chega a um ponto de somente achar na consciência humana "moléculas de lama / E a mosca alegre da putrefação", imagem de decadência que pode ser interpretada como o virtual e bem-vindo aniquilamento de toda uma raça vista como anômala.

Este anseio é visto como saída para o cenário de caos expresso. A referência aos "pés atolados no Nirvana", mencionado na estrofe seguinte, evoca a ideia de transcendência, ou seja, de um retorno ao estado original de inexistência.

E eu, com os pés atolados no Nirvana,
Acompanhava, com um prazer secreto,
A gestação daquele grande feto,
Que vinha substituir a Espécie Humana!
(ANJOS, 2015, p.61)

Nissim Cohen, na tradução do livro *Dhammapada: a senda da virtude* (1985), define o Nirvana como a mais elevada meta de aspiração budista. Através do Nirvana é possível alcançar a libertação derradeira e absoluta de todo renascimento futuro, velhice e morte, de toda miséria e sofrimento (COHEN, 1985, p.197 -198). Desse modo, ao vislumbrar o "vagido de uma outra humanidade" oriundo da "original treva noturna", o eu postula, ao mesmo tempo, um "possível fim da humanidade" que mantém relação com a morte e com a noite.

Essa ideia de transcendência parece estar presente também no poema *Vozes da morte*. Composto por quatro estrofes, o poema possui a estrutura de um soneto e apresenta um breve percurso pelos estágios da vida do eu-poético: passado, presente e futuro no sentido teleológico de espera pelo tempo da homogeneidade com a terra.

O poeta constrói em cada estrofe deste soneto uma organização rítmica assinalada por alguns aspectos: o esquema de rimas ABBA, ABBA, CCD, EED; a regularidade dos versos, em sua maioria com cesura na sexta sílaba; e o uso singular dos sinais de pontuação, especialmente a vírgula, marcando um movimento pendular no interior do texto, intrinsecamente relacionado com a noção de tempo desenvolvida em seus campos semânticos e responsável, dentre outros, pela atmosfera de tensão circunscrita nestes versos.

Assim, na primeira estrofe, o sujeito poético convida a Natureza - personificada na figura do Tamarindeiro - a morrer com ele. Nesse sentido, a ideia de morte não representa um aniquilamento e sim um processo de transformação, um fenômeno descrito até mesmo como um processo físico-químico, mas que se afirma, antes de tudo, como transmutação da matéria. Desse modo, o sujeito poético iguala-se ao Tamarindeiro: os tecidos de seu corpo são iguais às fibras da árvore. Na natureza, todos os seres se equivalem.

> Agora, sim! Vamos morrer, reunidos,
> Tamarindo de minha desventura,
> Tu, com o envelhecimento da nervura,
> Eu, com o envelhecimento dos tecidos!
> (ANJOS, 2015, p.43-44)

A utilização da vírgula ganha um alcance singular que se valida pela sua capacidade de apoiar a organização sonora do texto. A vírgula caracteriza-se estruturalmente pelas pausas que impõe, levando-nos a compreender que a sua ocupação em lugares específicos do poema revela contrastes decisivos não apenas para a sua camada aparente, mas também para o plano dos significados.

Na segunda estrofe, o eu lírico inicia com uma definição circunstancial e temporal – *Esta noite*. Mas, não é de qualquer noite que se fala nesse poema: é sobre *a noite dos Vencidos!* Nesse sentido, a noite está associada à própria morte, a uma passagem de um ciclo ao outro

mediante o envelhecimento da *nervura* e dos *tecidos* que contribui para a decomposição da matéria orgânica, ou seja, não é possível lutar contra o processo natural inerente a todos os seres vivos. Daí, ser a *noite dos vencidos!*

> Ah! Esta noite é a noite dos Vencidos!
> E a podridão, meu velho! E essa futura
> Ultrafatalidade de ossatura,
> A que nos acharemos reduzidos!
> (ANJOS, 2015, p.44)

Essa noite traz também a podridão, que é uma fatalidade em relação a esse novo ciclo e que futuramente também trará a "ultrafatalidade da ossatura" a que estará reduzida toda a matéria do corpo, ou seja, a transformação física: a carne e a seiva se tornarão ossos. Aqui, também fica evidente o quanto Augusto dos Anjos pensava estilisticamente a questão do ritmo em sua poesia. Ele se dispõe a criar uma espécie de eco às avessas com a rima /tura/: futura e ossatura.

É, portanto, na terceira estrofe que ocorre a ideia de transmutação e permanência. Mesmo morrendo a matéria do corpo, tanto o tamarindo quanto o sujeito poético deixarão suas sementes espalhadas por toda a Natureza: florestas, vales, selvas, glebas, trilhos. O poema traz uma separação nítida das duas naturezas: humana e botânica. A árvore deixará, porém, frutos a partir das *sementes*. A natureza humana não conta, por outro lado, com este benefício da geração, crescimento e morte do reino vegetal. Ainda assim, a natureza humana será redimida da *fatalidade* do esquecimento porque congregou-se em amor com a natureza vegetal da árvore. Trata-se de um poema de celebração da vida e do amor, o que trai a expectativa do título.

> Não morrerão, porém, tuas sementes!
> E assim, para o Futuro, em diferentes
> Florestas, vales, selvas, glebas, trilhos,
> (ANJOS, 2015, p.44)

Na última estrofe, o sujeito poético reforça a ideia de multiplicação e acentua a continuidade da vida por meios dos frutos e dos "filhos" que deixarão. Dessa forma, em todo o poema, fala-se do ciclo da vida. A Natureza se apresenta de forma visceral, com sua força telúrica transformadora, é capaz de perpetuar emoções e ser testemunha do futuro, permitindo uma interação crítica e dialógica com o elemento humano. Assim, fundem-se os dois sujeitos poético desse poema. Não há, portanto, espaço para a finitude, mas sim para a transformação.

> Na multiplicidade dos teus ramos,
> Pelo muito que em vida nos amamos,
> Depois da morte, inda teremos filhos!
> (ANJOS, 2015, p.44)

Esse período marcado entre atingir o Nirvana e o período de dor e sofrimento que o antecede é desenvolvido no poema *Noite de um visionário*. Acompanhada por um substantivo carregado de grande valor semântico, a palavra noite soa de modo enigmático: o termo visionário está associado ao olhar, ao ver, a ter a visão de tudo que existe.

Como defende José Miguel Wisnik, em seu artigo *Iluminações profanas (poetas, profetas, drogados),* a figura do visionário apresenta uma ambivalência fundamental: ao mesmo tempo em que representa crise, também é caminho. Expressa o desconforto, por um lado, mas também a procura, a tentativa de ir além do conhecimento aparente, superficial. Tomado pela solidão, ao mesmo tempo em que procura a imersão no todo, o visionário tanto se autocondena como enaltece o poder de sua visão. (WISNIK, 2002, p.283)

Nesse sentido, esse título já promove uma reflexão da mensagem que o poema exprime, misturando a realidade exterior com a realidade interior na relação eu-mundo. Sobre essa realidade exterior, o primeiro elemento evidenciado é o local onde ocorrem os fatos: *Número cento e três. Rua Direita*. Esse elemento introduz o leitor em uma realidade empírica montada na ficção do poema, no entanto, o substantivo alucinação conduz para uma realidade do mesmo modo ficcional. O *eu* constata a impossibilidade de controlar seus pensamentos e evidencia uma perturbação mental, que se mostra imensurável com o uso do superlativo – *íssimo*, no adjetivo atormentada.

Clamando aos céus para que sua *alucinação tátil não cresça,* o eu parece assumir uma dimensão cósmica ao afirmar que a sua alma é *este sombrio personagem / Do drama panteístico da treva*. Assim, se reconhece como elemento das trevas, aquele que é aspergido pela *agudilha pútrida.* E quem é responsável por tudo isso? *O Arimânico gênio destrutivo.* É o deus da escuridão que desconjunta sua autônoma alma.

> Arimânico gênio destrutivo
> Desconjuntava minha autônoma alma
> Esbandalhando essa unidade calma,
> Que forma a coerência do ser vivo.
>
> E eu saí a tremer com a língua grossa
> E a volição no cúmulo do exício,
> Como quem é levado para o hospício
> Aos trambolhões, num canto de carroça!
>
> A essa hora, nas telúricas reservas,
> O reino mineral americano
> Dormia, sob os pés do orgulho humano,
> E a cimalha minúscula das ervas.
> (ANJOS, 2015, p.81 -82)

Na mitologia grega, a Noite Negra é a expressão do Não-Ser, filha do *Kháos*, "geradora de todas as forças que marcam pela privação e não-ser a vida do homem" (HESÍODO, 2006, p.23)

> Noite, após parir Éter e Dia unida a Érebos em amor, procria por cissiparidade as forças da debilitação, da penúria, da dor, do esquecimento, do enfraquecimento, da aniquilação, da desordem, do tormento, do engano, da desaparição e da morte – em suma, tudo o que tem a marca do Não-Ser. (HESÍODO, 2006, p.43)

Nesse sentido, podemos interpretar o deus da escuridão como a própria noite que se relaciona, metafisicamente, "ao princípio de destruição e de perda que sob várias formas atua dramaticamente na vida humana" (HESÍODO, 2006, p.44). A noite, como mencionada anteriormente, faz parte de um princípio ontológico que exprime imageticamente a esfera do Não-Ser. E o eu, marcado por um sentimento de irrealidade da realidade, se relaciona a essa esfera. Como menciona Neto,

> a noite, o outro lado do ser humano, parece ser algo cru, insosso, neutro, tedioso. Portanto, a noite, hipoteticamente, aparece relacionada com a vida [...], como expressão do [...] não-ser. A vida e o eu estariam assim ligados ao não-sentido. Mas isto não quer dizer que o eu e a vida sejam destituídos de atributos. (DUARTE NETO, 2005, p.99)

Essa atração pelo não-ser está em sintonia com a descrença no além do mundo e revela uma ação enigmática e misteriosa em relação à existência. Abre-se espaço para o abismo, para o vazio, para o grotesco, ou seja, para algo que não se restringe somente ao domínio visual.

De acordo com Duarte Neto, à luz do pensamento de Davi Arrigucci Jr, o olhar visionário é marcado

> na origem pelo materialismo pessimista e o senso do extermínio de tudo no nada, a visão alucinada exprime as crispações de uma realidade que lembra as convulsões do mar, o turbilhão inumerável e caótico do universo apocalipticamente tragado pelo vazio de um Nirvana aniquilador. (...) O olhar visionário capta um mundo em desordem, desagregado e aberto ao abismo, às "atrás voragens", ao caos, ao sinistro: o mundo em que irrompe o grotesco. (ARRIGUCCI, 1999, p.176 *apud* DUARTE NETO,2005, p.13)

Para Arrigucci, o olhar visionário está relacionado a um olhar desnaturalizado, ou seja, ao olhar para além do próprio olhar. Por isso, o eu detém uma visão nítida do futuro ao afirmar que o destino de todo ser humano é alimentar os vermes. Não há como fugir disso!

> Perante o inexorável céu aceso
> Agregações abióticas espúrias,

> Como uma cara, recebendo Injúrias,
> Recebiam os cuspos do desprezo.
> (ANJOS, 2015, p.82-83)

Essa é a noite visionária, a que tudo vê e a que tudo transforma. Assim, aos poucos, a *química feroz do cemitério* transforma a paisagem interior do *eu* que, de certa forma, acaba se confundindo com a paisagem exterior.

> A química feroz do cemitério
> Transformava porções de átomos juntos
> No óleo malsão que escorre dos defuntos,
> Com a abundância de um geyser deletério.
> (ANJOS, 2015, p.83)

Dessa forma, o *eu* deixa de estar isolado, de ser uma simples mônada, para se agregar ao cosmos moribundo. Como diz Duarte Neto (2005, p.98), "tudo neste poema se converte em negra dissolução".

> Dedos denunciadores escreviam
> Na lúgubre extensão da rua preta
> Todo o destino negro do planeta,
> Onde minhas moléculas sofriam.
>
> Um necrófilo mau forçava as lousas
> E eu - coetâneo do horrendo cataclismo -
> Era puxado para aquele abismo
> No redemoinho universal das cousas!
> (ANJOS, 2015, p.83)

Desnaturalizando o olhar é possível expressar a "visão" do invisível. Como defende Duarte Neto, é

> um olhar que se abre à vastidão cósmica, mas que também se volta para o espaço microscópico, fazendo dos vermes, micróbios, amebas, moléculas etc., personagens insólitos de um universo poético insólito. De toda maneira, um olhar que é expressão de uma poética que tem como intuito, explicitamente, empreender uma abordagem ampla do real, de perscrutar mesmo o que parece ser imperscrutável (DUARTE NETO, 2005, p.20).

Assim, o visionário é aquele que se transforma numa espécie de "catalisador", que se mantém sempre em busca de respostas fundamentais para atingir o ideal de transcendência, referenciado, muitas vezes, pelo desejado Nirvana.

Nesse sentido, Duarte Neto (2005, p.99) defende que o visionário é "que é noite, é ele que capta de forma mais aguda a sua presença. Tomando consciência de sua situação, bem

como intuindo de alguma forma o que está na base de tudo". Desse modo, a noite evidencia uma forte dose de perplexidade, de sentimentos angustiantes relacionados à imensidão noturna, como poder ser observado também no poema *A noite.*

Nas quatro estrofes que compõem o poema é possível perceber que a noite revela algo enigmático ao *eu*. Ela é nebulosa, ou seja, é obscura. É ameaçadora e tem o poder de transubstanciar a água. Todo esse poder causa perplexidade àqueles que a vislumbram.

> A nebulosidade ameaçadora
> Tolda o éter, mancha a gleba, agride os rios
> E urde amplas teias de carvões sombrios
> No ar que álacre e radiante, há instantes, fora.
>
> A água transubstancia-se. A onda estoura
> Na negridão do oceano e entre os navios
> Troa bárbara zoada de ais bravios,
> Extraordinariamente atordoadora.
>
> À custódia do anímico registro
> A planetária escuridão se anexa...
> Somente, iguais a espiões que acordam cedo,
>
> Ficam brilhando com fulgor sinistro
> Dentro da treva onímoda e complexa
> Os olhos fundos dos que estão com medo!
> (ANJOS, 2015, p.149 - 150)

O *eu*, que olha e observa a noite, revela um olhar para si mesmo, um "olhar de conhecer". A "ojeriza à vida" está em consonância com este olhar visionário, "que não é de ver, mas de conhecer". Nesse sentido, o que se almeja é ir além das aparências, penetrar no reino do que é inalcançável ao simples olhar físico, a uma perspectiva meramente figurativa (DUARTE NETO, 2005, p.17 -18).

Assim, aquele que se relaciona com a noite está posto na paisagem em que ela se insere, tendendo a assumir uma dimensão cósmica. Dessa forma, o *eu* (visionário) capta de forma mais aguçada a presença da noite: brilham dentro desta treva geral apenas *Os olhos fundos dos que estão com medo!*

A experiência de um olhar além do olhar é exemplificada também no poema *O morcego.* Composto por 4 estrofes, versos decassílabos heroicos, organizados num esquema métrico em que a tonicidade das sílabas ocorre na sexta e na décima sílabas, rimas interpoladas no primeiro e no segundo quartetos e na junção dos dois tercetos, o poema se apresenta com grande uniformidade rítmica ao longo de suas linhas. Assim, logo no primeiro verso, o sujeito poético assinala dois fatos importantes nesse episódio que irá contar. O primeiro deles é o momento em que ocorrem os fatos: meia-noite. Essa escolha leva a imaginação do leitor a um ambiente

escuro, solitário, onde todos os medos se revelam. É a noite quem traz todos os tormentos, os medos que são disfarçados com a luz do dia. O segundo fato é o quarto: espaço em que normalmente estamos tranquilos e que nos assegura uma tranquilidade. No entanto, é justamente nesse ambiente "acolhedor" que surgirá a figura do morcego. O uso das exclamações e assonâncias expressa com grande veemência a aflição e desespero em que o eu lírico se encontra.

> Meia-noite. Ao meu quarto me recolho.
> Meu Deus! E este morcego! E, agora, vede:
> Na bruta ardência orgânica da sede,
> Morde-me a goela ígneo e escaldante molho.
> (ANJOS, 2015, p.16)

A linguagem prosaica observada na estrofe acima corrobora para a criação de um esquema frasal, ancorado pelo foco narrativo na voz deste sujeito poético, que enumera situações de conflito na presença de um elemento que lhe é antagônico, como observado no segundo verso, ao fazer uso da exclamação *Meu Deus!E este morcego!* - essa locução interjetiva traz em sua essência o sentimento de espanto por parte do eu lírico. Ali está a figura do morcego, elemento causador do desequilíbrio naquele espaço que deveria ser seguro e tranquilo e que assumirá a figura alegórica ao longo de todo poema. Outro elemento importante nesta estrofe está relacionado à forma verbal *vede* que, ao se apresentar no imperativo afirmativo, deixa subentendido o direcionamento da fala do eu para o leitor.

No terceiro verso, há uma espécie de gradação que sugere e explica a essência da figura do morcego como um ser hematófago, criando a imagem de um animal feroz que dominará o eu poético, enfatizado pela expressão *bruta ardência.* No entanto, é no verso seguinte que se aumenta a pressão em relação ao animal: *Morde-me a goela ígneo e escaldante molho.* O uso do verbo morder enfatiza o ataque do morcego sobre o eu poético e os adjetivos ígneo (relativo ao fogo) e escaldante sugerem a figura do próprio sangue humano que será sugado. Nesses versos, temos ainda a presença da aliteração dos fonemas */m/* e */g/* que constituem uma metáfora sonora relacionada ao estado de sofreguidão do sujeito poético sufocado pelo pânico, como se observa no verso 4: *M*orde-*m*e a *g*oela í*g*neo e escaldante *m*olho. Observa-se a riqueza sonora criada nesta passagem, que aponta para uma possível onomatopeia de um som gutural do sujeito poético sufocado pela figura assustadora do *morcego*.

Se num primeiro momento o eu se mostra passivo diante de toda ação do morcego, na estrofe seguinte a passividade desaparece. Com o intuito de espantar a figura assustadora, cogita levantar outra parede, no entanto a parede representa uma barreira física, que ainda não existe.

É o desejo de um abrigo que seja intransponível, capaz de protegê-lo de todas as ameaças. Já o ferrolho, que em termos de proteção se mostra menor, é real! Assim, tanto a parede quanto o ferrolho trazem em seus significados uma tentativa de superação de medos existenciais. O medo, que é um fator interno, é potencializado pela figura do morcego, que é um fator externo. Por isso, a ação de fechar o ferrolho traz o eu para realidade, já que antes estava preso na possibilidade de uma ação não imediata como *mandar levantar outra parede.*

> "Vou mandar levantar outra parede ..."
> — Digo. Ergo-me a tremer. Fecho o ferrolho
> E olho o teto. E vejo-o ainda, igual a um olho,
> Circularmente sobre a minha rede!
> (ANJOS, 2015, p.16)

Nos versos seguintes, há um destaque especial para o verbo olhar que pressupõe uma visão do todo, ou seja, do teto da perspectiva do eu lírico. Já o verbo *ver* direciona o olhar para um elemento específico. De acordo com Miguel Costa, em sua dissertação *As figurações animalescas no "Eu" de Augusto dos Anjos* (2019), nesses versos, o substantivo *olho* sugere dupla interpretação: "o olho do eu lírico que encara a si mesmo no contexto do poema e o olho da própria consciência que vigia o eu lírico a todo momento" (COSTA, 2019, p.65). Observa-se nesta estrofe a figura da assonância pela repetição dos fonemas vogais */e/* e */o/ em palavras* como parede, tremer, ferrolho, vejo, vou, outra, olho, dando uma sonoridade tênue pelo uso das vogais fechadas, situadas num mesmo campo de atuação no poema, ou seja, o do recolhimento do sujeito poético.

Na terceira estrofe, as ações do eu revelam uma atitude de reação física contra o morcego, tal ação simboliza a necessidade humana de tornar suas sensações visíveis por meio de uma ação. É notória a fala angustiante deste, elucidada em frases curtas descrevendo seu procedimento de modo sôfrego, tenso, demonstrando um ritmo pulsante, encadeado nos fragmentos: *Pego de um pau./Esforços faço./Chego A tocá-lo./ Minh'alma se concentra*. Nesse momento, há uma evolução na postura do *eu* que parte do externo para o interno, trazendo a responsabilidade para si mesmo, o que revela um olhar de fora para dentro. Agora, o *eu* compreende que sua defesa depende do seu próprio esforço e isso o leva a indagar sobre a natureza de tal ameaça: *Que ventre produziu tão feio parto?!* O adjetivo *feio* é aqui potencializado ao ser acompanhado pelo termo *tão,* sugerindo que é uma postura comum do ser humano atribuir características negativas àquilo que os desagrada ou que lhes é desconhecido. A construção deste verso confirma a transformação que ocorre no olhar do eu poético que enxerga, na figura do morcego, um voador cego, algo que precisa ser desvendado.

> Pego de um pau. Esforços faço. Chego
> A tocá-lo. Minh'alma se concentra.
> Que ventre produziu tão feio parto?!
> (ANJOS, 2015, p.16)

Assim, descobrimos na última estrofe que esse morcego é a *Consciência Humana*! À noite, sempre antes de dormir, é o momento chave onde se passa em nossa mente um *flash* de todas as coisas que foram realizadas durante aquele dia e aqueles que os antecederam. Revela-se uma ideia de aprisionamento, de impossibilidade de fuga do próprio pensamento. Passamos a compreender que o conhecimento da feiura da própria consciência é algo aterrorizante. Agora, há resposta para seu questionamento: *"Que ventre produziu tão feio parto?!"* O próprio ser humano cria dentro de si essa figura assustadora por meio de suas ações e atitudes diárias e a consciência, que sempre está à espreita - "igual um olho" – no momento mais propício, aparece tirando o seu "juízo", como um castigo, uma punição. Observa-se que esse poema apresenta ao final uma sentença moralizante que se assemelha às fábulas, trazendo para o texto uma espécie de "moral da história". É evidente a construção de uma estrutura de fantasia e também da presença de um animal para concretizar um conceito. As explicações que se sucedem, principalmente na última estrofe, corroboram essas aproximações.

> A Consciência Humana é este morcego!
> Por mais que a gente faça, à noite, ele entra
> Imperceptivelmente em nosso quarto!
> (ANJOS, 2015, p.16)

Esse desassossego diante da noite é evidente também no poema *Trevas.* Estruturado em 4 estrofes e rimas divididas em ABBA ABBA (nos primeiros oito versos) e CDE CDE (nos versos seguintes), esse soneto aborda a temática da escuridão que pode ser interpretada como ausência completa de luz e, no seu sentido figurado, falta de luz intelectual ou de conhecimento.

> Haverá, por hipótese, nas geenas
> Luz bastante fulmínea que transforme
> Dentro da noite cavernosa e enorme
> Minhas trevas anímicas serenas?!
> (ANJOS, 2015, p.140)

Segundo Jean Chevalier, em seu *Dicionário de Símbolos* (2007), o substantivo trevas está relacionado, simbolicamente, ao que é mal, à infelicidade, ao castigo, à perdição, à morte. Já a luz, na simbologia cristã, relaciona-se à vida, à salvação, à felicidade e também pode ser interpretada como conhecimento, principalmente na visão de mundo do extremo Oriente. Dessa

forma, o *eu* anseia por essa transformação das trevas em luz, mesmo tendo consciência do quanto esse processo é difícil, como menciona na estrofe a seguir:

> Há de a Terra vibrar na ardência infinda
> Do éter em branca luz transubstanciado,
> Rotos os nimbos maus que a obstruem a esmo...
>
> A própria Esfinge há de falar-vos ainda
> E eu, somente eu, hei de ficar trancado
> Na noite aterradora de mim mesmo!
> (ANJOS, 2015, p.140)

Assim, impossibilitado de agir diante dessa situação, o eu expresso se conforma em *ficar trancado/ Na noite aterradora* dele mesmo. Sua libertação das trevas interiores, parece estar condicionada à morte e isso gera agonia e desassossego. De acordo com Lucia Helena,

> o desassossego também está entre nós, no tão contemporâneo sentimento de se estar à deriva de uma violência que se dissemina globalmente, em várias direções, campos e dimensões, seja no âmbito do social, do político, do econômico, do existencial e do artístico. E se intensifica toda vez que se fica a sós com as narrativas do pequeno eu, em meio ao alarido cosmopolita, convivendo com essa entidade a que se pode chamar o "eu profundo", ainda que na leveza que restou do que era sólido e se desmanchou no ar, esse eu contemporâneo não seja tão profundo assim e esteja, muitas vezes, a se dissolver na leviandade, no culto da celebridade e do fisiculturismo, a expensas da cultura do espetáculo e do dinheiro. (HELENA, 2014, p. 258)

Questionamentos sobre a existência humana também aparecem no poema *Queixas noturnas,* como fica explícito, logo no primeiro verso, um grito de melancolia e lamento: *Quem foi que viu minha Dor chorando*?!

> Quem foi que viu a minha Dor chorando?!
> Minh'alma sai agoniada.
> Andam monstros sombrios pela estrada
> E pela estrada, entre estes monstros, ando!
> (ANJOS, 2015, p. 95).

De estrutura longa (76 versos, distribuídos em 19 estrofes de 4 versos), esse poema aborda a questão da dor estética, que, de acordo com alguns estudiosos da obra de Augusto, tem relação com o fundamento ideológico da filosofia de Schopenhauer e do budismo. De acordo com Umberto Padovani e Luís Castagnola, em seu livro *História da Filosofia* (1990), no pensamento de Schopenhauer a vida do homem oscila entre o sofrimento e o tédio; o prazer é apenas uma cessação provisória do sofrimento. Schopenhauer só vê saída para o homem na contemplação estética, na prática ética da justiça e da caridade e na vida ascética, longe dos prazeres mundanos (PADOVANI; CASTAGNOLA, 1990, p. 394-398). Já a doutrina budista

prega que a vida é sofrimento; a causa do sofrimento é o desejo; é preciso suprimir o desejo para acabar com o sofrimento. O ideal budista é o Nirvana, estágio de não-sofrimento atingido somente pelos iluminados (PADOVANI; CASTAGNOLA, 1990, p. 76-82).

Assim, a dor antropomorfizada é a causa de todo o sofrimento humano e a alma agoniada é a metáfora do homem consumido pelo sofrimento. O budismo nega a existência da alma. Esta alma referida é o próprio *eu*, andando entre os monstros, personificação dos tormentos humanos. Essa dor, como o *eu* descreve, nem mesmo Pedro Américo - pintor paraibano, que fez a mais bela representação do corpo esquartejado de Tiradentes - é capaz de pintar.

> O quadro de aflições que me consomem
> O próprio Pedro Américo não pinta...
> Para pintá-lo, era preciso de tinta
> Feita de todos os tormentos do homem!
>
> Como um ladrão sentado numa ponte
> Espera alguém, armado de arcabuz,
> Na ânsia incoercível de roubar a luz,
> Estou à espera de que o Sol desponte!
>
> Bati nas pedras dum tormento rude
> E a minha mágoa de hoje é tão intensa
> Que eu penso que a Alegria é uma doença
> E a Tristeza é minha única saúde.
> (ANJOS, 2015, p. 95-96).

O *eu*, consciente de sua condição em que a *Alegria é uma doença/ e a Tristeza, a única saúde,* exclama seu anseio pela redenção. Este *eu* dilacerado esforça-se por apreender o mistério e a ele se reintegrar cosmicamente. Por isso, utiliza, metaforicamente, a imagem do ladrão sentado na ponte, à espera da aurora, para satisfazer sua "ânsia incoercível de roubar a luz". Nesse sentido, o *eu* almeja não somente libertar-se da tortura de uma noite tétrica, mas também captar a luz fugidia que aponta para um anseio mais profundo: *(...) arrancado das prisões carnais, viver na luz dos astros imortais, abraçado com todas as estrelas*.

> As minhas roupas, quero até rompê-las!
> Quero, arrancado das prisões carnais,
> Viver na luz dos astros imortais,
> Abraçado com todas as estrelas!
> (ANJOS, 2015, p. 95-96)

Essa transcendência está relacionada a um retorno à inexistência, única instância na qual se pode vislumbrar a serenidade verdadeira, segundo sua ótica. Daí porque há o louvor do vazio, o desejo de que "o mundo fique imaterializado", simbolizado. Assim, alternando contrastes,

confessando-se em alguns momentos que o eu se sente pequeno diante da amplidão da existência, em outros, contudo, assume uma dimensão descomunal, como descreve na estrofe seguinte:

> A Noite vai crescendo apavorante
> E dentro do meu peito, no combate,
> A Eternidade esmagadora bate
> Numa dilatação exorbitante!
> (ANJOS, 2015, p.96).

O uso da hipérbole, na estrofe acima, intensifica o seu sofrimento e a luta que sempre existirá entre o hoje e o amanhã. Ao confessar sua inutilidade na tentativa de viver, proclama que luta *contra a universal grandeza/ Na mais terrível desesperação*, sendo seu esforço "a luta", o *prélio enorme, é a rebelião da criatura contra a natureza*!

