

# IMAGENS FINISSEculares NO LIVRO DO *EU*

Geysa SILVA<sup>1</sup>

- **RESUMO:** Este artigo procura esboçar problemas teóricos e morfológicos que envolvem imagens pictóricas e verbais, mais precisamente imagens de obras finisseculares. Nosso objetivo é construir relações que sejam capazes de analisar essas representações e mostrar a recorrência de formas e temas.
- **PALAVRAS-CHAVE:** imagens; pintura e literatura; fim de século.

Entre as abordagens possíveis da obra de Augusto dos Anjos, pode-se enfatizar aquela que destaca a plasticidade de suas imagens, sugerindo o encontro do poeta com pintores finisseculares: Bosch, cujo nascimento presume-se ter acontecido por volta de 1450; Ensor (1860-1949) e Munch (1863-1944), cada um deles seguindo seus caminhos, construindo um tipo especial de linguagem, na encruzilhada semiótica desenhada pela arte na modernidade (a chegada do século 16 ou do século 20). Entenda-se, aqui, como modernidade, por um lado a era das grandes navegações, que introduziram novas terras no cenário europeu, modificando toda uma visão de mundo e tendo seu ápice com a descoberta da América; por outro, a revolução industrial, consolidada ao final do século 19, com as transformações socioeconômicas por ela ocasionadas.

Impregnada de uma visão pessimista do mundo, a obra desses quatro artistas tem resistido aos esquemas classificatórios. Bosch está inteiramente deslocado de sua época; dono de um estilo próprio, traz para a tela o monstruoso e o onírico. Ensor, pintor do fantástico e do grotesco, é também o pintor do *Eu*: *Eu triste*, *Eu morto*. Munch oscila entre o desespero, a fantasmagoria e o erotismo. Augusto dos Anjos é o poeta dos símiles e das metáforas inusitadas, que figurativizam o processo de leitura. Em todos eles a temática contribui de maneira decisiva para a beleza das formas, para o intercâmbio entre a cor e a estrutura, a palavra e os versos, chegando também, muitas vezes, às raias do grotesco, como se pode observar em *As máscaras estranhas*, de Ensor e nestes versos de *A meretriz*:

---

<sup>1</sup> Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF.

Nesse espolinamento repugnante  
O esqueleto irritado da bacante  
Estrala... Lembra o ruído harto do azorrague  
A vergastar ásperos dorsos grossos.  
E é aterradora essa alegria de ossos  
Pedindo ao sensualismo que os esmague! (Anjos, 1987, p.177).

*As Máscaras Estranhas* exibem a crença de Ensor no poder do desenho, arrumado pela cor. O grotesco das máscaras torna-se lúgubre, enquanto a insolência das poses confunde e intimida o espectador; o tom madrepérola empresta ao conjunto das figuras um requinte cromático que hipnotiza a quem do quadro se aproxima, atraindo pela luz cambiante e expressiva de sentimentos indefinidos.

Esse grotesco, quer nas imagens plásticas quer nas imagens verbais, causa impacto sobre o leitor ou espectador, produzindo o desconforto, sem usar o código naturalista. Munch costumava dizer que suas pinturas não pretendiam rivalizar com a fotografia. A foto era, para ele, o meio de mostrar o real objetivo, porém a interioridade humana só poderia ser expressa pela mão do pintor. Disse ele:

A câmera não fotografa o céu nem o inferno.  
Mas eu posso pintar o céu, o inferno, a vida  
e a morte. (Apud Mackintosh, s.d., p.39)

O inferno, que Milton descreveu como *Nenhuma luz e, sim, antes, a escuridão terrível* (Apud Mackintosh, s.d., p.41), também é mostrado pelo poeta paraibano, através de imagens fantasmáticas que, entretanto, não falam de um lugar metafísico, mas de um universo onde o sofrimento é gerado.

Negro e sem fim é esse em que te mergulhas  
Lugar do Cosmos, onde a dor infrene  
É feita como é feito o querosene  
Nos recôncavos úmidos das hulhas. (Anjos, 1987, p.94)

O demônio é, aqui, a própria condição humana, estigmatizada pelo conhecimento da morte, que o artista tenta exorcizar com imagens de sua interioridade, como se pode observar em: *Coroação de espinhos*, de Bosch; *Ensor com chapéu florido*, de Ensor; *Retrato de Albert Kollman* de Munch; e *Noli me tangere*, de Augusto dos Anjos.

