

CILENE TRINDADE ROHR

**CONTAMINAÇÕES, SEXO E DROGAS
PELA POESIA DE AUGUSTO DOS ANJOS E GOTTFRIED
BENN**

Tese submetida ao Programa de
Literatura da Universidade Federal
de Santa Catarina para a obtenção
do Grau de Doutora em Literatura.
Orientadora: Prof. Dra. Maria
Aparecida Barbosa

Florianópolis

2018

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Trindade Rohr, Cilene
Contaminações, sexo e drogas pela poesia de
Augusto dos Anjos e Gottfried Benn / Cilene
Trindade Rohr ; orientadora, Maria Aparecida
Barbosa, 2018.
265 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão,
Programa de Pós-Graduação em Literatura,
Florianópolis, 2018.

Inclui referências.

1. Literatura. 2. Poesia alemã; Poesia
brasileira; Contaminação linguística; Palavra
estranha / estrangeira. I. Barbosa, Maria
Aparecida. II. Universidade Federal de Santa
Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura.
III. Título.

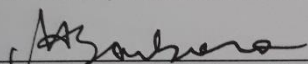
“Contaminações, sexo e drogas: pela poesia de
Augusto dos Anjos e Gottfried Benn.”

Cilene Trindade Rohr

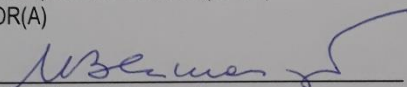
Esta TESE foi julgada adequada para a obtenção do título

Doutor(a) EM LITERATURA

Área de concentração em Literaturas e aprovada na sua forma final pelo Curso de
Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

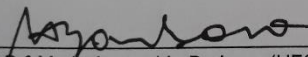


Profª Drª Maria Aparecida Barbosa (UFSC)
ORIENTADOR(A)

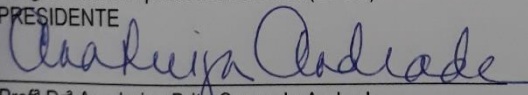


Profª. Drª. Maria Lúcia de Barros Camargo
COORDENADORA DO CURSO

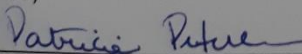
BANCA EXAMINADORA:



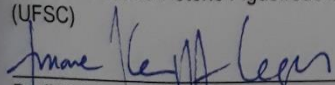
Profª Drª Maria Aparecida Barbosa (UFSC)
PRESIDENTE



Profª Drª Ana Luiza Brito Cezar de Andrade
(UFSC)



Profª Drª Patricia Peterle Figueiredo Santurbano
(UFSC)



Profª Drª Susana Kampff Lages
(UFF Niterói)

Ao Kennedy.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família pelo apoio e pela paciência.

Aos professores Maria Aparecida Barbosa, Moritz Baßler e Sérgio Medeiros pelos diálogos e orientações no desenvolvimento da pesquisa.

Aos alunos da disciplina de Literatura Alemã II, dos anos de 2015 e 2017.

Aos participantes da Oficina de tradução de alemão e português, da UFSC, organizada pela Professora Dra. Rosvitha Friesen Blume e participação da tradutora e jornalista Kristina Michahelles. Em especial aos parceiros e amigos Marcus Tullius F. Moraes, Mariana Almeida, Silvania Gollnick, Cássia Sigle, Dóris Lutz, Jéssica Oliveria, e Antonio Celso.

Aos amigos Gabriela David, Alinne Fernandes, Iolanda Andrade, Nina Stein, Paulo Peçanhuk, Ariane Barros, Mariana Bazan, Isabela Bazan, Vanessa Parra, Katy dos Santos, Paulo Maltzahn e Elisângela Faustino.

Esta pesquisa contou com o apoio financeiro de uma bolsa de doutorado da fundação CAPES, no período de 08/2014 a 02/2018.

“Encontro meus elementos em livros, latas de spray, blues, álcool
etílico, gansos em glifos egípcios [...] O mérito dos fatos não é meu.

Eles existem a despeito de mim.” (Jean Michel-Basquiat)

RESUMO

A hipótese desta tese, contaminação linguística, nasce da observação do uso frequente de palavras estranhas / estrangeiras na poesia de Augusto dos Anjos e de Gottfried Benn. O aporte teórico que origina e fundamenta a pesquisa é o texto “Wörter aus der Fremde”, (“palavras do estrangeiro”, [1959], 1990), de Theodor W. Adorno. O teórico explica como palavras estrangeiras causam uma ruptura na língua alemã porque são como a „costela de prata que um autor insere no corpo da língua. Isso se revela como anorgânico, como certificado histórico do fracasso de toda padronização linguística. Tal disparidade não significa apenas o sofrimento da língua, como na famosa frase de Hebbel “rompimento para a criação”, mas também na realidade.” (ADORNO, [1959], 1990, p. 219). À luz da teoria de Adorno, entre outros teóricos, explora-se a poesia a partir da hipótese da contaminação linguística como “artifício literário” (cf. Benn) que interrompe o “fluxo turvo” (cf. Adorno) da linguagem e provoca um desconforto na leitura, um “estremecimento galvânico” dirá Hugo Friedrich. Surgem, então, palavras estranhas / estrangeiras e incomuns para o contexto regular da poesia. Essas palavras penetram a linguagem e interrompem a comunicação. Nos poemas de Anjos destaca-se: “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, 1994, p. 197). Além disso, há palavras associadas à experiência por substâncias psicoativas e que desenvolvem a aversão, como no poema de Benn “Cocaína” (“Cocain”), em que as palavras não recorrentes provocam sensações repulsivas: “estilhaçado eu – ó grave abscesso purulento –: / Febre dispersa – defesa docemente estourada: / escorre, ó escorres tu – dê à luz, / com ventre em sangue, a deformação.” (BENN, 2006, p. 108). O rompimento do “fluxo turvo”, ou seja, da leitura linear ocorre pela interrogação diante dos versos de sentidos aparentemente dispersos, incompreensíveis. Investiga-se, assim, pela hipótese da contaminação linguística, a poesia de Anjos e Benn, destacando as intencionalidades da quebra e dispersão dos significados. Essa ruptura leva a reflexões críticas que emergem de contaminações temáticas como doenças, sexo e drogas pela poesia dos poetas.

Palavras-chave: poesia alemã; poesia brasileira; contaminação linguística; palavra estranha/estrangeira.

ZUSAMMENFASSUNG

Das Forschungsziel war es, über das Thema Kontamination der Sprache in der Poesie von Augusto dos Anjos und Gottfried Benn nachzudenken. Um das Thema Kontamination zu behandeln, stütze ich mich auf die Arbeit von Theodor W. Adorno. Adorno hat den Text „Wörter aus der Fremde“ ([1959], 1990) geschrieben. In diesem erklärt er wie fremde Wörter eine wichtige Wirkung in den Sprachen verursachen. Adorno zitiert wie Benjamin die fremde Wörter beschrieb, „als er von der silbernen Rippe eines Fremdworts sprach, das der Autor in den Sprachleib einsetzt. Dabei ist freilich, was unorganisch scheint, in Wahrheit selber nur geschichtliches Zeugnis, das des Misslingens jener Vereinheitlichung. Solche Disparatheit bedeutet nicht nur in der Sprache Leiden zugleich und den von Hebbel so genannten „Riß zur Schöpfung“, sondern auch in der Wirklichkeit“ (ADORNO, [1959], 1990, S. 219). Ausgehend von Adorno u.a Theoretikern versuche ich die Poesie von beiden Dichter zu analysieren in Zusammenhang zum Thema Kontamination als „künstlerisches Mittel“ (cf. Benn) das den „Trüben Strom“ (cf. Adorno) der Sprache unterbricht. Einigen fremde Wörter, unüblich für den regelmäßigen Kontext, können eine Funktionstörung in der Lektüre einsetzen, wie zumbeispiel: „das Durcheinander der Gedärme / Erschreckt! Seht nur! Die Mörderischen Würmer / in jener Masse, die den Humus aufrißt, / Hüpfen in einer scheußlichen Gefräßigkeit / wie Hündinnen, die mit Pferdegebissen knacken / im physiologischen Krampfe ihres Hungers.“ (ANJOS, 1994, p. 197). Einigen fremde Wörter, die mit der Idee von psyschoactiven Substanzen verbindet sind, entwickeln ein rausch Bewußtsein, wie im Fall von Benns Gedichte „Cocain“, in dem, die fremde Wörter Empfinden ekelahft auslösen: „Zersprengtes Ich – o aufgetrunkene Schwäre - / verwehte Fieber – süß zerborstene Wehr -: / verströme, o verströme du – gebäre / blutbäuchig das Entformte her.“ (BENN, 2006, p. 108). Auf diese Weise, wird diese Forschungsarbeit die Sprache der Kontamination in der Poesie von Benn und Anjos als eine Dissemination der Kommunikation zu analysieren. Die Dichter verbinden sich nicht nur bei der wissenschaftliche Terminologie sondern auch bei der Inovation von Themen, Vokabeln. Die Gedichten tragen ordinären und wissenschaftlichen Terminologien, fremde Wörter, usw. Die sind explizit in der Darstellung der Poesie, die gegen den sozialen und cognitiven Normen geht und versucht alternative Formen zu schaffen.

Schlüsselwörter: deutsche Poesie; brasilianische Poesie; Kontamination der Sprache; fremde Wörter.

SUMÁRIO

Introdução.....	11
1 Exogamie der Sprache	27
1.1 Palavra inoportuna	45
1.2 O estranho caso do Dr. Gottfried Benn	59
1.3 Augusto dos Anjos: “uma carta com endereço errado”	69
2 <i>Morgue</i>: metáfora de contágio.....	82
2.1 O romper da “corrente subterrânea coletiva”	110
3 As drogas da poesia	119
3.1 Contexto histórico da literatura das drogas	122
3.2 Benn: “uma vez mais antes de fenecer...”	136
3.3 Drs. Rönne e Jef Pameelen: um duplo	155
3.4 Anjos: “olhos ensanguentados na vigília”	171
4 Contaminações poéticas:.....	190
4.1 Augusto dos Anjos: “em cismas patológicas insanas?”	190
4.2 Sobre a publicação do poema	197
4.3 Das “doenças e suas metáforas”	200
5 Sexo e poesia	220
5.1 O sexo dos Anjos.....	224
5.2 O sexo de “Benn”	232
Considerações finais.....	241
Bibliografia literária	247
Bibliografia geral.....	248

Introdução

“A coroa da criação, o porco, o homem
lida, no entanto, com outros animais
aos dezessete anos, com piolhos pubianos.”¹

“O coração, a boca, em síntese, o homem,
engrenagem de vísceras vulgares
Os dedos carregados de peçonha.”²

Os versos selecionados constituem parte do corpus desta pesquisa que estuda a poesia de Augusto dos Anjos (1884-1914) e de Gottfried Benn (1886-1956) sob o conceito de contaminação linguística. Essa hipótese nasce da observação do uso regular de palavras esdrúxulas e dissonantes. São, em sua maioria, termos vulgares, jargões científicos, neologismos e estrangeirismos que os poetas empregam com recorrência. As palavras emergem em abundância e dão vazão a temas abjetos e repulsivos que provocam um *frisson*, isto é, um “estremecimento galvânico”: termo usado por Hugo Friedrich para expressar a sensação que se tem ao se deparar com uma poesia que une o repulsivo e o sublime: “detritos das grandes cidades, bebedeiras, trilhos de bonde, cervejarias, pátios de fábricas, pedaços de jornal e outras coisas semelhantes aparecem, animados, nos bons textos, por aquele ‘estremecimento galvânico’, a que Poe e Baudelaire já tinham aspirado para infundir lirismo ao cotidiano moderno.” (FRIEDRICH, 1978, p. 196). O texto fundamental para o desenvolvimento da hipótese é o “Wörter aus der Fremde” ([1959], 1990), de Theodor W. Adorno³, no qual trata da inserção de palavras estranhas / estrangeiras na língua alemã. A entrada de novos vocábulos ocorre de forma invasiva. O teórico nomeia sua teoria

¹ Todas as citações à obra de Gottfried Benn são feitas com base na coletânea da editora Fischer, obra completa em quatro volumes, 2006. As traduções da obra de Benn: poemas (com exceção do poema “Requiem”, cuja tradução está indicada na nota de rodapé no capítulo em que analiso o poema), romance, ensaios, novelas e peças foram feitas por mim. A rigor, os poemas foram traduzidos interlinearmente, ou seja, não são traduções poéticas e sim de sentido para que o leitor da tese, não familiarizado com a língua alemã, tenha acesso ao conteúdo dos poemas.

² Todas as citações da obra de Augusto dos Anjos são feitas com base na coletânea da editora Aguilar, obra completa em volume único, 1994.