Na sétima estrofe, essa Eternidade esmaga-lhe o peito, conduzindo-o à reflexão que permeia a segunda parte do poema, onde se modela a luta "da criatura contra a natureza":

> E eu luto contra a universal grandeza
> Na mais terrível desesperação...
> É a luta, é o prélio enorme, é a rebelião
> Da criatura contra a natureza!
> (ANJOS, 2015, p.96)

Essa luta, como bem menciona o eu, é comparada à luta de Hércules[8] que *treme e vai tombar no caos/ De onde seu corpo nunca mais levanta*! Nesse sentido, homem comum, transfigura-se em semideus, mas não há nada que impeça o avanço das forças contrárias e, por isso, o eu-poético acredita que também será vencido pelo *mecanismo que tiver mais força* nessa batalha desigual *do dia de hoje contra o de amanhã.*

> É natural que esse Hércules se estorça,
> E tombe para sempre nessas lutas,
> Estrangulado pelas rodas brutas
> Do mecanismo que tiver mais força.
> (ANJOS, 2015, p.96)

Há, ao longo do poema, uma verdadeira poética do grotesco, evidenciada, principalmente, por um vocabulário que sugere dilaceração, como exemplos: o uso dos verbos esmagar, arrancar, estorcer, romper, tombar que criam uma atmosfera de tensão até alcançar um clímax expressivo.

[8] *Hércules* é um herói da mitologia greco-romana, um semideus, filho de *Zeus* com a mortal *Alcmena*. É conhecido pela força incomum e pelas doze atividades que fez para se redimir de ter matado sua mulher e seus filhos em um ato de loucura causado pela deusa *Hera*.

Diante de tanta negatividade, o *eu* passa também a negar a própria poesia, revelando mais uma vez a tragédia que contém seu canto, já anunciando a morte do herói, quando menciona o túmulo de Orfeu. No entanto, seu canto se situa no aqui, agora. A grande *noite brasileira* é testemunha de um país doente, o mesmo em que ele se encontra. É dessa realidade que, muitas vezes, o eu quer se ver distante.

> Cantada sobre o túmulo de Orfeu,
> Seja este, enfim, o último canto meu
> Por esta grande noite brasileira!
> (ANJOS, 2015, p.97)

O que resta ao eu? A negação do desejo, aliada à negação do prazer, que resulta num estado de permanente *Melancolia!*

> 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 fugi de casa!
> (ANJOS, 2015, p.98)

Segundo Chico Viana (2004), o melancólico parece ter vivido num lugar-tempo ideal do qual foi banido pelas duras injunções da realidade, parece que o eu-lírico deseja voltar à inocência. Kierkegaard (1968) diz que inocência é ignorância, dessa forma o ser que deseja voltar a um estado do qual nada conhece atesta a insatisfação do ser diante da consciência, do conhecimento, próprio do ser humano. A consciência tem seu preço: angústia.

A temática da desilusão, da solidão e do deslocamento do mundo também é abordada no poema *Tristezas de um quarto minguante*. Composto de 26 estrofes de quatro versos, o *eu* se utiliza da descrição da sombra, dos sonhos dementes e do luar para expressar seu sofrimento e amargura. Falta-lhe a tranquilidade interior, pois não encontra lugar seguro e nem paz duradoura. É uma descrição realista dos temores que assaltam o eu lírico sozinho, na noite do engenho, a pensar sobre a morte e os sentimentos que o afligem, como descreve na primeira estrofe:

> 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!
> (ANJOS, 2015, p.103)

O poema inicia com a expressão *Quarto minguante*, que se caracteriza por ser uma das fases da lua, que ocorre quando o ângulo Terra-Lua-Sol está, aproximadamente, reto, de modo

que só é possível ver apenas cerca da metade do disco lunar. Para Fausto Cunha, em seu artigo *Toma as espadas rútilas, guerreiro* (1996, p. 169), há nesse poema uma enumeração caótica e uma imagística alucinada e familiar. Dessa forma, a lua é vista de forma alucinante, o ritmo vertiginoso, juntamente com as estrofes desconexas, fomenta o aparecimento de uma atmosfera de pesadelo, bem como de dissonâncias no campo formal. Como se pode perceber nas estrofes seguintes:

> Do observatório em que eu estou situado
> A lua magra, quando a noite cresce,
> Vista, através do vidro azul, parece
> Um paralelepípedo quebrado!
>
> O sono esmaga o encéfalo do povo.
> Tenho 300 quilos no epigastro...
> Dói-me a cabeça. Agora a cara do astro
> Lembra a metade de uma casca de ovo.
> (ANJOS, 2015, p.103)

A musicalidade criada pelas rimas marcadas na estrofe acima encadeia sons, sílabas tônicas e átonas e constrói uma rede de sentidos que se apoiam numa estranheza musical. O poeta consegue por meio dos deslocamentos de melodias uma quebra harmônica marcada pelo efeito de estranhamento semântico. De acordo com Cavalcanti Proença, em seu texto *O artesanato em Augusto dos Anjos*, Augusto dos Anjos utiliza "combinações vocálicas" que criam "consonâncias iguais ou homorgânicas, uniformes ou variadamente opostas em simetria" (PROENÇA, 1982, p. 243), como pôde ser observado na estrofe anterior.

O eu fala de uma lua deformada que, ao ser observada por uma espécie de *lente observadora*, é comparada a *Um paralelepípedo quebrado*, a uma *metade de uma casca de ovo* e a um *semicírculo medonho*. Nesse sentido, as imagens criadas pelo eu sugerem uma espécie de transvaloração estética, em que o horrendo, o grotesco e o dissonante assumem sua condição de belo.

A descrição de agonia, mencionada nas estrofes anteriores, revela uma mágoa estranguladora, tomando a mente do eu poético, o que pode ser constatado no verso: *Tenho 300 quilos no epigastro...* No universo de dramaticidade intensa, a hipérbole torna-se uma figura de linguagem recorrente, revelando uma construção de uma verdadeira poética do excesso que reforça a sensação de opressão e medo que se instaura no *eu.*

Assim, a contestação ao racional e ao abstrato leva o *eu* a observar o que está em volta e, consequentemente, a inserir dados da realidade concreta, como exemplo, o rigor confessional

e descritivo em que o efeito poético se acentua, paradoxalmente, com a descrição crua de sentimentos, impressões, percepções:

> Diabo! Não ser mais tempo de milagre!
> Para que esta opressão desapareça
> Vou amarrar um pano na cabeça
> Molhar a minha fronte com vinagre.
> (ANJOS, 2015, p.103)

O *eu* expõe a sua descrença em uma intervenção divina: *não ser mais tempo de milagre* e o fato de pensar em amarrar na cabeça um pano e molhar a testa com vinagre aparenta ter similaridade com o pano embebido de vinagre que foi dado a Cristo na cruz. É, portanto, momento de sofrimento desse *eu* que fala no poema, pois os medos aumentam nele.

A loucura do delírio vai aumentando, assim como o desejo louco de se dissolver, de se enterrar naquele *semicírculo medonho*, num movimento de homogeneidade com a matéria. Essa imagem delirante sugere um anseio pelo dilaceramento.

> Vai-me crescendo a aberração do sonho.
> Morde-me os nervos o desejo doudo
> De dissolver-me, de enterrar-me todo
> Naquele semicírculo medonho!
> (ANJOS, 2015, p.104)

Há uma mescla de imagens alucinatórias aberrantes, de colorido onírico, que podem até dar a impressão da extravagância, o que leva a suspeitas de um possível distúrbio mental, conforme se lê nos versos seguintes:

> A lâmpada a estirar línguas vermelhas
> Lambe o ar. No bruto horror que me arrebata,
> Como um degenerado psicopata
> Eis-me a contar o número das telhas!
> (ANJOS, 2015, p.104)

Ao descrever o luar, as sombras, os *sonhos dementes*, o eu revela uma sensação de caos como menciona nos versos: *Começo a ver coisas de Apocalipse/ No triângulo escaleno de ladrilho!* Tudo ao seu redor corrobora para o aumento do seu pesadelo.

> [...]
> Então dois ossos roídos me assombraram...
> - "Por ventura haverá quem queira roer-nos?!
> Os vermes já não querem mais comer-nos

E os formigueiros lá nos desprezaram".

Figuras espectrais de bocas tronchas
Tornam-me o pesadelo duradouro...
Choro e quero beber a água do choro
Com as mãos dispostas á feição de conchas.

[...]
Por muito tempo rolo no tapete,
Súbito me ergo. A lua é morta. Um frio
Cai sobre o meu estômago vazio
Como se fosse um copo de sorvete!
(ANJOS, 2015, p. 104-105)

Nos versos acima, de modo sutil, há uma descrição da falência total da matéria: o corpo se torna insensível porque gela; os líquidos começam a extravasar.

A alta frialdade me insensibiliza;
O suor me ensopa. Meu tormento é infindo...
Minha família ainda está dormindo
E eu não posso pedir outra camisa!

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.
(ANJOS, 2015, p.105-106)

São estados d'alma conturbados pela angústia, pelas alucinações, pelo medo e recordações macabras, fazendo com que todas as dúvidas do seu *eu* interior estejam manifestadas nas suas inflexões mentais. A noite toda nessa lancinante agonia, até que o sol bate nas vidraças e o retira daquele sepulcral martírio.

Pelos respiratórios tênues tubos
Dos poros vegetais, no ato da entrega
Do mato verde, a terra resfolega
Estrumada, feliz, cheia de adubos.
(ANJOS, 2015, p.106)

No entanto, nem a chegada da manhã é capaz de restituir a calmaria. Prolonga-se, ainda, uma atmosfera tensa, delirante e lúgubre da noite profunda. "Ah! Minha ruína é pior que a de Tebas!

Ah! Minha ruína é pior do que a de Tebas!
Quisera ser, numa última cobiça,
A fatia esponjosa de carniça
Que os corvos comem sobre as jurubebas!
(ANJOS, 2015, p.106)

Comparando o infortúnio de suas misérias à tragédia de Tebas, o eu-poético ressalta seu caráter de arruinado, pois Tebas é um topos significando algo predestinado a maldições, que resultam em ruínas, dos homens e do lugar.

Assim, a vida o exorta a sofrer, mas ele não pode mais, prefere antes ser *a falta esponjosa da carniça/ Que os corvos comem sobre as jurubebas.* Os termos "carniça" e "corvos" denotam valores negativos. Nesse sentido, o desejo do eu lírico é o resultado de uma associação depreciativa do homem à categoria do aniquilado, apodrecido.

Dessa forma, o aspecto de "ruína interior" mostra a destruição do homem a partir do que se passa dentro de si mesmo. Ou seja, a destruição exterior reflete sua ruína interior: esta relação é convencional no âmbito do discurso ficcional, como o da poesia. As imagens que projetam a fragmentação no mundo exterior refletem a instabilidade do mundo em que o homem está inserido, são reflexos de uma degradação interior.

É importante frisar a referência ao personagem de Hamlet[9], ou "Hamleto", como se o eu já estivesse envolto pela sanha da morte, da indecisão e de tormentos existenciais, peculiares ao personagem. Nesse sentido, ressalta que o processo natural da morte envolve certa ambiguidade que o faz aproximar a ideia de "festejos" e "funerais".

> Entretanto, passei o dia inquieto,
> A ouvir, nestes bucólicos retiros
> Toda a salva fatal de 21 tiros
> Que festejou os funerais de Hamleto!
> (ANJOS, 2015, p.106)

Desse modo, ao mesmo tempo em que a morte aparece como fonte de horror e degradação corporal, ela também é vista como bem-aventurança, como fim dos sofrimentos. Assim, o quarto minguante representa, metaforicamente, a vida próxima do fim, seguindo o ciclo da natureza, pois até mesmo a lua, depois de minguante, renasce nova.

Na astrologia, a lua simboliza o subconsciente, a noite, a passividade, o sonho, a imaginação ou o psiquismo e tudo o que é inconstante, transitório e instável. Muitas dessas características podem ser identificadas no poema *Dolências.* Composto por 6 estrofes de quatro versos, o poema possui uma estrutura pequena comparada ao poema anterior *Tristezas de um quarto minguante,* mas é o suficiente para expressar o subjetivismo do eu, que reconhece no elemento lunar uma direção, a esperança em algo.

> Oh! lua morta de minha vida,
> Os sonhos meus

[9] Personagem criado por William Shakespeare, Hamlet ou Hamleto (seguindo, provavelmente, a grafia da versão em português datada de 1871) em peça homônima.

> Em vão te buscam, andas perdida
> E eu ando em busca dos rastos teus...
> (ANJOS, 2015, p.211)

Desde tempos remotos, a lua simboliza as fases da vida, pois passa regularmente por um ciclo vital, uma vez que é um astro cuja aparência cresce, diminui, desaparece e cresce novamente. Assim, a Lua está submetida à lei universal do devir, do nascimento e da morte, sendo a representação da passagem da vida para a morte e o renascimento.

Dessa forma, há um desejo do *eu* em ultrapassar também as fases da sua vida, assim como faz a lua, que serve de inspiração a ele. O *eu* revive as memórias que a noite traz, suas lutas, suas dores e participa da atmosfera cósmica, como menciona no fragmento a seguir:

> Tu que tombaste no caos extremo
> Da Noite imensa do meu Passado
> Sabes da angústia do torturado...
> Ah! Tu sabes por que é que eu gemo!
> (ANJOS, 2015, p.212)

A noite, como o eu caracteriza, é imensa, conhece suas mágoas e o acompanha no passado e no presente. Já a Lua evoca a luz nas trevas da tenebrosa escuridão da noite, mas quando morta, mistura-se na noite e não apresenta rastros. Assim, também ocorre com o eu, que se vê perdido na imensidão da noite do seu passado. O olhar para o futuro é interrompido. A vida fica estatelada naquele instante que se resume, apenas, na saudade. De quê? Do passado! Sem o olhar para o novo, para o que a vida ainda tem para oferecer, o *eu* se perde na angústia e na melancolia, conforme traço já observado pela crítica literária como componente da arte poética de Augusto dos Anjos. E o que resta é juntar-se a *lua fria*, a *lua morta* da sua vida.

> Ninguém me chora, ah! se eu tombar
> Cedo na lida...
> Oh! Lua fria vem me chorar
> Oh! Lua morta de minha vida.
> (ANJOS, 2015, p.212)

É esse espaço cósmico que o poema *Insônia* aborda. O eu-poético revela o mundo subterrâneo, o mundo das trevas, onde o espírito noctâmbulo da *Mágoa* passa chorando:

> Noite. Da Mágoa o espírito noctâmbulo
> Passou de certo por aqui chorando!
> Assim, em mágoa, eu também vou passando
> Sonâmbulo... sonâmbulo... sonâmbulo...
> (ANJOS, 2015, p.98)

As repetições no quarto verso, com as reticências desempenhando um papel fundamental, sugerem o vagar lento do corpo. Auxiliam na evocação do sinistro, na imersão do *espírito noctâmbulo* pelos domínios da noite profunda.

> Que voz é esta que a gemer concentro
> No meu ouvido e que do meu ouvido
> Como um bemol e como um sustenido
> Rola impetuosa por meu peito adentro?!
> (ANJOS, 2015, p.98)

Que voz é essa lúgubre e cavernosa que dá um tom de suspense ao poema? É um gemido que o *eu* guarda no ouvido e que, *como um bemol* e *como um sustenido rola impetuosa* dentro do seu peito. Daí, a indagação: - *Por que é que este gemido me acompanha?!* A resposta é clara! É o espírito da Mágoa que anda à noite, a chorar e o acompanha em todos os seus passos. O eu, embalado pela música fúnebre, caminha *Sonâmbulo... sonâmbulo...sonâmbulo...*

E, no *sombrio palco* dos seus olhos, como um estrado alto, sobre o qual se coloca o ataúde de quem vai receber as homenagens, surge uma cidade estranha, ou um mapa-múndi. E o que ele vê: *A procissão dos Mártires da Terra/Desde os Cristãos até Giordano Bruno!*

> A dispersão dos sonhos vagos reúno.
> Desta cidade pelas ruas erra
> A procissão dos Mártires da Terra
> Desde os Cristãos até Giordano Bruno!
>
> Vejo diante de mim Santa Francisca
> Que com o cilício as tentações suplanta,
> E invejo o sofrimento desta Santa,
> Em cujo olhar o Vício não faísca!
> (ANJOS, 2015, p.98)

Essa admiração nutrida em relação aos santos e mártires revela a adesão do *eu* à expiação. Nesse sentido, o eu expresso parece almejar converter-se em uma espécie de Cristo para dissipar o mal entre os homens. Essa imagem tem uma conotação simbólica relacionada a um ideal de transcendência: mergulho no vazio da inexistência, no nada.

> Se eu pudesse ser puro! Se eu pudesse,
> Depois de embebedado deste vinho,
> Sair da vida puro como o arminho
> Que os cabelos dos velhos embranquece
>
> Por que cumpri o universal ditame?!
> Pois se eu sabia onde morava o Vício,
> Por que não evitei o precipício
> Estrangulando minha carne infame?!
> (ANJOS, 2015, p.99)

Para Duarte Neto, esse ideal de transcendência parece estar vinculado a dois polos contrários: a superabundância e o vazio. Assim,

> o reino da multiplicidade, da heterogeneidade, da existência material pode ser visto em determinados momentos como 'nada', convertendo-se assim [...] em "cósmico zero". Por outro lado, o não-ser assume uma grandiosidade em tudo oposta ao seu sentido literal. Ele acaba sendo, nessa poesia da negação, supervalorizado e sobrevalorizado (acaba de alguma forma "nadificando" a representação feita das coisas, "absorvendo" o seu valor, ou melhor, acaba tornando o real uma realidade menor (DUARTE NETO, 2005, p.88).

Desse modo, à proporção que a sua insônia aumenta, começa a interrogar figuras ou símbolos enigmáticos e esfinges. E, ao vaguear pela noite decaída, se depara com a luz do anjo caído e do olho que tudo vê, ou seja, a luz do Mal e do Bem vai lançando sobre os campos largos a última estrela d´alva da vida.

> Vagueio pela Noite decaída...
> No espaço de luz de Aldebarã e de Argos
> Vai projetando sobre os campos largos
> O derradeiro fósforo da Vida.
> (ANJOS, 2015, p.98)

Envolto pelo perfume da margarida e da begônia, o eu se sente alegre ao observar a natureza, a alma dos bichos, o silêncio da atmosfera camponesa. No entanto, é uma alegria passageira, ao pensar que o *Atro dragão da escura noite,* logo chegará.

> Cedo virá, porém, o funerário,
> Atro dragão da escura noite, hedionda,
> Em que o Tédio, batendo na alma, estronda
> Como um grande trovão extraordinário.
> (ANJOS, 2015, p.98)

Dessa forma, a noite é interpretada como espaço de sofrimento e delírio, onde o eu poético está exposto às "angústias suscitadas tanto pela consciência quanto pelo inconsciente, tanto na vigília como na representação do sonho, do pesadelo". Nessa perspectiva, ela representa vazio e dissolução. Ela parece ser, deste modo, a força que seduz o visionário "que abraça a tragédia e o negrume da sua sina", àquela "que propõe verdades funestas" (DUARTE NETO, 2005, p.61).

A insônia marca esse intervalo de tempo e angústia que o *eu* enfrenta ao saber que será novamente *pabulo do susto,* que será obrigado a sacrificar-se, imerso outra vez na mágoa *por amor do verso,* em seu *eterno leito Procusto*[10]. Nesse sentido, a figura mitológica de Procusto

[10] Procusto era um bandido que vivia na serra de Elêusis. Em sua casa, tinha uma cama de ferro, que possuía seu exato tamanho, para a qual convidava todos os viajantes a se deitarem. Se os hóspedes fossem demasiados altos,

traz um sentido metafórico neste poema, como se o eu, embora tentasse se enquadrar à realidade existente, não conseguisse se ajustar a ela e, por isso, não pudesse fugir do hediondo *Atro dragão da escura noite*. Essa referência faz lembrar o aspecto sepulcral da morte e o Tédio, aqui personificado, é aquele que bate a alma, estrondando-a como trovão.

Essa noite, falada e exemplificada nos poemas anteriores, também aparece no soneto *Noturno.* Mas, diferentemente do poema anterior, aqui ela é *Santificada*, porque carrega uma dor universal, a dor de todos, a - *Dor do Mundo.*

> Para o vale noital da eterna gaza
> Rolou o Sol – imenso moribundo –
> E a noite veio na negrura d'asa,
> Santificada pela Dor do Mundo!
>
> U' a luz, entanto, no negror me abrasa,
> E um canto vai morrer no vale fundo...
> Que luz é esta que das brumas vaza,
> Que canto é este, virginal, profundo?!
> (ANJOS, 2015, p.190-191)

Envolto na atmosfera noturna, o eu é enlaçado pelo canto triste, puro e profundo que a noite exala, como pode ser observado na estrofe seguinte. Essa ligação revela uma similaridade: a dor interna. Por isso, o *eu* se identifica com esse canto, que também é um canto seu. O canto da amargura.

> Cantas, e é noite de fatais abrolhos...
> Choras, e no meu peito estes teus olhos
> Como que cravam dois punhais gelados!
> (ANJOS, 2015, p.191)

Por outro lado, no poema *Sombra Imortal*, a noite é aquela que *velas a rutilância.* Embora ela venha acompanhada do adjetivo *tumbal*, que está relacionado a sepulcro, a noite revela esperança. É ela que ilumina o caminho e que leva à derradeira porta.

A noite é antropomorfizada no corpo da mulher, como aquela que é capaz de ampará-lo nos momentos difíceis. Assim, como Hércules se rendeu à beleza de Onfale[11], aqui o *eu* se

ele amputava o excesso de comprimento para ajustá-los à cama, e os que tinham pequena estatura eram esticados até atingirem o comprimento suficiente. Uma vítima nunca se ajustava exatamente ao tamanho da cama porque Procusto, secretamente, possuía duas camas de tamanhos diferentes. Continuou seu reinado de terror até que foi capturado pelo herói ateniense Teseu que, em sua última aventura, prendeu Procusto lateralmente em sua própria cama e cortou-lhe a cabeça e os pés, aplicando-lhe o mesmo suplício que infligia aos seus hóspedes.

[11] Hércules foi vendido a Onfale (rainha de Lídia). A encantadora donzela por ele se apaixonou e deu-lhe a liberdade. No entanto, Hércules, que também a amava, preferiu permanecer submisso ao seu lado, cedendo aos seus caprichos, sendo um deles: vestir-se de mulher.

rende à sensualidade que a noite exalta. A noite é, portanto, a sombra imortal que o acompanha ao longo da vida como pode ser identificado nos versos abaixo do soneto:

> - E tu velas, a sós, no pó da fulgurância
> Como uma velha cruz vela na sombra morta!
> Fora, a noite é tumbal... e a saudade da infância,
> Como um'alma de mãe, me acalenta e conforta!
>
> Noite! E somente tu velas a rutilância...
> Lua que já passou a que hoje ainda corta
> O penetral que guia à derradeira estância,
> O penetral que leva à derradeira porta!
>
> Revejo em ti mulher, num lânguido *smorzando*
> A sombra virginal qu'eu adoro chorando
> E há de um dia amparar-me na luta morrendo...
>
> Ah! Que um dia da Vida, estes dardos acúleos
> Caiam, também da Dor, lá dos braços hercúleos,
> Domados pela meiga Onfale a que me rendo!
> (ANJOS, 2015, p.189-190)

O eu estabelece um diálogo direto com a noite, que se mostra, sobretudo, pelo uso do travessão e pelo verbos no imperativo. Para ele, ela é calmaria, encanto e acalento ao ponto de compará-la à *alma* de sua mãe: *e a saudade da infância,/ Como um'alma de mãe, me acalenta e conforta!*

Por fim, no poema *Idealizações*, o *eu* descreve como é a chegada dessa noite que tanto provoca sensações em seu interior. Composto por 5 partes e 26 estrofes, o poema fala dessa noite ideal, como o próprio título sugere.

Caracterizada por dois adjetivos, a noite é definida como santa, o que sugere que ela possui características que inspiram ou devem inspirar grande respeito ou veneração, além disso, a palavra santa está relacionada a tudo que é essencialmente puro, ou que atinge a perfeição e, por fim, também pode ser associada ao que é inviolável, imaculada, que é eficaz, o que cura. Já a palavra vitoriosa relaciona-se ao que é glorioso, aquele que alcançou o triunfo, que conseguiu a vitória, que venceu.

> E a Noite emerge, santa e vitoriosa
> Dentro um *velarium* de veludos. Atros,
> Descem os nimbos... No ar há malabatros
> Turiferando a negridão tediosa.
> [...]
> Eu amo a Noite que este Sol arranca!
> Namoro estrelas... Sírius me deslumbra,
> Vésper me encanta, e eu beijo na penumbra
> A imagem lirial da Noite Branca!
> (ANJOS, 2015, p.213-216)

É notória, no trecho acima, a presença de elementos helênicos como *Sol*, *Sírius* e *Vésper*, seguidos de sua *imagem lirial* a *Noite Branca*. Essa imagem, transposta para o plano da

expressão escrita, representa, em forma de metáfora, a insônia. Pormenorizando, a imagem da noite branca traduz o signo da convergência de dois outros signos: os signos quase noite e quase dia, entremeio que se afigurava talvez como o pior dos horrores da existência para o criador decadente.

Nos países nórdicos, a "noite branca"[12] refere-se a um fenômeno em que o crepúsculo dura toda a noite, mesmo com o Sol se pondo, ele permanece um pouco abaixo da linha do horizonte, deixando a noite clara, causando uma atmosfera onírica. O escritor russo Fiódor Dostoiévski se inspirou nesse fenômeno para escrever seu romance *Noites Brancas*, que traz como cenário as ruas da charmosa cidade de São Petersburgo em seus dias claros. No poema de Augusto dos Anjos, a referência ao fenômeno natural compõe a imagem do lírio.

Assim, o eu se lança no escuro porque acredita que o desconhecido é o único lugar donde pode vir o refrigério para o seu espírito entristecido. Como uma alma penada, o eu se mostra refém de um ego que faz retornar, sintomaticamente, para um mecanismo de defesa do próprio egoísmo (fantasmas das repressões sofridas).

O som noturno que o embala, o aprisiona numa dimensão do pensamento entre o real inteligível e o real sensível, fugindo do mundo. Dessa forma, o eu-poético tende a catalisar o seu olhar para a noite ansiando que ela não acabe. O olhar para a noite é o olhar para si, o olhar de conhecer. A musicalidade é marcada pelo ritmo construído nas rimas e pela disposição das estrofes que, em determinado momento, se utiliza até de uma espécie de refrão que se repete ao fim da segunda e quinta parte do poema.

> Agora é noite! E na estelar coorte,
> Como recordação da festa diurna,
> Geme a pungente orquestração noturna
> E chora a fanfarra triunfal da Morte.
>
> Então, a Lua que no céu se espalha,
> Iluminando as serranias, banha
> As serranias duma luz estranha
> Alva como um pedaço de mortalha!
>
> Nessa música que a alma me ilumina
> Tento esquecer as minhas próprias dores,
> Canto, e minh'alma cobre-se de flores
> - Fera rendida à música divina.
>
> Harpas concertam! Brandas melodias
> Plangem... Silêncio! Mas de novo harpas
> Reboam pelo mar, pelas escarpas,

[12] No verão do hemisfério Norte, devido à inclinação do eixo da Terra, os raios solares atingem com mais força essa região e menos o hemisfério Sul (onde o Brasil está localizado), que tem dias menos duradouros.

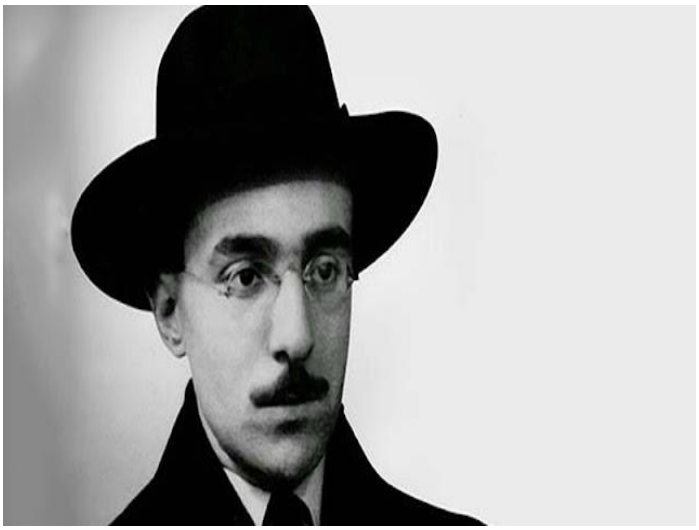
> Pelos rochedos, pelas penedias.
> (ANJOS, 2015, p.216)

A noite é ansiada com paixão e encantamento pelo eu que se deixa seduzir pela *orquestração noturna* que *chora a fanfarra triunfal da Morte.* Ela desconjunta a alma, esbandalha a unidade que forma o ser vivo. Dessa forma, o *eu* deixa de estar isolado, de ser uma simples mônada, para se agregar ao cosmos moribundo. É a descrição não da aparência, mas daquela lividez sepulcral que tomara para quem traz *no peito o branco das manhãs* e *dormem brancas como leviatãs*/*Sobre o oceano astral das nebulosas.*

Portanto, a noite mantém íntima relação com o caos, a angústia e a morte. A associação da noite à morte pode ser percebida, uma vez que a noite e sua escuridão trazem conotações que se referem ao fim, fim do dia, fim da vida. Assim, essa obsessão pela morte, como devoradora e insaciável de tudo, já descrita em poemas anteriores, alimenta-se da ambiguidade propiciada pela disposição melancólica do eu: a morte é temida, mas também desejada. É punição pelos pecados da carne e, ao mesmo tempo, é a libertadora dos sofrimentos, das preocupações e se mostra como uma possibilidade de renovar a espécie.