Ai! Não toqueis em minhas faces verdes,  
Sob pena, homens felizes, de sofrerdes  
A sensação de todas as misérias. (Anjos, 1987, p. 189)

Os quadros acima referidos, por sua vez, acentuando a interioridade, são um enigma a ser decifrado (tal como o sorriso da *Mona Lisa*), colocando em cheque a natureza humana, a eterna discussão entre o bem e o mal, a aparência e a essência. Essa preocupação com a interioridade, entretanto, não impede a escolha de motivos

generalizantes para as obras. Muitas vezes os títulos dos quadros e/ou dos poemas erigem-se em protótipos paradigmáticos: *A puberdade*, de Munch; *A intriga*, de Ensor; *Os sete pecados capitais*, de Bosch; e *A idéia*, de Augusto dos Anjos, que assim se inicia:

De onde ela vem?! De que matéria bruta  
Vem essa luz que sobre as nebulosas  
Cai de incógnitas criptas misteriosas  
Como as estalactites numa gruta?! (Anjos, 1987, p.82)

A relação do homem com o estético conduz a uma iconização desses paradigmas, magnetizando a obra com vários níveis de sentido, como um espaço de possibilidades a serem realizadas. Na contramão do processo criativo, tem-se de desconstruir o que se apresenta pronto, para atingir a significação. Esse processo desconstrutivo é comum aos textos e aos quadros, pois toda obra de arte é um texto e, portanto, permite que o fruidor realize um percurso interpretativo, revelador do que o texto diz e de como faz para dizer o que diz.

Ao tratar da parábola do *Filho pródigo*, de Bosch, por exemplo, não faz apenas a transferência do verbal para a plasticidade mas uma espécie de interação entre esses dois meios expressivos. Daí compreender-se a obra como uma nova estrutura cognitiva, que produz, no universo discursivo da Bíblia, um outro mundo, integrando a linguagem verbal com novos elementos plásticos. *O filho pródigo* é uma obra que não apenas fala de outra, mas é o próprio objeto de que se fala. A figura central, em atitude de partida, projeta uma imagem que se refere já à decisão do regresso:

E tomando em si, disse: Quantos jornaleiros de  
meu pai têm abundância de pão, e eu aqui pereço  
de fome! Levantar-me-ei, e irei ter com meu pai  
e direi: Pai, pequei contra o céu e perante ti. (LC 15,17)

A explicação temática do título, que remete ao terreno firme da referencialidade, sofre uma subtração diante de uma leitura mais atenta do quadro, de vez que se percebe não apenas a ilustração da parábola e, sim, todo um jogo de oposições entre a figura central e os demais elementos que compõem a obra. Essa oposição se manifesta não só no tamanho propositalmente diminuto das outras figuras humanas como em suas atitudes de indiferença ou de curiosidade; além disso, enquanto o filho pródigo ocupa o espaço externo da prosperidade, as outras figuras se encontram, ainda, sob a proteção da morada: na porta, na janela, sob o telhado; o aspecto do filho pródigo também contrasta com o dos animais, ilustrando o tema da ruína. A ruína da propriedade e a ruína humana alegorizam os efeitos do egoísmo: o filho que partiu sem pensar em servir ao pai, o proprietário que cuida de alimentar primeiro seus animais, sem pensar no homem. A ruína é irreversível e se perpetua mesmo após a morte, ilustrando a condenação eterna. Assim, Ensor pinta *Esqueletos que procuram*

*aquecer-se* (figura 1), enquanto Augusto dos Anjos canta a dor do sarcófago molhado:

Senhor da alta hermenêutica do Fado  
Perlustro o *atrium* da Morte... É frio o ambiente  
E a chuva corta inexoravelmente  
O dorso de um sarcófago molhado!  
Ah! Ninguém ouve o soluçante brado  
De dor profunda, acérrima e latente,  
Que o sarcófago, ereto e imóvel, sente  
Em sua própria sombra sepultado! (Anjos, 1987, p.181)

