

II. A PROSA DO MUNDO

Uma arte dessueta e démodée

Teodoro Rennó Assunção
Universidade Federal de Minas Gerais

pra Cecília Boëchat, a mais antiga colega

Depois da revolução social-democrata brasileira – que trouxe relativo bem estar à classe média e muitos cobiçáveis postos burocráticos de poder a notáveis ex-desviantes da minha geração – tornou-se difícil, em nome de uma irrealizável utopia ou de um ideal masoquista, sustentar a pueril posição “artística” (ou seja: “neoromântica”) da lamúria e da queixa. Como se unânime e higienicamente processados por uma de-bom-tom e psicanalítica *retificação subjetiva*, todos os “grandes” e reconhecidos artistas – dissolvidas as retrógradas fronteiras entre arte e existência – se empenhavam de forma prática e positiva em recriar à sua maneira o cotidiano de sua existência, abandonando de vez os parciais acentos crepusculares de quem enxerga deformadamente em tudo a dor e a miséria. Talvez não tão paradoxalmente quanto poderia parecer, a visão de mundo e o código ético hegemônico em plena revolução social-democrata eram exatamente aqueles veiculados pela publicidade das grandes mercadorias no capitalismo avançado: bem-estar, sensação de poder e realização, irrefutável justificação estética da existência. O decidido e confiado prazer de estar fazendo com maestria exatamente aquilo que se quer no trabalho – reduzindo neste a quase zero a taxa de alienação – e o reconhecimento esclarecido do conforto (para não dizer felicidade) proporcionado pelas sucessivas revoluções tecnológicas – felizmente acessíveis à classe média nas comunzeiras lojas de eletrodomésticos – reduziam a um mínimo ininteligível e insignificante as razões (certamente não materiais ou objetivamente existenciais) para uma mórbida e lamurienta queixa.

Neste ambiente limpo, saudável e (para a arte da queixa) desestimulante, a prática hoje (quase) generalizada do “teatro universal”

de Bluntschli¹ – que eleva, sem desnecessária ênfase, os mais simples gestos cotidianos à categoria de obra de arte performática instantânea (dispensando palco, enredo prévio e platéia fixa) – desferiu o golpe silencioso que oportunamente matou de fome a ilegítima e ultrapassada pretensão a uma arte (como a teatral) separada da vida por convenções gestuais, discursivas, vestimentárias, ambientais e roteirísticas. Como se saturado de tanta vida imprevisível ao vivo e de tantas anônimas performances instantâneas e não registradas (vida e arte se entrelaçando num coito utópico perfeito que não deixa restos nem ânsias insatisfeitas), ninguém mais se dispõe a ver e escutar com paciência durante mais de uma hora personagens fantasiadas dialogando frases feitas (e outras convenções sentimentais) e representando uma inverossímil estória segundo o padrão realista do romance europeu do século XIX. A *tabula rasa* efetuada pelo “teatro universal” de Bluntschli promoveu a vida mesma ao estatuto de jogo construtivo permanente e, privilegiando racionalmente a consecução prática imediata da felicidade como seu único objetivo, desautorizou a cansativa e óbvia lenga-lenga queixosa da tragédia assim como a necro-biliosa, insultuosa e mal confessamente idealista derrisão sarcástica da comédia. Neste grau zero do teatro em que todos, despreocupados com a noção comum de platéia ou de peça ensaiada, representam com esmero discreto e alguma soberana autonomia apenas a sua própria vida, não há lugar nem energia para ficções substitutivas ou para os eternos gritos de dor e/ou risos loucos estilizados. O próprio estudo da literatura enquanto tal, antes objeto preferencial das Faculdades de Letras e agora apenas dos Departamentos de Psiquiatria (com suas atuais bizarras disciplinas como “História clínica da literatura” ou a foucaultiana “História da literatura como história da loucura”), tornou-se uma mera disponibilização de recursos (como, por exemplo, os da informática) ficcionais e discursivos que permitem a cada qual aprender, nestes esclarecidos *workshops* semestrais em que se tornaram os cursos universitários, a criar a sua própria original e única obra de arte. Como se já vivêssemos – e todos o reconhecessemos como tal – no (leibniziano) “melhor dos mundos”, tornou-se consensual a linguagem clara, concisa e direta da “auto-propaganda” e do “auto-marketing”, que jamais deixa dúvidas quanto às suas intenções práticas

¹ BORGES, e BIOY CASARES, 1963, p. 67-71.

(auto-promocionais) imediatas, assim como saneadoramente jamais deixa qualquer espaço para a dúvida, a hesitação, o remorso ou a autocrítica.

À disseminação silenciosa mas implacável do “teatro universal” de Bluntschli corresponde hoje, em seu comum minimalismo de meios, a hegemonia esmagadora do coloquialismo – insuperável lição de elegância dos primeiros modernistas – como óbvia forma preferencial, para não dizer exclusiva, do discurso oral (mesmo em circunstâncias acadêmicas formais ou cerimoniais). O vocabulário científico ou erudito, com sua abstrusa terminologia específica, os vocábulos raros ou mesmo apenas pouco usuais, as descrições precisas em seus detalhes e em sua lógica e ajustada armação sintática, o árduo trabalho do pensamento em ato nomeando o ainda não dito, todos estes possíveis fenômenos da linguagem também oral, caíram em um desuso e esquecimento tais que quando, por algum descuido, eles emergem e se manifestam por alguns instantes, os auditores logo sorriem com nojo, como se ouvindo alguma piada gasta ou uma involuntária e sem-graça reminiscência de um mundo já desaparecido.

A nossa minúscula e quase certamente despercebida resistência ‘artística’ a este unânime estado de coisas tão razoável e auto-satisfeito respondia primeiramente a um incontível impulso de – reintroduzindo de algum modo as convenções discursivas que demarcam e separam a arte, da vida – dramatizar e fazer teatro. Mas, dado o inapelável e tirânico consenso na então exclusiva prática do “teatro universal” de Bluntschli, não quisemos chamar em demasia a atenção dos desacostumados espectadores, que logo se converteria em nojo e desprezo, com uma ruptura visível e marcada da convenção bluntschliana da mistura total entre vida e representação. Guardo, paciente leitor, para um pouco mais tarde a revelação de nosso singelo dispositivo (e de seu modo de funcionamento): o que no título chamei de “uma arte dessueta e démodée”. Gostaria agora de lembrar que esta “resistência artística” respondia também a um outro impulso, mais específico mas conexo ao de fazer teatro (ou antes o pressupondo) cuja mera nomeação corrigiria um pouco o presumivelmente simples e ingênuo gênero da “queixa” ou mesmo aquele mais genérico da “injúria” ou do “falar mal”. Este impulso – de algum modo fruto tardio de uma longa e diletante pesquisa sobre a arte e a literatura moderna desde a misteriosa e iluminadora aurora do Romantismo – visa apenas reatualizar o experimento, moderno por excelência, de fusão dos dois grandes gêneros teatrais: a tragédia e a comédia, ambos igualmente impossíveis (com sua cruel e amarga lucidez

crítica) em nosso tempo bem resolvido e autosatisfeito. O nosso pequeno grupo dileitante universitário – auto-intitulado, em homenagem aos músicos brasileiros de chorinho e também ao inultrapassável Heráclito de Éfeso, como “Grupo dos Chorões” – se reunia a cada quinze dias para ler e comentar livremente esta jóia nihilista neo-romântica, sem autoria estabelecida, que são *As vigílias de Bonaventura* (*Die Nachtwachen des Bonaventura*), cuja última palavra – bizarro e seco resumo da experiência humana a detonar paradoxalmente um riso claro e desesperado – é, como se sabe, “nada!” (“*Nichts!*”). Segundo o Polichinelo d’ *As vigílias*, “(...) a vida não passa de um casaco de guizos que o Nada veste; este os faz tilintar antes de rasgá-lo raivosamente e de lançá-lo ao longe. Tudo é nada, e se sufoca e se devora gluttonamente: e mesmo esta autodigestão é apenas um pérfido simulacro a mais, como se alguma coisa realmente existisse; mas se esta deglutição cessasse um instante, o nada não faria senão se manifestar mais claramente (...).”² Eis o que, nas *Vigílias*, diz o Eu de um ou *do* homem buscando descobrir sua identidade em um espelho em meio a uma dança macabra de máscaras: “Como? Nenhum Eu aparece no espelho quando eu fico em sua frente? Não sou eu então senão o pensamento de um pensamento, o sonho de um sonho? Vocês não poderiam me ajudar a encontrar um corpo? São vocês que agitam seus guizos quando creio ouvir os meus? Ah! é terrivelmente solitário aqui, no Eu, quando eu vos mantenho à distância, oh! máscaras, e quero contemplar apenas eu mesmo! Tudo é somente um eco que expira, e cujo som está para sempre perdido... Em nenhum lugar o mínimo objeto, e, no entanto, vejo... é bem o Nada que eu vejo!”³ Da clara percepção do nada e de nossa derrisória condição – que pode se deleitar sadomasoquisticamente um momento com o múltiplo espetáculo da decomposição e pulverização de tudo – não vem, no entanto, um sentimental e autocomplacente desejo de chorar (pois isso seria ridículo!), mas o estranhamente sadio desejo de rir (pois como lembra o sábio narrador ao desaconselhar o poeta romântico que quer se matar no cemitério: “as mais trágicas situações são corrompidas por nuances cômicas, tais como o tufo de cabelos que o rei Lear perde em sua paixão,

² *Die Nachtwachen des Bonaventura*, 1960; BONAVENTURA, 1973, p. 62-63.

³ *Die Nachtwachen des Bonaventura*, 1960, p. 101-102; BONAVENTURA, 1973, p. 77-78.

etc.”), desejo que, levado ao extremo de paroxismo, como no caso do Polichinelo, resultaria em um literal (e talvez desejável) “morrer de rir”, podendo, porém, em uma modalidade mais branda e não fatal, realizar fisiologicamente a por nós tão desejada fusão dos gêneros no “chorar de tanto rir”... Bonaventura, desenganado e instruído por este amargo saber, faz assim o elogio a este milagroso e último remédio: “Existe melhor meio que o riso para desafiar os sarcasmos do mundo e mesmo do destino? O inimigo mais bem armado se assusta diante desta máscara satírica e mesmo a desgraça bate em retirada frente a mim quando ousou rir dela. Aliás, a Terra inteira, com o seu demasiado sensível satélite, a Lua, vale algo mais do que um riso de desprezo? Na realidade o seu único mérito é que o riso tenha nela eleito domicílio.”⁴

Mas, depois de dois semestres de leitura deste clássico, sem que tivéssemos chegado à “Décima-sexta vigília”, decidimos, dada uma certa fadiga e a enorme variedade do repertório moderno do “tragicômico” ou “humor negro”, mudar de objeto, apresentando amostragens leves e assistemáticas de outras obras também importantes como os contos satíricos de juventude de Jean-Paul Richter (por exemplo, “Der Komet oder Nickolaus Markgraf” ou “Meine lebendige Begrabung”), os *Contos da Noite* (*Nachtgeschichten*) de E. T. A. Hoffmann, os contos humorísticos ou grotescos (erroneamente desprezados por Baudelaire) de Edgar Allan Poe, os dramas *Lenz* e *Woyzeck* de Georg Büchner, *O inspetor geral* e “O nariz” de Gogol, *Os cantos de Maldoror* de Lautréamont, *Les amours jaunes* de Tristan Corbière, a *Antologia do humor negro* de André Breton, a “Justificação do suicídio” de Jacques Rigaut, o *Père Ubu* de Alfred Jarry, *Les Aventures de Jean-Foutre La Bite* de Louis Aragon, o *Plume* de Henri Michaux e, saltando inúmeros outros como Kafka e Ionesco, para citar apenas um esquecido cubano, o admirável *Contos frios* de Virgílio Piñera.