³ Adorno afirma no texto que Benn foi um dos primeiros poetas alemães a fazer uso de estrangeirismos ou termos adversos / estranhos na poesia como estratégia estética.

de *exogamia da língua* e define a metáfora *costela de prata* como uma invasão que penetra o corpo da língua, rompe seu conformismo, quebra o “trüben Strom” (“fluxo turvo”) (ADORNO, [1959], 1990, p. 220) da linguagem e desfaz a noção de purismo das línguas.

Apropriando-se da teoria de Adorno, Anatol Rosenfeld define a poesia de Anjos e Benn como um “sincretismo linguístico”⁴. Ambos recorrem à palavra “alienígena”. Rosenfeld escreveu o texto “A costela de prata de Augusto dos Anjos”, no qual comenta o choque que a poesia de Augusto dos Anjos, tal como a de Gottfried Benn, causou ao buscar a “palavra de dura e firme consistência, a palavra que não participasse da corrupção para que, deste modo, pudesse tanto melhor exprimir e superar as visões da podridão.” (ROSENFELD, [1969], 2009, p. 268).

A palavra estranha/estrangeira interrompe a comunicação. Absorve palavras do universo das drogas, das doenças e sexualidade e se espalha. É uma poética, cuja comunicação se realiza como reflexo da experiência poética em meio a um momento histórico de descrença, desilusão e “fim das certezas”⁵ na virada do século XIX para o XX. Os

⁴ Rosenfeld constrói suas definições parafraseando as ideias de Theodor Adorno como quando este comenta que o estrangeirismo é, em particular, “chocante na língua alemã que, nos últimos séculos, não conseguiu concluir uma *pax romana* com o vocabulário alienígena, principalmente o greco-latino, a ponto de haver cerca de um milhão de tais termos não vernaculizados, dos quais boa parte é sentida como estranha pelo alemão.” (ADORNO, [1959], 1990, p 221).

⁵ A expressão é título do livro *O fim das certezas* (1996) de Ilya Prigogine. Trata-se de uma abordagem no campo da ciência física e da termodinâmica que são pioneiras no “desenvolvimento espetacular da física de não-equilíbrio e da dinâmica dos sistemas dinâmicos instáveis associados à ideia de caos” que esfacelam as teses sobre o tempo desde Galileu. Prigogine salienta que a irreversibilidade é fruto do não-equilíbrio que detecta as transformações mais básicas de acontecimentos como turbilhões, radiação a laser, etc., que desconstruem toda noção de “flecha do tempo” como tendo sido criada pelo humano. A irreversibilidade está nos processos mais ínfimos (os átomos e elétrons) dos quais não se tem controle, ainda que se tivesse acesso a um conhecimento, o mais perfeito possível. A irreversibilidade é inerente ao comportamento de bilhões de partículas das quais se originou, sobretudo, a vida na terra, por isso, “não somos nós que geramos a flecha do tempo”, somos, em verdade, fruto dela. As leis da física tradicional baseavam-se na defesa de previsibilidade de futuro e possibilidade de redizer o passado através de certezas e completude das condições iniciais dos fenômenos físicos. Porém, as novas leis da física desfazem todas as crenças e instauram o rompimento linear do tempo. Resta somente a concepção de possibilidades e incertezas. Isto porque as leis não dão conta de explicar os fenômenos que ocorrem fora dela. Por exemplo, a

poetas exploram temas que exemplificam o “fim das certezas” através da constatação irônica e pessimista sobre questões graves como a higienização dos centros urbanos. Nas grandes cidades, as epidemias letais exterminaram, sobretudo, a população pobre devido, não somente a isso, mas em parte, à criação prejudicial de metáforas em detrimento de políticas públicas de saúde e esclarecimento.

A palavra contaminação liga-se à literatura médica, mas será abordada como categoria crítica dentro dos estudos literários para os propósitos deste trabalho. Ressalto algumas definições sobre a palavra contaminação. O dicionário etimológico registra a origem latina de *contaminare* (contaminar⁶), *contaminatio* (contaminação⁷) e *contagium* (contágio). No *Dicionário Aulete* a palavra contaminação é resultante de um contágio advindo de um contato com infecções ou impurezas como microrganismos ou substâncias nocivas. No que concerne à linguagem, o *Dicionário Aulete* conceitua contaminação como alteração linguística em virtude de semelhança formal e semântica entre duas palavras. O *Dicionário Houaiss* acrescenta ao termo contágio “a passagem de traços

cientista Marie Curie descobriu que certos tipos de matéria emitem radiação por si só, e a partir disso, constatou que o átomo é indestrutível. Prigogine cita o “big bang” como evento exemplar da instabilidade que possivelmente gerou o universo que temos hoje, mas que não explica a origem do tempo, pois não se sabe o que gerou o “big bang”. Assim, entende-se que o mundo é fragmento e caos, é complexidade e fim das certezas. A partir das descobertas da ciência física e da termodinâmica, “assiste-se não mais ao limite de situações simplificadas, idealizadas, mas se põe diante da complexidade do mundo real”, nasce uma ciência “que permite que se viva a criatividade humana como a expressão singular de um traço fundamental comum a todos os níveis da natureza.” (PRIGOGINE, 1996, p. 14).

⁶ Contaminar significa “1. fazer adquirir ou adquirir infecções ou doença; infectar(-se), contagiar(se), 2. tornar(-se) impuro pela introdução de elementos nocivos ou infecciosos; poluir(-se). 3. impregnar ou ficar impregnado (de coisas boas ou perniciosas); contagiar(-se); corromper(-se) [contaminava os alunos com sua energia vital]. 4. etim. Lat. Contamino, as, avi, atum, are misturar mesclar, ajuntar, reunir vários contos em um só, infectar, sujar, manchar. (HOUAISS).

⁷ Contaminação: “ato ou efeito de contaminar(-se) 1. Transmissão de germes novíços ou de doença infeciosa; infecção por contato. 2. Fig. Transmissão de vícios, males etc. 3. Fig. Influência de uma coisa sobre alguém ou algo [ac. da mídia sobre a população], [ac. de uma língua por outra], 5. Ling. mudança linguística devida à semelhança formal e semântica entre duas palavras [por exe., o inglês female ‘fêmea’ vem do femelle, e a troca do *e* por *a* foi resultado da contaminação do inglês male ‘macho’, do mesmo campo semântico]; etimologia popular, cruzamento semântico.” (HOUAISS).

de um elemento linguístico a outro por contiguidade ou proximidade; pode ser fonético (assimilação), sintático (atração, cruzamento), morfológico (analogia), semântico (metonímia), metafórico (redução de uma comparação).” Filologicamente, o termo significa “mistura de formas, palavras ou frases de significado ou uso similar, de modo a produzir uma forma, uma palavra ou uma frase de um novo tipo” (*Dicionário Oxford*, 1989).

A contaminação, também se dá na poesia de Anjos e Benn pela metáfora. Por essa razão, a hipótese de contaminação linguística perpassa a noção de metáfora como disseminação⁸, contágio, virologia, vírus etc. Trata-se da linguagem como um vírus⁹ que obstrui a comunicação direta. Sobre essa relação é pertinente o recurso da metáfora apontada no estudo de Peta Mitchell, em *Contagious Metaphor* (2012). O corpus da pesquisa do autor é a linguagem eletrônica (memes, memética) e suas formas de expressão pelo contágio e pela metáfora¹⁰, sobretudo, com atenção

⁸ Em sua obra *Dissemination* ([1972], 1981), Derrida esclarece a palavra “disseminação” como “uma dispersão sem fim, ou dispersão do significado: indeterminável e impossível de prever ou antecipar. Etimologicamente arbitrária, a disseminação se dá entre sêmen e semântica, e pode ser vista como ‘a semente que não insemina [...], mas se espalha’.” Desse modo, o sentido sempre se perde em um momento de imaginação produtiva, ou seja, a escrita nunca insemina ou fertiliza de fato, mas ela contamina e se espalha. In: DERRIDA, Jacques. *Dissemination*. [1972], 1981, p. 304. Tradução minha: “dissemination is an unlimited dispersal, or scattering of meaning: indeterminable, and impossible to predict or anticipate. A play on the arbitrary etymological link between sêmen and semantics, dissemination can be seen to disperse meaning like the seed that neither inseminates nor is recovered by the father, but is scattered abroad.”

⁹ Em uma entrevista nomeada “Rhetorique de la drogue” ([1989], 1993), o filósofo Jacques Derrida conceitua o termo *pharmakon* como sinônimo de disseminação, de contaminação, de contágio, de infecção, de viralidade e de parasitismo. Ele questiona se “tudo o que afeta o sujeito, de perto ou de longe, não teria a forma de um parasita?” ([1989], 1993, s/n). Em *A farmácia de Platão*, no Fedro, Derrida diz que Platão retrata a escrita como uma droga perigosa e sedutora (o *pharmakon*) que leva ao esquecimento, à perda da compreensão, e propaga o discurso da indecisão, da ambivalência (2005, p. 80). Segundo Derrida, o Fedro é um texto que desmente o seu próprio endividamento com o processo de escrita e seus próprios processos miméticos e metafóricos, uma vez que há incongruência no argumento sobre “boa” mimesis, pois Platão recorre à escrita para descrever como a fala é “escrita”. (2005, p. 149).

¹⁰ Também é importante o trabalho de Jacques Derrida sobre a relação da metáfora com a contaminação. Em *Margens da filosofia* (1991), ele afirma que a metáfora é “a chance e o risco da mimese”, é o “momento do desvio em que a

primordial na “metáfora como contágio.” (2012, p. 15). Recorro ao trabalho do professor Moritz Baßler, cujo estudo centra-se nas obras realistas para verificar a oscilação do pêndulo que ora envereda para uma interrupção da diegese, mas logo retoma o encadeamento desta. A metonímia e a metáfora são os recursos com os quais Baßler trabalha exemplificando com a teoria de Roman Jakobson sobre a função poética da linguagem. Interessa-me o recurso da metáfora porque tal como a contaminação linguística, ela provoca um choque e a interrupção da perfeição semântica. Ela concebe o desvio do sentido desligando-o do seu referente, abrindo com isso, “a errância do semântico.” (DERRIDA, 1991, p. 255).

Em *A revolução eletrônica* ([1970] 2010), o escritor americano da geração “beat”, William Burroughs¹¹, destaca que “a linguagem é um vírus”. Esta afirmação possibilita a ideia de comunicação como contaminação linguística na medida em que possibilita pensar a linguagem penetrante que se multiplica. No sentido de comunicação como contaminação vale ressaltar a definição do cientista Martin Pernick sobre a inserção da palavra contágio/contaminação no campo da microbiologia moderna: “desde a sua criação no final de 1910, o manual oficial de saúde pública dos EUA de doenças infecciosas usava o termo *comunicável* em vez de *contagioso* para se referir às doenças epidêmicas¹². O extenso glossário de termos técnicos não fazia, até então,

verdade pode se perder.” (1991, p. 241). Na possibilidade da perda através da metáfora reside a possibilidade da continuidade, porque ela não é somente a ruptura, a mutação ou desvio da origem. Ela é também, “uma erosão progressiva da perda semântica regular, é um esgotamento ininterrupto do sentido primitivo.” (DERRIDA, 1991, p. 255).

¹¹ Burroughs reivindica a instabilidade do ato de comunicação, ou seja, a impossibilidade de um significado literal ou apropriado ao significant. Em *A revolução eletrônica*, ([1970], 2010), ele postula a tese de que “a palavra escrita era literalmente um vírus que possibilitou a palavra falada” ([1970], 2010, p. 06). “A natureza intrinsecamente viral da linguagem”, argumenta Burroughs, “se torna aparente, porque o estado de “simbiose com o hospedeiro que permitiu que a natureza viral da linguagem permaneça oculta, ou pelo menos obscurecida, está começando a se dissolver.” ([1970], 2010, p. 06).

¹² Priscila Wald conceitua contaminação como “muito mais do que um fato epidemiológico. É também um conceito fundamental no estudo da religião e da sociedade; ele tem uma longa história que explica como as crenças circulam nas interações sociais.” (2008, p. 02) O conceito de contaminação evoluiu ao longo do século XX através do “intercâmbio de teorias sobre micróbios e atitudes sobre a mudança social. A doença transmissível atrai a atenção – tanto dos cientistas

referência ao termo contaminação ou contágio.” (PERNICK, 2002, p. 860).

É, também, metáfora de contaminação, a representação mitológica da cultura grega concernente à chegada de Dionísio, destacada por Friedrich Nietzsche em *Sobre Verdade e Mentira* ([1873], 2008). Ele afirma que Dionísio¹³ é um deus contagioso. Em *Dionísio: Imagem Arquetípica da Vida Indestrutível* (2002), Carl Kerényi, analisa “Dionísio como o deus da epifania e da epidemia” (2002, p. 139). É um deus que traz, por um lado, o contágio produtivo do êxtase epifânico e, por outro, o contágio destrutivo da loucura epidêmica. “[Em] certas formas de culto, Dionísio é representado como o deus que chega” (2002, p. 139), e essa chegada ou “epifania” era “conhecida na Grécia não apenas como epifania, mas também como epidemia *chegada à terra*.” (2002, p. 139). Esta epidemia “divina” da chegada dionisiaca está implicitamente ligada à noção de doença contagiosa. Kerényi diz que seu “parentesco com a visitação por uma doença “é inegável pelo menos na medida em que sempre foi a irrupção de algo dominador.” (2002, p. 139).