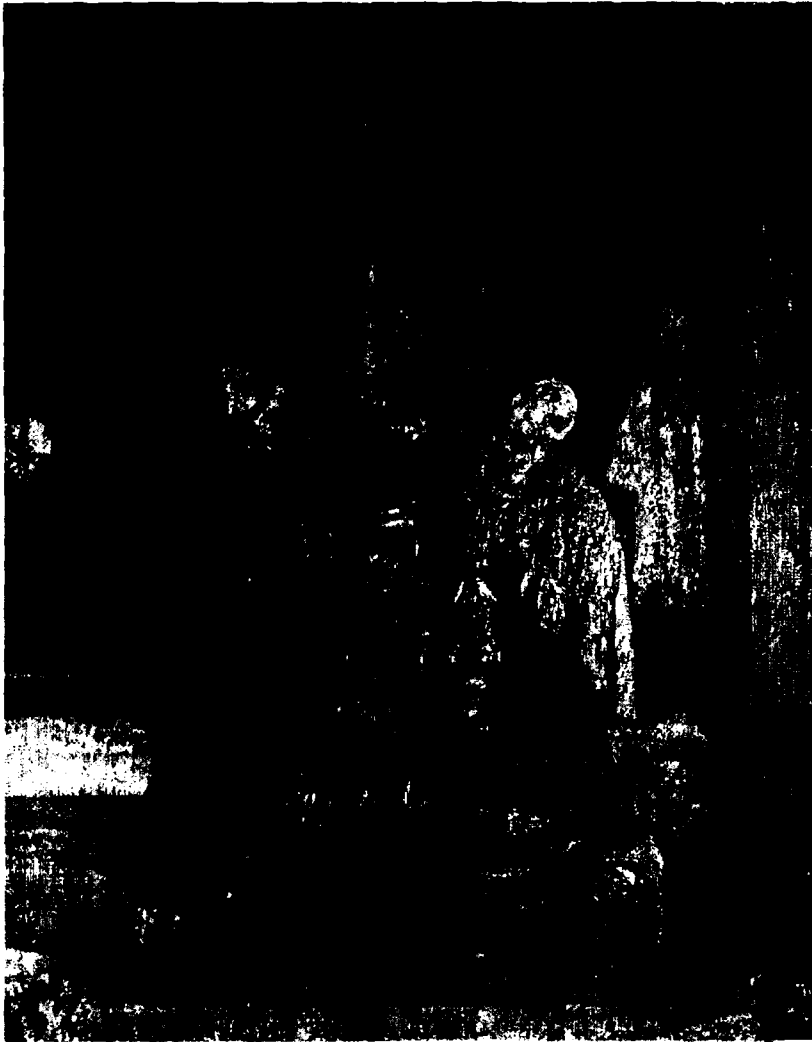


Figura 1. Ensor. *Esqueletos que procuram aquecer-se.*

A vida e a morte são vistas em sua trágica teleologia. A criação é produto do pensamento e não do mundo exterior, pois o que se exhibe é uma visão particular da existência humana, plena de emoção, que reconfigura a realidade; nesta um sarcófago pode ser molhado pela chuva, porém um sarcófago que lança um soluçante brado é algo criado por Augusto dos Anjos, como reação às suas experiências e configurante de suas imagens. Mesmo conservando o gosto pela métrica e pelo final apoteótico, o poeta introduz uma modificação radical nos símiles, como por exemplo nestes versos:

Que dentro de minha'alma americana  
Não mais palpite o coração – esta arca,  
Este relógio trágico que marca  
Todos os atos da tragédia humana! (Anjos, 1987, p.155)

A plasticidade do símile (coração - arca) é reiterada com a imagem seguinte (coração - relógio). O espaço fechado da primeira encadeia-se com o movimento incessante da segunda, que marca a irreversibilidade do tempo. Abrir a arca do coração é descobrir os segredos do relógio da vida e desvendar os processos criativos. Essa preocupação com o *eu* e com o tempo também aparece em *Auto-retrato entre o pêndulo e o leito*, de Munch (figura 2). A estaticidade da figura humana alerta-nos para a irreversibilidade de nosso destino, para nossa impotência no corpo-a-corpo com o mundo. É preciso, entretanto, observar que a ruína, em Augusto dos Anjos, não se limita ao físico, muito ao contrário, transita do material para o espiritual:

Era todo o meu sonho, assim, inchado,  
Já podre, que a morféia miserável  
Tornava às impressões táteis, palpável,  
Como se fosse um corpo organizado! (Anjos, 1987, p.116)

Poder-se-ia mesmo dizer que a poesia de Augusto dos Anjos está ancorada no campo semântico da podridão. A podridão é o receptáculo gigantesco de toda a natureza, desde os seres mais ínfimos até o homem. Materializada em vocábulos como *verme*, *feder*, *fermentação*, *bicharia*, etc., a podridão é vista como destino, enquanto a vida é apenas passagem, realiza-se e esgota-se nesse processo incessante do macro para o microorganismo, na transitoriedade da existência.