Como exemplo já mais tardio de nossa orientação teórica negrotesca, poderia contar que os sempre admirados versos elegíacos de Teógnis (Livro I, 425-428) que contêm a conhecida máxima de sabedoria do Sileno (“De tudo o melhor para os terráqueos é não ter nascido/ nem ter visto os raios do agudo sol,/ e, tendo nascido, o mais rápido possível atravessar as portas do Hades/ e jazer, tendo amontoado por cima muita terra.”⁵

⁴ *Die Nachtwachen des Bonaventura*, 1960, p. 137; BONAVENTURA, 1973, p. 105-106.

⁵ THÉOGNIS, 1975, p. 81-82. (Tradução minha)

jamais foram recitados literalmente, dada a sua demasiado sóbria gravidade pessimista que apenas a uns pouquíssimos iluminados deixaria transparecer ainda algum traço cômico. Em seu lugar um de nós recitava às vezes alguns versos de *nonsense* nihilista de Richard Corbet (“like the shadow when the sun is gone, / like a thought that nev’r was thought upon: / even such is a man who never was begotten / until his children were both dead and rotten...”) ou de Edward Lear (‘There was an old man of Cape Horn / Who wished he had never been born; / So he sat on a chair, till he died of despair (...)’),⁶ ou contava, fingindo desinteresse, algum episódio disfarçado (ou uma versão resumida e deformada) da bem mais negro-humorada (ainda que obviamente angustiada) “História do não-nascido” (à qual ecoava, já satírico-lúgubre, a irônica pergunta de Augusto dos Anjos ao primeiro filho nascido morto – com 7 meses incompletos em 2 de fevereiro de 1911 –: “Em que lugar irás passar a infância, / tragicamente anônimo, a feder?!) do por nós cultuado livro *Hilarotraegœdia* de Giorgio Manganelli,⁷ que nos servia também uma saborosa alegoria de nossa miserável condição (citada sobretudo nos dias quentes e sufocantes do verão tropical) na descrição feérica e repugnante da “vida” dos mortos que ainda não entraram no Hades e habitam, enquanto esperam, uma espécie sórdida de subúrbio dos Infernos, aqueles que o narrador chama de “Hadestinados”.

Antes, porém, de apresentar mais detalhadamente a nossa arte (dessueta e démodée) da citação, eu gostaria de lembrar que nem só de leituras vivia o nosso reduzido e leviano “Grupo dos Chorões”, durante muito tempo (três ou quatro anos) composto por apenas três membros fiéis: eu, o ansioso e arrependido pseudo-professor de Grego Antigo, a caríssima Ofélia, brazilianist histórica especialista em simbolismo e pré-modernismo e o sempre quase suicida germanista Ottfried, especialista em poesia expressionista alemã. Gostávamos sobretudo de nos encontrar em um dos nossos gabinetes na Faculdade de Letras, sem nenhum programa prévio ou tema de estudo estabelecido, apenas para *falar mal* à vontade, com ou sem razão, de não importa qual objeto: nós mesmos, os colegas, os alunos, o trabalho, o salário, as bibliotecas, a cidade de Belo Horizonte, os familiares doentes, o Brasil da revolução social-

⁶ ESSLIN, 1968, p. 277-344, respectivamente p. 291 e p. 293.

⁷ MANGANELLI, 1993, p. 145-159.

democrata, a comida ruim nos bandejões do campus, o time do Cruzeiro ou do Atlético, os jornais, o cinema, a TV, o calor, o trânsito, IPVA e IPTU, o imposto de renda, os preços de supermercado, o envelhecimento e a deterioração dos corpos, a perda da memória etc.

É evidente (mas ainda assim importante que se diga) que este inconseqüente *falar mal* selvagem e desbragado não implicava em nenhuma desistência das formas habituais de crítica pública, de manifestação em protestos de rua, ou pela internet, de participação política sindical e partidária, nem tampouco em uma desresponsabilização pessoal (e transferência paranóica de culpa) pelos eventuais e ordinários fracassos que compõem quase toda a matéria de uma existência humana individual. Por outro lado, este *falar mal* adoidado (sugestão rímica da palavra certa?) não visava, como a comédia, uma crítica social direta nem tinha como horizonte (ainda que longínquo) uma reforma dos costumes; não visava também (nesta modalidade oral espontânea e desordenada) nenhuma apreensão fenomenológica precisa, pela linguagem discursiva, do ser mesmo das coisas deste lúgubre mundo sublunar, assim como não visava nenhuma transcendência através da estilização literária da dor. Sua possível finalidade terapêutica (tornar-nos concretamente outros, melhores e mais felizes com nosso próprio destino) só seria concebível de uma maneira muito elementar, ou seja: como distensão e alívio momentâneos gerados por uma descarga de prazer no ato mesmo da nomeação (em voz alta) da dor, devendo levar não a uma transformação estrutural que acabasse por eliminar a sintomática e ineficaz repetição da queixa (como na lacaniana retificação subjetiva), mas, antes pelo contrário, devendo deixar alegremente em aberto a fundamental possibilidade da próxima vez. Falávamos mal pelo mero e delicioso prazer de falar mal (e que não nos enchessem o saco!), gozando assim sem qualquer culpa a gaia ciência da essencial inutilidade e não subordinação (a qualquer objetivo externo ao ato mesmo) desta prática démodée de existência. De qualquer modo era importante (como signo inequívoco desta postura) sempre conservar – arte aprendida só depois de muito exercício – um sorriso constante e amável (ainda que sardônico), como os atores japoneses que (por exemplo, em um filme de Ozu), ao fazerem alguma triste constatação ou ao contarem uma inelutável desgraça, mantêm uma clara fisionomia de prazer traduzida em um ligeiro e maligno sorriso (como se tudo literalmente pudesse ser objeto de riso). Um de nossos números preferidos, que usávamos mais entre nós e evitávamos

representar na presença de outros que o tachariam logo como de mau gosto, era responder ao habitual cumprimento “Tudo bem?” com a não tão habitual resposta: “Tudo mal!” o mais das vezes já entre incontidas gargalhadas. Aos nossos colegas mais enfatuados e seguros de sua pretensa erudição gostávamos de anteceder o nome com o denegridor (mas no ambiente acadêmico quase natural) título de *Doutor*. Lembrávamos então, mas sem jamais citá-lo explicitamente, do que dizia Borges em seu por nós treslido ensaio “Arte de injuriar”: “À primeira aplicação de *doutor* morre o semideus e resta um simples cavalheiro argentino que usa colarinhos postigos de papel e se faz barbear dia sim, dia não, e pode falecer de um bloqueio das vias respiratórias. Resta a central e incurável futilidade de todo ser humano.”⁸ O único problema é que exatamente estes colegas amantes da empáfia (alguns dos quais, como se se antecipando a nós, exigiam de seus orientandos que antecedessem seu nome escrito com a sigla honorífica *PhD*) recebiam com prazer (e sem desconfiar em nada de “um alfabeto convencional de afronta”) o que para eles era apenas um merecido e distintivo título. Deste ensaio de Borges gostávamos também de colar uma fórmula (exemplo da satírica inversão incondicional dos termos) que adaptávamos para usar quando da crítica a algum cineasta contemporâneo celebrado e chato: “Um encanto o último filme do engenhoso diretor René Clair. Quando nos acordaram...”⁹ Usávamos também esporadicamente outras fórmulas comuns e populares (como se já naturalmente pertencentes à linguagem) de mal dissimulado vitupério e opróbrio, mas em uma época tão positiva, higiênica e viciada em encômios e panegíricos, nosso discreto e infame desejo de “estragar prazeres” e “desafinar o coro dos contentes” era totalmente ignorado, pois nossas ironias e sátiras eram muito raramente percebidas enquanto tais, sendo bem mais comum – o que também não deixava de ser triste-cômico (ao menos para nós que o percebíamos) – que elas gerassem justamente o efeito contrário ao pretendido.

É óbvio que também geravam apenas um riso amarelo (nos *happýssimos few* que conseguiram simpatizar com o jogo sujo *trash*) quando não um escancarado e incômodo mal-estar e absoluto sem-graça os insultos em forma de vulgares porqueiras ou obscenidades contidas

⁸ BORGES, 1998, p. 463-468, p. 464.

⁹ BORGES, 1998, p. 465.

já prontas (*ready-made*) num vasto repertório popular de grosserias e baixo calão que vão desde as quase automáticas (e, no entanto, tão ofensivas, em sua visceralidade, ao neutro bom-gosto) interjeições como porra! merda! puta merda! puta que o pariu! caralho! buceta!, passando pelos inúmeros e vários trocadilhos e jogos de palavras com uma segunda (às vezes demasiado óbvia) e suja intenção, até estas narrativas orais breves (e tão repetidas) armadas para uma solução cômica vulgar eficaz (que, quando não produz o riso, é muito engraçada) conhecidas como piadas. Nesta época, por coincidência, eu, o narrador e pseudo-professor de Grego Antigo, estudava um pouco – pra desasnar e alimentar minimamente o conteúdo de um curso sobre a elegia e o jambo gregos arcaicos – a tradição do jambo, melhor definida, segundo M. L. West,¹⁰ por ocasiões de *performance* ligadas ao deus Dioniso e por um repertório composto basicamente por insultos, obscenidades e vulgaridades (onde sentimos o cheiro popular do cômico e da derrisão contida na sátira próprios da comédia aristofanesca) do que, como no caso da elegia, por um padrão métrico único a partir da unidade mínima do dístico composto por um hexâmetro dactílico e um pentâmetro. Animado talvez pela leitura recente de algum trímetro ou tetrâmetro mordaz de Arquíloco ou Hipônax, mas informado de fato por uma baixa e perversa cropofilia mais ao gosto moderno e desabusadamente pornô do divino marquês de Sade, comentei certa vez no Colegiado de Pós-graduação em Estudos Literários, inutilmente contra a corrente eufórica da nota 7 na CAPES, e ingenuamente cético quanto à qualidade efetiva de dissertações previamente aprovadas feitas no prazo exíguo de dois anos, que se a CAPES nos mandasse comer merda, pra manter a tal nota 7, nós o faríamos rindo, ao que obviamente ninguém riu, exceto ou nem mesmo um sensível colega brazilianist que esboçou um esforçado sorriso amarelecido. Os conhecidos palavrões que desbocadamente eu soltava às vezes (puta merda!) em situações não propriamente informais eram acolhidos com igual frieza e desdém por aqueles mesmos que cultivavam o bom-gosto do coloquialismo não perturbado por terminologia científica e erudita ou vocabulário raro e anacrônico.