A chegada de Dionísio como metáfora da contaminação por doenças conflui para a linguagem que contamina e se deixa contaminar à medida em que ela não dá conta de explicar os seus próprios fenômenos tanto menos os fenômenos naturais, conforme Ilya Prigogine sobre as descobertas da termodinâmica. No âmbito da física quântica houve um choque ao se examinar a inconstância e a imprevisibilidade de certos

quanto do público leigo – não somente por causa dos efeitos maléficos e devastadores como também porque a circulação de micróbios materializa a transmissão de idéias.” (WALD, 2008, p.02).

¹³ Dionísio/Baco é um “estranho efeminado que corrompe nossas mulheres com uma nova doença e infecta nossas camas” (2008, p.199). Em sua leitura da peça de Eurípedes, René Girard chama a atenção para o “contágio” que a chegada de Dionísio invoca: “tendo implantado seu culto na Ásia, Dionísio retorna à sua cidade natal de Tebas, disfarçado de jovem discípulo que exerce um estranho poder sedutor sobre todos os que conhece. O deus é confrontado com a descrença de sua própria família. Para puni-los, ele faz com que sua tia Agave, seu primo Ino e outros tebanos, se tornem possuídos pelo espírito de Baco. Guiados pelo deus, as mulheres fogem de suas casas para viverem de forma promíscua no Monte Citerão. Mesmo os idosos sucumbem ao contágio dionisiaco.” (GIRARD 2008, p. 198). Conforme Girard, no contágio violento e universal com que se espalha, Dionísio é “o deus das multidões e das reações incontroláveis, o deus dos terrores coletivos que chegam inesperadamente” (GIRARD, 2008, p. 199). O “surto” do contágio dionisiaco, afirma Girard, “desencadeia a desintegração das instituições sociais e o colapso da ordem cultural” (GIRARD, 2008, p.194).

fenômenos naturais. Na poesia de Anjos e Benn observa-se a chegada de um vocabulário estranho/estrangeira como uma contaminação linguística que obstrui a comunicação produzindo efeitos negativos e positivos¹⁴.

A estratégia da contaminação linguística interfere na transmissão da mensagem e se reflete na reflexão sobre temas como sexo, drogas, doenças e questões de higienização. A temática das drogas é lida pelo “estado drogado” concebido como parte de um processo da elaboração fictícia de Anjos e Benn. Lê-se o êxtase das drogas na escrita poética como propulsor da ambiguidade que faz pensar as incertezas inerentes ao mundo moderno. Certas substâncias psicoativas, por exemplo, oferecem sofrimento e deleite. A censura às drogas não é diretamente ao prazer que elas oferecem, mas ao que esse prazer realiza, ou seja, ele “desestrutura o eu”. A concepção do eu drogado nos poemas deixa entrever uma representação “da hierarquia dos prazeres que caminha de mãos dadas com a ideia de metafísica do trabalho e da atividade (prática ou teórica, portanto, algumas vezes, contemplativa) confundida com a história da razão ocidental” (DERRIDA, [1989], 1993, p. s/n)¹⁵. Analisa-se a exaltação do êxtase, da alucinação, do disseminar dos sentidos, nas poesias como uma forma de protesto, isto é, a inserção das drogas como algo estranho/estrangeiro/exótico é um modo de desqualificar e expor não

¹⁴ No estudo sobre contágio e metáfora, Mitchell destaca a teoria “meme” (“memetics”) como um exemplo do emprego da metáfora de contágio representativo da transmissão de ideias e de impulsos emotivos. No discurso memético não se leva em consideração as conotações negativas da metáfora de contágio como doenças ou epidemias. Ao invés disso, a metáfora de contágio nasce como argumento crítico, e configura o processo essencial pelo qual o conhecimento e as ideias (tantos as boas quanto as más) são comunicadas e retomadas. (2012, p. 206, 112).

¹⁵ Derrida cita Adorno e Horkheimer, em *Dialética do Esclarecimento* (1985), quando afirmam que a cultura das drogas sempre esteve associada à cultura do Ocidente, com a ética e as religiões orientais. Os filósofos concebem a representação das drogas na poesia como desmistificadora da falsa felicidade que o capitalismo representa. O destaque da análise de Adorno & Horkheimer é no episódio da Odisseia em que Ulisses e seus homens chegam à ilha dos lotófagos e aí jazem num eterno êxtase estimulados pelo alimento da ilha, a flor de lótus. O momento em que Ulisses desperta seus homens, e os arrasta de volta, amarrando-os ao barco, é considerado como exemplar “da racionalidade, isto é, Ulisses, entra forçosamente no contexto da injustiça. Enquanto imediata, sua própria ação resulta em favor da dominação.” (1985, p. 32). A entrega aos prazeres, à felicidade eterna “é tão inadmissível para a razão auto conservadora quanto a felicidade mais perigosa de fases posteriores. Os preguiçosos são despertados e transportados para as galerias.” (1985, p. 32).

somente a repressão capitalista de poder centrado no racional como também a própria repressão e enclausuramento da língua. Por outro lado, é preciso ressaltar que essa exaltação pode ser lida negativamente como valorização exacerbada do “absurdo”. Em *Realismo crítico hoje* (1991), George Lukács¹⁶ pontua a participação de Gottfried Benn no grupo de autores que defenderam uma “ideologia pomposamente patética do incógnito da pessoa humana.” (1991, p. 50). Para Lukács isso significa que a literatura de vanguarda se desenvolveu em torno do patológico, ou seja, “a necessidade do doentio antes de tudo de caráter estético, que se tratava de fugir do terreno que é, em regime capitalista, a vida de todos os dias.” (1991, p. 50).

Em Augusto dos Anjos isso é lido por uma poética trilhada por “pessimismos” e total descrença no ser humano. Em Benn, a problemática é ainda mais séria não apenas por se tratar do seu polêmico apoio ao nacional-socialismo em 1932, senão por demonstrar em seus poemas a “exaltação de um primitivismo” que, muitas vezes, vai redundar na exaltação de um purismo da raça. Rosenfeld assevera que Benn se enquadra entre os escritores que defenderam um “retrocesso atávico a fases anteriores à cultura, e cujo tema são os períodos geológicos e as mutações genéticas: cansado da civilização, do que é, contudo, um expoente avançado, anseia por ser uma célula viscosa no lodo dos pantanais.” (1993, p. 144). Para Rosenfeld, Benn poetizou a “catástrofe esquizóide” da humanidade e representou a “fragmentação da unidade

¹⁶ Lukács é favorável a uma continuidade real na literatura entre o realismo e as vanguardas, mas não concorda com a exaltação do ornamento patológico. Ele assevera que o “simples ornamento” das vanguardas vai redundar no “vazio, acabando mesmo por ser inexistente. [...] aqueles que professam estas teorias iludem-se ao imaginar que o seu movimento de protesto possa se transformar num fato positivo de criação literária. Quando se faz apelo a uma revolta concreta contra uma realidade concreta de ordem histórica e social, é sempre desta realidade concreta que parte o movimento de revolta.” (1991, p. 51). Para criticar a prática do ornamento, ele fala de um poema da coletânea *Poemas estáticos* de Benn como exemplo da “negação de toda a evolução, de toda a história, e naturalmente de toda perspectiva.” (p. 58). Benn fala em: “não se preocupar com a mudança, / tal é a profundidade do sábio; / nem as crianças, nem os seus filhos / perturbam a sua calma paz, ou sequer tentam penetrá-la.” Lukács lê os versos como uma “recusa dos “sábios” em pensar o futuro, mas também, parece não querer ouvir a ironia, (um elemento forte na poesia de Benn) e que nos versos citados está acentuando a marca de uma intelectualidade que senta nos seus bancos de universidades para debater o que supõe entender sobre a realidade, mas nada realiza de positivamente concreto sobre ela.

original em Eu e mundo, sujeito e realidade objetiva.” (1993, p. 144). Isso gera o anseio de destruir a humanidade por meio da “regressão talássica”¹⁷ e da “queda do cérebro ao cerebelo” (1993, p. 144)¹⁸. De modo semelhante em Anjos, destaca-se um primitivismo através da “simbiose das coisas”, da transformação do homem em “larva do caos telúrico” (1994, p. 195), na vida dissolvida numa “célula caída / na aberração de um óvulo infecundo” (1994, p. 224), e no “poeta feto malsão [...] / gerado no atavismo monstruoso.” (1994, p. 221).

O estudo desta pesquisa nasce, em parte, da leitura de Anatol Rosenfeld, no texto “A costela de prata de Augusto dos Anjos” ([1969], 2009), no qual o crítico destaca as semelhanças poéticas entre Anjos e Benn, aproximando-os pelo uso do jargão médico científico. Rosenfeld lê a poesia de Augusto dos Anjos e Gottfried Benn como um espaço onde ocorre uma interação ou um paralelismo das poéticas, cujos efeitos na escrita são contaminantes e desestabilizam-na, retirando-a de seu conformismo. Na poesia de Benn e na de Anjos [bem como na de outros poetas citados por Rosenfeld] houve a adoção de um estilo poético que se utiliza de termos referentes à linguagem médico-científica. É uma espécie de “poesia de necrotério”, assim definida por Rosenfeld, na qual se desconstrói a falsa imagem do homem moderno. Contudo, antes mesmo de Rosenfeld abrir essa vertente paralela entre esses poetas, Gilberto Freyre, nos anos vinte, antecipara a aproximação entre Augusto dos Anjos e o Expressionismo alemão, ao dizer que “Havia em Augusto dos Anjos alguma coisa de um moderno pintor alemão expressionista. Um gosto mais de decomposição do que de composição.” (FREYRE, 1978, p. 135).

Rosenfeld parte, no entanto, da poesia de ambos e lê Anjos e Benn, lado a lado, observando que as “coincidências” entre eles vão muito além da linguagem científica, porque passam pela decomposição tanto do ser humano quanto da linguagem lírica. Ambos levam ao desconforto pelo uso de terminologias que surgem como elementos estranhos

¹⁷ A palavra talássica é do latim e refere-se ao mar, às profundezas do mar. (DICIONÁRIO HOUAISS)

¹⁸ Os trechos que Rosenfeld cita são parte dos ensaios de Benn, concomitantemente, “Provoziertes Leben”, de 1945 (“vida induzida”) e „Der Aufbau der Persönlichkeit – Grundriß der Geologie des Ich“, de 1930 („A construção da personalidade – planta geológica do Eu”). Cito um trecho do ensaio „Provoziertes Leben“: “es wurde gebüßt durch die Trennung von Ich und Welt, die schizoide Katastrophe, die abendländische Schicksalsneurose: Wirklichkeit.“ (BENN, 2006, p. 373). Em outro lugar desta tese farei menção ao excerto do ensaio “Der Aufbau der Persönlichkeit...”

(*exogamia da língua*) que são, segundo Theodor W. Adorno¹⁹, como a *costela de prata*²⁰ que crava suas garras no corpo da língua, destruindo seu conformismo. Vale notar que Anatol Rosenfeld – deixando-se contaminar por Adorno – toma-lhe de empréstimo o termo *costela de prata* que, aliás, Adorno foi buscar em Walter Benjamin²¹.

A interpretação desta tese parte do conceito teórico de Adorno, que define o objeto de estudo sob a perspectiva de *exogamia da língua*. Adorno fundamenta a expressão pelo uso de palavras estrangeiras que penetram em uma língua provocando o estranhamento, mas permite um alargamento da ideia de palavras estrangeiras, como o uso de qualquer palavra que se introduz como estranha, tal como uma “*palavra inoportuna* que é inoportuna por sua franqueza cínica ou pelo desmascaramento profanador do sagrado ou pela veemente violação da etiqueta.” (BAKHTIN, 1997, p. 118).

A palavra *exogâmica* ou *inoportuna* na poesia de Anjos e Benn é toda aquela que foge da trivialidade da linguagem poética. Sugere-se que a contaminação não significa necessariamente uma palavra originária de outra língua, como coloca Adorno em sua abordagem. Incluem-se entre as palavras que provocam estranhamento: termos científicos, expressões comuns, termos vulgares e “exóticos inseridos no campo do vocabulário familiar passam a ser núcleos irradiadores de tensões.” (ROSENFELD, [1969], 2009, p. 265). E é o uso desse vocabulário inoportuno que pode provocar uma abertura para a reflexão através da contaminação da escrita poética que avança revelando a contaminação do corpo e do caráter do homem através da denúncia. Isso se dá, por exemplo, pela explícita

¹⁹ Em “Wörter aus der Fremde” ([1959], 1990), Adorno desenvolve uma discussão sobre o uso de palavras estrangeiras que são consideradas incompreensíveis dentro de uma língua devido ao incômodo que elas provocam semântica e visualmente. Adorno chama de “defesa do pensamento” e “ingenuidade linguística” o conceito de estranheza normalmente atribuído a uma palavra quando não se entende o significado dela. “O velho desejo por palavras estrangeiras [...] atrai um tipo de *exogamia da língua* que deseja sair do lugar comum.” (ADORNO, [1959], 1990, p. 218, tradução minha).