Mas após o antropófago alambique  
Em que é mister todo o teu corpo fique  
Reduzido a excreções de sânie e lodo,  
Como a luz que arde, virgem, num monturo,  
tu hás de entrar completamente puro  
Para a circulação do Grande Todo! (Anjos, 1987, p.191)

Esse constante transformar, veiculado por imagens como *excreções de sânie e lodo*; *luz que arde, virgem, num monturo e circulação no Grande Todo* exprimem a substituição da ordem romântica da natureza (mãe acolhedora) por um espaço em movimento, um dinamismo de seres, realizando uma espécie de fusão que traduz,



**Figura 2.** Munch. *Auto-retrato entre o pêndulo e o leito.*

além da metamorfose da matéria viva, a dissonância entre lodo e puro, alambique (lugar de purificação) e monturo (lugar de podridão). *Antropófago alambique*, metáfora nada convencional, faz da morte um processo alquímico, por meio da oralidade,

no sentido de que o processo digestivo atinge a unidade material do mundo e permite todas as transmutações. Essa oralidade pode ser exemplificada com a segunda estrofe de *Monólogo de uma sombra*, cujas imagens criam uma visualização toda relacionada ao ato de comer:

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. (Anjos, 1987, p.77)

A fome devoradora, comum a todos os seres vivos, também é representada por Munch, em *O beijo*; aí, um homem e uma mulher se confundem, numa visão única do ato amoroso. A respeito desse quadro, disse Strindberg: *O beijo: fusão de dois seres, o menor dos quais, com a forma de um peixe, parece prestes a devorar o maior, como fazem os micróbios, os vampiros e a mulher.* (Strindberg, s.d., p. 873)

Se forem consideradas a deformação, a desintegração e a desumanização como eixos estruturais do feio na arte, *Eu e outras poesias*, explora o mundo das formas irregulares, a vida em seus fragmentos e sua teleologia. A originalidade está na combinação de palavras inusitadas, expressando a relação inquietante entre a vida e a morte, na teatralização do macabro, ligando o feio à decadência. Essa decadência é sublimada por imagens que agem como máscaras sobre o humano e o disforme, criando figuras misteriosas que atenuam o efeito do horrível e permitem, ao poeta, apresentar o monstruoso e o grotesco sem causar repugnância ou horror. Neste sentido o estético é mágico, pois controla o feio da natureza e lhe confere existência formal. É isso o que também conseguem as pinturas de Bosch e as de Ensor: um efeito mágico, provocado pela estranha simbologia, pelas visões de pesadelo, em Bosch; pelas máscaras e caricaturas como em *O ingresso de Cristo em Bruxelas* e *Ensor e o General Leman discutem Literatura* de Ensor. Buscando romper com os cânones do classicismo, Bosch nutre-se de todas as armas da modernidade, sem abandonar os motivos medievais. *Cristo carregando a cruz* (figura 3) é um exemplo desse trabalho em que o desenho, caricatural, abre espaço para que aflore a emoção. A opção de Bosch, nessa obra, foi fazer um Cristo em vertigem, em meio às figuras que fogem do realismo e aproximam-se de estados éticos ou psicológicos que o artista capta para depois retratar, carregando-os com elementos de seu próprio mundo. O acúmulo de figuras abre para a imprecisão cronológica do fato retratado e salienta o anti-heroísmo de um Cristo cuja santidade é corroída pelo humano sofrimento.

Romper com os cânones da época em que vivem é também o que fazem Ensor, Munch e Augusto dos Anjos, que colocam em cena o jogo anti-naturalista, desrespeitando a representação estabelecida, ouvindo a liminaridade e o proibido.



**Figura 3.** Bosch. *Cristo carregando a cruz.*

Eles não apenas recusam a tradição vigente como configuram o fracasso das *telas fotográficas*, do *petit fait vrai* e das imagens parnasianas. Numa época em que Haeckel e Darwin estão comandando o pensamento científico, o gosto estético se dirigia para o *frou-frou*, o arabesco, o ornamental; sob a influência da filosofia de Schopenhauer também para o sombrio, o fúnebre, o putrescível. Essa é a atmosfera do final do século 19 que se prolonga pelo início do século 20. Assim como Bosch, esses três artistas apreendem o real pelo absurdo e executam sua demolição pela denúncia da hipocrisia. Ensor e Munch fazem paródias do pretensão rigor científico, como em *Meu retrato esqueletizado*, de Ensor, consagrando o escárnio. Augusto dos Anjos usa uma linguagem grandiloquente e termos científicos, para exprimir o novo através de uma forma bizarra e fazer com que o leitor se reconheça em vícios e atitudes normalmente inconfessáveis. Além disso o sofrimento do homem e o sofrimento da natureza se tornam equivalentes, há uma discrepância entre o motivo



e a imagem plástica ou verbal que dele resulta. Comparem-se, por exemplo, as declarações de Munch sobre *O grito* com os versos de Augusto dos Anjos, no poema *Numa forja*:

Parei e me encostei contra a cerca,  
morto de cansaço, e olhei para  
as nuvens flamejantes que pendiam  
como sangue e como uma espada  
sobre o fiore azul-escuro e a cidade.  
Meus amigos se foram. Permaneci ali  
tremendo de pavor. E senti um grito  
estrondoso e interminável penetrando a natureza.  
(*Apud* Mackintosh, s.d., p. 42)

Era um cosmos inteiro sofredor,  
    Cujo negror profundo  
    Astro nenhum exorna  
    Gritando na bigorna.  
Asperamente a sua própria dor!  
    Era, erguido do pó,  
    Inopinadamente  
    Para que à vida quente  
Da sinergia cósmica desperte,  
    A ansiedade de um mundo  
    Doente de ser inerte,  
    cansado de estar só! (Anjos, 1987, p. 187)

O poeta e o pintor ouvem o inaudível; a arte, liberta da racionalidade, permite ao artista criar seu conhecimento pela via do sensível e representá-lo de acordo com sua imaginação. Essa imaginação, retirada da esfera da razão prática, fica alheia aos princípios científicos, admitindo até mesmo as inversões paradoxais:

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, 1987, p. 79)

As imagens finisseculares que aparecem na poesia de Augusto dos Anjos referem-se a criaturas e situações marginais, ele mesmo um poeta marginal. Não alcançou a celebridade literária; sua irreverência diante do *gosto poético* reinante e seu fascínio pelos termos científicos provocaram apenas indiferença ou algum repúdio da crítica e do público. Sua vida não é a tragédia de um gênio incompreendido, porém o drama de alguém que, na verdade, não desejava ser compreendido e, sim,

preservar sua individualidade. Ele quer ser o inverso dos *dandies* que desfilavam na rua do Ouvidor e freqüentavam a Confeitaria *Colombo*, no início do século. A esse mundo de ócio e frivolidades, Augusto dos Anjos opõe aqueles que vivem excluídos da sociedade *bem comportada*, que desconhecem por completo as novidades parisienses que se exibiam principalmente no Rio ou em São Paulo. Assim, se Moreau faz da figura de *Salomé*, inocente e perversa, o símbolo da mulher exótica e sensual (com sua pele acetinada, recoberta de pedrarias), Augusto dos Anjos faz o negativo desse retrato da luxúria em *A meretriz*:

Toda a libidinagem dos mormaços  
Americanos fluía-lhe dos braços,  
Irradiava-se-lhe, hircica, das veias  
E em torrencialidades quentes e úmidas,  
Gorda a escorrer-lhe das artérias túmidas  
Lembrava um transbordar de ânforas cheias. (Anjos, 1987, p. 178)

É preciso lembrar que as imagens finisseculares, de Bosch a Augusto dos Anjos, são visões de um mundo em estertores, enquanto outro vai tomando forma. Ressaltando que nenhuma manifestação cultural obedece à matemática cronologia, pode-se considerar a poesia de Augusto dos Anjos como exemplificadora do pensamento estético e científico do século 19; pensamento apreciado tanto nas artes plásticas como na Literatura, na aproximação de dois saberes: saber pintar e saber escrever, que implicam saber ver e saber ler, construindo duas instâncias de linguagem poronde circulam um contexto histórico e um procedimento subjetivo que marcam a finalidade dos discursos.

SILVA, G. Images from the end of the century in the poetry of Augusto dos Anjos. *Itinerários*. Araraquara, n. 14, p. 143-53, 1999.

- **ABSTRACT:** *This essay attempts to outline theoretical and morphologic problems involved in the literary and pictorial images, more precisely in the works of the end of the centuries. Our intention is to build relations that might be able to analyse these representations and show the recurrence of forms and themes.*
- **KEYWORDS:** *Images; painting and literature; end of century.*

### Referências Bibliográficas

- ANJOS, A. dos. *Eu e outras poesias*. 37.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.
- Bíblia Sagrada*. Trad. João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica do Brasil, 1971.

MACKINTOSH, A. *O simbolismo e o art-nouveau*. Trad. Vera Regina Rebello Terra. São Paulo: Labor do Brasil, s.d.

STRINDBERG. *Gênios da Pintura*. São Paulo: Abril Cultural (Coleção Gênios da Pintura, 9), s.d.

### **Bibliografia**

CAMINADE, P. *Image et métaphore, un problème de poétique contemporaine*. Paris: Bordas, 1970.

*Coleção Gênios da Pintura*. São Paulo: Abril Cultural, Fascículos: n. 9, Munch; n. 11, Ensor e n. 18, Bosch., s.d.