Estes experimentos esparsos e marcadamente coloquiais não constituíam, porém, o núcleo de nosso laboratório performático que

¹⁰ WEST, 1974, p. 22-39.

tinha, apesar de não tão transparentemente, o enquadramento de uma arte oral tradicional (bem distinta da arte ilimitada e genérica da existência) apesar de em nossos dias já quase esquecida e em franco desuso: a recitação de versos, que pressupunha obviamente a escolha de um repertório. Antes, então, de falar das modalidades particulares desta *performance* recitativa mais ou menos disfarçada (o que no título chamei afrancesadamente de “uma arte dessueta e démodée”), gostaria de me deter um pouco na escolha do repertório, relatando apenas nossa importante primeira fase, em que o único poeta monomaniacamente lido, estudado e recitado por nosso grupo experimental foi o conhecido autor do livro único *Eu (e outras poesias)*: Augusto dos Anjos. As razões desta escolha poderiam, dado o notório caráter “pessimista” e “hipocondríaco” da poesia do “Doutor Tristeza”, parecer algo óbvio para um grupo nihilista que se autodenominava “Grupo dos Chorões”, mas, justamente para fugir de um certo lugar-comum é necessário precisá-las melhor. Primeiramente a escolha se deu pelo bem brasileiro horrível fundo de miséria social presente nesta poesia “pessimista” (mesmo que, enquanto professores universitários, não fôssemos ainda como Augusto dos Anjos obrigados a multiplicar aulas particulares para sustentar uma família pobre oriunda da decadência dos engenhos de açúcar paraibanos) que obviamente reverberava não só em nossos salários e carga horária (sobretudo se comparados com o padrão europeu) como em nossas paupérrimas bibliotecas e em nossa defasada e precária formação intelectual, dando um acrescido matiz de sofrimento à atividade mesma do pensar no Brasil, tal como sugerido pelo bonachão e sensualista Gilberto Freyre: “O poeta brasileiro fez um esforço enorme neste sentido que se pode denominar heróico entre nós: no sentido de pensar. Um esforço que no Brasil não se faz sem sofrimento e sacrifício. (...) Pensar no Brasil é uma espécie de pecado intelectual.”¹¹ Em um mundo perversamente dominado pelo culto à mercadoria, pela cultura de massa e por elites econômico-políticas corruptas (Shopping-centers, propaganda midiática massiva, Rede Globo e Paulo Coelho, deputados rapidamente enriquecidos), onde o estudo da tradição literária ocidental parece totalmente supérfluo e deslocado (uma opção de vida de desocupados e *ratés* que não sabem como ganhar

¹¹ FREYRE, 1996, p. 76-81, p. 78. Tanto os textos de Augusto dos Anjos quanto os da sua fortuna crítica serão sempre citados – salvo menção distintiva – a partir da edição *Aguilar*, 1996.

dinheiro), nos sentíamos igualmente sufocados de angústia (segundo Francisco de Assis Barbosa, Augusto dos Anjos, que sofria de bronquite crônica, morreu de uma congestão pulmonar ou, segundo o atestado de óbito, de pneumonia) e perigosamente abatidos e desejosos de experimentar a dissolução final e o gosto nirvânico do Nada. Segundo José Oiticica, “o que atenuou a alma do poeta foi a luta pelo vil dinheiro. (...) O que mais o amargurava era a injustiça social, em premiar os ruins, dourar as falcatruas, entronar os endinheirados, iludir os honestos, os sonhadores, os retos de entendimento e coração.”¹²

Mas a surpreendente e decisiva razão desta escolha (para este nosso grupo) foi reencontrar, nesta poesia em princípio “trágica” e “pessimista”, mas também estranha e monstruosa – o que de modo algum era óbvio a uma primeira leitura –, elementos constitutivos do tragicômico ou grotesco humor negro moderno que nos arrancava lágrimas quentes de tanto dar risadas frias. Da fortuna crítica reunida por Afrânio Coutinho e Sônia Breyner em *Augusto dos Anjos: Textos críticos* retomada em parte no começo da *Obra completa* da Aguilar e a que se pode acrescentar o estudo de Ferreira Gullar (“Augusto dos Anjos ou vida e morte nordestina”) e o de José Paulo Paes (“Augusto dos Anjos ou o evolucionismo às avessas”), apenas o mal compreendido pela crítica ensaio de Fausto Cunha (“Augusto dos Anjos salvo pelo povo”) apontava algo – sem, no entanto, desenvolvê-lo – nesta direção. O que tributávamos ao nosso desespero sarcástico e desamparado de tresleitores tropicais amadurecidos na tradição moderna do negrotesco era, por Fausto Cunha, tributado ao livro (segundo ele, de subcrítica) de Humberto Nóbrega *Augusto dos Anjos e sua época*: “Foi depois de ler esse livro que comeci a desconfiar de que a visão puramente trágica de Augusto dos Anjos, a visão de Órris e de Torres, era um pouco falsa, ou pelo menos incompleta. Trágico, sim, mas de um humor trágico. O poeta não se entregara desarmado à sua tragédia: enfrentara-a sabendo de sua inutilidade de burla. Não era, como eu supus durante tanto tempo, uma paixão e morte nietzschiana. Era uma visão dialética da realidade (...) temperada com aquela ironia *fin de siècle*, dos haeckelianos que julgavam ter atingido o ápice da ciência. (...) A mudança de chave para a leitura dos versos de Augusto dos Anjos oferece as maiores surpresas. Desaparece o trágico um pouco provinciano e patético e o bestialógico se investe de uma qualidade estética imprevista.

¹² OITICICA, 1996, p. 112-113, p. 112.

O bestialógico de Augusto dos Anjos: é preciso enfrentá-lo algum dia, e de alguma forma.¹³ A interpretação do bestialógico augustiano como intencional viria colocá-lo num grupo extraordinário, onde já se encontram Artaud e Jarry, e o aproximaria ainda mais de Baudelaire, de Verlaine, de Rimbaud. Aproximação ainda maior se faria com os românticos, que souberam cultivar (e cultuar) o humor negro.¹⁴ Sobretudo esta última aproximação (e, em uma menor medida, a com Alfred Jarry) era, como o leitor estará adivinhando, já presentida por nosso grupo.

Em nossa rápida e superficial (como cabe bem à pobre biblioteca brazilianist de nossa provinciana Faculdade de Letras) pesquisa diletante, encontramos, porém, (não sem alguma feliz surpresa), uma publicação de 1996 que parecia pelo título poder ter desenvolvido algo do que fora indicado por Fausto Cunha: *A poética carnavalesca de Augusto dos Anjos* de Montgomery José de Vasconcelos. Mas foi grande a decepção, pois este estudo se esforçava apenas em aplicar, desajeitada e mecanicamente, sobre a poesia de Augusto dos Anjos o conceito de carnavalização literária elaborado por Mikhail Bakhtin em *Problemas da poética de Dostoiévski*. Obviamente os dois gêneros compósitos e misturados, mas em prosa, “resultantes da influência metamorfoseante da cosmovisão carnavalesca” (e estudados por Bakhtin): o diálogo socrático e a sátira menipéia, nada têm a ver formalmente com o gênero tradicional em que se inscrevem os sonetos e os poemas mais longos compostos por quadras ou sextilhas de nosso poeta máximo e augusto: o gênero lírico. É, pois, em um outro plano “formal” que se realizam as misturas (que poderíamos chamar de “carnavalescas”, mas também de “grotescas”) na poesia de Augusto dos Anjos: o do vocabulário ou o do registro das falas que combina modernamente o coloquial (já presente na poesia de um Baudelaire ou de um Cesário Verde) com o científico (traço mais avançado e estranho encontrável também, segundo a revelação de Anatol Rosenfeld, na poesia expressionista de um Gottfried Benn.¹⁵ A estranheza desta mistura certamente extrapola os quadros do simbolismo *fin de siècle* (um Cruz e Souza, por exemplo) com o qual a poesia também “decadentista” de Augusto

¹³ Pelo pouco que sabemos da bibliografia mais recente sobre Augusto dos Anjos, isso ainda hoje permanece não realizado.

¹⁴ CUNHA, 1996, p. 167-168.

¹⁵ ROSENFELD, 1996, p. 186-190.

dos Anjos tinha muitas afinidades, aproximando-a algo insolitamente da poesia ultra-irônica e pré-contemporânea de um uruguaio francês que certamente ele jamais leu: Jules Laforgue. A esta mistura de registros díspares de fala corresponde em Augusto dos Anjos uma mistura (também “carnavalesca” ou “grotesca”) de uma idealidade mística panteísta que anseia pelo retorno à unidade originária ou ao repouso inorgânico e nirvânico do Nada e, por outro lado, de uma atenção nervosa ao concreto, singular, imediato, vil, sujo e vulgar deste mundo sublunar em uma periferia miserável do capitalismo terráqueo. Sua pulsão visceralmente contemplativa ou filosofante (em que, com razão, Anatol Rosenfeld viu mais a marca de Schopenhauer do que a de Haeckel) ganha assim uma forma hiperesteticamente sensorial em que podemos, levemente horrorizados, reconhecer a familiar estranheza deste nosso mundo.

Mas é em outra mistura oximórica augustiana – que recobriria a de dois gêneros literários opostos, mas pensados não formalmente e sim enquanto visão de mundo: o trágico e o cômico – que falta mais gravemente no estudo de Montgomery José de Vasconcelos a necessária precisão da modalidade. Pois se, como suspeitamos e Fausto Cunha já assinalara com agudeza, o trágico sombrio em Augusto dos Anjos pode ser estremecido pelo chacoalhar metálico das risadas, por que este riso (que passou despercebido à crítica) não é assim tão fácil e imediato? Ou formulado de outra maneira: seria este tragicômico ou grotesco realmente carnavalesco, ou seja: festivamente cômico e popular? A leitura (jamais feita desta maneira em nossos recitais disfarçados) da epígrafe e das primeiras duas quadras do soneto “O riso” sugere uma resposta abertamente negativa:

O RISO

“Ri, coração, tristíssimo palhaço”
(Cruz e Sousa)

O Riso – o voltairesco *clown* – quem mede-o?!
– Ele, que ao frio alvor da Mágoa Humana,
Na Via-Láctea fria do Nirvana,
Alenta a Vida que tombou no Tédio.

Que à Dor se prende, e a todo o seu assédio,
E ergue à sombra da dor a que se irmana
Lauréis em sangue de volúpia insana,
Clarões de sonho em nimbos de epicédio.

Não por mero acaso é o mesmo erudito e esclarecedor Mikhail Bakhtin, mas não na obra resumida grosseiramente por Montgomery José de Vasconcelos e sim em seu conhecido estudo sobre Rabelais *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, quem pode nos fornecer uma primeira resposta sobre a modalidade do grotesco ou tragicômico que atravessa a poesia de Augusto dos Anjos, confirmando a aproximação (sugerida por Fausto Cunha) com o humor negro dos Românticos. O leitor me perdoará a citação extensa mas precisa e incisiva de três parágrafos cruciais desta outra obra de Bakhtin:

Ao contrário do grotesco da Idade Média e do Renascimento, diretamente relacionado com a cultura popular e imbuído do seu caráter universal e público, o grotesco romântico é um grotesco de *câmara*, uma espécie de carnaval que o indivíduo representa na solidão, com a consciência aguda do seu isolamento. A sensação carnavalesca do mundo transpõe-se de alguma forma à linguagem do pensamento filosófico idealista e subjetivo, e deixa de ser a sensação vivida (pode-se mesmo dizer *corporalmente* vivida) da unidade e do caráter inesgotável da existência que ela constituía no grotesco da Idade Média e do Renascimento.

O princípio do riso sofre uma transformação muito importante. Certamente, o riso subsiste; não desaparece nem é excluído como nas obras 'sérias'; mas no grotesco romântico o riso se atenua e toma a forma de humor, ironia ou sarcasmo. Deixa de ser jocoso e alegre. O aspecto *regenerador* e positivo do riso reduz-se ao mínimo (...).

A degeneração do princípio cômico que organiza o grotesco, a perda de sua força regeneradora suscitam novas mudanças que separam mais profundamente o grotesco da Idade Média e do Renascimento do grotesco romântico. As mudanças mais notáveis ocorrem em relação ao *terrível*. O universo grotesco romântico se apresenta geralmente como terrível e *alheio* ao homem. Tudo o que é costumeiro, banal, habitual, reconhecido por todos, torna-se subitamente insensato, duvidoso, estranho e hostil ao homem. O mundo humano se transforma de repente em um mundo *exterior*. O costumeiro e tranqüilizador revela o seu aspecto terrível. Tal é a tendência do grotesco romântico (nas suas formas extremas, mais prototípicas). A reconciliação com o mundo, quando se realiza, ocorre em um plano subjetivo e lírico, às vezes mesmo místico. Ao contrário, o grotesco medieval e renascentista, associado à cultura cômica popular, representa o terrível através dos *espantalhos cômicos*, isto

é, na forma do terrível vencido pelo riso. O terrível adquire sempre um tom de bobagem alegre.”¹⁶

O primeiro exemplo do grotesco romântico dado por Bakhtin (e depois retomado por ele como uma obra literária pioneira) é – oh! coincidência significativa – *Die Nachtwachen des Bonaventura (As vigílias de Bonaventura)*, e os primeiros exemplos teóricos são retirados do *Discurso sobre a poesia* de Friedrich Schlegel (que o aproxima do “arabesco”) e da *Introdução à estética* de Jean-Paul Richter, onde é formulado o conceito, adequado à descrição do grotesco romântico, do “humor destrutivo” (graças ao qual – segundo Bakhtin – “o mundo se converte em algo *exterior*, terrível e *injustificado*, o chão nos escapa sob os pés, sentimos a vertigem, pois não vemos nada estável à nossa volta.”¹⁷ Já o grotesco no século XX é apenas mencionado por Bakhtin, quando distingue suas duas linhas principais: “o grotesco *realista* (Thomas Mann, Bertolt Brecht, Pablo Neruda, etc.) que retoma as tradições do realismo grotesco e da cultura popular”, dizendo pois menos respeito ao nosso poeta augusto, e – a primeira em importância – “o grotesco *modernista* (Alfred Jarry, os surrealistas, os expressionistas, etc.). Esse grotesco retoma (em graus diferentes) as tradições do grotesco romântico; atualmente se desenvolve sob a influência das diversas correntes existencialistas”.¹⁸ Reencontramos neste último algumas das aproximações com a *poesia* de Augusto dos Anjos feitas por Anatol Rosenfeld (a poesia expressionista alemã) e por Fausto Cunha (Alfred Jarry).