²⁰ O termo é cunhado por Walter Benjamin em *Einbahnstraße* (*Rua de Mão Única*) e contém a ideia de exogamia, usurpação ou apropriação do outro.

²¹ Em *Satz und Gegensatz*, Peter Szondi diz que Walter Benjamin ficou tão impressionado ao traduzir o romance de Proust, *Em busca do Tempo Perdido*, que chegou a temer por sua própria criatividade, resolvendo, assim se distanciar e “não ler uma palavra a mais de Proust do que o necessário para traduzir naquele momento, caso contrário, ariscaria cair na dependência viciante que o impediria de criar sua própria produção” (1964, p. 80).

problemática da higienização que ocorreu nas grandes cidades como a do Rio de Janeiro nos anos vinte do século XX com a derrubada de muitos cortiços sob a falsa premissa de serem esses ambientes “espaços de proliferação de doenças” (CHALHOUB, 1996, p. 101) quando, de fato, o propósito maior de limpeza dos centros urbanos sempre esteve mais aliado à especulação imobiliária. Para evidenciar essa problemática, Anjos mostra em sua poesia, a descida ao corpo físico em degradação de caráter ambivalente. Mikhail Bakhtin diz que “degradar significa entrar em comunhão com a vida, da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais” (2008, p. 19). Conseqüentemente, esse rebaixamento abre espaço para a ironia emergente do texto, devido ao modo como o poeta ressalta o corpo em degradação e leva ao rebaixamento, o que significa a transferência ao “plano material e corporal (...) de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato” (2008, p.17) como primordial para se pensar o ideal de higienização dos espaços públicos.

O livro *Eu e outras poesias* (1912) de Anjos inicia com o discurso providencial de uma Sombra e em *Morgue e outros poemas* (1912) de Benn, um cadáver torna-se vaso para uma pequena flor. É aqui que já se começa a notar o *estremecimento galvânico*²² da poesia de Benn e Anjos que extraem beleza do horrível e do desprezível e com isso resgatam a linguagem do “fluxo turvo” em que ela estava. Se em Anjos, quem fala é uma Sombra que mostra o indivíduo em sua deterioração física submisso aos vermes, em Benn, opera-se um processo de dissecação que envolve a degradação do corpo, cujo sentido humano é reduzido a objeto inanimado por meio de uma equação em detalhes de uma anatomia, tais como o peito, a língua e o palato. Sob a lente microscópica da poesia, Anjos e Benn privilegiam seres ínfimos que ganham assustadora dimensão: tanto verme, micróbios, larvas, ratos, cobras, como também, seres humanos socialmente desprivilegiados como prostitutas, doentes, entre outros passam a contaminar a cena poética.

²² Para exemplificar o *estremecimento galvânico*, Friedrich cita um poema de Benn “*Bilder*” do qual destaca “imagens de fealdade, doença, depravação. No trecho ele exalta as obras do poeta como do ‘grande genio’.” (FRIEDRICH, 1978, p. 197). O adjetivo galvânico vem do substantivo galvanismo que significa eletricidade gerada por meios químicos, pelo contato de metais diferentes com um eletrólito. Devem-se a Luigi Galvani (1737-1798), físico italiano. (DICIONÁRIO AULETE)

A contaminação ocorre, além disso, pela intoxicação por substâncias psicoativas que se coaduna pelo estranhamento do código linguístico, fazendo observar que o próprio texto sugere uma correspondência entre escrita poética e “estado drogado”. A contaminação pelo uso de drogas ou substâncias psicoativas leva ao desenvolvimento de uma consciência lírica contrária a um pensamento linear e bem articulado. Destarte, a experiência dessa consciência lírica equivale a uma espécie de “estado drogado” no texto que se manifesta nas ambiguidades, nos paradoxos da escrita poética. Lê-se, ademais, tal intoxicação textual como forma de dar um sentido intoxicado ao poético e, por conseguinte, isso confere ao “estado drogado” uma beleza poética. Em que medida o uso de substâncias psicoativas revela as estratégias estéticas do texto poético de cada autor? Essa pergunta poderia ser expandida à psicanálise ou mesmo à pesquisa que privilegia o psicodelismo. Não são esses, todavia, os vieses que concernem a esta pesquisa. Fruto do interesse pela poesia em língua portuguesa e alemã, as inquietações norteadoras desta tese advêm do percurso de estudos acadêmicos iniciados na pesquisa de mestrado acerca da obra em prosa do escritor Machado de Assis, na qual se investigou a premissa²³ de que o conto “Teoria do Medalhão” é parte integrante de um projeto de literatura nacional empreendido pelo autor. Buscou-se demonstrar essa hipótese através da paródia como um discurso às avessas que visa colocar em destaque justamente o contrário do que afirma.

²³ Investiguei o conto Teoria do Medalhão de Machado de Assis tendo por objeto de investigação o recurso da paródia – entendida no seu duplo sentido de paralelismo e inversão à luz dos fundamentos teóricos de Linda Hutcheon (1995), – para quem a paródia é “transcontextualização” irônica, isto é, repetição com diferença crítica – e Bakhtin (1993), que destaca a estrutura dialógica do discurso paródico como um “híbrido premeditado”. O objetivo, porém, não se limitou apenas ao desvelamento da construção paródica no âmbito da estrutura narrativa. Refletiu-se, também, o aspecto formativo que o engendra, seja em nível de gênero – enquanto híbrido de, ao menos, três matrizes: o sério-cômico da menipeia, o diálogo platônico e o ensaio ou “conto-teoria” (Bosi, 1999) –, seja em nível do projeto machadiano de literatura nacional cuja pedra de toque está na formação de um leitor capaz de perceber, por meio de uma leitura dos avessos, a crítica oculta sob o pretense elogio da figura do medalhão, típico cidadão bem sucedido da sociedade brasileira do século XIX, que se nutria, apenas, das aparências. (dissertação de mestrado defendida em 2009, pelo departamento de Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC).

No primeiro capítulo, a discussão se dá acerca do conceito de contaminação linguística como sinonímia de *exogamia* e de *palavra inoportuna*. No primeiro item, apresento o conceito de *exogamia da língua* cunhado por Theodor Adorno em seu texto “palavras do estrangeiro” (“Wörter aus der Fremde”, [1959], 1990). Adorno explica ali que a inclusão de palavras estrangeiras em uma língua se constitui como uma invasão que adentra a língua forçando seu estranhamento. O teórico se apodera da metáfora criada por Walter Benjamin, “costela de prata”, para classificar essa invasão. No segundo item, encerra-se a reflexão sobre contaminação a partir da acepção do adjetivo *inoportuna* que desfaz as hierarquias dos mundos opostos, nivelando-os para fazer renascer no homem a possibilidade de reflexão. Fundamento essa análise pelos pressupostos de Mikhail Bakhtin, em *Problemas da Poética de Dostoiévski* de 1997. No âmbito da tese, o capítulo se propõe a pensar o conceito de contaminação linguística como o romper de convencionais estratégias poéticas. Não mais o uso de palavras belas e sim a invasão de vocábulos do submundo que adentram violentamente a poesia. Ao final do capítulo apresento brevemente a trajetória de vida e obra dos poetas, alinhavando as trajetórias intelectuais à hipótese do trabalho de contaminação linguística.

No segundo capítulo, a pesquisa se atém à interpretação da poesia de Gottfried Benn sob o viés da contaminação linguística associada ao conceito de metáfora na medida em que esta promove uma erosão do sentido e interrompe a sequência da leitura. Fundamento minha leitura a partir do estudo realizado pelo professor Moritz Baßler no texto *Zeichen auf der Kippe – Aporien des Spätrealismus und die Routines der frühen Moderne*, de 2013. Baßler trata a figura de linguagem metáfora como uma possibilidade de disseminar sentidos. O estudo inicia com a aporia entre o realismo e o modernismo a partir das funções da linguagem metonímica e metafórica equivalente aos eixos paradigmático (seleção e equivalência) e o sintagmático (combinação e contiguidade), fundamentados por Roman Jakobson na sua teoria da “Função Poética”. Nos poemas da coletânea *Morgue und andere Gedichte* (“Morgue e outros poemas”), de Gottfried Benn, a linguagem intercepta a leitura, causa um distúrbio na comunicação e instiga reflexões e associações. Os poemas apresentam imagens ambivalentes de um mundo e de seres-humanos em degradação, mas sem haver uma identificação idealizada com os temas apresentados. Além disso, os temas escolhidos pelo poeta sugerem uma “corrente subterrânea coletiva” (ADORNO, [1955], 2003, p. 79) que se subentende na linguagem. Adorno assevera que a lírica nasce do “mergulho no

individuo” e no “deixar falar aquilo que a ideologia esconde” ([1955], 2003, p. 66, 68). O poeta, ao falar de si, dá ênfase às “dolorosas e arruinadas existências de suas décadas” e, muitas vezes uma “corrente subterrânea coletiva” se eleva, não de forma idealizada, mas crítica. Tais questões se explicam não somente pela teoria de Adorno sobre a lírica, mas também, pela estética expressionista que significou a expressão da dor.

No terceiro capítulo, o estudo da contaminação linguística se realiza pela temática das drogas psicoativas explicitamente identificadas nos poemas de Benn e implicitamente sugeridos nos poemas de Anjos. Observa-se em Benn, a destruição corporal que leva à morte em poemas como “Ó, Noite” e “Cocaína” (“O, Nacht” e “Cocain”). Nesses poemas, a linguagem revela-se intoxicada ou induzida pela cocaína que transporta para uma categoria chamada “unidade cósmica original”, segundo Benn. Em Anjos, destacam-se, por exemplo, poemas como “Poema negro”, “Insônia”, entre outros, que revelam um estado alucinado pela combinação do comportamento autodestrutivo e visões surreais. As imagens revelam a anormalidade do eu lírico, pois são imagens de contaminação pelo uso e abuso de substâncias tóxicas. O uso da cocaína, em especial, ganha relevo por ter sido o auge do período expressionista²⁴, que se deu com o início da Primeira Guerra, com as revoltas sociais e políticas e com o descobrimento da cocaína.

No quarto capítulo, investiga-se a poesia de Augusto dos Anjos sob o ponto de vista da contaminação linguística que dissemina a temática de doenças que têm lugar privilegiado para a reflexão crítica nessa poesia. Sob o ponto de vista da “metáfora grotesca” (ROSENFELD, 2009, p. 265), a linguagem poética de Augusto dos Anjos choca pela presença do esdrúxulo e do dissonante. Defendo a hipótese de que essa “metáfora grotesca” (ROSENFELD, 2009, p. 265) enfatiza a presença de doenças através do exótico na expressão poética e o espaço para reflexões sobre o estigma social perpetuado por algumas doenças em contraposição a um pensamento conservador institucionalizado. É pertinente a este respeito, o ensaio de Susan Sontag sobre “a doença como metáfora” (1989) que

²⁴ Embora a austeridade e a sutileza do estilo poético de Anjos o diferenciem da estridência típica do expressionismo, e embora o próprio poeta não tenha tido contato com as várias formas programáticas do movimento, as imagens poéticas demonstram afinidade com o movimento literário, conforme dá suporte o trabalho do crítico Zemaria Pinto em *A invenção do expressionismo em Augusto dos Anjos* (1912).

trata da culpabilidade que o doente se atribui quando na realidade o problema das enfermidades é uma questão de falta de informação e saúde pública tratada com descaso pelas autoridades políticas. Nesse aspecto é interessante compreender as imagens que Anjos constrói ao combinar rimas como: “tendões de Aquiles” com “restos repugnantíssimos de bilis”, “febre hética” com “última fonética”, “uma epidemia cheia de sarampos” com “olhando os campos” etc. Essa transgressão se constitui pelo que Rosenfeld observa como a marca de um estilo do poeta que deixa entrever uma nova forma poética do belo naquilo que é dissonante, deformante, hediondo, o “belo no radicalmente feio” ([1969], 2009, p. 265). Tal visão poética consiste normalmente em imagens díspares dispostas arbitrariamente por efeito de contaminação por doenças que acometem o ser humano. Essa inferência é confirmada por metáforas ressaltadas através da imaginação fértil que salta do poema, cuja percepção mostra ao leitor um cenário contaminado por doenças. “Cidade dos Lázarus”, “a terra como um fígado doente que sangrava”, “homens bexigosos”, “chuva de sarampo”, “tosse hereditária”, “tísica”, “chagas”, “máquina pneumática”, “a lepra do braço”, “prostitutas doentes de hematúria”, “ácido acético”, “tétano”, “saliências polimórficas vermelhas” etc., são algumas das imagens do discurso poético. Isso deixa entrever um aspecto de crítica social em relação às políticas públicas de higienização elaboradas com o propósito de limpar espaços como cortiços onde viviam as camadas pobres da população mais afetada por doenças como a lepra que no Brasil se tornou um problema grave pela falta de saneamento básico, e assinalou a mácula social dos leprosos.