4 FERNANDO PESSOA

4.1 Vida e obra



Fernando Pessoa[13]

Fernando António Nogueira Pessoa nasceu em 13 de junho de 1888, num pequeno quarto no Largo de São Carlos, em Lisboa. Filho de uma família da pequena aristocracia portuguesa, perdeu o pai em 1893 e, menos de um ano depois, o irmão mais novo. Com o segundo casamento de sua mãe, dona Maria Magdalena Pinheiro Nogueira, passou a morar em Durban, África do Sul.

Em 1905, Pessoa retornou a Portugal, onde levou uma vida modesta do ponto de vista material, trabalhando como correspondente estrangeiro em casas comerciais, o que lhe permitiu garantir o seu sustento e conciliar com sua intensa produção intelectual e literária.

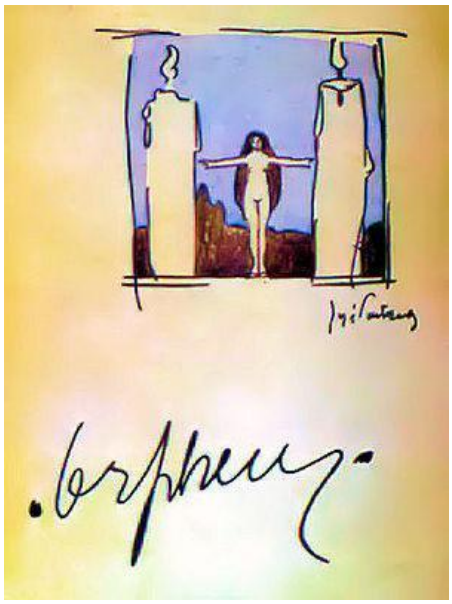
Em 1912, passou a colaborar como crítico da revista *A Águia* e sua estreia oficial nas letras portuguesas se dá com os artigos sobre *A Nova Poesia Sociologicamente e Psicologicamente Considerada,* em que prenuncia a aparição de uma figura pública que encanaria o Supra-Camões:

> [...] deve estar para muito breve o inevitável apparecimento do poeta ou poetas supremos, d'esta corrente, e da nossa terra, porque fatalmente o Grande Poeta, que este movimento gerará, deslocará para segundo plano a figura, até agora primacial, de Camões. [...] Mas *é precisamente por isso* que mais concluivel se nos affigura o proximo apparecer d'um supra-Camões na nossa terra (PESSOA, 1912, p.106-107)

[13] Imagem disponível em: http://www.revistaconexaoliteratura.com.br/2019/03/7-frases-impactantes-de-fernando-pessoa.html

De acordo com Danilo Barcelos Corrêa, em sua tese *As coisas que são uma só no plural dos nomes Poiesis e Episteme no diálogo poético de Carlos Drummond de Andrade e Álvaro de Campos* (2015), nesse período, Portugal vivia o início do Modernismo, com o aparecimento do Futurismo e dos movimentos de vanguarda. E foi nas revistas portuguesas *Lusitânia* e *Europa* que os primeiros textos de cunho vanguardista de Fernando Pessoa foram publicados. Além disso, o poeta publicou, no único número da revista *A Renascença*, o poema "Paúis", que gerou o primeiro movimento do modernismo português: o paulismo[14] (CORRÊA, 2015, p.37).

No entanto, foi em 1915, com a revista luso-brasileira *Orpheu*, que a geração de jovens poetas portugueses, que se reuniam desde 1912 nos cafés da Baixa, em Lisboa, pôde concretizar este sonho de uma revista de vanguarda. Reunia nomes como Ronald de Carvalho, Mário de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa, Almada Negreiros, Santa-Rita Pintor e Côrtes-Rodrigues. A revista teve apenas três edições e apenas dois números publicados, mas foi um importante veículo da estética modernista em Portugal. Com o suicídio de Sá-Carneiro, em 1916, e a morte de Santa-Rita Pintor, em 1918, o grupo se separa por completo.



Capa do fascículo nº1[15]

Capa do fascículo nº2[16]

[14] O Paulismo é a poesia que almeja o desdobrar de uma "sensação crepuscular", a "intelectualização de uma emoção", ou a "emocionalização de uma ideia", invenção de Pessoa a partir do seu poema «Pauis de roçarem ânsias pela minh' alma em oiro», atrás aludido). "O estilo paúlico define-se pela voluntária confusão do subjetivo e do objetivo, pela «associação de ideias desconexas», pelas frases nominais, exclamativas, pelas aberrações da sintaxe («transparente de Foi, oco de ter-se»), pelo vocabulário expressivo de tédio, do vazio da alma, do anseio de «outra coisa», um vago «além» («ouro», «azul», «Mistério», pelo uso de maiúsculas que traduzem a profundidade espiritual de certas palavras («Outros Sinos», «Hora»).(COELHO,1979, p.656).

[15] Imagem disponível em: http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v7i14p150-153

[16] Imagem disponível em: http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v7i14p150-153

Em 1917, Fernando Pessoa publicou sob a *persona* de Álvaro de Campos o poema *Ultimatum* na revista *Portugal Futurista*. Nesse manifesto, mostra seu fascínio pela modernidade, como observado no trecho a seguir: *A Europa está farta de não existir ainda! Está farta de ser apenas o arrabalde de si-própria! A Era da Máquinas procura, tateando, a vinda da Grande Humanidade! [...]* (PESSOA, 1917, p.30), publicou ainda o poema *Antinous* e *35 Sonnets*.

Em 1921, publicou os *English Poems I, II e III* na sua editora, a *Olisipo*. De desastrosa carreira comercial, a revista não perdurou muito tempo. Nela foram publicadas as *Canções* de António Botto e *Sodoma Divinizada* de Raul Leal. Ambas chocaram o público sendo, por isso, retiradas do mercado por Ordem Pública.

Em 1922, publicou na revista *Contemporânea* o texto *O Barqueiro Anarquista*. Nesse órgão, colaborou durante algum tempo, publicando, principalmente, os poemas de Álvaro de Campos. Dois anos mais tarde, dirigiu o primeiro número da revista *Athena*, nela publicou o ensaio *Apontamentos para uma estética não-aristotélica de Álvaro de Campos*.

Em 1927, iniciou sua colaboração na revista *Presença* e foi nela que Pessoa passou a ser estudado com um olhar crítico, principalmente pelo crivo de um de seus diretores: o crítico José Régio. Como o próprio poeta dizia, sua obra não seria mais sem suporte. Um ano mais tarde, junto com outros integrantes, fundou a *Solução Editora*.

Em 1931, publicou na *Presença*, o *Hino a Pã*, do mago Aleister Crowley. Dois anos mais tarde, em 1933, escreveu um estudo sobre o poeta António Botto.

Em 1934 publicou *Mensagem* e, com a obra, recebeu o segundo lugar no prêmio de poesia criado pelo Secretariado de Propaganda Nacional de Lisboa. Um ano depois, corroído pela cirrose hepática morreu, aos 47 anos, em 30 de novembro de 1935. Depois da sua morte foi encontrada uma vastíssima produção literária.

4.2 A crítica literária de Fernando Pessoa

Fernando Pessoa foi escritor, crítico literário, filósofo, político, tradutor. Nas palavras de Jacinto do Prado Coelho, Pessoa "pertence justamente ao número dos poetas para quem a poesia vale pelo que significa, traduz um pensamento, obriga a pensar. *Toda a arte é uma forma de literatura – escreveu Álvaro de Campos -, porque toda a arte é dizer qualquer coisa*" (COELHO, 1977, p.240).

Pessoa só publicou um único livro em vida: *Mensagem* e, alguns dos seus poemas foram publicados em revistas ligadas ao Modernismo. Foi João Gaspar Simões que se encarregou de

dirigir, com a ajuda de Adolfo Casais Monteiro, a primeira *Antologia* da obra de Pessoa e seus heterônimos, em 1943. O livro, distribuído em dois volumes, contribuiu para a divulgação da obra de Pessoa.

Depois disso, outros críticos direcionaram o seu olhar para a obra do poeta, entre eles a crítica literária Maria Aliete Galhoz, que preparou e escreveu um prefácio para a primeira edição (1960) da obra poética de Pessoa lançada pela editora brasileira *Nova Aguilar*. O crítico Jorge de Sena também teve papel importante nesse processo ao compilar *Páginas de Doutrina Estética* de Pessoa. Nesse mesmo período, Joel Serrão também publicou um estudo valioso sobre a obra pessoana como prefácio à edição da *Correspondência de Pessoa- Cortes Rodrigues* "que sublinha a que ponto a exegese e a compreensão do mistério heteronímico começavam a impor-se como tema crítico obsessivo no que diz respeito a Pessoa." (LOURENÇO,1985, p.19)

João Gaspar Simões foi responsável por apresentar aos leitores a figura do poeta a partir do seu livro *A vida e obra de Fernando Pessoa*, que trazia não só a biografia de Pessoa como também textos de exegese e crítica literária. Como diz Eduardo Lourenço, esse livro contribuiu para "a mitologia crítica ou a mitologia *tout court* de Pessoa." (LOURENÇO,1985, p.20)

Outro crítico que teve real importância no estudo e divulgação da obra pessoana foi Jacinto do Prado Coelho, com o seu livro *Diversidade e unidade em Fernando Pessoa*, escrito entre 1947 e 1949. Como lembra Jerónimo Pizarro, em seu livro *Ler Pessoa* (2018), Prado Coelho aborda as individualidades poéticas de Fernando Pessoa, levando em conta "questões estilísticas e a existência de um drama total, caracterizado pelo desejo de absoluto". "Insiste numa visão diferente da poesia e do poeta, não como inspiração e arrebatamento de um ser excepcional, de origem platónica, mas como artífice de um ser uno e único" (PIZARRO, 2018, p.12-13).

O crítico foi responsável por levar a reflexão sobre a obra de Pessoa para o campo universitário, ao ser referência clássica nesse espaço. Como menciona Eduardo Lourenço, "com Jacinto do Prado Coelho e a consagração universitária, Pessoa torna-se um autor sério" (LOURENÇO, 1985, p.21).

O ensaio de Jacinto do Prado Coelho

> é a primeira tentativa de **objetivação** cultural de Pessoa e da sua poesia, a sua tomada em consideração enquanto texto obviamente estilhaçado, de que se tenta elucidar a lógica de organização e suas contradições. Jacinto do Prado Coelho debruça-se sobre ele para reconduzir à unidade a sua aparência plural. É de algum modo, perspectiva **exterior**, mas que se revelará extremamente fecunda. (LOURENÇO,1985, p.21-22)

Baseado nesses estudos críticos, Eduardo Lourenço reuniu cinco perspectivas interpretativas da obra pessoana: a primeira delas está relacionada à obra e considera como

núcleo desta poética a tríade "eu, espontaneidade, originalidade" (LOURENÇO, 1985, p.24). Assim, essa fase também é marcada por questionamentos que giram em torno da "sinceridade ou insinceridade da criação de Pessoa", mas precisamente aborda uma estética romântica, em especial realizada pelo crítico José Régio na revista *Presença*.

Já a segunda perspectiva é paradigmática e foi defendida por Mario Sacramento. Nela a literatura é vista como "reflexo ou espelho do real", capaz de "transfigurar" o real concebido como realidade social, "A poesia de Pessoa – ou antes, o seu discurso – afasta-se demasiado ostensivamente do 'sentido' concreto, social. É mais natural aprendê-la como fuga para 'fora do mundo', manchada de um absurdo radical e, por isso, inadmissível". (LOURENÇO, 1985, p.24)

Por outro lado, a terceira perspectiva está centrada na compreensão do mundo de Pessoa, ou seja

> aquela que traz a marca de uma "objetividade cultural", toma a sua obra como um universo constituído. A poesia de Pessoa está aí – os múltiplos poemas, com as suas máscaras de diferença pondo nos problemas de compreensão, quer dizer, neste caso, de coerência interna. Já não se trata de esgotar o tonel das Danaides da sinceridade ou da insinceridade de Pessoa, mas de resolver o enigma visível da Heteronímia, reconduzindo-o ao da conciliação entre diversidade evidente e a unidade profunda. Em suma, era preciso resolver, no lugar do poeta, o que ele mesmo viveu sem lhe dar outra solução que a de "multiplicação dos poetas", ao mesmo tempo real e inaceitável. Uma viagem através da matéria do seu imaginário – a própria língua – devia poder resolver o enigma de uma poesia que se quis plural (LOURENÇO, 1985, p.24)

Enquanto que a quarta, na qual ele próprio se insere como leitor crítico, aborda a questão ontológica,

> através da qual se joga não só o sentido do Eu, mas, também, o sentido do Sentido. É a relação **verbo-mundo**, signo-realidade que é questionado mesmo se o seu suporte continua sendo ainda a pluralidade de sujeitos [...]O autor de **Mensagem** é apreendido, pois, num ato sem mais significação que a autorizada pela vivência de sua poesia, o que no caso de Pessoa, quer dizer poesia que põe em causa a essência mesma da poesia, e nela, a própria literatura. A sua desconfiança radical em relação ao estatuto da **Origem,** contamina, de antemão, todos os conteúdos possíveis – reais ou imaginários – de uma incerteza incontornável. [...] É a visão de uma linguagem que não consegue falar. Ser e de um Ser que não pode ser plasmado na Linguagem. Assim, sobre uma poesia apreendida como metaliteratura, vem apoiar-se muito naturalmente uma "crítica" que se assume e se pensa, por mimetismo, **metacrítica**, jogo de espelhos que é também, conscientemente, um jogo no limite do silêncio. (LOURENÇO, 1985, p.25).

Por fim, a quinta perspectiva parte do princípio de que a poesia de Pessoa é como um jogo do "vivido imaginário", "como um poeta-drama, mais do que como drama do imaginário vivido". Para os críticos José-Augusto Seabra e Leyla Perrone Moisés compreender Pessoa seria pois, "relançar um jogo, de que aquilo que nós chamamos a sua poesia, seria, simultaneamente, o objeto simulacro". Essa vertente "desloca para o imaginário da língua, para

os seus labirintos e impasses, cena atrás da qual nada se joga, salvo o próprio jogo" (LOURENÇO, 1985, p.26).

Outros críticos como António Ramos Rosa, Gastão Cruz, E. do Prado Coelho, E.M. de Melo e Castro, David Mourão Ferreira, António José Saraiva, Cleonice Berardinelli e Tereza Rita Lopes também tiveram importantes e positivas contribuições para o entendimento da obra pessoana.

Hoje em dia, destaca-se o trabalho biográfico de Robert Bréchon, Richard Zenith e, em especial, de Jerónimo Pizarro sobre a vida e obra de Fernando Pessoa. Pizarro está envolvido na catalogação e digitalização da biblioteca pessoal de Fernando Pessoa (em Lisboa), organizou volumes de ensaios e artigos sobre o poeta e foi responsável pelas edições críticas, entre outras, do *Livro do Desassossego*.

Para Pizarro, a pluralidade literária de Fernando Pessoa "é um signo de vitalidade" já que Pessoa é a cada dia "mais múltiplo em termos de edição e de interpretação". O crítico defende que "todo autor está destinado a multiplicar-se (a ser multiplicado) e muito mais um que se multiplicou e deixou as suas arcas para a posteridade", para ele Pessoa leva "a abandonar uma certa nostalgia de unidade e a reconhecer que o nosso Pessoa é só *Um Fernando Pessoa*, para evocar Agostinho da Silva" (PIZARRO, 2016, p.12).

> Nesta multiplicidade encontra-se toda a modernidade de Pessoa, e ela é na minha opinião, que devemos ser fiéis. Uma lógica totalizadora violenta a fractura desse "espelho mágico" e impede a dinâmica fragmentária em que o autor se revê e nos vê, sugerindo, não uma identificação, mas uma multiplicidade de perspectivas.
> [...]
> É uma fragmentariedade pessoana, por assim dizer, muito mais radical e profunda. Pessoa existe? Nos seus papéis, nos seus fragmentos.
> [...]
> Pessoa existe? Só o princípio e o fim de muitas coisas imaginadas. Ou melhor: só os fragmentos de muitas coisas imaginadas, pois esses fragmentos não são necessariamente "o princípio e o fim" que remetem de novo para a ideia de um todo. (PIZZARO, 2007, p.247-250)

4.3 O drama em gente de Fernando Pessoa

O conceito de despersonalização, de acordo com Hugo Friedrich em seu livro *Estrutura da Lírica Moderna,* iniciou-se com Charles Baudelaire no século XIX. Para Baudelaire, "a capacidade de sentir do coração não convém ao trabalho poético" e, por isso, a poesia neutraliza o coração pessoal. Como o próprio poeta diz em uma das suas cartas, "Lágrimas? Sim, mas aquelas 'que não vêm do coração'." Desse modo, Friedrich diz que nenhuma das poesias baudelarianas deve ser explicada "em sua própria temática a base de dados biográficos do

poeta". É necessário, pois, que se "prescinda de todo sentimentalismo pessoal a favor de uma fantasia clarividente", o que pode ser visto na obra de Baudelaire (FRIEDRICH, 1978, p.36).

Já para Benedito Nunes, a despersonalização está relacionada a uma troca de personalidade real do poeta por outra fictícia capaz de estabelecer uma visão compreensiva das coisas independentemente de seus sentimentos e pensamentos individuais. Para o filósofo, "Fernando Pessoa instaura em seus poemas estados de consciência que não são necessariamente pessoais" e essa criação de "uma ou de várias personalidades equivale à despersonalização" (NUNES, 1969, p.230). Pessoa acreditava que mudando de personalidade, enriquecendo-se da capacidade de criar personalidades novas, ele poderia compreender o mundo ou fingir que poderia ser compreendido.

Essa neutralização do Eu, mencionada acima, seria o que Hugo Friedrich chamou de despersonalização. O que permite "estabelecer novos vínculos com a realidade, vínculos esses que lhe proporcionam, independentemente de seus sentimentos e pensamentos individuais, uma visão compreensiva das coisas". Assim, "a individualidade propriamente dita tornar-se-ia insignificante, aparecendo, em lugar dela, como em Baudelaire, um sujeito poético universal, desincorporado da vida imediata do poeta" (FRIEDRICH, 1978, p.231).

Nunes acredita que os heterônimos representam uma atitude de diálogo assumida por Fernando Pessoa em relação a si mesmo e ao mundo. Para esse crítico, a imaginação para Pessoa é uma forma de pensamento que submeteu-se às exigências racionais e dialéticas de seu espírito. Assim, a subjetividade transforma-se numa sucessão de reflexos e o eu, o ser mesmo da consciência, torna-se vago. Dessa forma, "a paisagem interior na qual o mundo se encerra e onde perde os seus contornos dilui-se numa atmosfera de sono permanente, em que o sonho e vigília se misturam." (NUNES, 1969, p.219). A subjetividade se perde na evanescência do Eu, fragmentado, dividido, proliferando em muitos outros centros ilusórios, nascidos na consciência e nela desaparecendo. Da dissolvência em cadeia, do mundo no Eu e do Eu na consciência, resulta a vaporosa atmosfera da poesia de Fernando Pessoa.

Para Jacinto Prado Coelho, em seu livro *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*

> a primeira reação de Fernando Pessoa em face do mundo, incluindo o eu que reflete, é um sentimento de estranheza, um arrepio de espanto. Pessoa nega-se, com todas as forças do seu espírito, a aceitar o mundo tal como suas percepções lho transmitem: é absurdo, não pode ser. Tomado da angústia de intuir o mistério, interroga para satisfazer de certeza uma razão exigente. Toda a sua obra exprime interrogação, ou as respostas possíveis para essa interrogação, ou a melancolia de saber que não há resposta.
>
> O que o perturba não são realidades supranormais mas o próprio enigma do existir, do "haver ser". Perante "esta única realidade, que é o mistério", "esta única realidade terrível – a de haver uma realidade [...] (COELHO, 1977, p.86)

Assim, a poesia pessoana expressa um tédio "que Baudelaire ensinou a cantar, é o reverso de uma fome de Absoluto que tudo contraria ironicamente". Desse modo, o "desejo de viajar" corresponde à "necessidade de inebriar a alma insatisfeita de quem não encontra na vida motivos para viver" (COELHO, 1977, p.129).

Enfim, o crítico afirma que

> os heterônimos seriam mais puros pelo fato de a inteligência os separar, os isolar da heterogeneidade confusa da alma, transformando-os em imagens mentais, em mitos. A verdade, porém, é que tal depuração (aliás realizada também na poesia ortônima pelo que há nela de transposto, de *fingido*) não foi tão longe que Caeiro ou Campos ou o próprio Reis se apresentem nitidamente coerentes, inteiriços. (COELHO, 1977, p.25)

Já para Maria Aliete Galhoz, os heterônimos seriam uma inclinação que o poeta assume "para dizer qualquer coisa, a tonalidade cromática ou musical com que varia ligeiramente a repetição e a novidade absolutas dos seus próprios momentos, e do travo, em si, da vida." Assim, cria uma diversificação "feita de pequenas seleções particulares, mas não autônomas", ou seja, um "ângulo de visão com que cada um comenta o mesmo olhar sobre a mesma vida".

> O seu drama é em gente que não de gentes. Um e não múltiplos. De perspectivas e hipóteses de alma e não de almas. Os nomes próprios de que se acomoda são, repetimos, símbolos só, com uma tênue e insubsistente ilusão de figuras e um mínimo enredo de tempo. (GALHOZ *apud* PESSOA,1998, p.40)

Por fim, para o próprio Fernando Pessoa, o conjunto das individualidades que criou:

> Forma cada uma espécie de drama; e todas elas juntas formam outro drama.' Este drama ('um drama em *estados*, em *tempos*, de um ser único e presente na identidade humana de todos eles', heterônimos, como declara Luís de Montalvor) não consiste apenas em ver-se dividido, *di-verso*, mas no fato de os heterônimos serem tentativas de resposta 'prática', não obstante imaginária, ao grave problema do existir. (COELHO, 1977, p.189)

Dessa forma, a criação de máscaras ficcionais pode ser interpretada como uma tentativa de reconstruir-se nos diversos outros que o habitam e que possibilita multiplicar-se em vários, de ser e sentir tudo de todas as formas. Além disso, o poeta demonstra um enorme comprometimento conceitual e uma declarada preocupação com o fazer artístico.

4.3.1 A inserção da poesia de Álvaro de Campos no sistema literário português

A Europa sempre foi palco para grandes manifestações culturais. De acordo com Kleyton Ricardo Wanderley Pereira, em seu artigo *O homem moderno na poesia de Álvaro de Campos e Carlos Drummond de Andrade* (2009), ela também "foi o lugar da gênese dos novos paradigmas que, junto aos movimentos sociais, revolucionariam as artes a partir do final do

século XIX". Assim, Pereira defende, à luz do pensamento de Arnold Hauser (2003), que "a arte moderna transformou-se em algo feio", em que a grande intenção era "escrever, pintar e compor com base no intelecto e não nas emoções" (PEREIRA, 2011, p.52). Nesse sentido, as artes buscavam realizar algo inovador, com grande rigor intelectual. Por isso, Fernando Pessoa é o nome mais citado na poesia moderna portuguesa, pois buscava "criar uma arte cosmopolita no tempo e no espaço" (Pessoa, 1966, p.113-114). Daí a criação do seu drama em gente e de suas personalidades, em especial, Álvaro de Campos.

Álvaro de Campos, entre os três heterônimos fundamentais da obra pessoana, é um dos mais laboriosamente fabricados. De acordo com Fernando Pessoa (em carta enviada à Adolfo Casais Monteiro), nasceu em 15 de outubro de 1890, à 1h30 da tarde, em Tavira. Estudou engenharia naval em Glasgow, na Escócia, e voltou para Portugal onde, numa visita ao Ribatejo, conheceu Alberto Caeiro e tornou-se discípulo do seu do seu objetivismo.

Para Jacinto Prado Coelho, Campos é o heterônimo que mais "sensivelmente percorre uma curva evolutiva". Sua poesia se organiza dentro de três fases:

> A do "Opiário", poema com data fictícia de 3.1914; a do futurismo whitmaniano, exuberantemente documentado na "Ode Triunfal" (4.1914), em "Dois excertos de odes" (30.6.1914), "Ode Marítima" (publicada no n.º2 de *Orpheu*, 1915), "Saudação a Walt Whitman" (11.6.1915) e "Passagem das Horas" (22.5.1916), para só episodicamente assomar em poemas posteriores; enfim, uma terceira fase a que chamarei pessoal por estar liberta de influências nítidas, desde "Casa branca nau preta" (11.10.1916) até 1935, ano da morte de Pessoa. (COELHO, 1977, p.66-67)

Segundo Pereira, o heterônimo revelou em sua poesia uma visão de vanguarda filiada ao futurismo de Marinetti, o que contribuiu para a inserção de Portugal no modernismo europeu. De acordo ainda com esse estudioso, é junto com o grupo de *Orpheu*, que a voz poética do heterônimo ganha destaque a partir de uma "linguagem recheada de polifonia das capitais modernas" e "das vibrações das máquinas elétricas" (PEREIRA, 2011, p.57). Assim, buscou expressar em sua poesia o ritmo da vida contemporânea. Relacionando o movimento e a velocidade que a vida moderna traz, o poeta desloca o eu poético por espaços físicos e imaginários.

Assim, os poemas de Campos publicados na Revista *Orpheu* denunciavam a atmosfera de Portugal, com sua República recém-instalada. Com a publicação de *Opiário, Ode Triunfal (*na primeira edição da revista) e *Ode Marítima* (na segunda edição), Pessoa conseguiu provocar grandes reações nos periódicos da época.

Dessa forma, a poesia de Álvaro de Campos mergulha no absurdo da existência e da condição humana e por isso é subjetiva e urbana, envolvendo acontecimentos do seu tempo e a

inquietude vivida durante o início do século XX. Assim, em grande medida, aborda o Futurismo em especial, com o amor febril pela velocidade frenética da modernidade que se mistura às máquinas, às luzes e às multidões solitárias. Nesse sentido, as odes futuristas do heterônimo exaltam a expressão da vida cosmopolita, formando uma verdadeira apologia aos tempos modernos (SEABRA, 1991, p. 123). De acordo com Prado Coelho, Whitman é o grande inspirador de Álvaro de Campos da segunda fase, ou seja, é aquele "que realiza a intenção inicial de Pessoa: criar um poeta da vertigem das sensações modernas, da volúpia da imaginação, da energia explosiva" (COELHO, 1977, p.69). Assim,

> após a descoberta do futurismo e de Whitman, Campos adotou, além do verso livre, já usado pelo seu outro mestre Caeiro, um estilo esfuziante, torrencial, espraiado em longos versos de duas ou três linhas, anafórico, exclamativo, interjetivo, monótono pela simplicidade dos processos, pela reiteração de apóstrofes e enumerações de páginas e páginas, mas vivificado pela fantasia verbal, perdulária, inexaurível.
> Neste estilo vagabundo, vertiginoso, cantou ele ora a hipertrofia de uma personalidade viril que tudo integra em si e não respeita limites ["Sou EU, um universo pensante de carne e osso, querendo passar, / E que há-de passar por força, porque quando quero passar sou Deus![...] ora os impulsos que emergem da lava sombria do inconsciente, o masoquismo, a volúpia sensual de ser objeto, vítima, a prostituição febril às máquinas, à Humanidade, ao mundo, a ponto de se tornar "um monte confuso de forças", um eu-universo, disperso nas coisas mais díspares. (COELHO, 1977, p.71-72)

No entanto, há um paradoxo na exaltação dessa modernidade, pois o poeta parece mostrar, em muito dos seus poemas, seu desencanto com o "frenesi da vida moderna", diante da "dolorosa consciência" da impossibilidade de "experienciar todas as coisas do universo" (PEREIRA, 2011, p.70). Por isso, o poeta também fala da dor do mundo, da angústia, do pavor da loucura, de se perceber *Nada* e, ainda assim, ter todos os sonhos do mundo. Como revela em seu poema *Lisbon Revisited* (1923) uma completa negação do desejo de ser: *Não: não quero ser nada. / Já disse que não quero nada* (PESSOA, 2007, p. 242). Dessa forma, seus poemas acabam assumindo um tom intimista e adentram no questionamento existencial, muitas vezes, utilizando-se da dramaticidade do monólogo interior. Nesse sentido, o heterônimo, por vezes, alimenta o sonho da evasão pela viagem: *Ah seja como for, seja por onde for, partir!*

A temática da partida é uma constante na poesia de Campos e envolve a partida real ou aquela metafórica no sentido de "tomar uma decisão", pois nunca se volta/retorna a um passado igual, ao regressar sempre haverá mudanças. No entanto, essa partida parece ser sempre adiada, o que leva Campos a ser conhecido também como o poeta dos adiamentos[17].