Sonhei certa vez ter lido na gloriosa revista *Pery-Gozo* do Colégio Brasileiro de Patafísica um artigo cujo título era algo como “Augusto dos Anjos e a imagem surrealista”, que aproximava a mistura monstruosa de elementos heteróclitos na poesia de Augusto dos Anjos (à qual correspondia no plano fônico a estranheza rica e virtuosística das rimas inusitadas e as arestas pedregosas do atropelo das consoantes) e o procedimento moderno de construção da imagem poética cristalizado na famosa frase de Lautréamont (retomada também na teoria do *collage* de Max Ernst): “Belo como o encontro fortuito, sobre uma mesa de

¹⁶ BAKHTIN, 1999, p. 33-34.

¹⁷ BAKHTIN, 1999, p. 37.

¹⁸ BAKHTIN, 1999, p. 40.

dissecação, de uma máquina de costurar e de um guarda-chuva” e antecipado teoricamente (em relação ao Surrealismo) na definição de Pierre Reverdy: “É da aproximação, de alguma maneira *fortuita*, de dois termos [dísparos] que brota uma luz particular, *luz da imagem*, à qual nos mostramos infinitamente sensíveis. O valor da imagem depende da beleza da faísca obtida, ele é, conseqüentemente, função da diferença de potencial entre os dois condutores.” Enfim, em *Os Vasos Comunicantes*, André Breton retoma e explicita com clareza o mecanismo desta combinatória (prenunciada em tantas imagens poéticas augustianas): “Comparar dois objetos tão distantes quanto possível um do outro, ou, por qualquer outro método, colocá-los em presença de uma maneira brusca e fascinante, permanece a tarefa mais elevada que a poesia possa pretender.”¹⁹ Eis aqui apenas dois exemplos possíveis e bastante citados (retirados do conhecido poema “As cismas do destino”) deste modo de composição da imagem em Augusto dos Anjos: “Lembro-me bem. A ponte era comprida,/ E a minha sombra enorme enchia a ponte,/ Como uma pele de rinoceronte/ Estendida por toda a minha vida.”²⁰ E ainda: “As projeções flamívoras que ofuscam,/ Como uma pincelada rembrandtesca,/ A sensação que uma coalhada fresca/ Transmite às mãos nervosas dos que a buscam; (...)”.²¹

Restaria agora uma palavra sobre a crítica de Bakhtin ao estudo *O Grotesco: configuração na pintura e na literatura* de Wolfgang Kayser. Apesar de reconhecer a importância do que era o primeiro e então único estudo sobre o tema, contendo “um grande número de observações preciosas e análises sutis”, Bakhtin critica a parcialidade (historicamente datável) do que se propõe como “uma teoria geral do grotesco”: “Na realidade, seu livro contém apenas a teoria (e um breve histórico) dos grotescos romântico e moderno, ou, para ser mais preciso, do segundo apenas, uma vez que o autor só vê o grotesco romântico através do prisma do grotesco modernista, razão pela qual ele o compreende e aprecia de uma forma um pouco desvirtuada. A teoria de Kayser é

¹⁹ O conjunto de citações do resumo deste artigo imaginário pode ser encontrado comodamente no subcapítulo I.2 “Os procedimentos combinatórios” de MOURA, 1994, p. 18-40.

²⁰ AGUILAR, p. 211.

²¹ AGUILAR, p. 220.

absolutamente inaplicável aos milênios de evolução anteriores ao Romantismo: fase arcaica, antiga (por exemplo, o drama satírico ou a comédia ática), Idade Média e Renascimento, integrados na cultura cômica popular.”²² Mas precisamente por isso – uma vez feita a contextualização histórica contrastiva proposta por Bakhtin – o alentado estudo de Kayser pode ser uma ferramenta interpretativa ainda mais útil do que o livro de Bakhtin sobre Rabelais, quando o objeto da investigação é a poesia pré-moderna de Augusto dos Anjos. O livro de Kayser contém um cuidadoso histórico da palavra (que – derivada de *grotta*, gruta – designa no século XV um tipo de ornamentação “bárbara” encontrada em escavações feitas na Itália e definido por Vasari a partir de uma passagem do *De architectura* de Vitruvius²³), um histórico do conceito a partir do século XVI (que parte de análises do grotesco em Brueghel, na *commedia dell’arte* e no *Sturm und Drang*, para se deter com um informativo vagar na teoria, na arte narrativa e no drama do grotesco romântico, até chegar ao grotesco na época moderna) e uma tentativa final de “determinação da natureza grotesca”. É nesta última que Bakhtin colhe algumas definições kayserianas do grotesco que, como logo veremos, parecem informar a própria descrição do grotesco romântico por Bakhtin: “Para Kayser, o essencial do mundo grotesco é ‘algo hostil, estranho e desumano (*das Unheimliche, das Verfremdte und Unmenschliche*). Kayser destaca especialmente o aspecto estranho: ‘O grotesco é o mundo que se torna estranho’ (*das Groteske ist die entfremdte Welt*).”²⁴ E, enfim, Bakhtin cita a definição do riso grotesco por Kayser: “O riso mesclado de dor adquire, ao entrar no grotesco, os traços do riso burlador, cínico e finalmente satânico.”²⁵

Daremos agora apenas um exemplo rápido de como o livro de Kayser poderia servir para uma tentativa de definição do tragicômico ou grotesco na poesia de Augusto dos Anjos. Já citamos antes na poesia augustiana um elemento característico do grotesco desde sua primeira

²² BAKHTIN, 1999, p. 41.

²³ “Pois, aos retratos do mundo real, prefere-se agora pintar monstros nas paredes. (...) Finalmente, os pedúnculos sustentam meias figuras, umas com cabeça de homem, outras com cabeça de animal.” (*Apud* KAYSER, 1986, p. 18).

²⁴ BAKHTIN, 1999, p. 42.

²⁵ BAKHTIN, 1999, p. 44.

fase ornamental: a mistura e o imbricamento de elementos pertencentes a ordens de seres ou coisas diversas e separadas (como o vegetal, o animal e o humano). Caberia agora citar um outro elemento igualmente importante do grotesco presente na fábrica de imagens e cenas de Augusto dos Anjos (e pelo qual Benevenuto Cellini quis substituir o termo mesmo “grotesco”): a “monstruosidade”, ou desdobrando em dois de seus possíveis elementos: o exagero ou a deformação. Já Justus Möser (em *Arlequim ou a Defesa do Grotesco-Cômico*, 1761) interpretava, segundo Kayser, “tanto o ridículo na *commedia dell’arte* quanto o cômico em geral como exagero, como ‘grandeza sem força’, e o comparava expressamente à caricatura na pintura”.²⁶

É certo que o exagero ou a deformação – ainda que não necessariamente comparáveis à caricatura – são não só procedimentos recorrentes na construção de imagens e cenas poéticas em Augusto dos Anjos, mas também uma (nelas detectável) disposição afetiva básica deste poeta extremamente impressionável e nervoso. Mas se eles são também, como se sabe, procedimentos cômicos tradicionais já presentes em um Aristófanes (assim como na *commedia dell’arte* e no pastelão), seria preciso marcar que em Augusto dos Anjos um sombrio estranhamento (cujo clima é antes comparável ao do expressionismo) os desloca do efeito de um riso imediato, alegre e desimpedido. Deve-se, no entanto, precisar que a categoria da monstruosidade (que lembra outras afins como a da bizarria e a da extravagância) é mais abrangente do que a do exagero ou a da deformação, podendo incluir também a mistura de elementos heteróclitos como modo de composição. O exemplo típico mais acabado do monstruoso grotesco dado por Kayser faz parte da galeria bestialógica: “Há animais preferidos pelo grotesco, como serpentes, corujas, sapos, aranhas – os animais noturnos e os rastejantes, que vivem em ordens diferentes, inacessíveis ao homem. (...) Mas o animal grotesco puro e simplesmente é o morcego. O nome (*Fledermaus* em alemão) sugere a mistura antinatural dos domínios que se concretizou neste ente sinistro. E, ao lado desta cultura estranhadora, há um modo estranho de vida: um animal crepuscular, de vôo silencioso, com inquietante agudeza perceptiva e de segurança infalível nos próprios movimentos – não caberia suspeitar que ele suga o sangue de outros animais enquanto

²⁶ KAYSER, 1986, p. 42.

estão dormindo?”²⁷ Lembramo-nos, de imediato, ao ler esta passagem, do terceiro poema do livro *Eu* de Augusto dos Anjos: o conhecido soneto “O morcego”, cuja conclusão (“Que ventre produziu tão feio parto?! / A Consciência Humana é este morcego! / Por mais que a gente faça, à noite, ele entra / Imperceptivelmente em nosso quarto!”),²⁸ pode ser significativamente aproximada do seguinte trecho d’“A Fundação de Praga”, citado por Kayser:²⁹

Com vôo incerto qual a consciência
Do ladrão novo, nele a natureza
Está rasgada numa parte boa e outra má.
Ele segue a noite, segue a réstia de luz,
Não é rato, nem é só ave,
Também é rato-ave e rato no escuro
Atirando-se cegamente à morte onde faiscam tesouros.

Se, para concluir os apontamentos (um mero *collage* de citações) deste breve micro-ensaio sobre Augusto dos Anjos (que deveriam, para ganhar autonomia, ser melhor precisados teoricamente e demonstrados com muito mais exemplos), voltamos à questão do riso deslocado e pouco óbvio ou do cômico estranhamente sombrio neste poeta brasileiro, podemos extrair alguma luz da tentativa análoga feita por Kayser no domínio chamado por Bakhtin de “grotesco romântico”: “A pergunta acerca do riso no grotesco tropeça no mais difícil complexo parcial de todo este fenômeno. Não é possível oferecer uma resposta unívoca; com efeito, já no conteúdo, encontramos como motivo estranhador o riso involuntário e abridor de abismos: o narrador das *Vigílias* de Bonaventura sentia necessidade de rir nas igrejas e as personagens de E. T. A. Hoffmann prorrompiam em risadas, em momentos em que não estavam de modo algum dispostas a rir. Talvez haja ainda outro aspecto do riso no grotesco. Lembremos a citação de Fischart em que descrevia a dança dos gigantes. Ele começou por alegrar-se com o jogo de palavras; mas, em seguida, foi como se a linguagem mesma se tornasse viva, arrastando-o consigo no seu redemoinho: ‘Eu também estou quase sem

²⁸ KAYSER, 1986, p. 158.

²⁹ AGUILAR, p. 202.