No quinto capítulo, o estudo liga a hipótese de contaminação linguística à ideia de mimese da produção literária, conceito criado por Luiz Costa Lima para determinar os novos meios de representação, distantes ao máximo dos paradigmas culturais. Os artistas e poetas da modernidade se distanciaram dos modelos de composição consolidados e se apropriaram da mimese da produção. Interpreta-se segundo o tema desta tese, o sexo na poesia de Anjos atrelado à visão viciante e devastadora da consciência “moral” e “séria”. Em Benn, o sexo liga-se, pela embriaguez, à ruptura de hierarquias de gêneros, à procriação e a imagens do poder masculino de engravidar. Ambos destacam a imagem da prostituta e promovem críticas a respeito da violência com que se exploram as questões sobre a sexualidade, quando se trata da figura feminina. Os poemas de Benn tratam da questão da libertação dos instintos sexuais misturados a um êxtase ligado ao efeito de alucinógenos tratados no capítulo sobre as drogas. O sexo se torna a causa da dissolução da realidade através da intensidade passional que o poeta nomeia de

embriaguez, êxtase (Rausch). Termos que despertam o erotismo nas cores e cheiros e o sensualismo dionísíaco dominam os novos enredos nos espaços de trens, cafés, praias, bordeis, como nos poemas “D-Zug” (1913) e a série *Alaska*, de 1913. Enquanto na poesia do brasileiro, os poemas “A Meretriz” e o item VI de “Os doentes” assinalam os preconceitos sobre a figura da mulher prostituta tratada como objeto de exploração mercantil em palavras que constroem imagens de tortura, dilaceramento e sadismo exercidos sobre o corpo feminino.

Esta pesquisa busca observar na poesia dos poetas, o conceito de contaminação linguística que se define pela infiltração de palavras estranhas/estrangeiras que levam a um disseminar polissêmico. Anjos e Benn ligam-se não exclusivamente por suas afinidades à terminologia científica do jargão médico, senão, ademais, por um tratamento inovador de temas e vocabulário como se demonstrará neste trabalho. Seus poemas contêm terminologias chulas, esdrúxulas, científicas e estrangeirismos que resultam em discussões acerca de sexo, doenças e drogas. É uma poética contrária às normas sociais e cognitivas. Suas escritas poéticas denominadas nesta tese de contaminações linguísticas insemینam assuntos passíveis de fertilizar críticas sobre questões sociais. Fazem refletir, ademais, a própria condição resvalante da linguagem em um mundo em constante contaminação.

Sob a hipótese contaminação linguística investigo a linguagem da poesia dos poetas pela concepção metafórica de palavra estranha/estrangeira que se infiltra como vírus e tem duplo sentido: um negativo quando o vírus se torna um parasita e não age no corpo. Nem para o mal nem para o bem. O vírus estagna e não permite ao organismo evoluir. E um sentido positivo da linguagem como vírus que decide avançar. Quando ele ataca o sistema e desconstrói as barreiras que o impedem de evoluir, de se espalhar. A linguagem que não mais comunica se torna um vírus parasita imceptível, incapaz de dizer algo que produza sentido. É a linguagem como um jargão vazio, cuja autenticidade reside na mera reprodução de estruturas e frase sem valor. Não há mais autenticidade porque a língua não diz algo de significativo. Há nisso a ideia da linguagem da poesia sem originalidade, em que a palavra não produz sentido devido ao seu jargão que perdeu a expressão do real. A contaminação linguística, por outro lado, é uma linguagem que produz sentido pois ela é como um vírus que não estagna. Uma linguagem que rompe com o jargão *vernacular* e introduz o *vermicular* (termo usado por Anjos para introduzir a reflexão sobre o papel que a poesia deveria desempenhar), uma poesia cujo lirismo não fale mais no vazio, e sim, produza sentido e, sobretudo, reflexão.

1 Exogamie der Sprache

Exogamia da língua (Exogamie der Sprache) é para Theodor W. Adorno, a inserção de palavras estrangeiras / estranhas em uma língua. A metáfora *costela de prata*, que Adorno toma de empréstimo a Walter Benjamin, significa exogamia, invasão, penetração, contaminação linguística. A palavra estranha/estrangeira é lida, ademais, como *palavra inoportuna*²⁵, conforme a concepção de Mikhail Bakhtin que assim define a palavra vulgar proveniente de um submundo e que se infiltra no discurso poético elevado. Consequentemente, esse discurso vulgar desfaz as hierarquias dos mundos opostos – o baixo e o sublime – e nivela-os através do rebaixamento de ambos, o que conduziria à reflexão. *Exogamia da língua* e *palavra inoportuna* se assemelham, assim, ao conceito de contaminação linguística como travamento do fluxo contínuo da comunicação e, consequentemente, à disseminação da comunicação.

Neste primeiro item, chamo a atenção para um estranhamento na poesia de A. dos Anjos e G. Benn devido ao uso excessivo de vocabulário estranho que interrompe o fluxo contínuo da leitura. Analiso as poesias sob o conceito de *exogamia da língua* que se orienta pela presença constante de palavras estrangeiras ou estranhas, conforme a concepção

²⁵ A *palavra inoportuna* é conceituada pelo teórico russo Mikhail Bakhtin em sua obra *Problemas da Poética de Dostoiévski* (1997) como integrada ao contexto da sátira menipeia em que surgem “novas estratégias artísticas do escandaloso e do excêntrico [...]. Os escândalos e excentricidades destroem a integridade épica e trágica do mundo, abrem uma brecha na ordem inabalável, normal (‘agradável das coisas e acontecimentos humanos e livram o comportamento humano das normas e motivações que o predeterminam. As cenas de escândalos, de comportamento excêntrico, de discursos e declarações inoportunas, ou seja, as diversas violações, da marcha universalmente aceita e comum dos acontecimentos épicos e das catástrofes trágicas. A destruição da totalidade épica e trágica do homem e do seu destino.” (BAKHTIN, 1997, p. 117, 118, 119)

teórica de Theodor L. W. Adorno²⁶ em seu texto “Wörter aus der Fremde”²⁷.

A discussão que se enseja foi instigada pelo texto “A costela de prata de Augusto dos Anjos” ([1969], 2009), do crítico Anatol Rosenfeld. O texto destaca as semelhanças poéticas entre Augusto dos Anjos e Gottfried Benn, chamando a atenção para o uso que ambos fazem de termos científicos provindos do âmbito da medicina e que revelam uma visão comum análoga sobre o mundo e o homem. Esse emprego e seu respectivo efeito levantam a possibilidade da inserção de palavras estranhas no texto poético como articuladores de um processo estético desmascarador do mundo real. Ou, para usar a expressão de Anatol Rosenfeld, “desmascarando pela deformação hedionda, a superfície harmônica e açucarada de um mundo intimamente podre” ([1969], 2009, p. 265). Isso se realiza pelo uso do “termo especializado” ([1969], 2009, p. 265) que

é precisamente em consequência de sua artificialidade esotérica, um elemento alienígena que revela, através da sua alienação radical e sem concessões, a alienação encoberta da língua histórica que, em determinado momento, já não exprime a ‘coisa’ e, atrasada se alheia dos significados em plena evolução.” ([1969], 2009, p.

²⁶ Theodor Ludwig Wiesengrund-Adorno (1903-1969) estudou filosofia, sociologia e musicologia na universidade Johann Wolfgang Goethe em Frankfurt (1924). Trabalhou nesta mesma instituição e migrou mais tarde para Inglaterra onde ensinou na universidade de Oxford. Em 1938, Adorno mudou-se para os EUA e foi diretor de um projeto de pesquisa sobre discriminação social na Universidade de Berkeley entre 1941 e 1948. Voltou à Alemanha em 1949 e junto com Horkheimer reconstruiu o Instituto de Pesquisas Sociais na universidade de Frankfurt, onde desenvolveram a chamada Escola de Teoria Crítica de Frankfurt como um contributo essencial para o desenvolvimento intelectual alemão no pós-guerra.

²⁷ Adorno escreveu o texto “Wörter aus der Fremde” em resposta às cartas de protesto que recebeu e que faziam críticas ao seu uso exacerbado de palavras estrangeiras durante um pronunciamento numa rádio. Adorno afirma não enxergar esse exagero todo ao analisar tal fala no programa. Com exceção de algumas expressões francesas, ele diz não ter percebido nada de excessivo no uso de palavras estrangeiras. “Ingenuidade linguística” é como Adorno define o pensamento das pessoas que classificam de estrangeirismos ou palavras estranhas tudo aquilo que, de antemão, não compreendem, isto é, uma desculpa que se oferece quando não se conhece uma determinada palavra. Adorno chama isso de “defesa do pensamento”.

265, 269).

De acordo com essa premissa, a poesia é contaminada por vocabulário não somente estrangeiro, mas também estranho, como uma gama de termos provenientes de vernáculo chulo, científico, vulgar, ou seja, é uma poesia construída sob a égide da *exogamia da língua* (*Exogamie der Sprache*) (termo cunhado por Adorno). Após falar num programa de rádio a respeito do uso de palavras estrangeiras na obra de Marcel Proust, Adorno escreveu o texto “Wörter aus der Fremde” ([1959], 1990), no qual discute a importância do incompreendido no uso de palavras estrangeiras. Ele pondera que esse emprego representa o desconforto essencial das expressões linguísticas. O sentido inerente ao incompreensível seria indispensável para se pensar filosoficamente, assim como seria importante para se pensar as transformações ocorridas na literatura devido aos deslocamentos que a língua faz a partir da relação com elementos estranhos a ela. Adorno chama a atenção para o modo como a linguagem expressa o conformismo do poeta de acordo com as inquietações que afloram da poesia.

Além disso, acrescenta que “em cada palavra estrangeira esconde-se uma explosão luminosa” (ADORNO, [1959], 1990, p. 221) ou “em cada palavra estrangeira esconde-se a explosão de um choque estético.” (ADORNO, [1959], 1990, p. 220). Isso significa que o uso de palavras estrangeiras exerce uma função estética, proporcionando um estranhamento na leitura. Na língua alemã, os estrangeirismos vão causar um *certo travor* em virtude da quebra do “jargão da autenticidade”²⁸ (ADORNO, [1959], 1990, p. 221) que expressa a ideologia dominante da língua. O uso dos estrangeirismos é um risco para essa dominação, pois eles vão desviar a atenção para si em detrimento da ideologia alemã²⁹. Além disso, os estrangeirismos desmascaram certas palavras que “vibram como um piano *Wurlitzer*, cuja vibração da voz é introduzida tecnicamente.” (ADORNO, [1959], 1990, p. 222). Como exemplo, cita

²⁸ A expressão é título de um capítulo que integra o livro *Notas de Literatura II*. Nesse texto, Adorno dirige sua crítica à teoria existencialista de Heidegger. Os termos existencialistas são exemplos de jargão da autenticidade, porque não conseguem expressar a relação entre linguagem e verdade, fazendo com que o objeto pretendido se apresente através da idealização da palavra. Em sua “expressividade pura”, o jargão deixa entrever uma forma idealizada, vazia, sem conteúdo. Ele não representaria, assim, as relações sociais reais, mas sim conceitos abstratos. (ADORNO, [1964], 1990, p. 416)

²⁹ A recusa aos estrangeirismos se justifica por eles minarem os valores de pureza da língua que estavam contidos na ideia de “fluidez do Iluminismo positivista.” (ADORNO, (1959), 1990, p. 223).

Gottfried Benn que teria sido um dos primeiros poetas a fazer uso devotado, em sua poesia, de palavras estrangeiras, usando-as como “artifício literário” (“literarisches Kunstmittel”, [1959], 1990, p. 222).

Adorno afirma que “a discrepância entre palavras estrangeiras e língua pode estar a serviço da expressão da verdade.” ([1959], 1990, p. 220). Isso possivelmente porque as línguas têm fluidez natural, ou seja, elas possuem uma linearidade e uma cadência que não reflete outros sentidos senão os prontamente existentes nela. A ilusão estaria nessa fluidez que perpassaria a língua sem que o falante perceba a relação “arbitrária entre significante e significado”³⁰, uma vez que estes somente se referem aos vocábulos acomodados na língua e aceitos pelas comunidades falantes dessa língua. As palavras estrangeiras não fluem com naturalidade na língua, devido à quebra que instauram nessa fluidez.