[17] Particularidade discutida pelo crítico Jacinto do Prado Coelho em seu livro *Diversidade e unidade em Fernando Pessoa*, *passim*.

> Ficar só a pensar em partir,
> Ficar e ter razão,
> Ficar e morrer menos...'.
> (CAMPOS, 2007, p.466-467)

Por isso, nesse poema, o eu poético prefere ficar no cais, observando os paquetes que entram e saem do Tejo, meditando no *mistério alegre e triste de quem chega e parte*. O poeta vislumbra um *Cais absoluto*, fora do espaço e do tempo.

> Ah, quem sabe, quem sabe
> Se não parti outrora, antes de mim,
> Dum cais; [...]
> Quem sabe se não deixei, antes de a hora
> Do mundo exterior como eu o vejo
> Raiar-se para mim
> Um grande cais cheio de pouca gente.
> (CAMPOS, 2007, p.103)

No entanto, a partir de 1916, os poemas de Campos expressam certo esgotamento diante de tudo. Como menciona Prado Coelho,

> a sua voz diminui de volume; cansado, afogado em tédio, se Campos tritura e repete é para vincar a sensação de esgotamento, de torpor; predominam agora as frases curtas e desprendidas [...]. O vocabulário mantém-se o mesmo, menos rico, é certo, de termos coloridos, sensoriais, retumbantes, próprios de uma "Ode Triunfal", de um poeta sensacionista. Conserva o tom correntio, continua mesclado de cultismos técnicos e às vezes convencionalmente "poéticos", associando por acinte o "esterco" ao "ideal", incluindo plebeísmos, imagens dum realismo trivial, pragas aos burgueses e à vida. Oscila entre o filosófico e o quotidiano charro. As séries sonoras de topônimos e os estrangeirismos intercalados no texto para darem um tom "cosmopolita" caracterizam a época whitmaniana. (COELHO, 1977, p.147)

Nesse sentido, a poesia de Campos passa a refletir as "condições da existência empírica", o "tumulto, os contrastes violentos da civilização moderna". As imagens passam a ser libertas "do lastro da realidade concreta, reduzidas a símbolos intemporais: são a noite, as trevas, o rio, o lago, o mar, o vento ou a brisa, a fonte, as rosas, o azul; mais raramente imagens -símbolos de um matiz moderno como o andaime, o cais." (COELHO, 1977, p.148)

> Porque tudo é a vida, desde os brilhantes nas montras
> Até à noite ponte misteriosa entre os astros...
> (CAMPOS, 2007, p.82)

Desse modo, Álvaro de Campos propõe em sua poesia uma reflexão sobre os conflitos e as expectativas do eu, demonstrando certa desilusão com tudo, pela impossibilidade "de ser tudo de todas as maneiras", a ânsia de sentir a explosão da própria vida na energia do movimento frenético e complexo da vida moderna. Seus poemas trazem datas (supostas) de composição, fazendo similaridade com um diário íntimo ou um diário de bordo em que se pode

incluir a localização e o deslocamento que é feito. Esse recurso possibilita ao leitor acompanhar a crescente sensibilidade do sujeito poético: à medida que descreve a sua dor existencial, o poeta expressa a dor de pensar, a tristeza e a incapacidade em se construir como definitivo.

4.3.2 - A representação da noite na poesia de Campos

Álvaro de Campos fez uma poesia carregada de simbologia para expressar as angústias particulares do eu-poético, decorrentes de seu desajuste diante do mundo. Como fica evidente em seu poema *Psiquetipia*: *Símbolos. Tudo símbolos.../Se calhar, tudo é símbolos.../Serás tu um símbolo também?* (PESSOA, 2007, p. 433). Nesse sentido, a noite ocupa um espaço de grande referência em seus poemas e compreender o que ela representa em sua poesia é bastante desafiador.

Desse modo, a análise da simbologia noturna partirá do poema *Dois Excertos de Odes* que, segundo Cleonice Berardinelli, carrega por título completo *Dois Excertos de Odes (fins de duas odes, naturalmente),* datado de 30/06/1914.

A palavra ode vem do grego *odé* e do latim *õde* (ou *õda*) e, na antiguidade greco-latina, nomeava um poema lírico, de assunto elevado e nobre, expressando sentimentos ilustres, em celebração de algum evento especial. A ode era composta por uma grande elaboração estrófica, se caracterizava pela formalidade e nobreza no tom e no estilo e era destinada a ser cantada com acompanhamento instrumental. As odes mais importantes que se seguiram foram as de Píndaro (nativo de Tebas) e as de Horácio (introdutor e principal modelo da ode latina, sendo a ode horaciana a mais importante de toda a literatura romana).

Dois Excertos de Ode é um canto lírico, um canto de louvor que tem como protagonista a noite, caracterizada logo na primeira estrofe do poema:

> Vem Noite antiquíssima e idêntica,
> Noite Rainha nascida destronada,
> Noite igual por dentro ao silêncio, Noite
> Com as estrelas lantejoulas rápidas
> No teu vestido franjado de Infinito.
> (PESSOA, 2007, p.87)

O poeta estabelece uma ode para a noite a partir da sua contemplação e para tal atribui características e imagens belíssimas a ela *Rainha nascida destronada, Com as estrelas lantejoulas rápidas / No teu vestido franjado de infinito,* exaltando-a, o eu explicita o diminuto do humano quando contrastado com a imensidão noturna:

Vem, vagamente,
Vem, levemente,
Vem sozinha, solene, com as mãos caídas
Ao teu lado, vem
E traz os montes longínquos para o pé das árvores próximas,
Funde num campo teu todos os campos que vejo.
Faze da montanha um bloco só do teu corpo
Apaga-lhe todas as diferenças que de longe vejo,
Todas as estradas que a sobem,
Todas as várias árvores que a fazem verde-escuro ao longe,
Todas as casas brancas e com fumo entre as árvores,
E deixa só uma luz e outra luz e mais outra,
Na distância imprecisa e vagamente perturbadora,
Na distância subitamente impossível de percorrer.
(PESSOA, 2007, p.87)

O recurso expressivo mais marcante e presente ao longo de toda ode é a utilização anafórica de "Vem", modo imperativo e função apelativa da linguagem, que reforçam toda uma série de pedidos que o sujeito poético faz à noite: *Funde num campo teu todos os campos que vejo / Faz da montanha um bloco só do teu corpo, / Apaga-lhe todas as diferenças que de longe lhe vejo / Todas as estradas... / Todas as várias árvores... / Todas as casas...,* como se a noite tivesse o poder de anular toda a variedade de sensações e sentimentos experimentados pelo eu. Nesse sentido, a única coisa que parece permanecer estática nesse desejo de mudança é a luz: *deixa só uma luz e outra luz e mais outra*. A luz parece funcionar como o estímulo, a direção, para seguir a sua vida *na distância imprecisa e vagamente perturbadora*, na *distância subitamente impossível de percorrer*.

Outra característica deste poema é a musicalidade construída através do recurso à aliteração de sons nasais e fricativos: *Vem, vagamente, / Vem lentamente*. Os advérbios de modo (*vagamente, lentamente, levemente, serenamente, tranquilamente*) acabam por expressar a tranquilidade que a Noite poderá trazer ao sujeito poético, em oposição aos seus sentimentos sempre em ebulição.

Assim, na terceira estrofe, surgem laivos de desespero e angústia, decorrentes de um sentimento de impotência e perplexidade face à vida do sujeito poético. Nesta estrofe, a noite passa a ser encarada como a padroeira dos sonhos impossíveis e das esperanças não concretizáveis evidenciadas pelo uso da apóstrofe: *Nossa Senhora / Das coisas impossíveis que procuramos em vão.*

Nossa Senhora
Das coisas impossíveis que procuramos em vão,
Dos sonhos que vêm ter connosco ao crepúsculo, à janela.
Dos propósitos que nos acariciam

Nos grandes terraços dos hotéis cosmopolitas
Ao som europeu das músicas e das vozes longe e perto.
E que doem por sabermos que nunca os realizaremos...
Vem, e embala-nos,
Vem e afaga-nos.
Beija-nos silenciosamente na fronte,
Tão levemente na fronte que não saibamos que nos beijam
Senão por uma diferença na alma.
E um vago soluço partindo melodiosamente
Do antiquíssimo de nós
Onde têm raiz todas essas árvores de maravilha
Cujos frutos são os sonhos que afagamos e amamos
Porque os sabemos fora de relação com o que há na vida.
(PESSOA, 2007, p.87-88)

Só a *Noite* é capaz de aliviar a dor que lhe provoca a sensação de fracasso da sua vida, que não é mais do que uma sucessão de sonhos perdidos: *Dos sonhos que vêm ter connosco ao crepúsculo / E que doem por sabermos que nunca os realizaremos*. A repetição da palavra *vem*, como nas estrofes anteriores, reforça o apelo e o desejo em relação a esses sonhos. Assim, a chegada da noite é esperada e aclamada. É a imagem da Noite que traz calmaria, que consola o enorme cansaço do mundo, onde o eu repousa e se sente acalantado: *Beija-nos silenciosamente na fronte / Tão levemente que não saibamos que nos beijam*.

O uso de adjetivação expressiva como *antiquíssima*, *soleníssima* confere à noite um sentido de entidade mágica e solene, aquela que seduz e encanta o sujeito poético.

Vem soleníssima,
Soleníssima e cheia
De uma oculta vontade de soluçar,
Talvez porque a alma é grande e a vida pequena,
E todos os gestos não saem do nosso corpo
E só alcançamos onde o nosso braço chega,
E só vemos até onde chega o nosso olhar.
(PESSOA, 2007, p.88)

Assim, o eu poético se sente triste e desencantado ao constatar a impossibilidade de realizar os sonhos imaginados, o que fica explícito na estrofe seguinte em que o eu, perante sua *inutilidade*, deseja ser "desfolhado" pela Noite:

Vem, dolorosa,
Mater-Dolorosa das Angústias dos Tímidos,
Turris-Eburnea das Tristezas dos Desprezados,
Mão fresca sobre a testa em febre dos humildes.
Sabor de água sobre os lábios secos dos Cansados.
Vem, lá do fundo
Do horizonte lívido,

Vem e arranca-me
Do solo de angústia e de inutilidade
Onde vicejo.
Apanha-me do meu solo, malmequer esquecido,
Folha a folha lê em mim não sei que sina
E desfolha-me para teu agrado,
Para teu agrado silencioso e fresco.
Uma folha de mim lança para o Norte,
Onde estão as cidades de Hoje que eu tanto amei;
Outra folha de mim lança para o Sul,
Onde estão os mares que os Navegadores abriram;
Outra folha minha atira ao Ocidente,
Onde arde ao rubro tudo o que talvez seja o Futuro,
Que eu sem conhecer adoro;
E a outra, as outras, o resto de mim
Atira ao Oriente,
Ao Oriente donde vem tudo, o dia e a fé,
Ao Oriente pomposo e fanático e quente,
Ao Oriente excessivo que eu nunca verei,
Ao Oriente budista, bramânico, sintoísta,
Ao Oriente que tudo o que nós não temos.
Que tudo o que nós não somos,
Ao Oriente onde — quem sabe? — Cristo talvez ainda hoje viva,
Onde Deus talvez exista realmente e mandando tudo...
(PESSOA, 2007, p.89)

De acordo com Ana Isabel D. P. Ângelo, em sua dissertação *Elementos clássicos na poesia de Álvaro de Campos* (2010, p.50), a invocação que se dá nos primeiros versos da estrofe acima está imbuída de toda a negatividade: *Vem Dolorosa, / Mater-Dolorosa das Angústias dos Tímidos / ...das Tristezas dos Desesperados* (ÂNGELO, 2010, p.50).

Utilizando-se de um dos epítetos de Maria, "Consoladora dos aflitos", o sujeito poético atribui à noite uma figuração materna, aquela que tem o poder de solucionar o lamento de toda a humanidade: *Mão fresca sobre a testa em febre dos humildes*. Lugar onde ele pode se refugiar: *Apanha-me do meu solo, malmequer esquecido […], Para teu agrado silencioso e fresco*.

O eu poético confia toda a sua "vulnerabilidade e o desejo de refúgio espiritual nas *mãos* da noite", "que afaga e consola com o seu *vestido franjado de Infinito*" (ÂNGELO, 2010, p.50). Por isso, o sujeito poético entrega-se a ela numa atitude de renúncia, bem marcada pela expressividade da imagem utilizada: *Vem e arranca-me / do solo de angústia e inutilidade/ Onde vicejo...* Percebe-se uma alusão à ideia de Morte, reforçada nos versos seguintes *Apanha-me do meu solo... / E desfolha-me para teu agrado,* concretizando essa renúncia.

A invocação realizada anteriormente muito se assemelha às ladainhas a Nossa Senhora: *Nossa Senhora / Das coisas impossíveis que procuramos em vão*, além disso o sujeito poético

se utiliza de adjetivos qualificativos que aproximam ainda mais a figura da noite a da Virgem: *Vem dolorosa / Mater-Dolorosa das Angústias dos Tímidos*. Assim, como defende Ângelo (2010, p. 49) "o uso da expressão latina consagrada na invocação a Maria" também corrobora com essa ideia: *Vem soleníssima, Vem, maternal*, o que confere à noite, a partir dos atributos mencionados, certa divinização.

Desse modo, o sujeito poético apela para que Noite o torne múltiplo e o leve para junto dos locais que sempre amou – o Norte, "onde estão as cidades de Hoje", o Sul "onde estão os mares", o Ocidente, símbolo do futuro e, finalmente, o Oriente, "a origem de tudo, donde vem o dia e a fé". Após este pedido, segue-se uma grande construção anafórica, criando um clima de exaltação do Oriente.

A noite, segundo Hesíodo apresenta no poema arcaico *Teogonia*, foi o quarto elemento a ser criado (depois do Caos, da Terra e de Eros). É filha do Caos, e mãe do Éter e do Dia e de outros como a Morte, o Sono e os Sonhos, sendo que a *tenebrosa Noite concebeu sem se unir a ninguém*. Assim, ela aparece sob o signo da fertilidade, pois cria larga prole de filhos, mas também como sinônimo de sono, escuridão, omnipotência e silêncio, como descrita na sexta estrofe do poema de Pessoa:

> Vem sobre os mares,
> Sobre os mares maiores,
> Sobre os mares sem horizontes precisos,
> Vem e passa a mão pelo dorso da fera,
> E acalma-o misteriosamente,
> Ó domadora hipnótica das coisas que se agitam muito!
> (PESSOA, 2007, p.89)

Por meio da metáfora *Vem e passa a mão pelo dorso da fera / E acalma-o misteriosamente* e da apóstrofe *Ó domadora hipnótica das coisas que se agitam muito*, a Noite parece demonstrar um valor escomunal: a única que pode acalmar até os sentimentos mais exaltados e violentos do sujeito poético. Ela é, então, um bálsamo, a "enfermeira antiquíssima" das chagas provocadas por todas as fés já perdidas e por tudo o que é falso e inútil.

> Vem, cuidadosa,
> Vem, maternal,
> Pé ante pé enfermeira antiquíssima, que te sentaste
> À cabeceira dos deuses das fés já perdidas,
> E que viste nascer Jeová e Júpiter,
> E sorriste porque tudo te é falso e inútil.
> (PESSOA, 2007, p.89)

Essa noite evocada é a mesma que envolveu também outras gentes, portadoras de outros credos, como *Jeová* e *Júpiter*. A referência às duas matrizes principais da cultura portuguesa é curiosa: a judeo-cristã (Jeová) e a greco-latina (Júpiter), sendo Júpiter o deus romano associado ao Zeus grego, era "o deus do céu, da luz divina, das condições climatéricas e também do raio e do trovão" (GRIMAL, 1999 *apud* ÂNGELO, 2010, p.49). Parece abarcar os tempos desde a grande civilização greco-latina até àquela que esteve na base dos judeus e dos cristãos.

> Vem, Noite silenciosa e extática,
> Vem envolver na noite manto branco
> O meu coração...
> Serenamente como uma brisa na tarde leve,
> Tranquilamente com um gesto materno afagando.
> Com as estrelas luzindo nas tuas mãos
> E a lua máscara misteriosa sobre a tua face.
> Todos os sons soam de outra maneira
> Quando tu vens.
> Quando tu entras baixam todas as vozes,
> Ninguém te vê entrar.
> Ninguém sabe quando entraste,
> Senão de repente, vendo que tudo se recolhe,
> Que tudo perde as arestas e as cores,
> E que no alto céu ainda claramente azul
> Já crescente nítido, ou círculo branco, ou mera luz nova que vem,
> A lua começa a ser real.
> (PESSOA, 2007, p.89-90)

O frenesi emocional redunda num desejo de repouso tranquilo no seio da noite: *Vem envolver na noite manto branco / o meu coração...* As comparações *como uma brisa..., como um gesto materno afagando* e o uso dos advérbios de modo *serenamente*, *tranquilamente* contribuem para essa imagem reconfortante da morte. E a noite/morte virá, por fim, mesmo que ninguém a veja entrar ou saiba quando entrou, quando *a lua começa a ser real.* O conjunto destes recursos expressivos confere ao poema um ritmo que embala de forma dormente, um ritmo que envolve o sujeito poético, arrastando-o serena e tranquilamente para *o manto branco e materno da Noite*.

Dessa forma, os sentimentos do sujeito poético face à Noite parecem atribuir a ela uma imagem de morte, como saída plausível e agradável. O eu, cansado e sonolento, parece chegar ao fim de um percurso de desistência e de entrega ao domínio da Noite. Assim, essa ode pode ser considerada quase um hino à morte, como metáfora e prefiguração dela.

Por outro lado, no poema *Na noite terrível,* a ideia de noite parece estar vinculada à nostalgia do passado, à visão melancólica noturna.

> Na noite terrível, substância natural de todas as noites,
> Na noite de insônia, substância natural de todas as minhas noites,
> Relembro, velando em modorra incômoda,
> Relembro o que fiz e o que podia ter feito na vida.
> Relembro, e uma angústia
> Espalha-se por mim todo como um frio do corpo ou um medo.
> O irreparável do meu passado — esse é que é o cadáver!
> Todos os outros cadáveres pode ser que sejam ilusão.
> Todos os mortos pode ser que sejam vivos noutra parte.
> Todos os meus próprios momentos passados pode ser que existam algures,
> Na ilusão do espaço e do tempo,
> Na falsidade do decorrer.
> (PESSOA, 2007, p. 308)

Datado de 11/05/1928, o poema está organizado em cinco estrofes que abordam a questão do espectro de um passado, sugerindo que tudo poderia ser diferente se outro caminho tivesse sido tomado. De acordo com Pereira (2011, p.72), o eu-poético convive com a angústia da "impossibilidade de não poder ser mais o que tinha sonhado". A lembrança, pois, de um passado angustiantemente memorável o move neste sentimento interno: *O irreparável do meu passado – esse é que é o cadáver!* – que revela o desejo de que tudo poderia ser diferente se outra decisão fosse feita.

Segundo Ecléa Bosi (1994, p. 55), em *Memória e sociedade*, a "lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual". Nesse sentido, a evocação das lembranças é despertada a partir de uma situação presente, de uma entrada no curso da memória com o que se vivencia no hoje.

Essas lembranças acabam por gerar uma insônia recorrente, trazendo um sentimento de angústia em virtude do passado irreparável. Concomitante com esse sentimento, surge uma sensação de arrependimento do "que fiz e podia ter feito na vida". Desse modo, eu-poético convive com essa angústia: não se reconhecer diante da infinita possibilidade de realização do ser.

Assim, o hoje revela entendimentos de um passado que foi vivido num contexto distinto de pensamentos e atitudes que já não podem ser alterados. Existe, ainda, uma espécie de busca deste eu, ainda que não consciente, a respeito destas memórias, já que *Todos os meus próprios momentos passados pode ser que existam algures*, deixando a ideia de tempo perdido, de vazio.

> Mas o que eu não fui, o que eu não fiz, o que nem sequer sonhei;
> O que só agora vejo que deveria ter feito,
> O que só agora claramente vejo que deveria ter sido —
> Isso é que é morto para além de todos os Deuses,
> Isso — e foi afinal o melhor de mim — é que nem os Deuses fazem viver...

Se em certa altura
Tivesse voltado para a esquerda em vez de para a direita;
Se em certo momento
Tivesse dito sim em vez de não, ou não em vez de sim;
Se em certa conversa
Tivesse tido as frases que só agora, no meio-sono, elaboro —
Se tudo isso tivesse sido assim,
Seria outro hoje, e talvez o universo inteiro
Seria insensivelmente levado a ser outro também.
(PESSOA, 2007, p. 308)

A consciência do hoje em relação ao passado, sob uma nova perspectiva do olhar, reforça que as lembranças são estimuladas pelas nossas inquietações atuais. Diante disso, o eu-poético reflete as possibilidades do hoje em meio às decisões e situações vividas no passado que, possivelmente, poderiam lhe proporcionar um presente diferente do atual: um ser arrependido e angustiado. De acordo com Pereira (2011, p.74), "o uso repetitivo da conjunção subordinativa condicional *Se*", no "início dos versos", reforça essa ideia hipotética de "ações que poderiam ter sido tomadas no passado". É a "impossibilidade de realização de um passado morto na algibeira que revela essa sensação de que tudo poderia ser diferente", com um "caminho" e um "destino" que não o do presente, "onde até o universo inteiro *seria insensivelmente levado a ser outro*" (PEREIRA, 2011, p.73).

No entanto, "a euforia do possível é transpassada, na estrofe seguinte, pela conjunção adversativa *mas*, indicando a realidade opositora daquilo que ele nunca foi e que só agora dói" (PEREIRA, 2011, p.74).

Mas não virei para o lado irreparavelmente perdido,
Não virei nem pensei em virar, e só agora o percebo;
Mas não disse não ou não disse sim, e só agora vejo o que não disse;
Mas as frases que faltou dizer nesse momento surgem-me todas,
Claras, inevitáveis, naturais,
A conversa fechada concludentemente,
A matéria toda resolvida...
Mas só agora o que nunca foi, nem será para trás, me dói.
(PESSOA, 2007, p. 309)

A quarta estrofe do poema revela ainda mais essa dor do que poderia ter sido e não foi. Ao estabelecer a diferença de que hoje as decisões, as frases "certas" e as conversas seriam outras, porque seu hoje é que lhe esclarece quem é e que lhe explicam especificidades do que viveu, erros que cometeu e que poderiam ser evitados. Em vista disto, os outros que estão hoje próximos deste eu é que, de alguma maneira, suscitam-lhe a rememoração e a reflexão sobre o que está perdido. A noção de perdido se relaciona diretamente com a ideia de esquecimento. À

medida que, em seu presente, já sabe o que teria decidido ou falado, o eu lírico também é consciente do que poderia ter sonhado, mas que caiu no esquecimento e que só na sua contemporaneidade é incitado a ser resgatado pela memória, "os sonhos por haver".

> O que falhei deveras não tem esperança nenhuma
> Em sistema metafísico nenhum.
> Pode ser que para outro mundo eu possa levar o que sonhei.
> Mas poderei eu levar para outro mundo o que me esqueci de sonhar?
> Esses sim, os sonhos por haver, é que são o cadáver.
> Enterro-o no meu coração para sempre, para todo o tempo, para todos os universos.
> Nesta noite em que não durmo, e o sossego me cerca
> Como uma verdade de que não partilho,
> E lá fora o luar, como a esperança que não tenho, é invisível p'ra mim.
> (PESSOA, 2007, p. 309)

A noite definida como *terrível* é esse espaço de tempo da angústia, do arrependimento, das lembranças que mudam todas as sensações do eu lírico. Os momentos sem sono lhe trazem à memória contextos que, no seu hoje, revelam-lhe como a vida poderia ser outra se ele tivesse, em outras épocas, a consciência que tem no seu agora. É nesse momento do dia que ele vê claramente "o que deveria ter feito" e não o fez: ter ido para a esquerda em vez de direita, ter dito sim em vez de não, ter elaborado frases que só no "meio-sono" o eu lírico conseguiria. É o período noturno que traz a clarividência, mas o eu lírico julga ser tarde demais para pensar em "outro hoje", pois não há mais "sonhos por haver" é o cadáver que se decompõe e que está enterrado no seu "coração para sempre, para todo o tempo, para todos os universos".

Essas ênfases só reforçam que o poeta deixou de sonhar e que a esperança se tornou invisível para ele assim como o luar. Diante das recordações mais intensas por causa da insônia, este eu lírico é consciente de que suas lembranças são as coisas vividas, mas também as imaginadas. Como pode ser observado nos versos: *Pode ser que para outro mundo eu possa levar o que sonhei, / Mas poderei eu levar para outro mundo o que me esqueci de sonhar?* (PESSOA, 2007, p. 309).

O passado, assim como o presente, está povoado de concepções, leituras e pensamentos de outros. Desse modo, o outro também habita na memória, determinando e evocando variadas lembranças.

Maurice Halbwachs, em seu livro *A memória coletiva* (1990, p. 26), defende que as lembranças são coletivas. Durante toda a vida de uma pessoa, ela participa de vários grupos entre os quais transita, causando impulsos que fazem com que as opiniões, os discursos em geral, as concepções, estejam dialogando diretamente com os pontos de vista abordados e discutidos.

> [...] para melhor me recordar, eu me volto para eles [grupos sociais], adoto momentaneamente seu ponto de vista, entro em seu grupo, do qual continuo a fazer parte, pois sofro ainda seu impulso e encontro em mim muito das ideias e modos de pensar a que não teria chegado sozinho, e através dos quais permaneço em contato com eles. (HALBWACHS, 1990, p. 26-27).

Todorov (2000, p. 30-31) menciona que o juízo que se faz do passado está mais relacionado a uma questão de valores do que a uma busca de verdade. Por isso, como diz Álvaro de Campos, há frases que só hoje elaboramos, porque só hoje nós pensamos de tal forma e temos condição de compreender as escolhas que fizemos, *O que só agora claramente vejo que deveria ter sido* (PESSOA, 2007 p. 308).

A angústia interna também se faz presente no poema *Magnificat*. Composto por uma única estrofe de vinte versos, o poema parece sugerir um espaço de alienação das massas em relação à realidade histórica, social e política.

> Quando é que passará esta noite interna, o universo,
> E eu, a minha alma, terei o meu dia?
> Quando é que despertarei de estar acordado?
> Não sei. O sol brilha alto,
> Impossível de fitar.
> As estrelas pestanejam frio,
> Impossíveis de contar.
> O coração pulsa alheio,
> Impossível de escutar.
> Quando é que passará este drama sem teatro,
> Ou este teatro sem drama,
> E recolherei a casa?
> Onde? Como? Quando?
> Gato que me fitas com olhos de vida, quem tens lá no fundo?
> É esse! É esse!
> Esse mandará como Josué parar o sol e eu acordarei;
> E então será dia.
> Sorri, dormindo, minha alma!
> Sorri, minha alma, será dia!
> (PESSOA, 2007, p.435)

A análise começa pelo título que tem relação com o contexto cristão. *Magnificat* é uma expressão latina relacionada à palavra "engrandece", por isso foi utilizado para nomear a canção entoada por Maria, ou seja, o cântico de Maria pela celebração da graça de sua fecundação divina: *A minha alma engrandece ao Senhor* (Lc 1.46). É um cântico que exalta a grandeza de Deus, colocando o adorador como quem reconhece e exalta esta magnificência divina. A ênfase está na grandeza do Senhor. Mas aqui, no poema de Álvaro de Campos, o cântico fala de uma grande mensagem de esperança: *e eu acordarei; /E então será dia. / Sorri, dormindo, minha alma! Sorri, minha alma, será dia!*

No entanto, antes de falar de esperança, o sujeito poético fala da sua angústia interna, do seu desespero em despertar, ainda que já esteja acordado: *Quando é que passará esta noite interna, o universo, /E eu, a minha alma, terei o meu dia? Quando é que despertarei de estar acordado?*

Nesse sentido, o eu poético se sente preso no ambiente noturno, que traz a ele diferentes sensações e sentimentos. Em determinados momentos, parece até que realidade e sonho se misturam e ficamos sem saber o que de fato é real ou apenas imaginação. Será um *drama sem teatro* ou um *teatro sem drama*? Contudo, a imagem do gato "com olhos de vida" parece trazer o eu para o agora, para o desejo já mencionado de acordar e sentir o dia que chega, ou seja, de vivenciar uma nova vida, diferente daquela que vive no presente e que o prende numa *noite interna*, compreendida aqui pela própria solidão.

É de esperança que também se fala no poema *Passagem das Horas [c]*, nele o eu poético compreende a noite como um agente transformador da figura humana. Organizado estruturalmente em 16 estrofes é possível estabelecer três unidades temáticas que procuram construir a composição da existência da vida humana tal qual sentida pelo eu lírico.

Nas três estrofes iniciais, são descritas as lembranças constituídas ao longo do tempo.