³⁰ KAYSER, 1986, p. 158.

fôlego.”³⁰ Lembramo-nos algo morbidamente, ao ler esta última frase de Fischart citada por Kayser, não só da angústia sufocante descrita por Augusto dos Anjos em seus poemas, como até mesmo da *causa mortis* do poeta. É, no entanto, a conclusão sublinhada que Kayser dá a este trecho que permite entrever no grotesco – assim como, segundo cremos, também em Augusto dos Anjos – toda uma linhagem contemporânea do tragicômico (o exemplo marcante sugerido por Fausto Cunha é Alfred Jarry): “(...) *as configurações do grotesco são um jogo com o absurdo.*”³¹

Passemos, enfim, a um último e breve repertório de tematizações do tragicômico na poesia mesma de Augusto dos Anjos. Primeiramente, quanto à mera possibilidade de um dia ser lido em clave cômica são incontestável exemplo indireto os seguintes versos: “Quem sabe (...) / Se a contração que hoje produz o choro / Não há de ser no século vindouro / Um simples movimento para rir?”³² Em seguida, de um riso estranho, auto-derrisório e desesperado (mas também liberador) e que, no limite, pressuporia como condição, ou se confundiria com, o choro (realizando uma *coincidentia oppositorum* tão ao gosto oximórico de Augusto dos Anjos) são exemplos explícitos os seguintes blocos de versos: “(...) Teu coração se desagrega, / Sangram-te os olhos, e, entretanto, ris!”³³ “Ria, num sardonismo doloroso / De ingênita amargura, / Da qual, bruta, provinha / (...) A multissecular desesperança / De sua espécie abjeta (...). Ria com essa metálica tristeza / De ser na Natureza / (...) Uma consciência eternamente obscura!”³⁴ “Pões-te a assobiar, bruto, sem cerebelo / A gargalhada da tua última derrota!”³⁵ “Rimos, isto é, choramos, porque, em suma, / Rir da desgraça que de ti ressume / É quase a mesma coisa que chorar.”³⁶ “A liberdade de vingar em risos / A angústia milenária que o persegue.”³⁷

³⁰ KAYSER, 1986, p. 161.

³¹ KAYSER, 1986, p. 161.

³² DOS ANJOS, 1996, p. 83, 86-88.

³³ DOS ANJOS, 1996, p. 7-8.

³⁴ DOS ANJOS, 1996, p. 10-12, 14, 17-18, 23.

³⁵ DOS ANJOS, 1996, p. 7-8.

³⁶ DOS ANJOS, 1996, p. 110-112.

³⁷ DOS ANJOS, 1996, p. 39-40.

Mas antes que passemos ao esperado e conclusivo *grand finale*, ou seja: à série algo caótica de exemplos da arte dessueta e démodée da recitação (ou re-citação) de Augusto dos Anjos, convém trazer uma primeira informação sobre a modalidade *light* de *performance* que ela constituía. Para não chamar de imediato a indiferença e frieza da silenciosa maioria dos praticantes do teatro universal de Bluntschli, abríamos mão, sem nenhum pesar, de qualquer indumentária e coreografia específicas que habitualmente distinguem teatralmente (e, portanto, marcando paradoxalmente o território da arte) as *performances*. Exercitamos duramente, durante uns dois anos, a difícil arte de nos representar inteiramente (somos tentados a dizer: naturalmente) como se não estivéssemos atuando, ou seja: de nos representar vivendo tal como somos indeterminadamente. Apenas radicalizávamos em nossos neutros gestos, fisionomias e atitudes perfeitamente coincidentes com os da vida real as apropriações (certamente ainda um quê estilizadas) que um dançarino como Merce Cunningham fazia dos gestos ordinários da vida cotidiana (aos quais ele se referia na seguinte questão: “Se eles eram aceitos como movimento na vida diária, por que não no palco?”,³⁸ mas não precisávamos de palco e – amarga ironia de uma duramente conseguida naturalidade corporal – nem mesmo éramos reconhecidos como atores.

Apenas duas vezes Ottfried, já meio bêbado com as cervejas fortes no *Haus München*, nos arrancou risadas (minhas e de Ofélia) – assim como a exigência de promessa sua de jamais fazê-lo no ambiente da Faculdade de Letras – com sua imitação histriônica da fisionomia, postura e movimentos de Augusto dos Anjos tais como descritos por Órris Soares: “A boca fazia a catadura crescer de sofrimento, por contraste do olhar doente de tristura e nos lábios uma crispção de demônio torturado. (...) A clavícula, arqueada. Na omoplata, o corpo estreito quebrava-se numa curva para diante. Os braços pendentes, movimentados pela dança dos dedos, semelhavam duas rabecas tocando a alegoria dos seus versos. O andar tergiversante, nada aprumado, parecia reproduzir o esvoaçar das imagens que lhe agitavam o cérebro.”³⁹ O tipo de atitude corporal genérica então buscado tão ridiculamente por Ottfried fora definido lapidariamente pelo mesmo Órris Soares: “(...) o seu tipo excêntrico de pássaro molhado, todo encolhido nas asas com medo da chuva.”⁴⁰

³⁸ GOLDBERG, 1996, p. 124.

³⁹ SOARES, 1996, p. 60-73, p. 60.

⁴⁰ SOARES, 1996, p. 60-73, p. 61.

A única modificação sensível estava, portanto, nas falas, mas aqui é necessário precisar: em seu conteúdo somente, já que não havia tampouco alteração alguma de tom e volume de voz quando recitávamos. Neste exato ponto nos diferenciávamos totalmente (éramos anti-Augusto dos Anjos) da maneira como o próprio poeta recitava seus versos, segundo o depoimento de Órris Soares: “Declamando, sua voz ganhava timbre especial, tornava-se metálica, tinindo e retinindo as sílabas. Havia mesmo transfiguração na sua pessoa. Ninguém diria melhor, quase sem gesto. A voz era tudo: possuía paixão, ternura, complacência, enternecimento, poder descritivo, movimento, cor, forma.”⁴¹ Para dar uma idéia daquilo a que visávamos, ou seja: um déficit ou (idealmente) um zero de teatralidade, seria preciso lembrar da diferença entre a fala empostada de um ator representando um personagem de uma peça e sua fala ordinária, murcha e desafetada, logo que o espetáculo ou ensaio acaba (ou quando, no meio deste, ele pára a representação para dirigir uma pergunta ao diretor). Buscávamos, como já dito, a mais completa e insossa naturalidade e, por isso, incorporávamos às vezes a necessária sujeira de alguma eventual teatralidade na vida real. Se fôssemos filmados, gostaríamos de parecer como figurantes involuntários de um documentário qualquer sobre a vida cotidiana ou, no limite, como os atores deliberadamente ruins de um filme de Robert Bresson.

Mas, mesmo dessa maneira neutra e anti-teatral, queríamos evitar o reconhecimento imediato de uma recitação, ou seja: de um registro discursivo específico ou artístico (no caso da poesia de Augusto dos Anjos, marcado musicalmente pelas rimas), com sua unidade interna delimitada, através do recorte de pedaços (jamais poema algum, mesmo um soneto, era recitado inteiro) e de sua mistura variada com a prosa ordinária coloquial cotidiana. Para melhor realizar esta dissolução, não apenas abríamos mão de uma estrutura maior que organiza como totalidade rítmica um conjunto de versos – permitindo talvez até mesmo intuir o processo de sua composição oral, como sugere o testemunho de Órris Soares a respeito dos sonetos de Augusto dos Anjos e a demonstração tentada por M. Cavalcanti Proença a partir do soneto “A idéia”: “Peguei-o a passear, gesticulando e monologando, de canto a canto da sala. (...) Foi-lhe sempre este o processo de criação. Toda arquitetura e pintura dos versos as fazia mentalmente, só as transmitindo ao papel quando estavam

⁴¹ SOARES, 1996, p. 60-73, p. 62.

integrais, e não raro começava os sonetos pelo último terceto.”⁴² –, como também da básica ressonância das rimas, estrutura rítmico-sonora elementar a partir da qual o conjunto do poema era organizado, e sem a qual muitas das estranhas formulações grotescas de Augusto dos Anjos não teriam esta sua exata forma final, uma vez que a construção formal necessariamente limita o campo das escolhas possíveis de vocabulário e construção frasal, forçando, porém, muitas vezes, aproximações inesperadas de muito maior eficácia poética do que a que proporcionaria a mera (e sem regras sonoras fixas) associação livre de idéias em prosa. Como sugeriu Raymond Roussel – ao aproximar da rima o seu procedimento de composição narrativa a partir de jogos de palavras –, na rima “(...) há criação imprevista devida a combinações fônicas.”⁴³ No entanto, um mesmo universo e visão-de-mundo reconhecidamente augusto-anginos estão presentes tanto em sua poesia quanto em sua prosa, já que, a crermos em Órris Soares, apenas raramente a rima subjugava sua sensibilidade, forçando a moldagem das frases e do pensamento: “Augusto dos Anjos rimando não se diminui, porque consegue manter íntegra a sua sensibilidade. Fenômeno invulgar. Entre centenas de seus poderosos versos, não deparo vinte e um em que ele se visse forçado a ceder à rima.”⁴⁴ Mas, mesmo em nossos ensaios de recitação desafetada da prosa de Augusto dos Anjos (publicada em jornal, quando vivo o poeta), evitávamos quaisquer blocos maiores que pudessem chamar a atenção (e a subsequente indiferença) para a hoje acrescida artificialidade deste tipo de discurso. Em meio a algum comentário banal e desiludido sobre a crise de corrupção no governo social-democrata do PT, gostávamos de acrescentar (mas sempre com intervalos e espaçadamente) frases como: “A egolatria comeu o escrúpulo, e o lançou pela boca dos intestinos, sob a forma obscena de novelos excrementícios.” “O caráter, candidato à ruína, mandou pregar tabuletas de insolvência culposa na fronteira das casas”. “O homem de bem é hoje um idiota, uma figura de manicômio, coberta de achincalhos públicos, muito burlesca, fedendo a sepultura maltratada de aldeão”.⁴⁵ Ou, com uma irônica e melancólica autocrítica

⁴² SOARES, 1996, p. 60-73, p. 62.

⁴³ ROUSSEL, 1995, p. 23.

⁴⁴ SOARES *apud* CAVALCANTI PROENÇA, s. d., p. 291.

⁴⁵ DOS ANJOS, 1996, p. 632.

quanto à inutilidade acadêmica, a seguinte e patética frase: “Somos uma agremiação sinistra de membros inutilizados, uma sociedade doente de paráliticos, balançando os dedos frios para sempre, com a vitalidade comprometida, e os múltiplos aparelhos de sinergia moral onimodamente destruídos”.⁴⁶ Ou ainda, na autoderrisória contra-corrente do pretensamente esclarecido carreirismo que busca a qualquer custo a visibilidade imediata da mídia: “Não ambicionamos a coroa das atitudes supremas e contentamo-nos com beijar o próprio lodo.” “Glórias – só apeteçemos na viagem sinistra de além-túmulo.”⁴⁷

A supressão ou evitamento da rima obedecia a três procedimentos básicos: o recorte de pequenos blocos de versos não rimados ou pedaços de versos (e, quando rimados, o seu espaçamento com o recheio da prosa coloquial, para que o efeito sonoro deixasse de ser sensível); o mero deslocamento, no interior do verso (re)citado, da palavra rimada (que, mesmo fora de lugar, continuava presente e a ressoar, tornando fácil a reconstituição do verso rimado); a alteração ou substituição (com ou sem deslocamento) de palavra rimada (que às vezes também, sobretudo para os raríssimos conhecedores, ainda era reconhecível por trás do “disfarce”). Este modo de (re)citação, apesar de não suprimir outros eventuais e também importantes elementos rítmicos (como, por exemplo, as aliterações e as assonâncias), visava prosificar grosseira, arbitrária e violentamente a poesia de Augusto dos Anjos, o que era intensificado pela dissolução (espécie de *collage*) dos seus fragmentos assim apropriados numa prosa coloquial banalíssima e contemporânea. Assim como no interior da própria poesia de Augusto dos Anjos – composta também por um básico repertório e vocabulário prosaicos e cotidianos que não eram comuns na poesia parnasiana e simbolista (segundo Ferreira Gullar, o núcleo mesmo do seu pré-modernismo) – a terminologia científica e os termos eruditos raros e esdrúxulos funcionam, por sua marcada e artificial estranheza que revela a alienação da língua esperada e familiar ao seu tempo, como “a costela de prata (...) no corpo lingüístico” ou como, para citar de novo Anatol Rosenfeld, “um elemento anorgânico que interrompe o contínuo orgânico da língua”,⁴⁸ assim também no interior de falas

⁴⁶ DOS ANJOS, 1996, p. 638.