É importante ressaltar que, ao falar de palavras estrangeiras, Adorno³¹ está se referindo ao uso de termos de outras línguas que penetram e inundam a língua alemã. Ele se refere, entretanto, ao uso de qualquer palavra “estranha” e adverte, ademais, para uma espécie de “defesa do pensamento” que, normalmente, se pratica ao se deparar com algo estranho, diferente, alheio ao que se é, ao que se pensa ou conhece. O crítico classifica as palavras estrangeiras como “pequenas celas de resistência contra o nacionalismo durante primeira guerra” ([1959], 1990, p. 218). Elas têm inerente às suas constituições uma sedução natural que “atrai um tipo de *exogamia da língua* que deseja sair do lugar-comum, do

³⁰ O linguista Ferdinand de Saussure propôs que o signo linguístico provém da relação entre uma imagem acústica com o seu conceito. O signo uniria não a coisa ao nome, mas antes um conceito e uma imagem. A relação entre o significante e o significado seria arbitrária porque não haveria qualquer relação entre o plano da expressão (PE) e o plano do conteúdo que a palavra traduz. (1972, p. 171)

³¹ Adorno narra alguns eventos de sua experiência pessoal como exemplos do que ele nomeia “defesa do pensamento”. Certa vez, voltando da escola, conversava com um colega, quando foi surpreendido por um vizinho que o advertiu, de forma agressiva, dizendo que parasse de falar o alemão padrão e aprendesse, primeiro, a falar o alemão correto da sua comunidade. Nas redações escolares, Adorno conta que ele e um camarada costumavam usar termos desconhecidos como forma de afrontar seus professores. O emprego de palavras estrangeiras é bastante singular do estilo de Adorno e ele conta, uma última história, que revela esse traço característico como herança de família. Uma tia sua costumava desafiar seu professor de francês levando para aula alguma palavra difícil que ela buscava cuidadosamente no dicionário. E se vangloriava quando o professor não sabia o significado da palavra que ela, então, esclarecia com uma prepotência triunfante diante do pobre homem. (([1959], 1990, p. 217. Tradução minha).

‘encanto familiar’.” Palavras estranhas / estrangeiras teriam um aspecto sedutor e “despertam a curiosidade tal como a atração por garotas exóticas.” ([1959], 1990, p. 217-218).

Ademais, “nenhuma língua, nem mesmo a língua do povo antigo [...] é orgânica e natural” (ADORNO, [1959], 1990, p. 219). Isto ocorreria devido à ação dos processos civilizatórios de elementos linguísticos que se interpenetram nas línguas. Na poesia, esse processo é observável na contaminação que um poema sofre por palavras estranhas, que despertam assuntos antes não concebíveis como poéticos. A linguagem da poesia se permite adentrar por contaminações³² que provocam estranhamento na leitura.

Adorno explica que as línguas não são “orgânicas, naturais”. Nem mesmo a língua do povo está isenta da mistura ou da “impureza” proveniente das línguas mais antigas ou de línguas vencidas nos processos de guerra. Na Alemanha³³, em que o “elemento latino de civilização” não

³² É possível identificar, na poesia de Anjos e Benn, as experiências visionárias que surgem de metáforas contaminantes da poesia e que passam a revelar os ínfimos processos naturais do mundo real. As microrregiões do ser humano e os insignificantes microcosmos da realidade servem de exemplo para o enredo cósmico universal que o poeta leva de uma escala micro para proporções em escala macro. Experiências angariadas nos dramas universais do ser humano e que deflagram um sentido de estranheza na metáfora a partir dos deslocamentos que quebram, também, o *status quo* da linguagem da poesia. Anjos e Benn desviam o olhar para miudezas, coisas ínfimas à semelhança de um trapeiro tal como o artista da modernidade. “Aqui temos um homem – ele tem de recolher o lixo do dia que passou. Tudo que a cidade grande jogou fora, tudo que ela perdeu, tudo o que desprezou, tudo o que destruiu, é reunido e registrado por ele. Compila os anais da devassidão, o cafarnaum da escória, separa as coisas, faz uma seleção inteligente; procede como um avaro com seu tesouro e se detém no entulho.” (BENJAMIN, 1989, p. 78). O poeta se torna um colecionador em certa medida, pois trata na poesia de miudezas desprezadas pela sociedade central e pela poesia idealizada para em seguida gerar algum sentido que seja revelador da contaminação do mundo real dentro da ficção e vice-versa. Se há um efeito a ser buscado é o de chocar pela contemplação do corpo contaminado que suscita uma reflexão, por meio de algo trivial, invulgar, contrário ao senso comum. Contaminar para compor. É esse o processo com que Anjos e Benn esquetejam as partes do corpo humano para dar visibilidade ao todo; particularizam para universalizar, ampliando a reflexão sobre o ser humano. Esse é, também, o germe do processo de formação de um outro tipo de leitor de poesia, cuja leitura vai na contramão do automatismo e da identificação idealizada/alienada das palavras.

³³ Apesar de a língua alemã conter uma resistência maior à intromissão de estrangeirismos, ela não fica isenta dessa penetração, pois Adorno explica que o

se misturou com a língua do povo, mas sim com a tradição cortês e erudita, as palavras estrangeiras despertam a atenção justamente por se insurgirem contra a ideia de “Jargão da autenticidade” (ADORNO, [1959], 1990, p. 221). Ou seja, o uso rompe o rígido conceito que se tem da relação estreita das palavras (dos signos) com os objetos que elas designam nas línguas. Por isso, o escritor que faz uso de palavras estranhas / estrangeiras quebra ou rompe o “falso andamento contínuo da língua”, uma vez que a fluidez da língua é, conforme Adorno, um “trüben Strom”³⁴ (uma corrente turva). A inserção de palavras estrangeiras em uma língua rompe esse fluxo denso, pois elas entram na língua como a metáfora *costela de prata* entendida como uma invasão que penetra o corpo da língua, quebrando seu conformismo. A expressão contém a ideia de exogamia, usurpação ou apropriação do outro: “o operador desloca acentos no interior, queima fora as tumescências das palavras e insere como costela de prata uma palavra estrangeira. Por fim, a pontuação lhe costura com finas picadas o conjunto e ele remunera o garçom, seu assistente, em dinheiro vivo.” (BENJAMIN, 1987, p. 54)

Adorno destaca que “somente de palavras estrangeiras podem saltar faíscas” ([1959], 1990, p. 225), ou seja, somente elas fazem surgir um sentido que “nenhuma sinonímia da língua, na qual elas são inseridas, será capaz de oferecer” ([1959], 1990, p. 225). Por esta razão Adorno justifica o pronunciamento sobre a obra de Proust, em que faz uso de estrangeirismos que não encontrariam na língua alemã sinônimo capaz de significar aquilo que o original da obra de Proust designa. Exemplar disso para Adorno é a palavra “Soirée” (sarau) que em alemão, o termo “Abendgesellschaft”, não contempla o sentido do original “Soirée”. Outra palavra que não encontraria seu correspondente em alemão, explica Adorno, é a palavra “espontaneidade” (Spontaneität). O vocábulo tem duplo

“incontrolável sobrevive” mesmo nas imposições. As palavras estrangeiras estariam a serviço da expressão da verdade, segundo Adorno, porque elas quebram a ilusão da língua que engana ao aparentar naturalidade sobre “o que é falado como imediatamente significado. As palavras estrangeiras vêm, assim, advertir sobre a plasticidade da língua” “Spielmarke” (p. 221). Elas se oferecem como “bode expiatório” da língua, como “portadoras da dissonância”, e, embora, elas se formem na língua, elas não estão aí para simplesmente adorná-la. (ADORNO, [1959], 1990, p. 221).

³⁴ A tensão promovida na língua devido aos estrangeirismos acaba por romper a corrente turva. Adorno esclarece, ademais, que as palavras estrangeiras têm uma característica conceitual, ou seja, elas produzem um conteúdo de forma comprimida. Se fossem explicadas interfeririam desnecessariamente na relação textual. (ADORNO, [1959], 1990, p. 220).

sentido, tanto é “a capacidade de fazer, criar, gerar, como, por outro lado, essa capacidade involuntária (unwillkürlich), não se identifica com a vontade consciente.” (ADORNO, (1959), 1990, p. 230).

As palavras estrangeiras / estranhas teriam, portanto, uma função dupla: positiva e negativa. Positiva na medida em que contribuem para a “necessidade de abreviação” que vai explorar a “densidade e concisão como ideal da representação e a renúncia à compreensão”. (ADORNO, (1959), 1990, p. 230. Tradução minha). Contudo, isso não se aplica ao ideal da “palavra esclarecedora, descritiva” defendida pelo Iluminismo. O lado negativo de se usar palavras estrangeiras / estranhas se dá na medida que redundam em perigo de se tornar vítima delas³⁵. Porém, Adorno adverte: evitá-las é igualmente um perigo ou uma ignorância, uma vez que “o escritor que se vangloria por dirigir-se à coisa pura, e não à comunicação, se faz de cego diante da mudança histórica à qual as línguas se submetem através da comunicação.” (ADORNO, (1959), 1990, p. 232). Não há pureza nas línguas. Essa reflexão se aplica às palavras estrangeiras: “sobre elas não se dispõe qualquer visão de mundo, qualquer abstração contra ou a favor delas, mas sim um processo de inúmeras outras emoções, inervações e considerações entrelaçadas.” (ADORNO, (1959), 1990, p. 231, 232).

A novela “Die Eroberung” (“A conquista”) – de Gottfried Benn, que se verá no quinto capítulo – integra a série *Gehirne* de 1916 (). Nela, a personagem Rönne chega a uma cidade onde pretende conquistar seu espaço, porém, seu caráter desviante e alucinado não se encaixa na mentalidade provinciana local. “Após longos meses de deslocamentos”, Rönne observa que é preciso ir devagar na conquista do lugar em que se estabelece, pois assim como “uma língua estranha, tudo é sentido com ódio.” (BENN, 2006, p. 25). De certo modo, isso ilustra o que Adorno afirma sobre o desconcerto que palavras estranhas / estrangeiras provocam. Rönne é a representação da linguagem poética contaminada por estrangeirismos ou palavras estranhas que alucinam e rompem o fluxo provinciano da comunicação por sua contaminação.

³⁵ Sobre isso, Adorno explica a postulação de que o uso de palavras estrangeiras é algo “infantil” e “inconsciente” dentro da língua. Elas não querem ser infantis ou irrefletidas. As palavras estrangeiras querem, ao contrário, causar “o choque que é talvez o único meio pelo qual a língua alcança as pessoas” (ADORNO, (1959), 1990, p. 224).

A primeira observação da poesia de Benn e Anjos evidencia que ambos publicaram em 1912 e as respectivas obras possuem um paralelismo nos títulos: *Eu e outras poesias*; *Morgue e outros poemas*. Esse paralelismo que estabeleço para efeitos deste trabalho, permite inferir que o eu é a morgue e a morgue é o eu. Tanto o significante pronominal pessoal como o local estão deteriorados e contaminados. Ambos falam do ser humano como matéria dilacerada por vermes, doenças, organismos e animais nocivos e peçonhentos. A segunda observação diz respeito à desqualificação do ser humano como sujeito principal na cena poética. No caso de Anjos, o livro inicia com o discurso providencial de uma Sombra que é larva/verme; e no caso de Benn, um cadáver vira vaso para uma pequena flor. Os poetas não empregam palavras estrangeiras de maneira infantil ou irrefletidamente. Destaca termos da medicina como “quimiotaxia”, “clavículas”, “bacteriologia”, “Gaumen”, “Bauchhöle”, “diatomáceas” entre outros, que trazem um prejuízo para a “compreensão” e interrompem o fluxo linear da leitura. Ambos os casos são exemplares do que Adorno defende como dano à comunicação, mas não sem serem submetidos a uma reflexão.

No livro *Morgue*, Benn rompe com paradigmas da literatura, apresentando uma poesia que sobressai pelo choque de termos antagônicos e descreve a rotina de um médico legista dissecador de cadáveres em um necrotério. Servindo-se da descrição de caráter científico para descrever os mortos, cujos corpos são dissecados com uma precisão fria que fere a linguagem convencional da poesia, Benn expõe a relação conflituosa do homem diante de uma sociedade em degradação e violenta incompatibilidade com o sujeito. Em *Morgue*, as metáforas provocam um choque. Coisas cruéis são mostradas de modo ameno e natural. O mundo da beleza, da palavra elevada, da esfera científica e religiosa, como se observa nos títulos “Bela juventude”, “Pequena Sécia”, “Ciclo”, “Requiem”, “Café noturno” se equipara ao mundo de cadáveres que são reduzidos a uma fisicalidade assombrosa.