> Trago dentro do meu coração,
> Como num cofre que se não pode fechar de cheio,
> Todos os lugares onde estive,
> Todos os portos a que cheguei,
> Todas as paisagens que vi através de janelas ou vigias,
> Ou de tombadilhos, sonhando,
> E tudo isso, que é tanto, é pouco para o que eu quero.
>
> A entrada de Singapura, manhã subindo, cor verde,
> O coral das Maldivas em passagem cálida,
> Macau à uma hora da noite... Acordo de repente...
> Yat-lô-ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô... Ghi — ...
> E aquilo soa-me do fundo de uma outra realidade...
> A estatura norte-africana quase de Zanzibar ao sol...
> Dar-es-Salaam (a saída é difícil) ...
> Majunga, Nossi-Bé, verduras de Madagáscar...
> Tempestades em torno ao Guardafui...
> E o Cabo da Boa Esperança nítido ao sol da madrugada...
> E a Cidade do Cabo com a Montanha da Mesa ao fundo...
>
> Viajei por mais terras do que aquelas em que toquei...
> Vi mais paisagens do que aquelas em que pus os olhos...
> Experimentei mais sensações do que todas as sensações que senti,
> Porque, por mais que sentisse, sempre me faltou que sentir
> E a vida sempre me doeu, sempre foi pouco, e eu infeliz.
> (PESSOA, 2007, p.185)

Nas estrofes acima, o eu descreve lembranças de lugares e portos em que já esteve ou que já teria escutado soar *(...) do fundo de uma outra realidade* - a cada novo repetir há um novo deslocamento de lugar e de sujeito. Utilizando-se do recurso à enumeração por meio do qual aparecem "a entrada de Singapura", as Maldivas, Macau, Zanzibar, Madagascar, o Cabo da Boa Esperança, o poeta também se utiliza da adjetivação por meio da visão, audição e tato. Assim, todos os lugares descritos conciliam sua existência real, geográfica, à paisagem interior dos sentidos do sujeito. Nesse sentido, o eu se sente múltiplo, a cada lugar descrito parece que é um novo eu que vive e que sente. As realidades ecoam no interior do sujeito, que as apreende como sensações marcadas no tempo, pelo eu que as viveu e que agora existe apenas na imaginação.

As anáforas e antíteses, marcadas na terceira estrofe, reforçam a ideia de que todos os lugares conhecidos e paisagens vividas não parecem esgotar as paisagens interiores ao próprio eu lírico: *Experimentei mais sensações do que todas as sensações que senti*. O "sentir", nesse caso, está relacionado a tudo o que o eu lírico conhece como elemento exterior, em contraposição à "experimentação" que lhe vem da infinita e variável realidade em si. Assim, o eu lírico assume sempre a passagem no tempo como fundamento variável à subjetividade. Não há um sentido único porque falta-lhe o que sentir, sentir como todo existente no mundo.

Já da quarta à décima estrofe, o sujeito poético passa a falar da angústia que sente ao pensar no desaparecimento de tudo diante da morte no plano material e corpóreo:

> A certos momentos do dia recordo tudo isto e apavoro-me,
> Penso em que é que me ficará desta vida aos bocados, deste auge,
> Desta estrada às curvas, deste automóvel à beira da estrada, deste aviso,
> Desta turbulência tranquila de sensações desencontradas,
> Desta transfusão, desta insubsistência, desta convergência iriada,
> Deste desassossego no fundo de todos os cálices,
> Desta angústia no fundo de todos os prazeres,
> Desta saciedade antecipada na asa de todas as chávenas,
> Deste jogo de cartas fastiento entre o Cabo da Boa Esperança e as Canárias.
>
> Não sei se a vida é pouco ou de mais para mim.
> Não sei se sinto de mais ou de menos, não sei
> Se me falta escrúpulo espiritual, ponto-de-apoio na inteligência,
> Consanguinidade com o mistério das coisas, choque
> Aos contactos, sangue sob golpes, estremeção aos ruídos,
> Ou se há outra significação para isto mais cómoda e feliz.
> (PESSOA, 2007, p. 186)

A repetição das palavras "desta/desta/deste", na estrofe acima, designa elementos distintos que reaparecem na existência do eu lírico e o perturbam quanto à qualidade fugaz com

que passam por sua vida: a “estrada”, o “automóvel”, a “turbulência”, a “transfusão”. Essa repetição parece evidenciar um efeito estilístico que representa o próprio movimento da vida, da passagem das horas tal qual vivida pelo eu lírico, que agora se põe a rememorá-la. Assim, a vida figura como *turbulência tranquila de sensações desencontradas, desassossego no fundo de todos os cálices* e a *angústia no fundo de todos os prazeres.*

Nesse sentido, na quinta estrofe, o sujeito poético passa a se questionar o que de fato é a vida e qual é o seu destino na existência. Poetizando a sua condição múltipla ele assume a sua condição de indagador, a de quem se questiona: *há outra significação para isto mais cómoda e feliz*.

No entanto, na sexta estrofe, por meio da sabedoria de Sileno, o sujeito poético faz uma aclamação à morte: *Seja o que for, era melhor não ter nascido*. De acordo com o filósofo Nietzsche, em *O Nascimento da Tragédia*, Sileno era o companheiro de Dionísio a quem o rei Midas perguntara: “(...) qual dentre as coisas era a melhor e a mais preferível para o homem” (NIETZSCHE, 1996, p.22). Sob insistência do rei, depois de permanecer por um longo tempo em silêncio, ele respondeu: “– Estirpe miserável e efêmera, filhos do acaso e do tormento! Por que me obrigas a dizer-te o que seria para ti mais salutar não ouvir? O melhor de tudo é para ti inteiramente inatingível: não ter nascido, não ser, nada ser. Depois disso, porém, o melhor para ti é logo morrer” (NIETZSCHE, 1996, p. 22).

> Seja o que for, era melhor não ter nascido,
> Porque, de tão interessante que é a todos os momentos,
> A vida chega a doer, a enjoar, a cortar, a roçar, a ranger,
> A dar vontade de dar gritos, de dar pulos, de ficar no chão, de sair
> Para fora de todas as casas, de todas as lógicas e de todas as sacadas,
> E ir ser selvagem para a morte entre árvores e esquecimentos
> Entre tombos, e perigos e ausência de amanhãs,
> E tudo isto devia ser qualquer outra coisa mais parecida com o que eu penso,
> Com o que eu penso ou sinto, que eu nem sei qual é, ó vida.
> (PESSOA, 2007, p. 186)

Dessa maneira, a lenda do rei Midas e Sileno está relacionada, de acordo com Nietzsche, à produção grega da tragédia como elevação do horror da existência, à criação onírica dos deuses do Olimpo. Sileno parece elogiar a morte e assim também o faz o sujeito poético de *Passagem das horas: E ir ser selvagem para a morte entre árvores e esquecimentos/Entre tombos, e perigos e ausência de amanhãs.*

A dúvida que apavora o sujeito poético está relacionada a qual destino assumir, diante da consciência de ser algo no mundo, que se revela nos versos da sétima estrofe:

> Cruzo os braços sobre a mesa, ponho a cabeça sobre os braços,
> E preciso querer chorar, mas não sei ir buscar as lágrimas...
> Por mais que me esforce por ter uma grande pena de mim, não choro,
> Tenho a alma rachada sob o indicador curvo que lhe toca...
> Que há-de ser de mim? Que há-de ser de mim?
> (PESSOA, 2007, p. 186-187)

No entanto, a fadiga que o acomete diz respeito à infinitude de versões que a sua vida poderia assumir, mas que ele julga impossível, resultando numa forte sensação de angústia. Assim, paralisado pela possibilidade de escolha, o eu se sente perdido, não sabendo até mesmo onde buscar suas lágrimas. Paradoxalmente, o eu explicita todas as sensações que poderiam e que foram experimentadas, manifestando uma alma cindida pela infinita paralisação diante das escolhas potencialmente intermináveis: *Tenho a alma rachada sob o indicador curvo que lhe toca... / Que há-de ser de mim? Que há-de ser de mim?*

Essa angústia diante das possibilidades de escolhas também associa-se às atitudes e valores com que o sujeito poético tem que se deparar ao viver na época em que vive, a de uma cultura "tão decadente, tão decadente, tão decadente...". A agonia existencial mescla-se inevitavelmente à *(...) mágoa imensa do mundo (...).* Dessa forma, o que faz o sujeito poético se sentir paralisado não está relacionado somente as suas escolhas, mas também à impossibilidade de mudar o mundo: a pobreza, a violência, a estupidez...O caminhar inevitável dos dias ao seu próprio fim embala-o à assunção da verdade inescapável da morte, seja a da consciência, aquela dos ciclos que encerram e iniciam novas etapas, seja do decorrer dos fenômenos naturais ou da existência humana, como descreve na oitava estrofe:

> Correram o bobo a chicote do palácio, sem razão,
> Fizeram o mendigo levantar-se do degrau onde caíra.
> Bateram na criança abandonada e tiraram-lhe o pão das mãos.
> Oh mágoa imensa do mundo, o que falta é agir...
> Tão decadente, tão decadente, tão decadente...
> Só estou bem quando ouço música, e nem então.
> Jardins do século dezoito antes de 89,
> onde estais vós, que eu quero chorar de qualquer maneira?
> (PESSOA, 2007, p.187)

Os versos da nona e décima estrofes criam uma paisagem de escurecimento, o cair da noite acompanha-se do acender das luzes, simultaneamente expondo o desprendimento da vida humana com relação à natureza. Há uma vitalidade incontornável que se renova duradouramente no decorrer da existência, tal como ela se configura comparativamente, em

termos filosóficos, a título da leitura que Deleuze (1988) faz do conceito de eterno retorno em Nietzsche, como eterno retorno da diferença e não da identidade:

> Como um bálsamo que não consola senão pela ideia de que é um bálsamo,
> A tarde de hoje e de todos os dias pouco a pouco, monótona, cai.
>
> Acenderam as luzes, cai a noite, a vida substitui-se.
> Seja de que maneira for, é preciso continuar a viver.
> Arde-me a alma como se fosse uma mão, fisicamente.
> Estou no caminho de todos e esbarram comigo.
> Minha quinta na província,
> Haver menos que um comboio, uma diligência e a decisão de partir entre mim e ti.
> Assim fico, fico... Eu sou o que sempre quer partir,
> E fica sempre, fica sempre, fica sempre,
> Até à morte fica, mesmo que parta, fica, fica, fica...
> (PESSOA, 2007, p. 187)

Diante de todos os deslocamentos enunciados, permanece explícito o dilema: vida e morte, partida e chegada, que se observa pela instauração estilística de anáforas e antíteses: *Assim fico, fico... Eu sou o que sempre quer partir, /E fica sempre, fica sempre, fica sempre /Até à morte fica, mesmo que parta, fica, fica, fica*. O problema da fugacidade da existência e a permanência da vida como princípio vital parece estar relacionado à criação poética. É a arte que possibilita o "ficar, ficar, ficar", ao menos enquanto durar a existência humana na face da Terra. A percepção de morte expressa aqui não é de temor, mas de amabilidade, tendo em vista o alívio proporcionado às dores da vida.

Assim, nas estrofes seguintes, que abrangem a terceira parte desse poema, se faz uma ode à morte, uma prece à eternidade dos mistérios que cercam a passagem irreversível entre consciência e inconsciência, vigília e sono perene. E a morte figura com positividade, como sustentável e suportável, se não compreensível e explicável, por meio do ato de linguagem. Como mencionado nos versos a seguir:

> Torna-me humano, ó noite, torna-me fraterno e solícito.
> Só humanitariamente é que se pode viver.
> Só amando os homens, as acções, a banalidade dos trabalhos,
> Só assim — ai de mim! —, só assim se pode viver
> Só assim, ó noite, e eu nunca poderei ser assim!
>
> Vi todas as coisas, e maravilhei-me de tudo,
> Mas tudo ou sobrou ou foi pouco — não sei qual — e eu sofri.
> Vivi todas as emoções, todos os pensamentos, todos os gestos,
> E fiquei tão triste como se tivesse querido vivê-los e não conseguisse
> Amei e odiei como toda a gente,
> Mas para toda a gente isso foi normal e instintivo,

> E para mim foi sempre a excepção, o choque, a válvula, o espasmo.
> (PESSOA, 2007, p. 187-188)

O sujeito poético revela na aclamação à morte, amar na passagem, no devir, a própria certeza da eternidade da finitude. O complexo conjunto de sensações, que embora nasçam de polos opostos bem definidos - vida/morte, dor/alegria, bem/mal -perpassam elementos da natureza, paisagens, objetos, qualificações, isto é, pontos de vista não-humanos e humanos.

> Vem, ó noite, e apaga-me, vem e afoga-me em ti.
> Ó carinhosa do Além, senhora do luto infinito,
> Mágoa externa da Terra, choro silencioso do Mundo.
> Mãe suave e antiga das emoções sem gesto,
> Irmã mais velha, virgem e triste, das ideias sem nexo,
> Noiva esperando sempre os nossos propósitos incompletos,
> A direcção constantemente abandonada do nosso destino,
> A nossa incerteza pagã sem alegria,
> A nossa fraqueza cristã sem fé,
> O nosso budismo inerte, sem amor pelas coisas nem êxtases,
> A nossa febre, a nossa palidez, a nossa impaciência de fracos,
> A nossa vida, ó mãe, a nossa perdida vida...
> (PESSOA, 2007, p. 188)

O uso do imperativo *vem* enfatiza a aclamação à noite e o amor à morte. A noite é abençoada e aclamada em sua vinda libertadora de todos os desconfortos de uma existência não mais desamparada, à medida que é acalantada pela certeza da morte. Em um mundo tornado científico e industrial, o eu lírico encontra na morte a fronteira do mistério, restabelecendo sua relação com o universo: *Torna-me humano, ó noite, torna-me fraterno e solícito. /[...]Vem, ó noite, e apaga-me, vem e afoga-me em ti*.

> Não sei sentir, não sei ser humano, conviver
> De dentro da alma triste com os homens meus irmãos na terra.
> Não sei ser útil mesmo sentindo, ser prático, ser quotidiano, nítido,
> Ter um lugar na vida, ter um destino entre os homens,
> Ter uma obra, uma força, uma vontade, uma horta,
> Uma razão para descansar, uma necessidade de me distrair,
> Uma coisa vinda directamente da natureza para mim.
>
> Por isso se para mim materna, ó noite tranquila...
> Tu, que tiras o mundo ao mundo, tu que és a paz,
> Tu que não existes, que és só a ausência da luz,
> Tu que não és uma coisa, um lugar, uma essência, uma vida,
> Penélope da teia, amanhã desfeita, da tua escuridão,
> Circe irreal dos febris, dos angustiados sem causa,
> Vem para mim, ó noite, estende para mim as mãos,
> E sê frescor e alívio, ó noite, sobre a minha fronte...

> Tu, cuja vinda é tão suave que parece um afastamento,
> Cujo fluxo e refluxo de treva, quando a lua bafeja,
> Tem ondas de carinho morto, frio de mares de sonho,
> Brisas de paisagens supostas para a nossa angústia excessiva...
> Tu, palidamente, tu, flébil, tu, liquidamente,
> Aroma de morte entre flores, hálito de febre sobre margens,
> Tu, rainha, tu castelã, tu, dona pálida, vem...
> (PESSOA, 2007, p. 188-189)

A angústia experimentada anteriormente dissolve-se aqui em prol de uma recepção plena à morte: *Vem para mim, ó noite, estende para mim as mãos, / E sê frescor e alívio, ó noite, sobre a minha fronte... / Tu, cuja vinda é tão suave que parece um afastamento*. A morte é vista como passagem, entrada reconhecida, proclamada, desejada em um reino espiritual. Todo o poema parece se sustentar sob dois polos distintos: existir com intensidade no mundo tal como é ou viver desejando a morte como à própria vida. Desse modo, esta também pode ser considerado uma ode à morte.

Já no poema *Insónia*, datado de 27/3/1929, a noite representa o eco eternamente repercutido de sua própria caminhada, caminhada na direção do silêncio. Por insônia, entende-se a falta de sono, a dificuldade prolongada e anormal para adormecer; incapacidade de dormir adequadamente. O eu poético inicia o poema afirmando a sua condição de quem não dorme.

> Não durmo, nem espero dormir.
> Nem na morte espero dormir.
>
> Espera-me uma insónia da largura dos astros,
> E um bocejo inútil do comprimento do mundo.
>
> Não durmo; não posso ler quando acordo de noite,
> Não posso escrever quando acordo de noite,
> Não posso pensar quando acordo de noite —
> Meu Deus, nem posso sonhar quando acordo de noite!
> (PESSOA, 2007, p. 324)

A repetição do advérbio de negação *não* realça no poema uma condição que se mantém sempre do mesmo modo, negativamente.

> Não durmo, jazo, cadáver acordado, sentindo,
> E o meu sentimento é um pensamento vazio.
> Passam por mim, transtornadas, coisas que me sucederam —
> Todas aquelas de que me arrependo e me culpo —;
> Passam por mim, transtornadas, coisas que me não sucederam —
> Todas aquelas de que me arrependo e me culpo —;
> Passam por mim, transtornadas, coisas que não são nada,

> E até dessas me arrependo, me culpo, e não durmo.
> (PESSOA, 2007, p. 324)

Na estrofe acima, passa a ser descrito o motivo da insônia: os pensamentos e as lembranças que se sucederam e que não sucederam. Fazendo certa similaridade com o poema, o eu parece preso sempre ao passado, impedido de viver o hoje e o futuro. Essa prisão interna acaba por paralisar as ações que se dão no presente e que também causam dor no eu, uma nostalgia, como descrito nas estrofes abaixo:

> Não tenho força para ter energia para acender um cigarro.
> Fito a parede fronteira do quarto como se fosse o universo.
> Lá fora há o silêncio dessa coisa toda.
> Um grande silêncio apavorante noutra ocasião qualquer,
> Noutra ocasião qualquer em que eu pudesse sentir.
> Estou escrevendo versos realmente simpáticos —
> Versos a dizer que não tenho nada que dizer,
> Versos a teimar em dizer isso,
> Versos, versos, versos, versos, versos...
> Tantos versos...
> E a verdade toda, e a vida toda fora deles e de mim!
> (PESSOA, 2007, p. 324-325)

A inquietude marcada pela insônia é ainda mais intensa com a repetição do verbo dormir. O eu clama para que a ação de dormir seja concluída, pois sente sono em toda a cabeça, em cima dos olhos e na alma. Sentir sono na alma é algo curioso, é como se a própria alma estivesse sempre envolta de uma sonolência que se dá principalmente no agir, no pensar e no seguir. Não é somente o corpo que sofre de insônia é a alma também que está sempre presa num momento passado e desse modo paralisado somente nas lembranças do que foi e do que poderia ter sido. E é a noite que propicia esse momento reflexivo, que revela a vazão dos sentimentos e sua vivência mais profunda.

> Não durmo. Não durmo. Não durmo.
> Que grande sono em toda a cabeça e em cima dos olhos e na alma!
> Que grande sono em tudo excepto no poder dormir!
>
> Ó madrugada, tardas tanto... Vem...
> Vem, inutilmente,
> Trazer-me outro dia igual a este, a ser seguido por outra noite igual a esta...
>
> Vem trazer-me a alegria dessa esperança triste,
> Porque sempre és alegre, e sempre trazes esperanças,
> Segundo a velha literatura das sensações.
>
> Vem, traz a esperança, vem, traz a esperança.
> O meu cansaço entra pelo colchão dentro.
> Doem-me as costas de não estar deitado de lado.
> Se estivesse deitado de lado doíam-me as costas de estar deitado de lado.
> (PESSOA, 2007, p. 325)

No entanto, a madrugada, ainda que paradoxalmente, é aclamada porque é o início de um novo dia, que para o eu pode ser interpretada como esperança: *Porque sempre és alegre, e sempre trazes esperança*. Mas, o eu-poético é consciente de que a esperança é inútil, pois as noites seguem para ele de modo semelhante.

> Vem, madrugada, chega!
> Que horas são? Não sei.
> Não tenho energia para estender uma mão para o relógio,
> Não tenho energia para nada, para mais nada...
> Só para estes versos, escritos no dia seguinte.
> Sim, escritos no dia seguinte.
> Todos os versos são sempre escritos no dia seguinte.
>
> Noite absoluta, sossego absoluto, lá fora.
> Paz em toda a Natureza.
> A Humanidade repousa e esquece as suas amarguras.
> Exactamente.
> A Humanidade esquece as suas alegrias e amarguras,
> Costuma dizer-se isto.
> A Humanidade esquece, sim, a Humanidade esquece,
> Mas mesmo acordada a Humanidade esquece.
> Exactamente. Mas não durmo.
> (PESSOA, 2007, p. 325)

O eu-poético parece advertir à humanidade em geral, convocando-a a uma maior reflexão, ou seja, a uma tomada de consciência sobre a vida. Há um desejo de arrancar a humanidade do estado de inércia, de "vegetação e estagnação em que se encontra. Tudo isso traz sofrimento ao eu que sabe ser consciente: *Trouxe comigo o espinho essencial de ser consciente*.

Em muitos poemas de Álvaro de Campos, o poeta parece revelar que seu ideal de vida era a do estado feliz de inconsciência da infância. Por isso, sempre está preso ao passado e não consegue superar os obstáculos que a vida adulta lhe apresenta.

Para Eduardo Lourenço, "Campos não regressa apenas a uma infância plausível (de Pessoa) mas a uma infância *vista outra* [...] inexistentes na verdadeira." Essa nostalgia da infância, como o crítico Gaspar Simões já havia relacionado, pode estar associada "*a queda* ou a expulsão particular de Pessoa desse paraíso infantil donde todo homem tomba, com a morte do pai." (LOURENÇO, 2000, p.97)

Não é o objetivo desta pesquisa relacionar a poesia de Pessoa com sua vida em particular, mas a leitura psicanalítica que Lourenço faz do universo poético de Pessoa pode auxiliar na interpretação desse desejo de retorno que se faz tão presente na poesia de Campos.

Para Lourenço, muito do radical sentimento de inexistência que o poeta demonstra em relação ao mundo e à vida pode ter raiz na *ausência do pai*, como descreve nas citações abaixo:

> A ausência do pai desfalcou-o do superego de que necessitava para afirmar o seu, e ao mesmo tempo instalou-o, por um pouco tempo mais decisivo, no tempo exterior e para sempre sem idade, de uma plenitude de poderes fatalmente irreal. (LOURENÇO, 2000, p.100)

> Literal e poeticamente, a aventura espiritual e carnal de Fernando Pessoa resume-se toda nessa interminável busca do pai (e Deus mesmo será para ele aquele a quem a *Verdade morreu*...) cujo encontro o restituiria à *unidade* mítica pela sua ausência destruída". (LOURENÇO, 2000, p.98)

O crítico ainda menciona que "a infância é o lar do enigma que uma vida inteira não chega para resolver, como pelo facto de ser Pessoa sua melhor ilustração", trazendo um pensamento de Freud (LOURENÇO, 2000, p.96).

Assim, a nostalgia da infância parece ser o "centro da pulsão poética de Fernando Pessoa ou, melhor ainda, a forma mesma como concretamente preenche a intransponível distância que de si o separa", há, portanto, um movimento "constante e desgarrado de regresso à infância e à inocência real ou de sonho que ela configura" (LOURENÇO, 2000, p.96).

Por isso, ao poeta parece pertencer a "essa idealização fantasmática e localizada da sua experiência infantil, inacessível não apenas como para o comum dos homens pelo empírico abismo temporal que dela nos separa, mas por uma culpa específica como se fosse ele quem tivesse abandonado a infância e não o contrário como toda a gente." (LOURENÇO, 2000, p.123)

Isso fica muito evidente no poema *Os mortos! Que prodigiosamente*. Datado de 13 de dezembro de 1914, o poema possui quatro estrofes e trinta e cinco versos. E logo nos três primeiros versos parece haver uma dedicação do poema aos mortos:

> Os mortos! Que prodigiosamente
> E com que horrível reminiscência
> Vivem na nossa recordação deles!
> (PESSOA, 2007, p.97)

As recordações do passado voltam à tona e o eu começa a descrever lembranças de sua infância, com uma nostalgia do passado.

> A minha velha tia na sua antiga casa, no campo
> Onde eu era feliz e tranquilo e a criança que eu era...
> Penso nisso e uma saudade toda raiva repassa-me...
> E, além disso, penso, ela já morreu há anos...
> Tudo isto, vendo bem, é misterioso como um lusco-fusco...
> Penso, e todo o enigma do universo repassa-me.
> Revejo aquilo na imaginação com tal realidade
> Que depois, quando penso que aquilo acabou
> E que ela está morta,
> Encaro com o mistério mais palidamente

> Vejo-o mais escuro, mais impiedoso, mais longínquo
> E nem choro, de atento que estou ao terror da vida...
> (PESSOA, 2007, p.97)

O real e a alegria parecem ter ficado na infância. A saudade da velha tia, da casa no campo e da sua infância feliz rememora a infelicidade do presente. O eu, como já descrito em outros poemas, parece estar sempre preso a um passado que não sabemos se real ou imaginado, mas que evoca boas recordações. O sujeito poético enfatiza o mistério que há em tudo isso, principalmente, utilizando palavras com significados muito semelhantes: misterioso, enigma e mistério. Além disso, o uso comparativo do substantivo lusco-fusco (momento de transição entre o dia e a noite) já direciona para a questão noturna que o eu falará na estrofe seguinte. A vida em si parece abarcar um grande enigma como ele mesmo menciona: *Penso, e todo o enigma do universo repassa-me.* Essa relação entre tudo o que opera o universo por meio de lembranças de mortos clarifica a preocupação do sujeito poético com a dificuldade própria em entender as diversas conexões que vigoram no mundo que se mostra cada vez mais *escuro*, *impiedoso* e *longínquo.* Todos esses adjetivos corroboram um distanciamento do eu do seu tempo presente, mas também do seu passado. Daí que o eu deseja se convergir na noite, pertencer a ela, ser noite "na noite".

> Como eu desejaria ser parte da noite,
> Parte sem contornos da noite, um lugar qualquer no espaço
> Não propriamente um lugar, por não ter posição nem contornos,
> Mas noite na noite, uma parte dela, pertencendo-lhe por todos os lados
> E unido e afastado companheiro da minha ausência de existir...
> (PESSOA, 2007, p.97)

O eu assume um desejo de integrar-se, de virar uma dimensão cósmica, sendo parte da noite, como se isso possibilitasse a ele solucionar o enigma que acredita existir no universo: estar ao mesmo tempo em todos os lugares, sentir tudo de todas as maneiras.

> Aquilo era tão real, tão vivo, tão actual!...
> Quando em mim o revejo, está outra vez vivo em mim...
> Pasmo de que coisa tão real pudesse passar...
> E não existir hoje e hoje ser tão diverso...
> Corre para o mar a água do rio, abandona a minha vista,
> Chega ao mar e perde-se no mar,
> Mas a água perde-se de si-própria?
> Uma coisa deixa de ser o que é absolutamente
> Ou pecam de vida os nossos olhos e os nossos ouvidos
> E a nossa consciência exterior do Universo?
> Onde está hoje o meu passado?
> Em que baú o guardou Deus que não sei dar com ele?
> Quando o revejo em mim, onde é que o estou vendo?
> Tudo isto deve ter um sentido — talvez muito simples —
> Mas por mais que pense não atino com ele.
> (PESSOA, 2007, p.97-98)

O eu está preso a um passado que, nas suas lembranças, parece real e vivo. Esse sentimento traz vivacidade, como se o que importasse ao longo da vida fossem as ações passadas, nunca o presente e o agora. No entanto, estar preso ao passado incita o eu a perder-se na sua própria história, pois "uma coisa deixa de ser o que é absolutamente" (PESSOA, 2007, p.98). As lembranças são recortes de experiências e momentos vivenciados, elas jamais poderão ser cópias reais. Por isso, ao existir somente no passado, o eu se perde na vida, nos sonhos, nos desejos de algo que não será mais realidade. Toda essa reflexão é ainda reafirmada pelo verso: *Onde está hoje o meu passado?*

Assim, como um baú de lembranças, o eu está sempre escondido em uma vida em que nada se realiza, uma inércia constante. Daí o anseio por um momento anterior, um momento de infinitas possibilidades, em que todas as fantasias eram possíveis, todos os desejos podiam ser realizados em sua mente, como uma brincadeira infantil. Mas, a vida adulta não permite o brincar.