⁴⁷ DOS ANJOS, 1996, p. 622.

⁴⁸ ROSENFELD, 1996, p. 189.

coloquiais banalíssimas, que improvisávamos em sua múltipla e viva repetição formular, a re-citação desafetada de frases ou pedaços não-rimados de versos de Augusto dos Anjos funcionava, por sua rigorosa precisão morfo-sintática e imagética e por seu insólito (em tempos de propaganda e auto-marketing) e esclarecido pessimismo nihilista, como choques pontuais no hegemônico e raso coloquialismo “moderno” das falas na hoje generalizada prática do teatro universal de Bluntschli. Da mistura da prosa insossa de falas coloquiais banalíssimas e cotidianas e de fragmentos não-rimados da poesia de Augusto dos Anjos (suamente sampleados como se por um DJ da prosa falada) esperávamos extrair alguma centelha de uma efêmera e ainda moderna beleza. Estas (re)citações disfarçadas visavam, em seu quase insuspeito caráter experimental, menos à reivindicação do espaço teatral tradicional da recitação empostada de poemas inteiros, do que à lenta abertura, contra a tirânica exclusividade do coloquialismo no teatro de Bluntschli, de abafadas possibilidades poéticas no interior mesmo de uma prosa coloquial mecânica e automatizada. Mas, enquanto não-ostensivas performances, elas continham também a inegável e contundente dimensão política não tanto de organizar (como certa vez propôs Pierre Naville) mas de simplesmente reintroduzir intermitentemente o *pessimismo* na maré sufocante e pestilenta do reinante e auto-satisfeito otimismo social-democrata.

Mas as recitações desafetadas e deformantes destes versos, sendo obviamente também citações mais ou menos disfarçadas de Augusto dos Anjos, funcionavam em meio a uma prosa de que se destacavam com veemência, como um sóbrio e conciso comentário (poético porque agudo e bem dito) das situações cotidianas típicas da vida acadêmica numa grande cidade brasileira no comecinho do século XXI. O exercício da citação e do comentário (artes em desuso nos *workshops* criativos em que se tornaram os cursos de literatura das Faculdades de Letras), mas tendo como simultâneos material e instrumento de investigação a poesia contundente de Augusto dos Anjos, era astuciosamente a favor de uma esquecida tradição construtiva expressionista e contra a corrente coloquial fácil e aparentemente esclarecida de se expressar apenas com as “próprias” palavras e não reproduzir jamais quaisquer pedaços de discursos literários de bons autores já conhecidos. Mas os ensaios de situações típicas cotidianas genericamente imaginadas, tão importantes nos dois primeiros anos (mas exigindo um espaço privado e tempo de ao menos dois de nós três recitadores), se tornaram depois cada vez mais

raros e, à medida que adquiriríamos uma despercebida mestria, passávamos a improvisar cada vez mais sem hora e lugar determinados esta arte eminentemente oral da recitação. Correndo sofregamente entre uma e outra aula, reunião burocrática, orientação de alunos e produção de eventos, mal tínhamos tempo pra sentar e escrever sossegados, quanto menos algo não-acadêmico e com a insana e abstrusa pretensão de ser arte, razão pela qual exercíamos com prazer esta forma menor e performática de resistência cuja oralidade e relativa liberdade (quanto a tempo e lugar) se assemelhavam às do “trabalho intelectual” de Augusto dos Anjos tal como definido por ele mesmo na “Resposta ao inquérito de Licínio dos Santos”: “*Como faz o seu trabalho intelectual*. Durante o dia, quase sempre andando no meio de toda azáfama ambiente ou à noite deitado. Conservo de memória tudo quanto produzo. São muito poucas vezes que me sento à mesa para produzir. *Quais as horas que dedica ao seu trabalho intelectual*: Não tenho horas metodicamente preferidas para o meu trabalho mental.”⁴⁹

Nem todas nossas recitações eram em ambiente público ou presenciadas por várias pessoas, mas contávamos (juntos ou cada qual) de preferência com ao menos alguma única testemunha que pudesse depois transmitir o que ouvira a um outro. Assim, quando um de nós três chegava de carro, mas acompanhado por alguém, à Faculdade de Letras, costumava introduzir sorratamente em algum comentário banal sobre o próximo afazer, enquanto procurava uma vaga no desolado e causticante estacionamento, a seguinte *vignetta*: “a mesma mortal monotonia de sua FALÉ externa indiferente”. O nosso branco e repetido grito de guerra, ao atravessarmos a portaria ou entrarmos no elevador, eram dois versos conhecidíssimos (recitados ou falados como uma única frase contínua e sem pausa) do soneto “Psicologia de um vencido”: “Profundissimamente hipocondríaco, este ambiente me causa repugnância...”, onde a sutil ênfase interpretativa invariavelmente recaía nas diversas maneiras possíveis (incluindo a mímica e o silêncio) de se sugerir as reticências. Deste mesmo soneto vinha a frase seguinte, cujas evidentes rimas com a anterior obrigavam fosse recitada sempre em outra também típica situação acadêmica, a angústia pré-abatedouro de professor que está se encaminhando vacilante e sobressaltado para a sala

⁴⁹ DOS ANJOS, 1996, p. 799.

de aula: “Sobe-me à boca uma ânsia análoga à ânsia que se escapa da boca de um cardíaco.” Este era apenas o clímax de um processo maior de perturbação e pânico que habitualmente configurava as vésperas agônicas de aulas mal preparadas, processo às vezes sinalizado em telefonemas por frases formulares facilmente reconhecíveis como: “Sofro aceleradíssimas pancadas no coração na avançada epilética dos medos” ou “O espanto convulsiona os espíritos” ou “Ah! Certamente, eu sou a mais hedionda Generalização do Desconforto...” ou “Ali, na urbe natal do Desconsolo, minha angústia feroz não tinha nome.” Ou, ainda e já prenunciando o que iria ocorrer no cruel teatro da picaretagem a que damos o falso nome de “aula”, esta pequena pérola: “Eu tinha a sensação de quem se esfolia numa poça de carne liquefeita.” Depois de atravessada a desgastante aventura rotineira das aulas (descrita ceticamente com a frase: “Chorei bilhões de vezes com a canseira de inexorabilíssimos trabalhos!”), era comum uma prostração abúlica banhada em aguda sensação de ignorância misturada a uma estranha vulgaridade, cuja fisiologia afetiva era descrita por este micro-*collage* de frases augusto-anginas: “Com o sentimento gasto e a emoção pobre na pancosmológica exaustão das muscularidades consumidas na intermitência da vital canseira, a indiferença estúpida de um cego e o ar indolente de um chinês idiota!”

Mas, apesar (ou por causa) da energia loucamente consumida em aulas, reuniões burocráticas, produções de eventos, orientações e leituras orientadas, era sobretudo da esterilidade científica (apesar do esforço claudicante da pesquisa) e da dificuldade de escrever que preferíamos falar entre nós três (mas para sermos ouvidos) ou com colegas junto à celebrada máquina de café na sala dos professores. As frases ou séries de frases mais recitadas, em meio a falas banais (como: “você viu o Roberto Jefferson ontem na TV?”, “quantos alunos tem esta turma?”, “em quem você vai votar pra representante na Pós?”, “que frio estranho fez esta noite!”, “esse salário não está dando pra nada...”) eram uma facilmente transferível descrição patética da agonia e aborto da criação acadêmica: “Tarda-lhe a Idéia! A inspiração lhe tarda! E ei-lo a tremer, rasga o papel, violento, tenta chorar e os olhos sente enxutos!... É como o paralítico que, para falar, puxa e repuxa a língua, e não lhe vem à boca uma palavra!” ou a conhecidíssima definição de *idéia* que “vem do encéfalo absconso que a constringe, mas, de repente, e quase morta, esbarra no mulambo da língua paralítica!” ou ainda “querer dizer a angústia de que é pábulo, e, com a respiração já muito tênue, sentir como que a ponta de uma faca

cortando as raízes da última palavra!” Os magros resultados destes solitários festejos da angústia ante o branco do papel (ou o silêncio) eram citados assim: “Do fundo trágico onde a Resignação os braços cruza, saía a mágoa gaguejada de um cretino” (...) “a falar somente uma linguagem rouca, um português cansado e incompreensível” ou, carregando um pouco no inútil esforço de alguma pseudo-erudição: “Consulto o Phtah-Hotep. Leio o obsoleto Rig-Veda. E, ante obras tais me não consolo...” ou “No auge de atordoada e ávida sanha, leu tudo, desde o mais prístino mito, (...) e, ao vir-lhe o cuspo diário à boca fria, o vencido pensava na célula infeliz do vômito de onde nasceu.” Ou, enfim, a desencantada e conclusiva fórmula: “Para iludir minha desgraça, estudo.” E, pressentindo já a inevitável decadência acadêmica numa exaustiva periferia sem bibliotecas (“Não sei que livro, em letras garrafais, meus olhos liam!”) sem tempo pra ler/pensar e interlocuções estimulantes, esta horrenda e insidiosa constatação: “Este pântano é o túmulo absoluto de todas as grandezas começantes! E eu sinto a angústia dessa raça condenada a esperar perpetuamente no universo esmagado da água morta!”

Quando, em meio a esta ambígua e perigosa celebração do fracasso ordinário um colega produtivo e auto-infatuado vinha contar triunfante suas mais recentes publicações em revistas acadêmicas internacionais, a frase mais usada para sinalizar o inevitável mal-estar causado pelo contraste era, acirrando a auto-derrisão, o famoso começo de “Budismo moderno” (onde obviamente o termo “Dr.” vinha carregado por um irônico desprezo): “Tome, Dr., esta tesoura, e... corte minha singularíssima pessoa.” Ao qual quase sempre se seguia algum breve relato sobre a fatídica falta de sorte com os editores, pontuado em algum momento com este parêntese imagético: “Ah! um urubu pousou na minha sorte!” E, enfim, um voto pateticamente auto-aniquilador que liberava energia para o bizarro alívio de um sorriso: “Dissolva-se, portanto, minha vida na aberração de um óvulo infecundo!”

Uma variante possível para esta micro-seqüência dramática (onde a autoderrisão podia eventualmente se descolar da situação mundana que a gerara e radicalizar a consciência da própria nulidade) era composta pelas seguintes frases (sempre entremeadas de fragmentos de falas banalíssimas e anódinas): “Ao longe soam trágicos fracassos de heróis, e observo-me pigmeu e pequenino através de minúsculos espelhos.” Ou, na terceira pessoa e em lúcida e cósmica humildade: “Dói-lhe, em suma, perante o Incognoscível, essa fatalidade de ser grande para guardar

unicamente poeira!” ou, de modo mais direto e novamente formulado em primeira pessoa: “Quis ver o que era, e quando vi o que era, vi que era pó, vi que era esterquilínio!” E, enfim, explodindo numa fulgurante revelação nihilista: “É a flor dos genealógicos abismos – zooplasma pequeníssimo e plebeu, depois é o céu abscondito do Nada, é este ato extraordinário de morrer, e um dia restará de minha matéria antropocêntrica, numa fúnebre e côncava xícara, uma colher de cinza miserável!”

Ou, ainda, uma variante analógica (das duas micro-seqüências auto-derrisórias) que poderíamos chamar entre aspas de intimista e melancólica: (onde, pois, o humor se avizinhava perigosamente da auto-complacência) “Perfurava-me o peito a áspera pua do desânimo negro que me prostra...” “Nas quietudes nirvânicas mais doces, somente as *bruxas* negras da derrota freqüentam diariamente o meu quarto!” “O inventário do que eu já tinha sido espantava. E eu ia arrastando agora a alma infecunda na mais triste de todas as falências.”