O poema de abertura da obra de Augusto dos Anjos, “Monólogo de uma Sombra”, concebe o poeta como “Filósofo Moderno” e, ao mesmo tempo, como um réptil, cujo “espólio dos dedos peçonhentos” (ANJOS, 1994, p. 196) dissemina sua herança perversa e venenosa adquirida no contato com o mundo moderno e donde ele deriva uma série de palavras chocantes, entre as quais se pode citar “charqueada” e “eterização”, “infausta” e “rembrandtescas”. A estratégia poética revela uma transgressão etimológica das palavras como “charque”, “éter”, “fausta” e “Rembrandt”, que causam um estranhamento na leitura e parecem se

insurgir contra uma “ingenuidade linguística”³⁶, tal como se refere Adorno às palavras estrangeiras que trazem nova cor ao sentido devido ao choque que causam no leitor. Ao fazer uso de termos estranhos no seu vocabulário, o poeta resgata um sentido que a palavra estranha desperta, ou seja, exige esforço para se entender a comunicação que perdeu sua fluidez natural. Assim é que a Sombra vem anunciar uma poesia, cuja língua está desmembrada ou desconectada da ideia que “quebra a força centrípeta que a amarra, / mas, de repente, quase morta esbarra / no *molambo* da língua paralítica!” (ANJOS, 1994, p. 204). Ou “tal uma horda de cães famintos, / atravessando uma estação deserta, / uivava dentro do *eu*, com a boca aberta, / a matilha espantada dos instintos.” (ANJOS, 1994, p. 211). A Sombra já informa que a linguagem dessa poesia não flui com naturalidade porque esbarra na incompreensibilidade que é reflexo do uivo instintivo de uma humanidade animalizada. Essa poesia vem carregada de uma força centrípeta em palavras estranhas / estrangeiras que expõem cinicamente toda a animalidade bestial do homem moderno: “era como se, na alma da cidade, / profundamente lúbrica e revolta, / mostrando as carnes, uma besta solta / soltasse o berro da animalidade.” (ANJOS, 1994, p. 211).

O poema “O Médico” (“Der Arzt”), de Benn, ridiculariza a figura do cientista, mostrando-lhe a condição animal: “A coroa da criação, o porco, o homem / Lida, no entanto, com outros animais / Aos dezessete anos, com piolhos pubianos [...]” (BENN, 2006, p.88). Aqui, a poesia destrona a teoria darwinista a propósito da sobrevivência do mais forte ao equalizar o homem ao nível de outros animais. Semelhante referência irônica também está no poema de Anjos. A Sombra afirma que o homem: “descende dos macacos catarríneos” (ANJOS, 1994, p. 238). Em ambos se constata que o homem é um animal que, simplesmente, convive entre outros tantos animais e organismos e de maneira semelhante, um dia perecerá. No poema de Anjos confirma-se a superioridade dos vermes: “A

³⁶ No Brasil, essa ingenuidade linguística é fruto de um período reconhecido por baixas produções artísticas denominado de *Belle Époque* (Parnasianismo) que teve início com a criação da República que “foi uma época marcada por crises políticas e movimentos sociais que incluíam arbitrariedades como deposições, degolas, exílios, deportações, [...] foram banidos da cena política os intelectuais que representavam os anseios populares e que muitas esperanças haviam depositado no sistema republicano. Essa exclusão provocou uma grande mudança na forma de se fazer literatura. Foi um período marcado pelo “desencanto, o pessimismo e as críticas à burguesia utilitarista que subia ao poder e começaram a se fazer presentes nas obras de vários autores, que passaram a ser conhecidos como —decadentes.” (ARRUDA, 2009, p. 14).

desarrumação dos intestinos / Assombra! Vede-a! Os vermes assassinos / A bacteriologia inventariante / Toma conta do corpo que apodrece... / Vendo as larvas malignas que se embrulham / No cadáver malsão, fazendo um s.” (ANJOS, 1994, p. 197).

A poesia de Anjos traz a força da visualidade no emprego da letra “s” que remete ao micróbio. A contaminação se torna visual e refere-se ao que Adorno define sobre “o estrangeiro que ganha evidência mais na sua imagem dentro da frase do que no seu vocábulo.” (1990, p. 216). A evocação da realidade imagética do verme na letra conflui para a afirmação da função poética concebível pela função referencial. O poema opera pela materialização visual e sonora, dentro de um jogo na alternância entre mostrar e ocultar concomitante à letra que não basta para a expressão. Recorre à semiótica e à aliteração (que produz o ver pela repetição): Vede-a / vermes / inventariante / Vendo / larvas / cadáver. (ANJOS, 1994, p. 197). A aliteração nos versos abre o caminho para a contaminação linguística, pois o verme amplia a visão do ver-me: o homem é devorado pelos vermes. Sua decomposição se dá pela decomposição da própria palavra penetrada por vermes. A palavra esburacada, furada, contaminada. Isso se revela na forma do poema pela penetração de rimas com palavras tais como intestinos e assassinos e o “s” que apodrece. O cruzamento dessas palavras demonstra de forma dramática a crítica que o poeta dirige à linguagem poética, cujas palavras e letras estão apodrecidas.

A força da imagem na poesia de Anjos está ligada a teatralidade. “A poesia em sua feição dramática” (FOGAL, 2017, p. 33) que ultrapassa a representação para se atingir o nível do drama é analisada por Alex Fogal, no ensaio “O teatro na poesia: a forma dramática em Augusto dos Anjos”. O autor corrobora a minha hipótese da contaminação linguística, cujo poder de ação está na inserção da palavra estranha / estrangeira que atinge um efeito crítico. “A produção poética de Anjos está inevitavelmente associada à estranheza e bizarrice observáveis nos temas de seus poemas e na linguagem que emprega para construí-los.” (FOGAL, 2017, p. 33). A importância do elemento dramático é procedimento para se entender a crítica proveniente da poesia de Anjos. Fogal destaca as aspas no primeiro verso do poema “Monólogo de uma sombra” na abertura do livro: “Sou uma Sombra...”. O recurso assegura o drama e distingue os personagens do poema: eu-poético e a Sombra. Sustenta, ademais, a inversão da lógica cristalizada, ou seja, o sujeito como atuante na transformação e o objeto como elemento passivo da ação transformadora. Ao invés disso, ocorre

uma interpenetração entre as duas instâncias e, em

grande medida, é o objeto externo que acaba por oferecer insumo às representações do estado de consciência do sujeito. Estamos diante de uma acepção de *poiesis* na qual a representação por meio do signo não convida a uma distinção absoluta entre pensamento e coisa, e sim os conecta. Liberta-se a individualidade criativa do hermetismo e opera-se um desvio em relação a uma noção de poesia pura, pois nesse caso, a concepção de lirismo se encontra fundamentada pela comunicação com aquilo que é exterior ao sujeito. (FOGAL, 2017, p. 33).

O jogo dramático é essencial para o exercitar da crítica e o livro de Anjos inicia com a voz de uma Sombra que se apresenta como advinda de outras eras e relata ao eu-poético todos os fracassos e frustrações do ser humano. Presente no “exercício da dramaturgia” está, também, a retomada de nomes como Goethe, Hoffmann e Rembrandt aos quais Anjos homenageia com adjetivações (BARROS, 1994, p. 174). É bastante singular a referência ao pintor holandês Rembrandt Harmenzoon van Rijn (1606-1669). Para exemplificar destaco o quadro “A aula de anatomia do Dr. Tulp” no qual se expõe a dissecação de um cadáver. O efeito teatral é chocante no destaque para as feições não dirigidas ao cadáver e sim para lugares que a pintura não mostra:



A Lição de Anatomia do Dr. Tulp [1632]³⁷

³⁷ Crédito da foto: <https://br.pinterest.com/pin/453456256207941712/>

A relação do quadro com a poesia do poeta ocorre pelo descompasso. O cadáver deveria ser o destaque da cena porque a luz está sobre ele. Os personagens vivos, no entanto, olham para lugares que não são mostrados. Isso dá a entender que o corpo exposto não é o tema principal. Não é puramente o drama, mas também, o efeito estilizador da imagem que, de tal modo, prevalece no poema de Anjos. O ser humano não é importante e sim os vermes. Expressões como “inventário bacteriológico” se opõe à “desarrumação dos intestinos” ressaltando a ironia: o foco está nos vermes que trabalham em grupo, ou seja, unem-se num inventário que lhes garante a sobrevivência da espécie, e por isso, se multiplicam assustadoramente se sobrepondo aos intestinos do ser humano que estão *desarrumados*. Disso resulta a desarticulação do ser humano. O leitor é convocado a ver e a pensar sobre essa diferença, cujo estranhamento é causado pela inserção de um mundo exótico, o mundo dos vermes e seres ínfimos que contaminam o ambiente humano e convocam o homem a se confrontar com seu fim como “herança miserável dos micróbios!” (ANJOS, 1994, p. 197).

Se ao verme são atribuídos sentimentos humanos de generosidade, ao homem, por outro lado, é dada a irracionalidade de latir ou ganir termos sem sentido. Isso instaura o desequilíbrio e a incompreensibilidade da língua de um “ser cachorro! Ganir incompreendidos / verbos! Querem dizer-nos que não finge, / e a palavra embrulhar-se no laringe, escapando-se apenas em latidos!” (ANJOS, 1994, p. 215). Emerge desses versos o grito dos incompreendidos que são animalizados pela sociedade. A poesia dá vazão à língua e ao mundo inferior dos animais incompreendidos: “a alma dos animais! Pego-a, distingo-a, / acho-a nesse interior duelo secreto / entre a ânsia de um vocábulo completo / e uma expressão que não chegou à língua!” (ANJOS, 1994, p. 215). Ganha voz, a alteridade popular³⁸, a coletividade animalizada, cuja expressão estranha / estrangeira imiscuiu-se a língua elevada da poesia. Através do poema, a linguagem do submundo alcança e contamina os espaços pela empatia expressa em: “e o animal inferior

³⁸ Homi Bhabha (1998) propõe um olhar crítico sobre as nações modernas em que pessoas de diferentes lugares compõem uma nação se organizando em subgrupos com diferentes linguagens, costumes, comportamentos e modos de pensar. Isso me faz refletir as misturas nas línguas porque o ato de migrar é uma contaminação na medida em que linguagens e culturas são levadas de uma para outra. Bhabha fala do dispersar e do reunir, as pessoas se dispersam ao saírem de seus lugares de origem e voltam a se reunir em novas formações sociais, não mais como anteriormente. Nesse processo avança a contaminação linguística.

que urra nos bosques / é com certeza meu irmão mais velho!” (ANJOS, 1994, p. 195). Com relação à forma, os versos que inter cruzam as palavras “duelo secreto” e “vocábulo incompleto” corroboram a hipótese contaminação linguística através da quebra da completude da palavra. Retomo o que Adorno acentua sobre a quebra do “fluxo turvo”. Isso está na ideia de vocábulo incompleto que desvela o duelo secreto da língua e suas nuances de incompletude na comunicação.

O poema “Schöne Jugend” (“Bela Juventude”), de Benn, apresenta um paradoxo que mostra o corpo de uma menina em deterioração enquanto ratazanas estão vivas, fortes e bem alimentadas. O corpo feminino torna-se habitat dos animais que o homem compara a seres inferiores e asquerosos. A temática vai além da transitoriedade da vida, inclui a inversão de papéis pelo contágio: o homem se torna alimento e morada dos seres ínfimos. Esses, por sua vez, vão se humanizando pelo tratamento que recebem através de atributos humanos como o adjetivo “jovem” (“Jung”) e o diminutivo “irmãzinha” (“Schwesterchen”). A inversão de papéis tem lugar sem rupturas. Os personagens espelham-se um no outro preservando os próprios significantes, mas perdem os contornos nítidos ao entrarem em contato um com o outro. Eles mantêm suas posições no texto com o sentido modificado ou em processo de transformação terminológica.

Uma contaminação³⁹ acontece no contato do corpo humano com as ratazanas. Outra contaminação acontece no contato com o teor do

³⁹ A contaminação transforma a visão que se tem dos humanos, dos ratos e dos vermes. Se nos humanos encontra-se ausente qualquer forma de sentimento, nos vermes e nos ratos, ao contrário, observa-se compaixão e afetividade. Em “O Deus-verme” tem-se uma lição de generosidade: “Ah! Para ele é que a carne podre fica, / E no inventário da matéria rica / Cabe aos filhos a maior porção.” (ANJOS, 1994, p. 209). O verme é solidário com sua espécie e pensa na herança que vai deixar para os seus filhos. Em “Bela juventude”, os ratos lamentam coletivamente a perda do seu alimento contido na carcaça do corpo da menina que é jogada na água. Anjos e Benn parecem querer dizer que, embora o homem seja um animal como os outros, ele se diferencia, não pela sua racionalidade, mas sim pela sua natureza egoísta que privilegia sua esfera particular em detrimento do coletivo. Diferente dos ratos e vermes que lutam pela sobrevivência de suas espécies, no ser humano se constata a natureza egoísta e as relações que parecem, cada vez mais, e por todo o lado, convertidas em relações de interesse privado e de mercadoria. No homem se constata a duplicidade do caráter e ele descobre que a “mão vil que afaga é a mesma que apedreja” (ANJOS, 1994, p. 280) ou que através de “um pequeno pedaço de carne se obtém dor e felicidade” (BENN, 2006, p. 30).

poema que trai as expectativas do título. O corpo da menina se torna morada dos ratos que, por sua vez se humanizam por meio de adjetivos como “jovem”. São curiosas algumas relações⁴⁰ que se podem fazer entre poemas dos dois poetas. Por exemplo, a teoria da Sombra de Anjos se confirma na irônica “bela juventude” de Benn, segundo a qual o homem é reduzido “à herança miserável dos micróbios!” É a ratificação de que o homem é um animal como os outros, porém, no processo de deterioração de seu corpo, ele é diminuído na cadeia alimentar, tornando-se alimento e morada de vermes e ratos. A superioridade dos ratos e dos vermes está patente na preleção irônica da Sombra (personagem) com um traço que chega a ser hilário: “é uma trágica festa emocionante!” (ANJOS, 1994, p. 198).