Já no poema *O sono que desce sobre mim,* datado de 28/8/1935, e com estrutura de cinco estrofes e vinte e oito versos, o sono é visto como um estado de cansaço de todas as desilusões, todas as desesperanças, como fica evidente na primeira e segunda estrofes:

> O sono que desce sobre mim,
> O sono mental que desce fisicamente sobre mim,
> O sono universal que desce individualmente sobre mim —
> Esse sono
> Parecerá aos outros o sono de dormir,
> O sono da vontade de dormir,
> O sono de ser sono.
>
> Mas é mais, mais de dentro, mais de cima:
> É o sono da soma de todas as desilusões,
> É o sono da síntese de todas as desesperanças,
> É o sono de haver mundo comigo lá dentro
> Sem que eu houvesse contribuído em nada para isso.
> (PESSOA, 2007, p.493)

Na mitologia grega, o sono é tratado enquanto relato literário, como na poesia hesiódica. Em sua *Teogonia*, o Sono figura-se como filho de *Nýx*, a Noite, gerada a partir do *Cháos*, o Caos, aquele que primeiro existiu. Unindo-se com amor ao Érebo, seu irmão, a Noite deu à luz Éter e Dia. O Sono, por sua vez, não veio a ser a partir de uniões amorosas, nem seus irmãos *Thánato*s, a Morte, e a raça dos Sonhos, *phílon Oneíroon*, como descrito abaixo:

> Noite pariu hediondo Lote, Sorte negra
> e Morte, pariu Sono e pariu a grei de Sonhos.
> A seguir Escárnio e Miséria cheia de dor.

> Com nenhum conúbio divina pariu-os Noite trevosa.
> (HESÍODO, 2006, p. 113-115)

Hesíodo situa a morada do Sono no Tártaro, divindade e lugar no fundo da terra, descrito como uma garganta enorme ou um vasto abismo, um espaço aberto que remete ao Caos:

> Defronte, o filho de Jápeto sustem o Céu amplo
> de pé, com a cabeça e infatigáveis braços
> inabalável, onde Noite e Dia se aproximam
> e saúdam-se cruzando o grande umbral
> de bronze. Um desce dentro, outro vai
> fora, nunca o palácio fecha a ambos,
> mas sempre um deles está fora do palácio
> e percorre a terra, o outro está dentro
> e espera vir a sua hora de caminhar,
> ele tem aos sobreterrâneos a luz multividente,
> ela nos braços o Sono, irmão da Morte,
> a Noite funesta oculta por nuvens cor de névoa.
> Aí os filhos da Noite sombria têm morada,
> Sono e Morte, terríveis Deuses, nunca
> o Sol fulgente olha-os com seus raios
> ao subir ao céu nem ao descer o céu.
> Um deles, tranqüilo e doce aos homens,
> percorre a terra e o largo dorso do mar,
> o outro, de coração de ferro e alma de bronze
> não piedoso no peito, retém quem dos homens
> agarra, odioso até aos Deuses imortais.
> (HESÍODO, 2006, p. 143)

Assim, para o sujeito poético de *O sono que desce sobre mim,* há um desejo expresso de inconsciência através do devaneio, do sonho e do sono profundo. O sujeito poético se mostra cindido entre as fronteiras da realidade vista, sentida do mundo e do ser e o vazio do não-ser; esse sujeito percebeu-se em busca de si mesmo numa jornada íntima pelo seu emaranhado labirinto de outros aglomerados.

> O sono que desce sobre mim
> É contudo como todos os sonos.
> O cansaço tem ao menos brandura,
> O abatimento tem ao menos sossego,
> A rendição é ao menos o fim do esforço,
> O fim é ao menos o já não haver que esperar.
>
> Há um som de abrir uma janela,
> Viro indiferente a cabeça para a esquerda
> Por sobre o ombro que a sente,
> Olho pela janela entreaberta:
> A rapariga do segundo-andar de defronte
> Debruça-se com os olhos azuis à procura de alguém.
> De quem?,
> Pergunta a minha indiferença.
> E tudo isso é sono.
>
> Meu Deus, tanto sono!...
> (PESSOA, 2007, p.493-494)

Dessa forma, o sono é visto como a soma de todas as desilusões e síntese de todas as desesperanças.

Essa reflexão sobre o sono também está presente no poema *Duas horas e meia da madrugada*, composto por três estrofes de dois versos e uma estrofe de três versos, o poema discorre sobre a madrugada.

> Duas horas e meia da madrugada. Acordo e adormeço.
> Houve em mim um momento de vida diferente entre sono e sono.
> (PESSOA, 2007, p.237)

O sujeito poético remete à passagem de tempo entre o adormecer/ acordar/ adormecer novamente, como se uma longa história decorresse no intervalo entre uma ação e outra. São dois sonos que se distinguem e se misturam ao mesmo tempo, como se a sua vida acontecesse sempre nesse intervalo. O amanhecer é visto com positividade, como sendo o momento de maior êxtase e, por isso, sugere que o sol devesse ser coroado, por fornecer à luz.

> Se ninguém condecora o sol por dar luz,
> Para que condecoram quem é herói?
> (PESSOA, 2007, p.237)

É curiosa a comparação feita em relação ao sol, astro rei, assim como são vangloriados os efeitos heroicos de alguém. Aqui o sujeito poético questiona o fato de o sol não ser condecorado como os heróis que salvam a pátria. Parece que a figura do sol representa a liberdade de estar sempre no escuro da noite, no sono profundo da vida.

> Durmo com a mesma razão com que acordo
> E é no intervalo que existo.
> (PESSOA, 2007, p.237)

No entanto, parece haver um paradoxo, porque o eu diz existir somente no intervalo entre o dormir e acordar, como se só existisse vida nesse momento de sono, de sonhos e de possibilidades não reais. A vida real, marcada pelo despertar, é sempre uma incógnita ao eu, que sempre parece viver num mundo imaginado, sonhado, irreal.

> Nesse momento em que acordei, dei por todo o mundo –
> Uma grande noite incluindo tudo
> Só para fora
> (PESSOA, 2007, p.237)

A realidade que está associada ao acordar envolve a própria consciência, o ser consciente dentro de um mundo em que o eu não se encaixa.

Já no poema *Não fales alto, que isto aqui é vida***,** datado de 21/10/1931, em uma única estrofe de 12 versos, é possível perceber o quanto o sujeito poético se sente cansado em relação ao mundo e à humanidade, sua insônia deriva desse cansaço da vida.

> Não fales alto, que isto aqui é vida –
> Vida e consciência dela,
> Porque a noite avança, estou cansado, não durmo,
> E, se chego à janela,
> Vejo, de sob as pálpebras da besta, os muitos lugares das estrelas...
> Cansei o dia com esperanças de dormir de noite,
> É noite quase outro dia. Tenho sono. Não durmo.
> Sinto-me toda a humanidade através do cansaço –
> Um cansaço que quase me faz carne os ossos...
> Somos todos aquilo...
> Bamboleamos, moscas, com asas presas,
> No mundo, teia de aranha sobre o abismo.
> (PESSOA, 2007, p.401)

Consciente da realidade que o rodeia, o sujeito poético sabe que quando a noite avança esse cansaço diante da vida torna-se mais visível. É um cansaço causado pela busca de ser a si mesmo, mas também de não poder ser todos os outros, um cansaço do excesso do mundo na impossibilidade de ser a totalidade desses tantos outros que o faz recuar e desistir.

Para Luiza Fonseca Regattieri, em seu artigo *Tudo é deserto: um ensaio sobre o cansaço em Álvaro de Campos,* existe uma espécie de cansaço que faz relação com o ser solitário, sem mundo, destruidor do mundo, nomeado pelo filósofo Byung-Chul Han, em sua obra *Sociedade do cansaço,* como "cansaço-eu".

> O cansaço, enquanto "mais do menos eu" abre um entre na medida em que afrouxa as presilhas do eu. Eu não só vejo simplesmente o outro, mas eu próprio sou o outro e "o outro torna-se igualmente eu". [...] No tornar-se menos do eu, desloca-se o peso do ser do eu para o mundo. É um "cansaço que confia no mundo" [...]. Ele "abre" o eu, torna-o "permeável" para o mundo. (HAN, 2015, p. 72 *apud* REGATTIERI, 2021, p.157)

Segundo Regattieri, Han ressalta que o cansaço, ao contrário do esgotamento, se relaciona com uma potência negativa, a potência de não fazer. Mas, também pode ser interpretada com um "parar de fazer, uma pausa para observar e sentir". Nesse sentido, o cansaço permitiria uma atenção especial, lenta às formas que escapam à atenção rápida: "O cansaço articula [...] – a confusão usual ganha ritmo através dele no bem-fazer da forma – forma, até onde alcança a vista" (HAN, 2015, p. 74 *apud* REGATTIERI, 2021, p.157)

Assim, a noite pode ser o momento deste parar para refletir e ver a vida por outro viés. Talvez seja ver de outra forma *os muitos lugares das estrelas*. Mas, também pode ser o cansaço de tudo, da monotonia da vida, dos problemas, das dificuldades, da corrupção, dos problemas sociais... de tudo que aflige a humanidade: *Sinto-me toda a humanidade através do cansaço*.

Pensar em tudo isso cansa porque o sujeito poético também faz parte dessa humanidade, compartilha desse sofrimento: *somos todos aquilo*.

O sujeito poético é consciente de si, do seu cansaço solitário e do cansaço-eu, que se efetiva com a consciência do não fim da busca, do ser parcialmente, ser não-todo. O ir e vir, sem sair do lugar, do nada alcançado, mas desejado.

Já no poema *A luz cruel do estio prematuro,* o sujeito poético busca a luz para enxergar a vida e quem sabe a si mesmo. No entanto, o esperado não acontece e a luz traz a dor. Ao fazer ver tudo, opõe-se a criar a vida, promove o *estio prematuro*, pois o sujeito poético vê como *se viesse da Noite* e *contra a luz*, o que torna a sua visão obscura:

> A luz cruel do estio prematuro
> Sai como um grito do ar da primavera...
> Meus olhos ardem-me como se viesse da Noite...
> Meu cérebro está tonto, como se eu quisesse justiça...
> Contra a luz crua todas as formas são silhuetas.
> (PESSOA, 2007, p.332)

Desse modo, como menciona Valéria dos Santos, em sua dissertação *Paisagens sem cor: visualidades e imagens na poesia de Álvaro de Campos* (2016), o sujeito poético volta seu "olhar para a luz em busca de uma verdade", mas situa-se "*contra a luz* e a *luz*, mesmo com o auxílio do *cérebro*, sua capacidade de pensar", não contribui na procura que o sujeito poético faz, "restando apenas as *silhuetas*". "Não importa a perspectiva de olhar que adote; enquanto ser, ele estará sempre contra e numa posição distante" (SANTOS, 2016, p. 37).

Santos, à luz do pensamento de Leyla Perrone Moisés, defende que todo excesso do olhar de Campos é um "exercício de alteridade", levando-o, ao final, de volta a si mesmo, ser "imóvel [...] o que sabe estarem as coisas sempre uma diante da outra, irremediavelmente cindidas no espaço e irremediavelmente perdidas no tempo" (PERRONE-MOISÉS, 1988, p.342 *apud* SANTOS, 2016, p. 37).

Por outro lado, no poema *Acordo de noite, muito de noite, no silêncio todo*, datado de 25/11/1931, o sujeito poético descreve as sensações que uma noite em claro desperta nele. É desespero, é insônia, é surpresa, é júbilo e também fraternidade.

> Acordo de noite, muito de noite, no silêncio todo.
> São - tictac visível - quatro horas de tardar o dia.
> Abro a janela directamente, no desespero da insónia.
> E, de repente, humano,
> O quadrado com cruz de uma janela iluminada!
> Fraternidade na noite!
> (PESSOA, 2007, p.405)

O abrir a janela afirma o incômodo diante do silêncio que reina na noite. No entanto, o fato de ver uma luz acesa clareia um sentimento positivo no sujeito poético, de não estar sozinho na imensidão noturna. A presença de outro ser humano acordado, àquela hora, revela interesse pelo desconhecido também em vigília noturna e daí a *fraternidade* face a esse outro ser, também acordado àquela hora da noite. O uso do substantivo fraternidade suaviza esse momento de desespero, revelando certa união, ainda que a distância. É como se a noite fosse o palco para o debruçar-se para o infinito e para si mesmo. Como menciona abaixo:

> Fraternidade involuntária, incógnita, na noite!
> Estamos ambos despertos e a humanidade é alheia.
> Dorme. Nós temos luz.
> (PESSOA, 2007, p.405)

Observa-se que a percepção das duas luzes e do seu tremeluzir convoca a ideia de um *coração* que pulsa, unindo aqueles dois seres, na solidão da noite. As *duas luzes* assinalam a presença do humano na noite *eterna, informe, infinita* e apelam a um sentimento de partilha de *humanidade* entre os dois únicos seres acordados: as *duas luzes* são sinal da presença de duas consciências despertas na noite *informe*. Desse modo, a palavra luz parece ter significado dúbio aqui: ao mesmo tempo que faz referência à luz artificial, elétrica, parece também relacionar-se ao conhecimento. Como se toda a humanidade que dorme não possuísse essa luz, de conhecimento e sabedoria. Isso também é frustrante para o eu, que se vê quase sempre consciente de tudo e da vida e por isso mesmo, está sempre afastado e solitário.

> Quem serás? Doente, moedeiro falso, insone simples como eu?
> Não importa. A noite eterna, informe, infinita,
> Só tem, neste lugar, a humanidade das nossas duas janelas,
> O coração latente das nossas duas luzes,
> Neste momento e lugar, ignorando-nos, somos toda a vida.
> Sobre o parapeito da janela da traseira da casa,
> Sentindo húmida da noite a madeira onde agarro,
> Debruço-me para o infinito e, um pouco, para mim.
> (PESSOA, 2007, p.405)

Assim, o poema vai sendo construído com base em diversas sensações. Nos versos *O quadrado com cruz de uma janela iluminada!/ Tom amarelo cheio da tua janela/ nossas duas luzes*/ *janela com luz* predomina a descrição de sensações visuais, já nos versos *no silêncio todo*/ *tictac visível*/ *Nem galos gritando ainda no silêncio definitivo!/,* elementos relativos a sensações auditivas; e nos versos *Sobre o parapeito da janela da traseira da casa,* / *Sentindo húmida da noite a madeira onde agarro*, elementos relativos a sensações tácteis.

> Nem galos gritando ainda no silêncio definitivo!
> Que fazes, camarada, da janela com luz?
> Sonho, falta de sono, vida?

Tom amarelo cheio da tua janela incógnita...
Tem graça: não tens luz eléctrica.
Ó candeeiros de petróleo da minha infância perdida!
(PESSOA, 2007, p.405)

Na última estrofe, a apóstrofe *Ó candeeiros de petróleo da minha infância perdida!* faz intervir a nostalgia da infância e a consciência da sua perda, por parte do *eu*. O poema parece se encerrar, tal como se inicia, com a representação de uma atitude interior negativa (ou disfórica) do sujeito poético. Deste modo, a apóstrofe do último verso instaura (ou reinstaura), no final do poema, a angústia do *eu* como o eixo central dos sentidos expressos no texto. O verso final traz a lembrança, ou a saudade, da infância como novo sentimento despertado pela sensação visual da luz ao longe, pois essa luz é, tal como na infância do sujeito poético, produzida por um candeeiro a petróleo. A apóstrofe é, assim, a irrupção dessa recordação nostálgica num ambiente marcado por sensações e por considerações sobre o presente.

Desse modo, deixa-se entrever, através dessas imagens, o que a infância representava para o poeta, uma realidade já muito distante do eu lírico de hoje, que se tornou pessimista e abatido.

É também sobre a ação de acordar que o poema *Acordar na cidade de Lisboa, mais tarde do que as outras* trata, mas aqui representa a ânsia de incorporar a si toda a realidade externa como forma de se sentir completo.

Acordar da cidade de Lisboa, mais tarde do que as outras,
Acordar da rua do Ouro
Acordar do Rossio, às portas dos cafés,
Acordar
E no meio de tudo a gare, a gare que nunca dorme
Como um coração que tem que pulsar através da vigília e do sono.
(PESSOA, 2007, p.92)

O sujeito poético vai enumerando o *acordar* do que vê em Lisboa, nomeando os contrastes sociais, realizando a deambulação e a captação sensorial da realidade citadina. Assim, a cidade de Lisboa se alarga em versos, em que a paisagem da cidade surge como esperança de possibilidade de integração à vida; e o sujeito poético, com olhos atentos, passa a registrar pequenos recortes, insinuações de uma modernidade tardia. É um *eu* dialeticamente solitário e múltiplo.

De acordo com Silvana Maria Pantoja dos Santos, em seu artigo *Modernidade e cidade sob as lentes de Álvaro de Campos* (2012), "o homem moderno está fadado a seguir seu curso sem deuses para conduzi-lo, isso lhe retira a esperança e, no lugar, ergue-se-lhe a muralha da solidão e do risco, sem direito à apelação" (SANTOS, 2012, p.24). É aí que se encontra o grande

dilema: se antes o habitar na cidade causava uma "sensação de proteção e solidez na sua estrutura de fortaleza" e fazia com que os homens não se sentissem solitários "porque suas ações vislumbravam interesses coletivos, configurando-se numa totalidade", hoje o poeta precisa "filtrar imagens de uma nova realidade embutida em uma cidade dilatada, que se diferencia da cidade-muralha" (SANTOS, 2012, p.24).

Essa nova realidade faz com que os poetas modernos, diante da incerteza desse novo mundo, ampliado e difuso, desencadeiem uma visão fragmentada do espaço citadino e se arremessam a uma desmedida busca para dizer o fluido. Assim, as imagens dos elementos da cidade de Lisboa resultam da impossibilidade de apreensão da totalidade negada.

O sujeito poético acaba por expressar um desejo de superar a cisão entre seu eu e o espaço no qual se move, habitando-o, fundindo a sua "alma" às imagens que vê. Há a "busca" pela integração entre a interioridade e a exterioridade do sujeito lírico, mas o esforço dele resulta em uma enumeração de imagens externas, não vivificadas por sentimentos reais. Resta-lhe apenas reconstruir imagens de uma realidade em mutação que surgem em fragmentos, dispersões, lampejos, relâmpagos, como descreve na estrofe seguinte:

> Toda a manhã que raia, raia sempre no mesmo lugar,
> Não há manhãs sobre cidades, ou manhãs sobre o campo
>
> À hora em que o dia raia, em que a luz estremece a erguer-se
> Todos os lugares são o mesmo lugar, todas as terras são a mesma,
> E é eterna e de todos os lugares a frescura que sobe por tudo
> E (...)
>
> Uma espiritualidade feita com a nossa própria carne.
> Um alívio de viver de que o nosso corpo partilha,
> Um entusiasmo por o dia que vai vir, uma alegria por o que pode acontecer de bom,
> São os sentimentos que nascem de estar olhando para a madrugada,
> Seja ela a leve senhora dos cumes dos montes,
> Seja ela a invasora lenta das ruas das cidades que vão leste-oeste,
> Seja (...)
> (PESSOA, 2007, p.92)

Com o olhar fixo na realidade, a paisagem captada pelo sujeito poético tem como horizonte a *madrugada*. Mesmo sem referência alguma à cor, gera a imagem de escuridão, silêncio, vazio e, pela imaginação, pode remeter à outra temporalidade, o nascer do dia. Assim, a paisagem da cidade de Lisboa se revela por imagens criadas pela referência ao espaço e à ação repetida de verbo acordar, num processo gradativo que se dá a partir do nascer do dia, momento em que a cidade vai despertando.

Entre a noite e o dia, entre o dormir e o despertar a gare está sempre lá, servindo de chegada e partida. Por meio dela a vida pulsa, à medida que o homem se locomove de um lugar a outro: *E no meio de tudo a gare, a gare que nunca dorme, / Como um coração que tem que pulsar através da vigília do sono.* Comparada ao coração, é o centro que mantém a vida, já que é o coração o responsável por mandar o sangue a todo o corpo, mantendo-o vivo. A partir destas inferências, pode-se concluir que estar vivo é estar em movimento. A vida é, portanto, um processo movente incessante e, metaforicamente, entre a vida e a morte, existe a atitude de viver.

Nos versos seguintes, como defende Valéria Santos (2016), inicia-se uma reflexão sobre

> o nascer do dia, concluindo que o movimento do tempo responsável por marcar o dia que nasce é o mesmo sempre em todo lugar. A monotonia da repetição do nascer do dia, igual em todo o lugar, parece dar tranquilidade, segurança, serenidade, entusiasmo, esperança ao sujeito poético, a ponto de sentir "alívio de viver". Os seus sentimentos, porém, atingem apenas o seu corpo, uma vez que sua "espiritualidade [é] feita com a [sua] própria carne". Pela imaginação, o poeta teve seu momento de sonho em relação à vida, houve um sopro enganoso em direção ao viver, pois toda a descrição da cidade e do dia se esgotam em "sentimentos que nascem de estar olhando para madrugada", e não se concretizam em forma e cores de uma cidade ao nascer do dia. (SANTOS, 2016, p.102)

Num segundo momento, o sujeito poético é flagrado em movimento, captando as imagens observadas nas ruas:

> A mulher que chora baixinho
> Entre o ruído da multidão em vivas...
> O vendedor de ruas, que tem um pregão esquisito,
> Cheio de individualidade para quem repara...
> O arcanjo isolado, escultura numa catedral,
> Syringe fugindo aos braços estendidos de Pã,
> Tudo isto tende para o mesmo centro,
> Busca encontrar-se e fundir-se
> Na minha alma.
> (PESSOA, 2007, p.92-93)

A individualização é ironizada pelo sujeito poético no instante em que a ajuda se efetiva de modo mesquinho. Não é permitida ao outro a proximidade, mas apenas o ato "solidário" do auxílio. Assim, de acordo com Valéria Santos (2016), "o olho do sujeito, ao captar uma paisagem, tem a sua frente o horizonte a delimitar o espaço abarcado pelo seu olhar, condicionado ao movimento do próprio corpo", utilizando palavras de Collot, Santos defende que "a paisagem não é [...] apenas vista, ela é habitada" (COLLOT, 2010, p. 206 *apud* SANTOS, 2016, p.102).

Nesse sentido, ao realçar *a figura da mulher que chora baixinho*, muitos questionamentos são criados: Quem é essa mulher? Qual o motivo do seu choro? Ela é uma mulher que está inserida no espaço urbano, mas seu choro parece remeter ao choro de Siringe enquanto fugia do deus Pã.

Há uma insistência em afirmar seus sentimentos:

> Eu adoro todas as coisas
> E o meu coração é um albergue aberto toda a noite.
> Tenho pela vida um interesse ávido
> Que busca compreendê-la sentindo-a muito.
> Amo tudo, animo tudo, empresto humanidade a tudo,
> Aos homens e às pedras, às almas e às máquinas.
> Para aumentar com isso a minha personalidade.
> Pertenço a tudo para pertencer cada vez mais a mim próprio
> E a minha ambição era trazer o universo ao colo
> Como uma criança a quem a ama beija.
> (PESSOA, 2007, p.93)

Aparentemente de "coração aberto" a todas as coisas, o sujeito poético inunda-se de afetividade, *ama tudo*, emana ânimo não só "aos homens", mas a seres inanimados e até "às almas". No entanto, ao revelar esse excesso de sentimento, paralelamente o nega, ao afirmar: *Tenho pela vida um interesse ávido/ Que busca compreendê-la sentindo-a muito*. O objetivo verdadeiro do sujeito poético parece ser o entender a vida e não vivê-la, por isso não pretende a ela pertencer, mas a si "próprio".

> Eu amo todas as coisas, umas mais do que as outras —
> Não nenhuma mais do que outra, mas sempre mais as que estou vendo
> Do que as que vi ou verei.
> Nada para mim é tão belo como o movimento e as sensações.
> A vida é uma grande feira e tudo são barracas e saltimbancos.
> Penso nisto, enterneço-me mas não sossego nunca.
> (PESSOA, 2007, p.93)

Assim, como defende Valéria Santos (2016, p.103), "longe de atingir a alma", vale ao sujeito poético "somente o que está a sua frente, diante do seu olhar. Não há um registro afetivo da realidade, somente o movimento momentâneo o atinge". Desse modo, "a vida não se afigura a ele mais que *uma grande feira e tudo são barracas e saltimbancos*", não passando, pois, de uma "mera representação" e, portanto, sem condições de "conter a verdade buscada por ele". Assim, "na feira da vida", o sujeito poético "nada encontra para si" o que gera o desassossego, mas o "desejo de amor e completude permanece e por isso encerra pedindo":

Dá-me lírios, lírios
E rosas também.
(PESSOA, 2007, p.93)

Esse desejo de receber lírios (símbolo de brancura, pureza e virgindade) e rosas é uma tentativa de aceitar o inevitável – a morte.

Essa questão da morte fica ainda mais explícita no poema *A coisa estranha e muda em todo o corpo*, datado de 1926.

A coisa estranha e muda em todo o corpo,
Que está ali, ebúrnea, no caixão,
O corpo humano que não é corpo humano
Que ali se cala em todo o ambiente;
O cais deserto que ali aguarda o incógnito
O assombro álgido ali entreabrindo
A porta suprema e invisível;
O nexo incompreensível
Entre a energia e a vida,
Ali janela para a noite infinita...
Ele- o cadáver do outro,
Evoca-me do futuro
[Eu próprio dois?], ou nem assim...
E embandeiro em arco a negro as minhas esperanças
Minha fé cambaleia como uma paisagem de bêbado,
Meus projectos tocam um muro infinito até infinito.
(PESSOA, 2007, p.272)

Logo nos primeiros versos, o sujeito poético parece observar um corpo, que ali jaz; a cor ebúrnea e o caixão reforçam a condição de corpo morto, como uma descrição fiel daquilo que ele vê. No entanto, a reflexão parece ir para outro plano, que transcende o momento presente, como se fosse um caminho a ser percorrido depois que tudo acaba, depois da morte: *O cais deserto que ali aguarda o incógnito/ O assombro álgido ali entreabrindo*/ *A porta suprema e invisível.*

Ao atravessar essa porta, esse corpo ebúrneo caminha para a *noite infinita*, da redução de energia, de vida, de tudo. Essa noite, aqui, representa a própria morte, em seu sentido mais real, do fim do corpo e quem sabe da alma. Mas, paradoxalmente, o cadáver parece evocar do futuro esse eu que nos fala, e essa dúvida fica ainda mais salientada no décimo terceiro verso com o uso da expressão entre colchetes *[Eu próprio dois?].* A pergunta feita sugere certa relação entre a voz poética e o corpo defunto, o que deixa o leitor intrigado se se trata de um sonho, de um pensamento ou de um mesmo corpo em momentos distintos: presente e futuro. Nesse sentido, quem estaria ali no caixão? Seria o próprio sujeito poético a imaginar o caminho da eternidade? Ou apenas um desejo que revela desconhecido em sua própria experiência? Essa incógnita se torna ainda mais provocadora quando nos atentamos para o verso o *corpo humano que não é corpo humano.* Este corpo ausente, objeto do desejo que se desconhece em sua

materialidade por força da morte, é coisa estranha e muda em todo o corpo. Ainda que o adjetivo *ebúrnea* remeta a um conceito de beleza - a lisura, a brancura do mármore – o substantivo *caixão* sempre estará relacionado à morte, à perda e ao fim.

É também sobre a morte que o poema *A partida [a]*borda. A composição poética aqui alegoriza a Morte como "saudação" e "despedida", ou seja, há a recepção solene do entendimento da morte como par extremo da vida. E a noite reflete essa passagem de sofrimento interno em busca da eternidade.

> Agora que os dedos da Morte à roda da minha garganta
> Sensivelmente começam a pressão definitiva...
> E que tomo consciência exorbitando os meus olhos,
> Olho p'ra trás de mim, reparo pelo passado fora
> Vejo quem fui, e sobretudo quem não fui
> Considero lucidamente o meu passado misto
> E acho que houve um erro
> Ou em eu viver ou em eu viver assim.
> (PESSOA, 2007, p.194)

De acordo com Marcelo Alves da Silva, eu seu artigo *Álvaro de Campos lê Homero*, apresentado no XIV Seminário Nacional de Literatura, História e Memória (2020), vida e morte são tratadas aqui de "maneira igualmente metafísica", ou seja, no poema, "vida e morte não se excluem; antes, são formas de extensão, em suas particulares extremidades, de uma simultaneidade do ser e de sua identidade no seu despertar". Assim, "a iluminação, outrora assegurada pelo despertar, não é capaz de eliminar a evidência de um obscurecimento na reflexão", porque "consciência e alienação [...]não possuem aqui energia suficiente para se constituírem como pares antitéticos", se constituem apenas como "indicativos de um necessário abandonar-se" (SILVA, 2020, p.12).