Uma também depressiva disposição afetiva organizava em duas vias complementares um discreto ensaio de resistência à moda, sempre renovada em tempos de Viagra e ecstasy, das proclamações satisfeitas e vaidosas de proezas eróticas ou sexuais (estendidas sem nenhum pudor ao território feminino, como demonstra o cru insosso explícito e sem graça da série televisiva *Sex and the City*). A primeira via, bem marcada pelo ensaio de Gilberto Freyre, era a do que poderia chamar negativamente de “anerotismo” ou “aberotismo” (marcando uma distância e frieza cômica semelhantes à de Marcel Duchamp em *Le célibataire mis à nu...*). As frases de abertura costumavam ser retiradas dos “Versos de amor”: “Descasco-a, provo-a, chupo-a... O amor, colega, é como a cana azeda.” Imediatamente reiteradas por um sentimentalismo às avessas: “Meu podre coração roto não role, como um saco vazio dentro d’alma!” E, enfim, por uma declaração programática deliberadamente ridícula em sua denegação: “O amor na humanidade é uma mentira. De amores fúteis poucas vezes falo. E haja só amizade verdadeira do meu sepulcro para o teu sepulcro!”

A segunda via era a da exposição nua e crua (ou seja: desencantada e quase pornô) de avidez instintiva animalesca que não se deixa disfarçar por nenhum falso charme sentimental. O seu núcleo óbvio e exemplar vinha de um *collage* em prosa feito a partir dos versos de “A meretriz”: “Como eterno lobo insatisfeito, na sodomia das mais negras bodas, o orgasmo bastardíssimo da plebe! A mulher, funcionária dos instintos, geme instintivamente de luxúria! É o pseudo-regozijo dos eunucos nas

frias antecâmaras do Nada.” Na arruinadora crise dos 40, a do homem que, “como um gado lúbrico”, é “polígamo e lascivo”, a desumanitária despersonalização de uma hemorragia libidinal sem nome ganha a seguinte forma infra-ordinária: “O sensualismo sodomista exalta estratificações requintadíssimas de uma animalidade sem castigo.” “Tal uma horda feroz de cães, uivava dentro do *eu*, a matilha espantada dos instintos.” Em letras garrafais de neon azul, leio, cansado na hora crepuscular de um domingo, o nome inverossímil e convidativo de um motel à beira-estrada na saída da BR-3: “Antecâmara lúbrica do abismo.”

Mas para introduzir um pouco da sujeira erótica amoral que constitui inapelável e criminosamente a vida como ela é, gostávamos às vezes de recitar uns versos famosérrimos e íntimos, nesta única exceção quebrando análoga e adequadamente a regra primeira da supressão das rimas (porém com a reconhecível inversão das duas últimas palavras dos dois versos e mais uma alteraçãozinha), quando da situação típica do cortejo a um(a) aluno(a) tabagista se iniciando na pesquisa e ansioso por falar inutilmente de seu mirabolante projeto: “Toma um fósforo. Apaga teu escarro! O beijo, amigo(/a), é a véspera do cigarro...” Às noites mal começadas de sexta, após uma estropiada aula gigante de Pós cobrindo agonicamente toda uma tarde, qualquer um de nós três alucinava exausto ouvindo do campus da UFMG gargalhadas no Museu da Pampulha transformado em prostíbulo de luxo: “Há um cansaço no Cosmos... Anoitece. Riem as meretrizes no Cassino.”

Numa às vezes brutal e estranhadora solidão, caminhava cambaleante entre o banheiro (e o bebedouro de água) e o gabinete, após uma manhã estafante, gemendo loucamente pra quem quisesse ouvir: “Esta desilusão me acabrunha, tenho estremecimentos indecisos, em giro e em redemoinho caminham ríspidas mágoas estranguladoras, os cachorros anônimos da terra são talvez os meus únicos amigos!” E, após me trancar no gabinete, deitava-me estupefato em três cadeiras alinhadas e – habitualmente não conseguindo dormir e abrindo os olhos bobos para examinar com indiferença os esquisitos detalhes em cimento de um mal acabado teto – resmungava pra nenhuma testemunha no momento mesmo (ainda que depois o relatasse a um qualquer ouvinte): “Trôpega e antiga uma parede doente mostra a cara medonha dos buracos.”

Mas era sobretudo quando permanecíamos na escola até a hora do almoço, adiando-o um pouco demais toda quarta-feira em que líamos textos gregos antigos das onze e meia à uma da tarde e varados de fome

acabávamos nos deixando arrastar para o ordinarríssimo bandejão da cantina, que podíamos atingir um público mais amplo com nossos recitais disfarçados. Nosso repertório preferido então era coincidentemente a comida. Ao sair da sala de leitura e passar no gabinete pra deixar o dicionário e outras coisinhas, já íamos comentando entre leves risadas: “Como as cadelas que as dentuças trincam no espasmo fisiológico da fome...” ou, fantasiando uma hipoglicemia: “A alta frialdade me insensibiliza; o suor me ensopa.” “Um frio cai sobre meu estômago ôco como se fosse um copo de sorvete.” E, na fila da cantina, outro brando e hilário grito de sedição era sempre entoado de maneira fria e indiferente: “Hás de engolir, igual a um porco, os restos duma comida horrrivelmente azeda!” Quando nos servíamos, às vezes um detalhe visual qualquer meio grotesco nos fazia lembrar esta imagem tirada do conhecido terceiro e último soneto dedicado ao pai morto: “E os queijos sobre a mesa de orgíacos festins como a mão roída toda de bichos...” Mas quando nos assentávamos e dávamos as primeiras garfadas era hilariamente inevitável a alusão à antropofagia (ou, mais particularmente, à autofagia): “Cedo à sofreguidão do estômago. É a hora de comer. Coisa hedionda! Para comer meus próprios semelhantes eis-me sentado à mesa!” “Comi meus olhos crus no cemitério, numa antropofagia de faminto!” Mas, pior ainda, quando das comemorações em que – estupenda raridade numa época hiper-higiênica! – era servido algum álcool e salgadinhos quentes à vontade por conta da Diretoria, eu e Ottfried gostávamos de nos refugiar no banheiro onde, meio bêbados, conversávamos tranqüilamente, em geral recitando primeiro um breve quadro alcoólatra: “Nas agonias do *delirium-tremens*, os bêbedos alvares que me olhavam enterravam as mãos dentro das goelas e expeliam, na dor forte do vômito, um conjunto de gosmas verdoengas.” Para, depois de nos distrairmos com algum comentário banal sobre futebol ou MPB, atacarmos com a surpresa ofensiva e meio-inventada da coprofagia: “Com uma ilimitadíssima tristeza, na impaciência do estômago vazio, eu devorava aquele bolo feito das humanas podridões.”

Quando de reuniões do Colegiado do PostLit meio eufóricas e ansiosas para cumprir o mais servilmente possível as normas sufocantes e tolas da CAPES (e manter assim, a tão cobiçável e envaidecedora nota máxima) o mal estar me fazia sair às vezes pra uma cagada rápida que me induzia a pensar ironicamente: “somos mesmo uns merdas!” e, já sentado no vaso, recitava neutramente como um mantra: “Em cismas patológicas dementes, deixar enfim na cloaca mais sombria este feixe de células

humanas! Na orgia heliogabálica do mundo, apodrecer sozinho no silêncio de minha pequenez!” Quando soltava a descarga, a fórmula habitual era mera figuração para a desagregada e diluída merda acadêmica em que estávamos chafurdando: “A desarrumação dos intestinos assombra. Os vermes dentro daquela massa numa glutoneria hedionda brincam!”⁵⁰

Às vezes, já desconectado do estrito ambiente acadêmico, gostava de brincar, com o tresloucado amigo especialista em cinismo recém-chegado de Paris sem tese defendida, entre um e outro chopp na esquecida *Pizzaria Sion* então vagamente reverberando um “luar da cor de um doente de icterícia”, e recitava mornamente alguns dos “versos a um cão” (aqui estramboticamente referidos ao lúcido Diógenes): “Esta obnóxia inconsciência, em que tu dormes, para latir nas ingentes solidões dos teus vermiculares antepassados... Cão! – Alma de inferior rapsodo errante! Latindo a esquisitíssima prosódia da angústia hereditária dos seus pais!” E, concluía, em perversa alusão à dificuldade de articular a palavra (sintoma que apelidáramos de “afasia acadêmica”): “Ser cachorro! Ganir incompreensíveis verbos! E a palavra embrulhar-se na laringe, escapando-se apenas em latidos!”

Na melomicrodramática crise dos quarenta e poucos (*remember* Jacques Rigaud...) não só a condição física ordinária, com algum fôlego e agilidade, começava a decair inexoravelmente, como começava também concreta e irrecuperavelmente a tristíssima perda de dentes, que, juntamente com o sofrimento agudo e abatedor do tratamento de eventuais cáries fundas (canal) e da limpeza e desobstrução de gengivas às vezes inflamadas, sinalizava simultânea e bizarramente uma certa dor inevitável da existência e a futura certa perda desta mesma existência (o grave problema social brasileiro do acesso ao tratamento não sendo aqui tematizado como, por exemplo, em Rubem Fonseca). Recitávamos, às vezes, molengos e acabrunhados por analgésicos com alguma codeína, a série crescente das seguintes frases (ao fim da qual estranhamente não podíamos deixar de

⁵⁰ Os estudiosos de literatura, que ocupam cargos institucionais de responsabilidade numa certa Faculdade de Letras (nunca explicitamente nomeada) que poderia ter inspirado estas páginas meio ácidas (certamente segundo a bile que corrói o narrador), devem ser lembrados da obviedade de que o presente texto é uma ficção que não aspira, como um documento, à mera representação verossímil da realidade.

sorrir): “Hás de mostrar a cárie dos teus dentes na anatomia horrenda dos detalhes!” “Ele hoje vê que, após tudo perdido, só lhe restam agora o último dente e a armação funerária das clavículas!” “Caem-me de uma só vez todos os dentes!”

Talvez porque menos convincentes do que os versos sobre cefaléias: “Tenho insônia raras vezes, mas a cefalalgia persegue-me constantemente.”⁵¹ recitávamos raramente (apesar de comum o fenômeno, sobretudo em vésperas de aulas no 1º horário da manhã) alguns prosificados “versos” augusto-anginos sobre a insônia (tema, como se sabe, cuidadosamente tratado por Laforgue, Corbière e Lautréamont): “As pálpebras inchadas na vigília, como o machucamento das insônias te estraga!” “À proporção que a minha insônia aumenta, hieróglifos e esfinges interrogo...” “Triste, a escutar, pancada por pancada, a sucessividade dos segundos”. “E os dias correrão eternamente?” “Escura noite em que o Tédio, batendo na alma, estronda como um grande trovão extraordinário.” Mas os dias, sobretudo após noites mal-dormidas de intensas e desanimadoras dores-de-cabeça (ou, outro nome feio, enxaquecas), combatidas religiosamente com intermitentes comprimidos de *Bufferin*, eram comentados com breves citações de frases que num bizarro *crescendo* as tematizavam, acabando por nos arrancar breves risadas: “A dança dos encéfalos acesos começa.” “Cresce-lhe a intracefálica tortura, fazendo ultra-epilépticos esforços.” “Dói-me a cabeça. Agora a cara do astro lembra a metade de uma casca de ovo.” “Agregados anômalos despedaçam-se, mordem-se, dão gritos nas minhas camas cerebrais funéreas...” “A rebeldia acérrima dos nervos explode minha atormentadíssima cabeça.” “Ao pegar num milhão de miolos gastos, todos os meus cabelos se arrepiaram.”