> Será sempre que quando a Morte me entra no quarto
> E fecha a porta a chave por dentro,
> E a coisa é definitiva, inabalável,
> Sem *Cour* de *Cassation* para o meu destino findo,
> Será sempre que, quando a meia-noite soa na vida
> Uma exasperação de calma, uma lucidez indesejada
> Acorda como uma coisa anterior à infância no meu partir?
> Último arranco, extenuante clarão, de chama que a seguir se apaga
> Frio esplendor do fogo de artifício antes da cinza completa,
> Trovão máximo sobre as nossas cabeças, por onde
> Se sabe que a trovoada, por estar no auge, decresceu.
> (PESSOA, 2007, p.194)

A partida descrita aqui se dá sem embelezamento, pois a maquiagem que pinta as sensações do sujeito poético diante da finitude, sugere o descolorido diante da morte. Assim, é possível vislumbrar nesses versos o futuro autêntico, posto que a consciência que o sujeito

poético tem da morte é plena e definitiva. Desse modo, o instante da morte é o átimo de representação do mundo, como se observa nas estrofes abaixo:

> Viro-me para o passado.
> Sinto-me ferir na carne.
> Olho com essa espécie de alegria da lucidez completa
> Para a falência instintiva que houve na minha vida
> Vão apagar o último candeeiro
> Na rua amanhecente de minha Alma!
> Sinal de [..]
> O último candeeiro que apagam!
> Mas antes que eu veja a verdade, pressinto-a
> Antes que a conheça, amo-a.
> Viro-me para trás, para o passado, não vivido;
> Olho e o passado é uma espécie de futuro para mim.
>
> Mestre, Alberto Caeiro, que eu conheci no princípio
> E a quem depois abandonei como um espantalho reles,
> Hoje reconheço o erro, e choro dentro de mim,
> Choro com a alegria de ver a lucidez com que choro
> E embandeiro em arco à minha morte e à minha falência sem fim,
> Embandeiro em arco a descobri-la, só a saber quem ela é.
> Ergo-me em fim das almofadas quase cómodas
> E volto ao meu remorso sadio.
> (PESSOA, 2007, p.194-195)

Morte e noite parecem se confundir aqui, como se o sujeito poético a sentisse com a mesma intensidade: "quando a meia-noite soa na vida". E essa noite parece abarcar todo o mistério que envolve a morte, pois quando o "último candeeiro" se apaga o que resta é escuridão.

Desse modo, memórias do passado vão passando pela cabeça do eu lírico enquanto ele se encontra no leito de um "moribundo". A figuração da morte, seja como partida ou despedida, se aproxima no âmbito do conhecimento, porque requer também a acentuação da chegada e da saudação. Assim, o sujeito poético visualiza a iminência da morte, isto é, a consciência da finitude como uma forma de presença.

Para o filósofo Martin Heidegger (1889-1976), a morte traz em si a aura da certeza e da indeterminação, a primeira característica – a conclusão de que somos mortais – quiçá, não seja aquilo que causa inquietude nos corações humanos, afinal, a morte é "tudo que vemos acordados" (HERACLITO, 1980, p. 59 *apud* GUIDA, 2010, p.243). Mas a indeterminação, sim. Então, o que apavora não é a sua inevitabilidade ou até mesmo o não saber o que nos aguarda, mas, sim, o quando. Esse tempo indeterminado é que faz pressão, de fato, em nossa garganta. De quanto tempo dispomos até que a morte chegue? Não sabemos!

5 RELAÇÕES POÉTICAS ENTRE AUGUSTO DOS ANJOS E ÁLVARO DE CAMPOS

As relações poéticas encontradas entre Augusto dos Anjos e Álvaro de Campos vão além dos poemas aqui estudados. A inclinação para o uso do sintagma noite nas abordagens de suas temáticas é um ponto comum no imaginário poético de ambos.

Augusto dos Anjos publicou seu livro *Eu* em 1912, ao passo que os escritos de Álvaro de Campos datam de 1915, relativamente próximos no tempo; ambos os poetas criaram uma poesia singular, que inicialmente chocou os seus leitores e os colocaram à frente do seu tempo. No aspecto quantitativo, Augusto dos Anjos teve uma produção literária relativamente pequena enquanto que Pessoa, ainda que tenha publicado apenas um livro em vida (semelhante a Augusto), deixou uma produção literária vastíssima.

O fazer literário para Augusto dos Anjos está relacionado a uma poética que expressa o sofrimento, o dilaceramento e a desordem do mundo. Assim também ocorre na poesia de Campos em que, em muitos momentos, a sede pelo infinito, tantas vezes expressa por este heterônimo pessoano, parece estar por trás desta metafórica caminhada em que se busca transpor até mesmo os limites de espaço e tempo.

O caminhar solitário durante a noite evidencia um subjetivismo extremo, que se traduz em lamentações, revoltas e as vibrações do mundo interior do sujeito poético. Como descrito nos trechos abaixo:

> Como uma cascavel que se enroscava
> A cidade dos lázaros dormia...
> Somente, na metrópole vazia,
> Minha cabeça autônoma pensava!
> (ANJOS, 2015, p.45)

> Pensava! E em que eu pensava, não perguntes!
> Mas, em cima de um túmulo, um cachorro
> Pedia para mim água e socorro
> A comiseração dos transeuntes!
> (ANJOS, 2015, p.46-47)

> Ficar só a pensar em partir,
> Ficar e ter razão,
> Ficar e morrer menos...'.
> (PESSOA, 2007, p.466-467)

> Seja o que for, era melhor não ter nascido,
> Porque, de tão interessante que é a todos os momentos,
> A vida chega a doer, a enjoar, a cortar, a roçar, a ranger,
> A dar vontade de dar gritos, de dar pulos, de ficar no chão, de sair
> Para fora de todas as casas, de todas as lógicas e de todas as sacadas,
> E ir ser selvagem para a morte entre árvores e esquecimentos

> Entre tombos, e perigos e ausência de amanhãs,
> E tudo isto devia ser qualquer outra coisa mais parecida com o que eu penso,
> Com o que eu penso ou sinto, que eu nem sei qual é, ó vida.
> (PESSOA, 2007, p. 186)

O que é expresso nesses trechos é uma visão do caos que induz o *eu* a manifestar o anseio da inconsciência e até mesmo do aniquilamento. Impossibilitado de agir diante dessa situação, o eu expresso se conforma em *ficar trancado/ Na noite aterradora* dele mesmo.

Assim, para atingir um clímax expressivo em seus poemas, os poetas utilizam diversos recursos estilísticos, além de inovarem linguisticamente com termos e palavras que sugerem uma atmosfera de tensão, como fica evidente nas palavras sublinhadas abaixo (grifo nosso):

> Nunca conheci quem tivesse levado porrada.
> Todos os meus conhecidos têm sido campeões em tudo.
>
> E eu, tantas vezes reles, tantas vezes porco, tantas vezes vil,
> Eu tantas vezes irrespondivelmente parasita,
> Indesculpavelmente sujo,
> Eu, que tantas vezes não tenho tido paciência para tomar banho,
> Eu, que tantas vezes tenho sido ridículo, absurdo,
> [...]
> (PESSOA, 2007, p.234)
>
> Que nenhum filho da puta se me atravesse no caminho!
> O meu caminho é pelo infinito fora até chegar ao fim!
> (PESSOA, 2007, p.151)
>
> Ora porra!
> Então a imprensa portuguesa é
> que é a imprensa portuguesa?
> Então é esta merda que temos
> que beber com os olhos?
> Filhos da puta! Não, que nem
> há puta que os parisse.
> (PESSOA, 2007, p.136)
>
> O sono esmaga o encéfalo do povo.
> Tenho 300 quilos no epigastro...
> Dói-me a cabeça. Agora a cara do astro
> Lembra a metade de uma casca de ovo.
> (ANJOS, 2015, p.103)
>
> Nesta sombria análise das cousas,
> Corro. Arranco os cadáveres das lousas
> E as suas partes podres examino...
> (ANJOS, 2015, p.61)
>
> Que força pôde adstrita e embriões informes,
> Tua garganta estúpida arrancar
> Do segredo da célula ovular
> Para latir nas solidões enormes?
> (ANJOS, 2015, p.20)
>
> Se a alguém causa inda pena a tua chaga,

Apedreja essa mão vil que te afaga,
Escarra nessa boca que te beija!
(ANJOS, 2015, p.85)

Nesse sentido, os poetas preocupam-se em trazer ao verso uma universalidade potente, como menciona Friedrich (1978), os poetas não mais participam "em sua criação como pessoa particular, porém como inteligência que poetiza, como operador da língua, como artista que experimenta os atos de transformação de sua fantasia imperiosa" (FRIEDRICH, 1978, p. 17).

Em Augusto dos Anjos, encontramos os sonetos, estrutura poética que remonta ao classicismo. Entre os poemas aqui analisados podemos citar cinco sonetos: *O morcego, Vozes da morte, Trevas, A noite e Noturno.* O poeta cria a partir de imagens, com estratégias retóricas extremamente inovadoras que estruturam os sonetos de modo a imprimir o peso de sua genialidade e o impacto de sua originalidade, mantendo até hoje a capacidade de causar espanto. No entanto, os poemas mais reflexivos são os que possuem estrutura mais longa como: *Monólogo de uma Sombra, Os doentes...* Desse modo, ainda que os poemas apresentem estruturas diferentes, todos foram escritos com versos decassílabos, utilizando, em muitos momentos, a contração para manter a estrutura métrica:

Amo o esterco, os resíduos ruins dos quiosques
Ou em
Disse isto a Sombra. E, ouvindo estes vocábulos,

Augusto dos Anjos tinha gosto pelo inusitado: usava palavras de cunho científico, e expressões populares mescladas a um vocabulário erudito. O ritmo dos seus versos era feito a partir de repetições ou aproximações de palavras. Dessa forma, o poeta utilizou termos científicos para alegorizar princípios abstratos, fez uso de palavras esdrúxulas e incomuns ou que surpreenderam pela conjugação inesperada, de aliterações e assonâncias:

Noite. Da Mágoa o espírito noctâmbulo
Passou de certo por aqui chorando!
Assim, em mágoa, eu também vou passando
Sonâmbulo... sonâmbulo... sonâmbulo...
(ANJOS, 2015, p.98)

Já Álvaro de Campos se destaca pela escrita de odes que fazem referência às odes latinas de Horácio. Esse estilo de poema, como já mencionado, se caracteriza pelo louvor a algo, e aqui o louvor se dá propriamente em relação à noite que é aclamada, admirada e venerada:

Vem Noite antiquíssima e idêntica,
Noite Rainha nascida destronada,
Noite igual por dentro ao silêncio, Noite
Com as estrelas lantejoulas rápidas
No teu vestido franjado de Infinito.
(PESSOA, 2007, p.87)

Torna-me humano, ó noite, torna-me fraterno e solícito.
Só humanitariamente é que se pode viver.
Só amando os homens, as acções, a banalidade dos trabalhos,
Só assim — ai de mim! —, só assim se pode viver
Só assim, ó noite, e eu nunca poderei ser assim!
(PESSOA, 2007, p. 187-188)

No entanto, apesar do gosto pelas odes, Campos fez uma poesia livre. Há poemas longos como *Passagem das horas* e também poemas curtinhos como *A luz cruel do estio prematuro*. O poeta parece não se preocupar com a métrica, mas manteve a melodia pela aproximação de palavras parecidas ou mesmo pela repetição de palavras:

O sono que desce sobre mim,
O sono mental que desce fisicamente sobre mim,
O sono universal que desce individualmente sobre mim —
Esse sono
Parecerá aos outros o sono de dormir,
O sono da vontade de dormir,
O sono de ser sono.
(PESSOA, 2007, p.493)

Além disso, ambos os poetas fazem uso de elementos da mitologia grega e latina em seus poemas, ressaltando que ainda que apresentem traços modernos, suas poesias não se desprendem do relato da história e do mito, daquilo que já é conhecido, como pode ser observado na citação de figuras mitológicas nos trechos abaixo:

É natural que esse Hércules se estorça,
E tombe para sempre nessas lutas,
Estrangulado pelas rodas brutas
Do mecanismo que tiver mais força.
(ANJOS, 2015, p.96)

Cantada sobre o túmulo de Orfeu,
Seja este, enfim, o último canto meu
Por esta grande noite brasileira!
(ANJOS, 2015, p.97)

Syringe fugindo aos braços estendidos de Pã,
Tudo isto tende para o mesmo centro,
Busca encontrar-se e fundir-se
Na minha alma.
(PESSOA, 2007, p.92-93)

Penélope da teia, amanhã desfeita, da tua escuridão,

> Circe irreal dos febris, dos angustiados sem causa,
> Vem para mim, ó noite, estende para mim as mãos,
> E sê frescor e alívio, ó noite, sobre a minha fronte...
> (PESSOA, 2007, p. 188-189)

Partindo agora para os elementos temáticos que se sobressaem na poesia de Augusto e de Campos, podemos iniciar pela metáfora da sombra, utilizada na maioria dos poemas para refletir sobre a efemeridade da vida humana e sobre o sentido existencial:

> Fazes falta? Ó sombra fútil chamada gente!
> Ninguém faz falta; não fazes falta a ninguém...
> (Pessoa, 2007, p.273)

> Em sermos o mesmo abismo, em sermos a mesma sombra,
> Sombra sejamos, ou sejamos luz, sempre a mesma noite.
> (Pessoa, 2007, p.254)

De acordo com Duarte Neto, a "sombra, ao mesmo tempo que aparece como reflexo do eu, desperta as fantasmagorias, os temores que lhe são intrínsecos". Ela parece ser, "ao que propõe Octavio Paz, o outro que de alguma forma faz parte também do eu" (DUARTE NETO, 2005, p.106).

> "Sou uma Sombra! Venho de outras eras,
> (ANJOS, 2015, p.9)

> Para onde irá correndo minha sombra
> Nesse cavalo de eletricidade?!
> Caminho, e a mim pergunto, na vertigem:
> — Quem sou? Para onde vou? Qual minha origem?
> E parece-me um sonho a realidade.
> (ANJOS, 2015, p.90)

> Que importa o Sol! A Treva, a Sombra -- eis tudo!
> E no meu peito -- condenada treva –
> A sombra desce, e o meu pesar se eleva
> E chora e sangra, mudo, mudo, mudo...
> (ANJOS, 2015, p.212)

Nesse sentido, o mistério que permeia a vida é carregado de grande reflexão existencial, o que faz com que os poetas também aludam à força do inexorável destino, constatando a inutilidade de qualquer ação humana. Aqui, o *destino* aparece como uma entidade transcendente a tudo e a todos e que, com a sua força omnipotente, instaura o desespero na alma do sujeito poético:

> Encostei-me para trás na cadeira de convés e fechei os olhos,
> E o meu destino apareceu-me na alma como um precipício.
> A minha vida passada misturou-se-me com a futura,

E houve no meio um ruído do salão de fumo,
Onde, aos meus ouvidos, acabara a partida de xadrez.
(PESSOA, 2007, p.246)

Perdi a esperança como uma carteira vazia...
Troçou de mim o Destino; fiz figas para o outro lado,
E a revolta bem podia ser bordada a missanga por minha avó
E ser relíquia da sala da casa velha que não tenho
Deixai-o passar, mas ai, vou com ele sem grinalda
Para o mesmo destino!
(PESSOA, 2007, p.286)

Assombrado com a minha sombra magra,
Pensava no Destino, e tinha medo!
(ANJOS, 2015, p.22)

O Destino, ave negra da Desgraça,
Gêmea da Mágoa e núncia da Descrença!
(ANJOS, 2015, p.175)

Outro elemento descrito na obra dos dois poetas é o *deserto* que serve de metáfora para o vazio, o abandono, a desolação e a ruína, sugerindo um referencial imagético capaz de mobilizar o pensamento em torno da experiência humana no mundo e seu destino. Cada pessoa enfrenta o seu deserto e segue um percurso penoso, cheio de miragens, em busca do seu oásis.

Grandes são os desertos, e tudo é deserto.
Não são algumas toneladas de pedras ou tijolos ao alto
Que disfarçam o solo, o tal solo que é tudo.
Grandes são os desertos e as almas desertas e grandes —
Desertas porque não passa por elas senão elas mesmas,
Grandes porque de ali se vê tudo, e tudo morreu.

Grandes são os desertos, minha alma!
Grandes são os desertos.
(PESSOA, 2007, p.383)

E o meu coração é o mesmo que fui, um céu e um deserto
Falhei no que fui, falhei no que quis, falhei no que soube.
(PESSOA, 2007, p.317)

Se sente pesar sobre os nervos o facto de que aquele é o maior dos oceanos
E o mundo e o sabor das coisas tornam-se um deserto dentro de nós!
(PESSOA, 2007, p.107)

De acordo com Gabriel Cid de Garcia, em sua matéria *A expressividade do deserto: ressonâncias estéticas* (2016), nos poemas de Álvaro de Campos "a condição desértica é estendida para a totalidade do real", servindo de imagem do "vazio de vida" (GARCIA, 2016, p.1). Essa condição desértica do pensamento também está evidente na poesia de Augusto dos Anjos:

Agonia de amor, agonia bendita!
- Misto de infinita mágoa e de crença infinita.
Nos desertos da Vida uma estrela fulgura
E o Viajeiro do Amor, vendo-a, triste, murmura:
(ANJOS, 2015, p.231)

Dúvidas cruéis! Momentos cruéis! Incertos
E cruéis momentos! Ânsias cruéis! E, à tarde,
A percorrer desertos e desertos...
(ANJOS, 2015, p.224)

Lembro-me bem. Nesse maldito dia
O gênio singular da Fantasia
Convidou-me a sorrir para um passeio...
Iríamos a um país de eternas pazes
Onde em cada deserto há mil oásis
E em cada rocha um cristalino veio.
(ANJOS, 2015, p.88)

Se os poetas falam de um deserto metafórico, como é comum, em suas poesias abordarão o nada, como pode-se perceber nas palavras de Augusto dos Anjos:

A pirâmide real do meu orgulho,
Hoje que apenas sou matéria e entulho
Tenho consciência de que nada sou!
(ANJOS, 2015, p.68)

Depois, é o céu abscôndito do Nada,
É este ato extraordinário de morrer
Que há de, na última hebdômada, atender
Ao pedido da célula cansada!
(ANJOS, 2015, p.108)

Que produziu este contraste fundo
Entre a abundância do que eu sou, no Mundo,
E o nada do meu homem interior!
(ANJOS, 2015, p.115)

É tudo em vão! Atrás da luz dourada,
Negras, pompeiam (triste maldição!)
- Asas de corvo pelo coração...
- Crepúsculo fatal vindo do Nada!
(ANJOS, 2015, p.212)

A "nulidade" das coisas parece afligir o eu lírico, que se vê oprimido. Nesse sentido, o *nada* parece representar uma espécie de totalidade virtual, uma verdade. Assim, o mundo, ao se tornar "nada", sugere uma conversão em mera aparência, ilusão, miragem. Além de expressar uma espécie de vazio interior do próprio sujeito poético: *Tenho consciência de que nada sou!* / *É tão vazia a minha vida!* (ANJOS, 2015, p.68 e 93)

Esse vazio também é evidenciado na poesia de Álvaro de Campos:

Não sou nada.
Nunca serei nada.
Não posso querer ser nada.
[...]
Com a morte a pôr humidade nas paredes e cabelos brancos nos homens,
Com o Destino a conduzir a carroça de tudo pela estrada de nada.
[...]
Falhei em tudo.
Como não fiz propósito nenhum, talvez tudo fosse nada.
(PESSOA, 2007, p.72)

Sim, o mistério do tempo.
Sim, o não se saber nada,
Sim, o termos todos nascido a bordo.
Sim, sim, tudo isso, ou outra forma de o dizer...
(PESSOA, 2007, p.421)

Indefinidamente, incoerentemente,
À busca de nada, à busca de não buscar,
À busca só de partir.
À busca só de não ser
À primeira morte possível ainda em vida —
O afastamento, a distância, a separar-nos de nós.
(PESSOA, 2007, p.262)

Estou cheio de tédio, de nada. Em cima da cama
Leio, com uma minuciosidade atómica,
Lentamente, com uma atenção sem chama,
A Nova Enciclopédia Maçónica.
(PESSOA, 2007, p.525)

Entretanto, na poesia de Augusto dos Anjos, em muitos momentos, o poeta se utiliza de elementos budistas para trazer uma ideia de salvação que só pode ser alcançada no *Nada nirvânico.*

E eu, com os pés atolados no Nirvana,
Acompanhava, com um prazer secreto,
A gestação daquele grande feto,
Que vinha substituir a Espécie Humana!
(ANJOS, 2015, p.61)

Dessa forma, ao realizar questionamentos sobre a vida, os poetas trazem questões que abordam o papel do ser humano no mundo:

– Quem sou? Para onde vou? Qual minha origem?
E parece-me um sonho a realidade.
(ANJOS, 2015, p.88)

Quem sou eu, neste ergástulo das vidas
Danadamente, a soluçar de dor?!
- Trinta trilhões de células vencidas,
Nutrindo uma efeméride interior.
(ANJOS, 2015, p.136)

Quem sou eu, afinal, por que te saúdo?
Quem com nome e língua e sem voz?
(PESSOA, 2007, p.164)

Tenho às vezes o tédio de ser eu
Com esta forma de hoje e estas maneiras...
Gasto inúteis horas inteiras
A descobrir quem sou; e nunca deu

Resultado a pesquisa...[...]
(PESSOA, 2007, p.67)

Assim, essa questão reflexiva sobre como o sujeito se enxerga diante da realidade que vive diz muito sobre o conhecer a si mesmo. Nesse sentido, em muitos momentos, a noite será vista como o momento reflexivo ou mesmo o momento em que o eu volta o seu olhar para a sua essência. Segundo Duarte Neto (2005, p.17-18), é o que chamamos de o "olhar de conhecer", ou seja, uma tentativa de conhecimento que parece evocar "a noite" como "uma espécie de saber lunar em que se procura o confronto com [...] o ignoto". Esta evocação da noite, que encontramos em *Dois excertos de ode* e em tantos poemas de Álvaro de Campos, também aparece de forma maciça em Augusto dos Anjos. A noite parece ser ansiada com paixão e encantamento pelo eu que se deixa seduzir, agregando-se ao cosmos moribundo. Como pode-se observar nos trechos abaixo:

Vem Noite antiquíssima e idêntica,
Noite Rainha nascida destronada,
Noite igual por dentro ao silêncio, Noite
[...]
Vem soleníssima,
Soleníssima e cheia
De uma oculta vontade de soluçar,
Talvez porque a alma é grande e a vida pequena,
E todos os gestos não saem do nosso corpo
E só alcançamos onde o nosso braço chega,
E só vemos até onde chega o nosso olhar.
(PESSOA, 2007, p.87-88)

E a Noite emerge, santa e vitoriosa
Dentro um *velarium* de veludos. Atros,
Descem os nimbos... No ar há malabatros
Turiferando a negridão tediosa.
[...]
Eu amo a Noite que este Sol arranca!
Namoro estrelas... Sírius me deslumbra,
Vésper me encanta, e eu beijo na penumbra
A imagem lirial da Noite Branca!
(ANJOS, 2015, p.216)

Nesse sentido, é perceptível também, na poesia dos dois poetas que a questão do olhar é colocada de modo enfático. O olhar vai além do sujeito, é interior e exterior. Este olhar enigmático é um olhar que o eu-lírico introjecta nas coisas, em outras palavras, é produção

desse eu, mas que de alguma forma acaba indo além dele. O que pode facilmente ser percebido em *O morcego*, de Augusto dos Anjos:

> Meia-noite. Ao meu quarto me recolho.
> Meu Deus! E este morcego! E, agora, vede:
> Na bruta ardência orgânica da sede,
> Morde-me a goela ígneo e escaldante molho.
> [...]
> E olho o teto. E vejo-o ainda, igual a um olho,
> Circularmente sobre a minha rede!
> (ANJOS, 2015, p.16)

Na poesia de Augusto, o morcego é a figura que propicia esse olhar. Na poesia de Campos percebemos isso através do felino:

> Gato que me fitas com olhos de vida, quem tens lá no fundo?
> É esse! É esse!
> (PESSOA, 2007, p.435)

Do mesmo modo, podemos associar que vários termos que remetem ao espaço noturno também são apresentados como momentos importantes de reflexão, pensamentos e conhecimento próprio, como por exemplo, as referências à lua e ao luar:

> Do observatório em que eu estou situado
> A lua magra, quando a noite cresce,
> Vista, através do vidro azul, parece
> Um paralelepípedo quebrado!
> (ANJOS, 2015, p.103)

> Oh! lua morta de minha vida,
> Os sonhos meus
> Em vão te buscam, andas perdida
> E eu ando em busca dos rastos teus...
> (ANJOS, 2015, p.211)

> E a lua máscara misteriosa sobre a tua face.
> Todos os sons soam de outra maneira
> Quando tu vens.
> Quando tu entras baixam todas as vozes,
> Ninguém te vê entrar.
> Ninguém sabe quando entraste,
> Senão de repente, vendo que tudo se recolhe,
> Que tudo perde as arestas e as cores,
> E que no alto céu ainda claramente azul
> Já crescente nítido, ou círculo branco, ou mera luz nova que vem,
> A lua começa a ser real.
> (PESSOA, 2007, p.89-90)

> Nesta noite em que não durmo, e o sossego me cerca
> Como uma verdade de que não partilho,

> E lá fora o luar, como a esperança que não tenho, é invisível p'ra mim.
> (PESSOA, 2007, p. 309)

A lua parece acompanhar a noite e servir de companhia na escuridão noturna. Em contraposição, outro elemento de bastante destaque é o sol. Em Álvaro de Campos ao mesmo tempo em que ele é visto como aquele que "derrota" a noite, é também aquele que deve ser condecorado, como se a figura do sol também representasse a liberdade:

> Eu amo a Noite que este Sol arranca!
> Namoro estrelas... Sírius me deslumbra,
> Vésper me encanta, e eu beijo na penumbra
> A imagem lirial da Noite Branca!
> (ANJOS, 2015, p.216)

> Se ninguém condecora o sol por dar luz,
> Para que condecoram quem é herói?
> (PESSOA, 2007, p.237)

De modo semelhante, podemos perceber o significado dúbio deste astro solar na poesia de Augusto:

> Para o vale noital da eterna gaza
> Rolou o Sol – imenso moribundo –
> E a noite veio na negrura d'asa,
> Santificada pela Dor do Mundo!
> (ANJOS, 2015, p.190-191)

> Como um ladrão sentado numa ponte
> Espera alguém, armado de arcabuz,
> Na ânsia incoercível de roubar a luz,
> Estou à espera de que o Sol desponte!
> (ANJOS, 2015, p. 95-96).

Outro elemento noturno de grande importância na poesia dos poetas é o sono ou a falta dele. Parece haver um desejo expresso de inconsciência através do devaneio, do sonho e do sono profundo.

> O sono esmaga o encéfalo do povo.
> Tenho 300 quilos no epigastro...
> Dói-me a cabeça. Agora a cara do astro
> Lembra a metade de uma casca de ovo.
> (ANJOS, 2015, p.103)

> Não durmo. Não durmo. Não durmo.
> Que grande sono em toda a cabeça e em cima dos olhos e na alma!
> Que grande sono em tudo excepto no poder dormir!
> (PESSOA, 2007, p. 325)

Falar da falta de sono propriamente dita é falar da insônia que está presente verbalmente no título de poemas de cada um deles. Na *Insónia* de Álvaro de Campos, a presença do verbo dormir dá ênfase ao estado em que o sujeito poético se encontra, como se a própria alma estivesse sempre envolta de uma sonolência que se dá principalmente no agir, no pensar e no seguir, o que deixa a alma paralisada num tempo anterior, dando a sensação de um "cadáver acordado":

> Não durmo, nem espero dormir.
> Nem na morte espero dormir.
> [...]
> Não durmo, jazo, cadáver acordado, sentindo,
> E o meu sentimento é um pensamento vazio.
> (PESSOA, 2007, p. 324)

Assim também ocorre em *Insônia* de Augusto dos Anjos. A noite é interpretada como espaço de sofrimento e delírio, representa, portanto, vazio e dissolução. É a noite que propicia esse momento reflexivo, que revela a vazão dos sentimentos e sua vivência mais profunda:

> Noite. Da Mágoa o espírito noctâmbulo
> Passou de certo por aqui chorando!
> Assim, em mágoa, eu também vou passando
> Sonâmbulo... sonâmbulo... sonâmbulo...
> [...]
> Vagueio pela Noite decaída...
> No espaço de luz de Aldebarã e de Argos
> Vai projetando sobre os campos largos
> O derradeiro fósforo da Vida.
> (ANJOS, 2015, p.98)

A insônia marca esse intervalo de tempo e angústia que o *eu* enfrenta ao saber que não há o que esperar do presente e nem do futuro. Nesse sentido, em ambos os casos a noite mantém íntima relação com o caos, a angústia e a morte. A associação da noite à morte pode ser percebida, uma vez que a noite e sua escuridão trazem conotações que se referem ao fim, fim do dia, fim da vida.

Assim, a referência feita à noite, simbolicamente, aponta para as trevas interiores em muitos poemas. O *eu* parece misturar-se à dimensão cósmica, tornando-se noite, ou seja, é abocanhado pelo mistério que cerca a vida humana. No entanto, na poesia dos dois poetas, a noite parece ter significado dúbio: ao mesmo tempo em que é vista como uma esfera de sofrimento e delírio, também parece ser a força que seduz o eu poético que abraça a tragédia e a escuridão, que alvitra verdades funestas.

Como mencionado anteriormente, trata-se de uma noite visionária, a que tudo vê e a que tudo transforma. Assim, na poesia anjosiana, a *química feroz do cemitério* transforma a paisagem interior do *eu* que, de certa forma, acaba se confundindo com a paisagem exterior.

Desse modo, a ideia de morte não representa um aniquilamento e sim um processo de transformação, um fenômeno descrito até mesmo como um processo físico-químico, mas que se afirma, antes de tudo, como transmutação da matéria.

> Na multiplicidade dos teus ramos,
> Pelo muito que em vida nos amamos,
> Depois da morte, inda teremos filhos!
> (ANJOS, 2015, p.44)

Em Campos, a noite, enquanto morte, também apresenta essa caráter transformador. Como se observa abaixo:

> Por isso se para mim materna, ó noite tranquila...
> Tu, que tiras o mundo ao mundo, tu que és a paz,
> Tu que não existes, que és só a ausência da luz,
> Tu que não és uma coisa, um lugar, uma essência, uma vida,
> Penélope da teia, amanhã desfeita, da tua escuridão,
> Circe irreal dos febris, dos angustiados sem causa,
> Vem para mim, ó noite, estende para mim as mãos,
> E sê frescor e alívio, ó noite, sobre a minha fronte...
> (PESSOA, 2007, p. 188-189)

Desse modo, os sentimentos do sujeito poético face à noite parecem atribuir a ela uma imagem de morte, como saída plausível e agradável. O eu, cansado e sonolento, parece chegar ao fim de um percurso de desistência e de entrega ao domínio da noite.

Desta forma, tanto no caso do poeta brasileiro como do português, há uma referência ao que é fúnebre, espaço em que a morte se torna assustadoramente densa e onipresente. A representação da morte demonstra que o eu lírico se sente colossal diante do que vislumbra e, ao mesmo tempo, pequeno por se conceber como impotente diante das instâncias essenciais da vida cósmica. Mesmo o sujeito poético tendo a intenção de ir além, não é possível eliminar o vazio que cerca a sua existência. O conhecimento, na maioria das vezes, serve apenas para constatar “o futuro de cinza” que o aguarda (ANJOS, 2015, p.110).

Daí que há o desejo de retorno, a um tempo em que não se pensava tanto, em que tudo parecia mais belo e plausível: a infância.

> - E tu velas, a sós, no pó da fulgurância
> Como uma velha cruz vela na sombra morta!
> Fora, a noite é tumbal... e a saudade da infância,
> Como um’alma de mãe, me acalenta e conforta!
> (ANJOS, 2015, p.189-190)

> A minha velha tia na sua antiga casa, no campo

Onde eu era feliz e tranquilo e a criança que eu era...
Penso nisso e uma saudade toda raiva repassa-me...
E, além disso, penso, ela já morreu há anos...
Tudo isto, vendo bem, é misterioso como um lusco-fusco...
Penso, e todo o enigma do universo repassa-me.
Revejo aquilo na imaginação com tal realidade
Que depois, quando penso que aquilo acabou
E que ela está morta,
Encaro com o mistério mais palidamente
Vejo-o mais escuro, mais impiedoso, mais longínquo
E nem choro, de atento que estou ao terror da vida...
(PESSOA, 2007, p.97)

A infância parece representar um momento bom na vida dos dois sujeitos poéticos, como aquele momento em que era permitido viver, sem preocupações, sem a consciência do que realmente é a vida.

Já o hoje revela muitas mudanças, a cidade já não é aquela marcada na infância. É uma cidade em ruínas, uma visão do caos, ocupado por toda a humanidade sofredora.

Como uma cascavel que se enroscava
A cidade dos lázaros dormia...
Somente, na metrópole vazia,
Minha cabeça autônoma pensava!
(ANJOS, 2015, p.45)

Minha angústia feroz não tinha nome.
Ali, na urbe natal do Desconsolo,
Eu tinha de comer o último bolo
Que Deus fazia para a minha fome!
(ANJOS, 2015, p.45)

Onde estão as cidades de Hoje que eu tanto amei;
(PESSOA, 2007, p.89)

Acordar da cidade de Lisboa, mais tarde do que as outras,
Acordar da rua do Ouro
Acordar do Rossio, às portas dos cafés,
Acordar
E no meio de tudo a gare, a gare que nunca dorme
Como um coração que tem que pulsar através da vigília e do sono.
(PESSOA, 2007, p.92)

De acordo com Silvana Santos (2012, p.24), "a cidade que se tematiza na modernidade permite o olhar", porém "nega o encontro". Ela devora a "multidão numa volúpia", como uma serpente em convulsão, "transformando as pessoas em seres anônimos e solitários".

Há entre os dois poetas o que Álvaro de Campos chamou de *fraternidade na noite*, ao mesmo tempo em que descrevem a angústia e a insônia, o sujeito poético de ambos se identifica com a noite, tornando essa ação paradoxalmente positiva.

> Acordo de noite, muito de noite, no silêncio todo.
> São - tictac visível - quatro horas de tardar o dia.
> Abro a janela directamente, no desespero da insónia.
> E, de repente, humano,
> O quadrado com cruz de uma janela iluminada!
> Fraternidade na noite!
> (PESSOA, 2007, p.405)

Nesse sentido, finalizo este capítulo comparativo propondo uma reflexão sobre a estrofe acima que muito evidencia o objetivo desta pesquisa: buscar as aproximações entre os poemas de Campos e de Augusto dos Anjos, estabelecendo os laços fraternos. Utilizando as palavras de Campos, o que se buscou apresentar aqui foi essa *fraternidade na noite*, que abarca a poesia dos dois autores e também os leitores que se mostram envolvidos nesse laço.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo do percurso dessa dissertação ficou evidente que os poetas aqui estudados problematizam o mundo significativo a sua volta. Nesse sentido, como problema de pesquisa, se investigou as possibilidades interpretativas do sintagma noite e seus derivados nos poemas selecionados, compreendendo, inicialmente, o sintagma noite enquanto símbolo, a partir das diversas teorias do símbolo abordadas por Todorov.

Podemos dizer que o traço constitutivo do símbolo é o fato de o seu sentido não variar, pois os símbolos são universais. É por meio do símbolo que se torna possível apreender o sentido profundo das coisas, multiplicar imagens, produzir e ampliar novos significados. Nesse sentido, as palavras têm o poder de gerar múltiplas oportunidades de experiências e diferentes níveis de significados que podem tornar o texto múltiplo e favorável ao uso do símbolo.

Assim, compreendendo o símbolo como uma espécie de imagem intelectualizada, isto é, que engloba por analogia um encadeamento aparentemente lógico de pensamentos e juízos, partiu-se desse conceito para uma fundamentação teórica. No entanto, as interpretações dos poemas aqui analisados apontaram para outras concepções, que não apenas a de símbolo. Pode-se dizer que, ora encontramos elementos simbólicos que envolvem a noite, ora encontramos metáforas, antíteses, alegorias e outras formas representativas. Nesse sentido, o uso do símbolo não é um definidor nesse estudo.

Ao longo da pesquisa foi perceptível ver que o trabalho com a língua e a linguagem ia muito além do que eu havia pensado. Os poetas se utilizaram de muitos recursos estilísticos e, principalmente por meio de metáforas, ampliaram o caminho de suas discussões e do alcance significativo da linguagem. Dessa forma, muitos foram os significados de noite apresentados aqui, o que possibilitou uma amplitude interpretativa dentro da multiplicidade de sentidos que o sintagma possui.

Realizar uma leitura que considere dois ícones como Augusto dos Anjos e Álvaro de Campos permitiu compreender como cada autor pensa sua poética em relação ao mundo, ao ser e à linguagem. Desse modo, o processo de escrita dos poetas revela uma busca interpretativa do ser e do conhecer. Seus poemas carregam reflexões muito sábias sobre o que é o mundo e o estar-no-mundo. Nesse sentido, os poetas nos fazem pensar num “eu” que está para além do conceito de *eu* poético. Para eles, o eu, uma vez no mundo e com os outros, busca ser e estar envolvido com todos e não pode ser delimitado, caracterizado como voz uniforme e imutável. O *eu* é sempre percebido como parte de algo, sobretudo de si mesmo.

Augusto foi um poeta trágico, utilizou uma linguagem impactante para a época, uma linguagem que faz referência ao excremento, de forma belíssima e intensa: *A podridão me serve de Evangelho... / Amo o esterco, os resíduos ruins dos quiosques*. O excremento parece estar relacionado à fragmentação típica de um eu multifacetado e complexo.

Fernando Pessoa também foi inovador em seu processo literário, a começar pela criação de seus heterônimos que representa várias leituras do poeta sobre o mundo. Por meio de Álvaro de Campos, Pessoa mostra um eu lírico cindido entre o excesso no modo como absorve as sensações e a falta oferecida pela vida, sentida na vivência tal qual conjugada ao elemento externo.

À vista disso, pode-se dizer que tanto Augusto dos Anjos quanto Fernando Pessoa cantaram a desordem de um mundo moribundo e desordenado. Os poetas criaram uma poesia desconfortável, em que há uma ruptura, uma violação da linguagem poética, uma produção inovadora que se mostra em desacordo com as concepções mais figurativas de abordagem do real. São sujeitos poéticos que revelam uma busca de si mesmo numa jornada íntima pelo emaranhado labirinto noturno.

Nesse sentido, o discurso lírico criado por eles perfaz o grau máximo da ambivalência e de considerações precisas sobre as formas de observar e apreender os dados da exterioridade. As *personas* construídas pelos poetas deixam manifesto sua fundamentação na obscuridade noturna e, ao aspirarem vislumbrar a natureza da existência, partem do princípio de seu potencial transfigurador. É uma voz que se revela ao mesmo tempo em que se esconde, na instantânea fugacidade crepuscular, para depois recolher-se ao silêncio original. É uma voz agônica, atormentada e angustiada pelo fato de sonhar e idealizar sua existência, ao mesmo tempo em que se reconhece limitada e imperfeita. Desse modo, os poetas transpõem os limites de espaço e tempo, apresentando um sujeito que se mostra cindido entre as fronteiras da realidade vista, sentida do mundo, do ser e o vazio do não-ser.

Partindo desse pressuposto, pode-se dizer que os dois poetas exploraram a linguagem ao máximo, manipulando-a de modo a torná-la particularmente sua ao relacionar o fazer literário à realidade, expressando o sofrimento, o dilaceramento e a desordem do mundo.

Desse modo, para pensar nessa desordem, nada melhor que buscar entender a importância do sintagma noite em suas poesias. É sabido que a noite sempre provocou nas pessoas um temor primevo e até mesmo inexplicável justamente por estar relacionada a um período escuro do dia ou àquilo que foge aos nossos olhos. Nesse sentido, somos tentados a interpretar a noite como período de trevas, mas no trabalho aqui realizado pode-se dizer que a

invisibilidade na noite também é capaz de conduzir a uma visão ampliada da vida e do mundo. Na poesia dos poetas, a noite vai representar infinitas possibilidades interpretativas: pode representar o prazer, os sonhos, as divagações e as fantasias. Mas também pode representar o medo, a reflexão, a consciência e a transformação.

Dessa forma, por vezes, a noite aqui passa a representar a morte: *quando a meia-noite soa na vida*. E essa noite parece abarcar todo o mistério que envolve a morte, pois quando o *último candeeiro* se apaga o que resta é escuridão. Portanto, o mundo noturno para Augusto dos Anjos e Álvaro de Campos remete às realidades inefáveis, num processo movente incessante que se situa, metaforicamente, entre a vida e a morte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMÉRICO, E. V. **A poética da noite: Púchkin, Blok, Tsvetáieva.** FronteiraZ. Revista Do Programa De Estudos Pós-Graduados Em Literatura E Crítica Literária, (19), 197–212, 2017. Disponível em: https://doi.org/10.23925/1983-4373.2017i19p197-212. Acesso em: 8 mai. 2020.

ANDRADE, Rangel Gomes de. **A flanêrie noturna: de Baudelaire e Rimbaud a Roberto Piva.** (2021). Disponível em: http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/59124. Acesso em: março de 2022

ÂNGELO, Ana Isabel D. P. **Elementos clássicos na poesia de Álvaro de Campos.** Disponível em: https://ubibliorum.ubi.pt/bitstream/10400.6/1943/1/disserta%C3%A7%C3%A3o.pdf. Acesso em: dezembro de 2021

ANJOS, Augusto dos. **Eu e outras poesias.** Porto Alegre: L&PM POCKET, 2015.

ANJOS, Augusto dos. **Eu.** Disponível em: https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4608?locale=en. Acesso em março de 2022.

AZEVEDO, Álvares. **A noite na taverna.** Rio de Janeiro: Maia &Ramos, 1878.

BAUDELAIRE, C. **As flores do mal.** Trad. e org. Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2019.

_____ **. As flores do mal.** Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BAUDELAIRE, C. **O pintor da vida moderna.** Trad. e notas Tomaz Tadeu. Org. Jerôme Dufilho e Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2010. (Coleção Mimo, 7).

BAUDELAIRE, Charles. **O Spleen de Paris. Pequenos poemas em prosa.** Rio de Janeiro: Imago, 1995.

BENJAMIN, Walter. **A modernidade e os modernos.** Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

BERARDINELLI, Cleonice. **A presença da ausência em Fernando Pessoa**, in Fernando Pessoa: Outra vez te revejo…, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2004.

BERARDINELLI, Cleonice. **Breve depoimento sobre a revista Orpheu**. Revista Desassossego. Disponível em: http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v7i14p150-153. Acesso em: março de 2022.

BÍBLIA, Português**. Bíblia Sagrada.** Tradução de João Ferreira de Almeida. Revista edição e corrigida. Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica do Brasil, (1969).

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**. 5. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CANDEIAS, Daniel Levy. **Augusto dos Anjos: um moderno entre os "ismos"**.

Disponível:https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-05082015-160531/pt-br.php. Acesso em: 8 de setembro de 2020

CARDINAL, Roger. **O expressionismo** (tradução de Cristina Barczinski). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

CARPEAUX, Otto Maria. **Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1955.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. 21ª ed., Rio de Janeiro: José Olímpio, 2007.

COELHO, Jacinto do Prado. **Dicionário de Literatura** (in *Modernismo*), 3.ª edição, 2.º volume, Porto, Figueirinhas, 1979.

COELHO, Jacinto do Prado. **Diversidade e unidade em Fernando Pessoa.** São Paulo: Verbo, Ed. Da Universidade de São Paulo, 5ª edição, 1977.

COHEN, Nissim (trad.). **Dhammapada: a senda da virtude.** 3ª ed. rev e atual. – São Paulo: Palas Athena, 1985

CORRÊA, Danilo Barcelos. **As coisas que são uma só no plural dos nomes Poiesis e Episteme no diálogo poético de Carlos Drummond de Andrade e Álvaro de Campos** (2015). Disponível em: https://sappg.ufes.br/tese_drupal/tese_9013_TESE_DANILO_BARCELOS.pdf. Acesso em março de 2022.

COSTA, Miguel Graciano Silva da. **As figurações animalescas no "Eu" de Augusto dos Anjos.** Disponível em: http://tede.mackenzie.br/jspui/handle/tede/4130. Acesso em maio de 2021

CRUZ, João da. **Obras de São João da Cruz**. Rio de Janeiro: Editora Vozes Limitada, 1960.

CUNHA, Fausto. **Toma as espadas rútilas, guerreiro.** In: ANJOS, Augusto dos. Obra completa. (org.) Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996. pp. 167 a 170.

DAUD, Roberto et al. **A Poesia de Cesário Verde e a Pintura Impressionista.** Revista Letras & Letras, Uberlândia, v. 18, n. 2, p. 19-26, 2002.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Tradução: Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988

DELUMEAU, J. **História do medo no ocidente: 1300-1800. Uma cidade sitiada.** São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

DIAS, Maria Helena Martins. **A estética expressionista.** Cotia: Íbis, 1999.

ERICKSON, Sandra S. F. **Dharmakaya & Nirvanakaya: corpos de êxtase na poesia de Augusto dos Anjos**. Religare 9 (2), 141-152, Dezembro de 2012

FABIANO, Ruy. **Augusto dos Anjos, um poeta para sempre**. Disponível em: https://veja.abril.com.br/coluna/noblat/augusto-dos-anjos-um-poeta-para-sempre-por-ruy-fabiano/. Acesso em: março de 2022

FREYRE, Gilberto. **Um encontro entre dois eus de brasileiros preocupados com a renovação da língua portuguesa no Brasil.** *Revista Trimestral Colóquio Letras*, Lisboa, n. 121/122, jul./dez. de 1991.

FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX.** Trad. Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
GARCIA, Gabriel Cid de. **A expressividade do deserto: ressonâncias estéticas.** Disponível em:
https://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/1161/1/A%20expressividade%20do%20deserto.pdf. Acesso em: março de 2022

GIL, Isabel Capeloa. **Terrores nocturnos: a noite e a estética noir em Edgar Allan Poe**. Comunicação & Cultura, v. 4, p. 43-65, 2007. Disponível em: http://hdl.handle.net/10400.14/10391. Acesso em: março de 2022

GIL, José. **Diferença e negação na poesia de Fernando Pessoa.** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

GOMES, Álvaro Cardoso. **O Orpheu e seus mais representativos nomes.** Revista:Todas as Musas ISSN 2175-1277 Ano 06 Número 02 Jan-Jun 2015. Disponível em: https://www.todasasmusas.com.br/12Alvaro_Cardoso.pdf. Acesso em julho de 2021.

GUIDA, Ângela. **Tempo e finitude: a tensão entre vida e morte.** In: TERCEIRA MARGEM: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras, Pós-Graduação, Ano XIV, n. 22, jan-jun. 2010.

GULLAR, Ferreira. "**Augusto dos Anjos ou vida e morte nordestina**". In: ANJOS, Augusto dos. Toda poesia. 3ª edição revista. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995, 226 p.

GULLAR, Ferreira. **A Razão Poética**. Folha de São Paulo, São Paulo: 10 nov. 1996. Caderno Mais!

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Edições Vértice, 1990.

HAN, Byung- Chul. **Sociedade do cansaço.** Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2015

HANSEN, João Adolfo. **Eu, semelhante a um cachorro de atalaia**. In ANJOS, Augusto dos. Eu. Fac-símile da edição do autor de 1912. São Paulo: Biblioteca Mário de Andrade / Edições Narval, 2015

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

HELENA, Lucia. **O *Eu* e o *Livro do Desassossego*: reflexões em torno de Augusto dos Anjos e Fernando Pessoa**. Matraga, rio de janeiro, v.21, n.35, jul/dez. 2014
_____.A cosmo-agonia de Augusto dos Anjos. Rio de Janeiro: Editora Tempo

brasileiro, 1977

HESÍODO. **Teogonia: A origem dos deuses** [trad.] TORRANO, Jaa. 7 ed. São Paulo: Iluminuras, 2006.HOFFMANN, E.T.A. **O homem de areia.** [trad.] QUINTELLA, Ary. Rocco Digital. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/6611001/mod_resource/content/1/HOFFMANN%2C%20E.%20T.%20A.%20-%20O%20Homem%20da%20Areia.PDF. Acesso: fevereiro de 2022

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

KIERKEGAARD, Soren. **O conceito de angústia.** São Paulo: Hemus Livraria Editora Ltda, 1968

KUROWSKY, Kleber. **As dualidades da Sombra de Augusto dos Anjos: uma análise do eu-líricono poema Monólogo de uma sombra.** Disponível em: https://periodicos.unemat.br/index.php/reacl/article/view/1941. Acesso em: 25 de agosto de 2020.

LOPES, Larissa Cristina Viana. **Passado no chão do presente em Caetés, São Bernardo e Angústia**. Disponível em: https://repositorio.ufrn.br/bitstream/123456789/30406/1/Passadochaopresente_Lopes_2020.pdf. Acesso em: junho de 2021

LOPES, Oscar. **História da Literatura Portuguesa.** Portugal: Porto,17a edição, 2001.

LOURENÇO, Eduardo. **Fernando Pessoa Revisitado**. Porto: Inova, 1973.
_____. Fortuna crítica de Pessoa. In: Revista comunidades de língua portuguesa: estudo sobre Fernando Pessoa no Brasil. São Paulo: Instituto de Estudos Fernando Pessoa e Revista Comunidades de Língua Portuguesa, números 6/7. Ano 1985/1986.
_____. Kierkegaard e Pessoa ou a Comunicação Indireta, in: Fernando Pessoa, Rei da nossa Baviera. Lisboa: Gradiva, 2008.
_____. Os dois Cesários. Estudos portugueses – homenagem a Luciana Stegano Picchio. Lisboa: Difel, 1991.

MARQUES, Amanda F. **Morte, linguagem e xamanismo em "Passagem das horas" de Álvaro de Campos**. Porto alegre, v. 5, n. 1, jan.-jun. 2019: e3296. Disponível em: https://doi.org/10.15448/2526-8848-2019.1.32967

MASSAUD, Moisés. **A Literatura Portuguesa**. Cultrix, 1994.

MEDEIROS, Valerio. **O grotesco em Baudelaire**. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/garrafa/article/viewFile/9013/13529. Acesso em: novembro de 2021

MONERA *in* **Dicionário Priberam da Língua Portuguesa** [em linha], 2008-2021. Disponível em: https://dicionario.priberam.org/monera. Acesso em: maio de 2022

NETO, Henrique Duarte. **A poesia dissonante de Augusto dos Anjos.** In: Anuário de Literatura n° 8. Florianópolis: Editora da UFSC, 2000.
_____. Dentro da noite funda: enigma, perda e permanência na poesia de Augusto dos Anjos. Florianópolis: Editora da UFSC, 2005. Disponível em: http://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/101983. Acesso em: 12 de maio 2021

NICOLA, José de; INFANTE, Ulisses. **Fernando Pessoa**. São Paulo: Scipione, 1995.

NIETZSCHE, F. **O Nascimento da Tragédia ou helenismo e pessimismo**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

NOVALIS. **Os hinos à noite.** 2. ed. Prefácio e Trad. Fiama Hasse Pais Brandão, Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.

NUNES, Benedito. **O dorso do Tigre.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1969.

PADOVANI, Umberto; CASTAGNOLA, Luís. **História da Filosofia.** 15. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1990.

PAES, José Paulo. **Gregos & baianos: ensaios.** São Paulo: Brasiliense, 1985.
_____. Transleituras: ensaios de interpretação literária. São Paulo: Ática, 1995.
_____.Uma microscopia do monstruoso. *In*: Armazém literário – Ensaios. Organização e apresentação de Vilma Arêas. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 96-104.

PALMIERI, Marina Leonhardt. **O mito do sono na Grécia antiga.** Disponível em: http://neauerj.com/Anais/coloquio/marina.pdf. Acesso em: janeiro de 2022

PASCALE, Ademir. **7 frases impactantes de Fernando Pessoa.** Disponível em: http://www.revistaconexaoliteratura.com.br/2019/03/7-frases-impactantes-de-fernando-pessoa.html. Acesso em: março de 2022

PAZ, Octavio. **O arco e a lira.** 2ª edição. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.

PEREIRA, Kleyton Ricardo Wanderley. **O homem moderno na poesia de Álvaro de Campos e Carlos Drummond de Andrade, 2009**. UFPE, Recife, 2009. Disponível em: https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/7573/1/arquivo3995_1.pdf. Acesso em: janeiro de 2022

PEREIRA, Kleyton Ricardo Wanderley. **Poesia e modernidade em Álvaro de Campos.** Revista FAFIRE, Recife, v. 4, n. 2, p. 51-80, jul/dez.2011. Disponível em: https://publicacoes.fafire.br/diretorio/revistaFafire/revistaFafire_v04n02_a06.pdf. Acesso: janeiro de 2022

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Pensar é estar doente dos olhos**. In.: NOVAES, Adauto (Org.). O olhar. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p.327-34

PESSOA, Fernando. **A Nova Poesia Portuguesa Sociologicamente Considerada** em. A Aguia, n. 4, 1912.

_____. Livro do Desassossego por Bernardo Soares. Vol.I. (Recolha e transcrição dos textos de Maria Aliete Galhoz e Teresa Sobral Cunha. Prefácio e Organização de Jacinto do Prado Coelho.) Lisboa: Ática, 1982.
_____. Obra poética. Org.: Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: editora Nova Aguilar, 1998. (Biblioteca Luso-Brasileira. Série Portuguesa).
_____. O Corvo. In: BARROSO, Ivo (Org.). O Corvo e suas traduções. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.
_____. Páginas de Estética e de Teoria Literárias. Lisboa: Ática, 1966.
_____. Poesia Completa de Álvaro de Campos. São Paulo: Companhia da Letras, 1ª edição, 2007.
_____. Textos filosóficos. Lisboa: Ática, Volume II, 1968.

_____. Portugal Futurista, nº 1. Lisboa: 1917. (Ed. facsimil. Lisboa: Contexto, 1981

PIZARRO, Jerónimo. **Pessoa existe?.** Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas, n. 8, p. 244-259, 1 ago. 2007. Disponível em: https://revistaveredas.org/index.php/ver/article/view/330/327

PIZARRO, Jerónimo. **Os muitos desassossegos**. Revista do CESP, Belo Horizonte, v.36, n.55, p. 11-27, 2016. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cesp/article/viewFile/11386/9886 Acesso em: outubro de 2021

POE, E. A. **O homem da multidão**. In: POE, E. A. Histórias extraordinárias. Seleção, apresentação e trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 377- 392.

PRADO, Antonio Arnoni. **Um fantasma na noite dos vencidos.** Trincheira palco e letras: crítica, literatura e utopia no Brasil (2001).

PROENÇA, Manoel Cavalcanti. **O artesanato em Augusto dos Anjos**. *In*: PROENÇA, Manoel Cavalcanti. Estudos literários. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

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

RIMBAUD, A. **Iluminuras: gravuras coloridas.** 3. ed. Trad., notas e ensaio Rodrigo Garcia Lopes e Maurício Arruda Mendonça. São Paulo: Iluminuras, 2014

ROSENFELD, Anatol. **A costela de prata de Augusto dos Anjos.** In: Texto/contexto I. São Paulo. Perspectiva, 1996.

RUBERT, Nara Marley. **O lugar de Augusto dos Anjos na poesia brasileira** - Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas Comunicações dos fóruns PPG-LET-UFRGS – Porto Alegre – Vol. 03 N. 02 – jul/dez 2007.

SÁ, Lúcia. **Perdõem, mas eu acho graça: o grotesco na poesia de Augusto dos Anjos.** Disponível em: https://www.academia.edu/22524022/

SANTOS, Silvana Maria Pantoja. **Modernidade e cidade sob as lentes de Álvaro de Campos.** *Revista Desassossego*, *4*(8), 2012, 15-25. Disponível em: https://doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v4i8p15-2. Acesso: março de 2022.

SANTOS, Valéria dos. **Paisagens sem cor: visualidades e imagens na poesia de Álvaro de Campos**. Disponível em: http://www.ple.uem.br/defesas/pdf/vsantos.pdf. Acesso em: 15 de fevereiro de 2021

SEABRA, José Augusto. **Fernando Pessoa ou o poetodrama**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

SHEPPARD, Richard. **O expressionismo alemão.** In: BRADBURY, Malcolm; McFARLANE, James (Org.). Modernismo: guia geral 1890-1930. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SILVA, Marcelo Alves da. **Álvaro de Campos lê Homero**. XIV Seminário Nacional de Literatura, História e Memória (2020). Disponível em: https://www.seminariolhm.com.br/site/simposios/04/4.pdf

SIMISCUKA, Mônica Império. **O símbolo da noite no 'Cancioneiro' de Fernando Pessoa.** Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-26102007-155121/publico/DISSERTACAO_MONICA_IMPERIO_SIMISCUKA.pdf. Acesso em dezembro/2020.

SOARES, Luis Carlos. **Por uma genealogia da noite na cultura ocidental**. XX Simpósio Nacional ANPUH, Florianópolis – SC, julho de 1999.

SOARES, Órris. **Elogio de Augusto dos Anjos**. In: ANJOS, Augusto dos. São Paulo: Martin Claret, 2008.

SPITZER, Leo. **Três poemas sobre o êxtase:** John Donne, San Juan de La Cruz, Richard Wagner. São Paulo: Cosac e Naify, 2003.

STEIN, Edith. **A ciência da Cruz. Estudo sobre São João da Cruz**. São Paulo: Edições Loyola, 4ª edição, 2004

TODOROV, Tzvetan. **Teorias do símbolo**. São Paulo: Martins Fontes, 1977.
_____. Los abusos de la memoria. Trad. Miguel Salazar. Barcelona: Ediciones Paidós, 2000.

UNGARETTI, Giuseppe. **Razões de uma poesia** (org. Lucia Wataghin; tradução de Liliana Lagana, Lucia Wataghin e Maria Betânia Amoroso). São Paulo: Edusp/Editora Imaginário, 1994.

VERDE, Cesário. **O Sentimento dum Ocidental**. In Cânticos do Realismo e Outros Poemas, Lisboa: Relógio d'Água, 2006

VIANA, Chico. **O evangelho da podridão: culpa e melancolia em Augusto dos Anjos**. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 1994.
_____. Sombra e a quimera: escritos sobre Augusto dos Anjos. João Pessoa: Idéia, 2000.

VIVALDO, Leonardo Vicente. **Uma poética sobre NADA? O niilismo em Augusto dos Anjos.** 2013, 151 f. Dissertação (Mestrado em letras), Faculdade de Ciência e Letras, Universidade Estadual de São Paulo.

WISNIK, José Miguel. **Iluminações profanas (poetas, profetas, drogados).** In: Adauto Novaes (org.). O olhar. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

WHITMAN, Walt. **Folhas de relva**. Tradução e posfácio de Rodrigo Garcia Lopes. São Paulo: Iluminuras, 2005.