Óbvio e augusto-anginamente não tínhamos pudor algum – num tempo higienicamente maníaco por saúde-ginástica-alimentação e aficcionado por malhações em (sorriam!) academias: “Desde a mais tenra idade eu me entreguei exclusivamente aos estudos, relegando por completo tudo quanto concerne ao desenvolvimento (...) da chamada vida física.”⁵² – em relatar com detalhes nossas dores, doenças e ansiosas preocupações com doenças, ou seja: em sermos “profundissimamente hipocondríacos.” Como este âmbito de fórmulas costumava estender-se às vezes indefinidamente, nossa saudação irônica visando à prudência

⁵¹ DOS ANJOS, 1996, p. 799.

⁵² DOS ANJOS, 1996, p. 799.

quanto ao exibicionismo eram sintagmas ou frases como: “Crassamente embotada, a comunhão dos homens reunidos pela camaradagem da moléstia.” “Vinha-me às cordas glóticas a queixa das coletividades sofredoras.” “A solidariedade subjetiva de todas as espécies sofredoras.” A celebração então começava, já problemática e provocadora, com a surpresa familiar de alguns conhecidos oxímoros: “Dor, saúde dos seres que se fanam, alegria das glândulas do choro.” “Bati nas pedras dum tormento atroz e a minha mágoa de hoje é tão acerba que eu penso que a Alegria é uma doença e a Tristeza é minha única saúde!” E, figurando comicamente o perfil ansioso e autocentrado do hipocondríaco, extravasava num pseudo-grave e lamuriento chororô (oh! comédia masoquista...): “Repuxavam-me a boca hórridos trismos e eu sentia, afinal, essa angústia alarmante cheia de ânsias e medos.” (*Vou ao xerox deixar algumas coisas...*) “Quem sou eu, neste ergástulo das vidas danadamente a soluçar de dor?!” (*Quer tomar um café de máquina?*) “Que voz é esta que a gemer concentro no meu ouvido? Por que é que este gemido me acompanha?” Até que, enfim, a dor (ou a doença) se objetivava soberanamente (em imagens discursivas) e imantava sem-saída todo o tempo e o espaço: “Dor, ancoradouro dos desgraçados, sol do cérebro!” “Como a última expressão da Dor sem termo, tua cabeça há de ficar vibrando na negatividade universal!” (*Tenho que passar na máquina do Banco do Brasil pra tirar algum dinheiro...*) “Ah! Como o ar imortal a Dor não finda!” “A doença era geral, tudo a extenuar-se estava. O Espaço abstrato que não morre, cansara...” Mas, após algum comentário banal sobre a saída mais do que oportuna de Levir Culpí do desencorajado Cruzeiro, uma última e melodramática micro-série retomava alguma concretude física e niponicamente ecoava laivos de hilaridade: “Choro e quero beber a água do choro com as mãos dispostas à feição de conchas.” “Dorme num leito de feridas, goza o lodo, apalpa a úlcera cancerosa...” “O enterro de minha última neurose desfila... Mas minha crise artrítica não tarda.”

Reservávamos, porém, para os breves instantes em que poderíamos – satisfeitos com algum aparente e medíocre sucesso acadêmico – sentir nossas (destrambelhadas) existências marrotamente justificadas, um núcleo duro de perplexidade e desejo de dissolução (na matéria), núcleo cuja infame inutilidade não se deixaria apropriar por nenhum projeto moral ou político e que sobrava, resto inaproveitável, como insuprimível mal estar de se saber humano mortal. Era, no entanto, no oco sujo do não-saber que se situavam as admirativas perguntas irrespondíveis que

serviam geralmente para introduzir aquele *mood* meio metafísico assombrado: “Quem sou? Para onde vou? Qual minha origem? E parece-me um sonho a realidade.” “Vai-me crescendo a aberração do sonho. Sucede a uma tontura outra tontura. – Estarei morto?” “Perguntarás quem sou?! à dor que os queixos te arreventa, e nos abismos ninguém responderá tua pergunta!”

E se uma aguda consciência da morte atravessava – obsessiva *dominatrix* – praticamente toda a obra poética de Augusto dos Anjos (“É a Morte – esta carnívora assanhada – que tudo que acha no caminho, come...”), gostávamos particularmente de duas modulações do tema. A primeira era aquela estranha (e também assustadora) relativização do horror de morrer pela pressentida indiferença geral causada pela própria morte (e a mera continuidade do mundo da mercadoria): “Fora da sucessão, estranho ao mundo, o último Número, atro e subterrâneo, parecia dizer-me: ‘É tarde, amigo!’.” “Quando pararem todos os relógios de minha vida, e nenhum anúncio fúnebre gritar nos noticiários que eu morri (...).” “A cidade exalava um bafo pobre: os anúncios das casas de comércio pareciam talvez meu epitáfio.” A segunda era uma suicida identificação com a pulsão de morte e, associada à percepção do nada da vida, a explicitação de um desejo de dissolução e inexistência. Recitávamos, sempre baixinho e com um sorriso búdico nos lábios moles, alguns dos nossos mais amados pequenos grupos de versos (“chorando e rindo na ironia infausta da incoerência infernal daquelas frases”): “A desagregação de minha idéia aumenta. O medo, o desalento e o desconforto paralisam-me os círculos motores. Na agonia de tantos pesadelos, desperto. É tão vazia a minha vida!” (*Vocês viram South-Park ontem na TV?*) “E vejo, como nunca outro homem viu, nonilhões de moléculas de esterco. Vida, mônada vil, cósmico zero, migalha de albumina semifluida! Basta um único fósforo para mostrar a incógnita de pó em que todos os seres se resolvem!” (*Será que você pode me emprestar o xerox daquele artigo?*) “Geléia crua, no teu silêncio, o espanto convulsiona os espíritos! Antes, geléia humana, não progridas e volvas à antiga inexistência calma!... Antes o Nada, oh! gérmen, que ainda haver algo!” (*Foi muito triste ver a rapidez do Alzheimer em meu pai! – E ele consegue, ao menos, se lembrar do teu nome?*) “Como que havia na ânsia de amparo de cada ser uma necessidade de suicídio e um desejo incoercível de ser morto. Naquela angústia absurda e tragicômica eu chorava, rolando sobre o lixo, e tentava consubstanciar-me com a imundície, confundir-me com aquela coisa porca. Anelava ficar, um dia, menor que

o anfióxus e inferior à tênia, sem diferenciação de espécie alguma.” (*Vou descer pra pegar umas águas e já volto!*) “Num suicídio graduado, consumir-se...”

Nem seria preciso dizer – depois desta longuíssima e cansativa série de amostras do repertório augusto-angino de nossas mal disfarçadas re-citações – que sobretudo os blocos maiores de frases eram recebidos com fria e feroz impaciência, e víamo-nos muitas vezes ridiculamente a acabar de recitar sozinhos e pra ninguém os pedaços de frases que faltavam para terminar um bloco. Como pressentíamos, a indiferença – inteiramente verossímil nesta época de saturação do espetáculo televisivo e, simultânea e paradoxalmente, de disseminação da coincidência performática entre teatro e vida (maldito Bluntschli!) – foi simplesmente absoluta. Nem uma vez sequer nos deram qualquer atenção e nunca ouvimos nem mesmo falar alguma coisa de nossas práticas performáticas. O almejado alargamento ou variação das possibilidades de registro discursivo oral em momento nenhum se manifestou (nunca ouvimos ninguém recitar qualquer outro autor), mantendo-se estável e feliz a soberania tirânica do coloquial raso gírio e monossilábico. Obviamente o pessimismo (assim como a mera idéia de revolução ou vanguarda artística) está tão fora de moda quanto qualquer bibelô cultural mais denso e, assim, consumimos resignada e diariamente a nossa ração *kitsch* de clichês de otimismo social-democrata. Ao narrarmos para um amigo “ator” o resultado nulo de nossos experimentos, ele sorriu desencantado e disse sem ênfase: “O teatro acabou.” O estranho é ainda continuarmos (ao menos nós três: eu, Ofélia e Ottfried), apesar de já termos há muito silenciado nossos recitais, a sentir uma terrível dificuldade de imaginar um mundo sem literatura. Este é o próximo passo em direção a uma (ao menos para a classe média e a burguesa) felicidade sem máculas.

Referências Bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. Brasília/São Paulo: Edunb/Hucitec, 1999.

BONAVENTURA. “Les veilles”. Trad. Jean- Claude Hémerly. In: *Romantiques Allemands II*. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1973.

BORGES, Jorge Luis e BIOY CASARES, A. *Crônicas de H. Bustos Domecq*. Buenos Aires: Losada, 1963.

- BORGES, Jorge Luis. “Arte de injuriar”. *História da eternidade*. Trad. Carmen C. de Lima. Obras Completas I. São Paulo: Globo, 1998.
- COUTINHO, Afrânio e BREYNER, Sônia. *Augusto dos Anjos: textos críticos*. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1973.
- CUNHA, Fausto. “Augusto dos Anjos salvo pelo povo”. DOS ANJOS, Augusto. *Obra completa* – organização, fixação de texto e notas de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.
- Die nachtwachen des Bonaventura*. Munchen: W. Goldmann Verlag, 1960 – Goldmanns Taschenbucher.
- DOS ANJOS, Augusto. *Obra completa*. Organização, fixação de texto e notas de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.
- ESSLIN, Martin. “A tradição do absurdo”. *O teatro do absurdo*. Trad. Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
- FREYRE, Gilberto. “Nota sobre Augusto dos Anjos”. DOS ANJOS, Augusto. *Obra completa* - organização, fixação de texto e notas de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.
- GOLDBERG, Roselee. *Performance Art*. London: Thames and Hudson, 1996.
- GULLAR, Ferreira. “Augusto dos Anjos ou vida e morte nordestina”. DOS ANJOS, Augusto. *Toda a poesia*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. p.13-60.
- KAYSER, Wolfgang. *O grotesco* – configuração na pintura e na literatura. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- MANGANELLI, Giorgio. *Hilarotragoedia*. Trad. N. Moulin. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- MOURA, Murilo Marcondes de. *Murilo Mendes: a poesia como totalidade*. São Paulo: Edusp, 1994.
- OITICICA, José. “Augusto dos Anjos”. DOS ANJOS, Augusto. *Obra completa* – organização, fixação do texto e notas de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.
- PAES, José Paulo. “Augusto dos Anjos ou o evolucionismo às avessas”. *Os melhores poemas de Augusto dos Anjos*. São Paulo: Global Editora, 1986. p. 11-35.
- ROSENFELD, Anatol. “A costela de prata de Augusto dos Anjos”. DOS ANJOS, Augusto. *Obra completa* – organização, fixação do texto e notas de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.
- ROUSSEL, Raymond. *Comment j’ai écrit certains de mes livres*. Paris: Gallimard, 1995.

SOARES, Órris. “Elogio de Augusto dos Anjos”. DOS ANJOS, Augusto. *Obra completa* - organização, fixação do texto e notas de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.

THÉOGNIS. *Poèmes élégiaques*. Texte établi par Jean Carrière. Paris: Les Belles Lettres, 1975.

VASCONCELOS, Montgomery José de. *A poética carnavalesca de Augusto dos Anjos*. São Paulo: Annablume, 1996.

WEST, M.L. “II. Iambus”. *Studies in Greek Elegy and Iambus*. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 1974.

Resumo

“Uma arte dessueta e démodée” é uma estória-ensaio, imaginada a partir do cotidiano acadêmico, da inútil resistência (através de *performances* disfarçadas) ao desaparecimento, em um mundo que aspira a abolir a distinção entre arte e vida, de uma arte discursiva tradicional que integra também o teatro: a da recitação de versos, que tem aí como seu primeiro objeto de apropriação deformante a poesia desesperada e cômica de Augusto dos Anjos.

Résumé

“Un art désuet et démodé” est un récit-essai, conçu à partir de la vie quotidienne universitaire, de l’inutile résistance (au moyen de représentations expérimentales déguisées) à la disparition, dans un monde qui aspire à abolir la distinction entre l’art et la vie, d’un art traditionnel (de la parole) qui fait partie aussi du théâtre: celui de la récitation de vers, dont le premier objet d’appropriation déformante est, dans ce cas-là, la poésie désespérée et comique de Augusto dos Anjos.