O crítico Martin Travers identifica em “Bela juventude”, de Benn, uma semelhança com o modelo de verso utilizado nos *Volklied*⁴¹

⁴⁰ Vale citar a semelhança entre duas personagens dos poemas “Monólogo de uma sombra” e “Café noturno” (“Nachtcafé”): o morfético de uma taverna na urbe de Anjos com o cliente do bordel café noturno de Benn: “Mas, de repente, com o ar de quem empesta, / Apareceu, escorraçando a festa, / A mandíbula inchada de um morfético! Saliências polimórficas vermelhas, / Em cujo aspecto o olhar perspícuo prendo, / Punham-lhe num destaque horrendo o horrendo / Tamanho aberratório das orelhas. / Ó fácies do morfético assombrosa!” (ANJOS, 1994, p. 245-246). E em Benn: “a jovem papada é uma boa deformação de nariz. / Ele paga três chopos para ela. / A barba com eczemas compra cravos. / Para suavizar o queixo duplo.” (BENN, 2006, p. 28). A contaminação ressalta a destruição da integridade física, da moral e do caráter do homem, a partir do desenho *horrendo* de sua imagem em detalhes ínfimos que, no entanto, se convertem em totalidade, justamente pelo seu isolamento que os redimensionam e os refuncionalizam em relação ao todo. A face assombrosa do morfético e a papada deformada são detalhes em significado potencial que desviados em minúcias ganham proporções assustadoras pela inserção contaminante de termos reles relacionados no livre jogo ficcional. Em ambos os poemas, os poetas utilizam o mesmo esquema – qual seja – colocar em evidência os aspectos ínfimos inerentes ao ser humano. Os termos que utilizam – se não são iguais – ao menos se filiam ao mesmo campo semântico como nos seguintes exemplos: em Benn: “queixo duplo”, “jovem papada” e “barba com eczemas” e em Anjos: “mandíbula inchada”, “saliências polimórficas” e “aberratório das orelhas”.

⁴¹ Baladas ou canções populares têm vários significados em seu uso literário ou musical. Seu uso literário é, principalmente, restrito a narrativas curtas e simples e que são ditas de forma lírica. Popularmente, qualquer canção curta que apela para o sentimento pode ser chamada de balada. Seu conteúdo pode ser religioso, político, amoroso, cômico ou trágico. [...]. Em nomenclatura musical, uma balada pode ser solo, coral ou instrumental, uma canção de amor ou mal dizer, uma

do poeta Franz Emanuel Geibel. O modelo, muito difundido no século XIX, baseava-se numa mitologia anódina que abordava os clichês de amor romântico, da natureza e da juventude. Travers afirma que haveria um viés paródico em “Bela juventude”. Benn estaria adaptando seu poema ao modelo de *Volkslieder* com uma nuance paródico-grotesca. A observação de Travers é pertinente. “Bela juventude” intercala elementos da poesia tradicional, tais como o tom, o ritmo ou, por exemplo, o título contaminado pela ação corrosiva do corpo da menina invadido por ratos. Por sua vez, os *Volkslieder* têm tradicionalmente uma formação híbrida que articula “muitas partes de outros originais, frequentemente adapta partes antigas ou absorve ou metamorfoseia dentro de uma corrente de tradição popular de textos e melodias de compositores conhecidos.” (SHIPLEY, 1970, p. 123).

Anatol Rosenfeld faz uma análise do poema de Benn e ressalta recursos de um romantismo poético que surgem por metáforas repulsivas: a dissecação do corpo de uma afogada, no poema “Juventude formosa”, não só decompõe o ser humano, mas dissolve também as metáforas tradicionais. Todo o acervo poético, gasto pelo uso, revela-se inadequado pela estrutura em que aparece: os lábios não são vermelhos, mas corroídos, o ninho não é de pássaros, mas de ratos, e a própria juventude estribilho de uma formosa canção alemã – é a juventude dos ratos que se alimentaram do cadáver. Ante o frio distanciamento do médico e “poeta *doctus*”, homens e ratos são iguais. (ROSENFELD, 1993, p. 145)

Em “Bela juventude”, a metamorfose leva ao contágio de termos de uma poesia tradicional aliados a um conteúdo totalmente repulsivo que produz e choca pelo sarcasmo com que se personifica e se valoriza animais asquerosos. E apela para uma estratégia ludibriante ao final do poema, quando fica claro que a bela juventude não é da menina, e sim das ratazanas que lamentam a perda do corpo/casa que as protegia e as alimentava. “Ah, como guinchavam os pequenos focinhos!” (BENN, 2006, p. 22).

canção dançante, ou alguma coisa meramente cantável. Chopin, Liszt, Brahms escreveram baladas para piano e orquestra. Algumas baladas devem contar uma história, mas isso não é mais tão essencial. [...] O estilo de baladas varia com o tempo e lugar e cantor. Suas características essenciais são a apresentação da narrativa, simplicidade e falta de consciência. (SHIPLEY, 1970, p. 25)

Essa forma de representar ilustra o caráter subversivo de palavras estrangeiras que “devem expressar, nas suas fragilidades, a solidão de uma consciência intransigente, devem chocar através da obstinação.” (ADORNO, (1959), 1990, p. 224). A mistura de elementos formais da poesia tradicional dos *Volkslieder* a um conteúdo degradante no poema de Benn, choca pela intransigência das palavras estranhas e abjetas que subvertem “o positivismo de uma compreensão geral da língua – aquela exatidão” (ADORNO, (1959), 1990, p. 225). O poema desmascara, ademais, a defesa do purismo e da regressão da língua como autênticos, afinal, as próprias *Volkslieder* são resultantes da mistura.

O poema “Idealização da Humanidade futura”, de Anjos, coloca “todos os dedos mercenários / Na consciência daquela multidão... / e, em vez de achar a luz que os Céus inflama, / Somente achei moléculas de lama / E a mosca alegre da putrefação!” (ANJOS, 1994, p. 206). Por sua vez, o poema de Benn rompe a expectativa de leitura: espera-se do poema, um conteúdo condizente com os belos títulos, mas depara-se com um mundo sem esperanças. O cinismo de Benn enfatiza o lamento dos ratos que choram a perda de sua morada humana, ao passo que o sarcasmo de Anjos coloca “todos os dedos mercenários” dos vermes no cérebro cheio de lama do ser humano e termina o poema dando destaque à mosca que se alegra com a putrefação. A contaminação se sucede com a inversão de terminologia: os vermes têm dedos, enquanto o homem tem lama no lugar de massa encefálica. Benn e Anjos constatam friamente a fatalidade cruel de uma bela juventude desmoralizada e uma idealização da humanidade futura perdida em um mundo de lama.

Embora Anjos e Benn estejam falando em suas respectivas línguas, ambos se tornam estrangeiros dentro delas e possibilitam novas reflexões causadas pelo estranhamento com palavras estranhas ao contexto de seus poemas. Os poetas criam um “subsistema secreto”⁴² na

⁴² Gilles Deleuze e Felix Guattari cunharam a expressão *bastardos da língua*, porém não como apropriação de palavras estrangeiras e exploração do incompreensível tal como discute Adorno. Ao contrário, os críticos enveredam a discussão para a criação de uma bastardia dentro da própria língua: “Ser um estrangeiro, mas em sua própria língua, e não simplesmente como alguém que fala uma outra língua, diferente da sua. Ser bilíngue, multilíngue, mas em uma só e mesma língua, sem nem mesmo dialeto ou patuá. Ser um bastardo, um mestiço, mas por purificação da raça. É aí que o estilo cria língua. É aí que a linguagem se torna intensiva, puro contínuo de valores e de intensidades. É aí que toda língua se torna secreta, e, entretanto, não tem nada a esconder, ao invés de talhar um subsistema secreto na língua. Só se alcança esse resultado através de sobriedade, subtração criadora.” (1995, p. 35).

escrita de seus poemas, e essa escrita necessita de codificação: “e o turbilhão de tais fonemas acres / trovejando grandiloquos massacres, / há-de ferir-me as auditivas portas.” (ANJOS, 1994, p. 200). As palavras estranhas são massacres que ferem os ouvidos na sonoridade da poesia de Anjos. Ademais, os versos distinguem a noção cega que atribui ao ser humano a irracionalidade e o colocam ao nível de outras espécies. Afinal, em nenhum dos poemas, há algum tipo de consciência dos personagens doentes ou dos homens e das prostitutas. A linguagem dos poemas desloca-se do senso corrente da comunicação e traz, assim, novo valor ao real. Rosenfeld lembra o texto, “Uma carta”⁴³ de Hugo von Hofmannsthal, no trecho que diz: “as palavras se desintegravam na minha boca como cogumelos mofados” (2010, p. 29). Anjos ressalta que à língua faltam “os ligamentos glóticos precisos” ou que há apenas um “pedaço de língua disponível” (ANJOS, 1994, p. 275). Reclama o fim do cárcere da língua através da contaminação por termos “esotéricos” que provoquem uma explosão nela, um “desespero endêmico”, uma “estranguladora lei” e exponham a “aspereza orográfica do mundo”, sua “atômica desordem” (ANJOS, 1994, p. 275). Hoffmannsthal apela para o paladar das palavras. Anjos mistura o paladar e o som dos fonemas acres (amargos) que ferem os ouvidos e a boca, acenando para o rompimento das temáticas poéticas.

A maneira como isso engendra certo prejuízo a referencialidade é lido na perda da referencialidade que ocorre com a quebra da noção de signo linguístico, conforme a concepção do linguista Ferdinand⁴⁴ de Saussure. Significante e significado são entendidos como entidades

⁴³ O texto é uma criação ficcional de Hugo von Hofmannsthal e datada de 1902, publicada no jornal “Der Tag”, em Frankfurt. Uma dupla transgressão ocorre nesse texto. A primeira é a transposição de uma carta, documento confidencial, para o universo do ficcional. A segunda é a ficcionalização de uma carta escrita por um personagem de nome Lord Chandos a um sujeito de nome Francis Bacon. O conteúdo do documento ficcional apresenta a insatisfação da personagem Lord Chandos com sua atividade literária. Ele desiste de escrever porque não consegue se identificar com os escritos que realizou no passado e o sentimento de estranheza diante deles, levam-no a negar tudo o que o mobilizou a escrever. O desconcerto do escritor com as formas de escritura que conhece são consequência do fracasso do “jargão da autenticidade” de que trata Adorno.

⁴⁴ As publicações dos alunos de Saussure legam suas concepções teóricas sobre o significante e o significado na língua como sendo a relação de um “conceito” a uma “imagem acústica”, que gera o signo linguístico: “o que o signo linguístico une não é uma coisa e um nome, mas um conceito e uma acústica” (SAUSSURE, 1972, p. 98).

psíquicas e colocados em nossa mente, por meio de um “vínculo” nomeado de “relação”.

No poema rompe-se a relação com a noção estabelecida pela língua. Por isso se observa na poesia de Anjos e Benn a quebra “da corrente turva” (ADORNO, [1959], 1990, p. 220). Essa ruptura atrasa o andamento da leitura dos poemas e faz o leitor se sentir estrangeiro em sua própria língua. O léxico estranho e técnico não parece adequado ao contexto da poesia e, conseqüentemente os temas não se referem ao ideal de beleza poética que se cultuava. Os poemas de Benn, como se verá no próximo capítulo, expressam o desprezo e consideram a insignificância ante o ser humano durante os processos de dissecação, de necropsias em um necrotério, onde o cadáver é coadjuvante de uma pequena flor presa ao seu corpo.

Termos como “palato”, “cavidade abdominal”, “sutura” trazem, ademais, a presença da morte, a frieza do homem com o próprio homem, a pequenez do humano e seu fim. Em Anjos, a variedade de termos pseudotécnicas, “intra-atômica” “quimiotaxia” e “raio X”, além de termos preciosos como “hirta”, “glutoneria” e “malsão” rompem o que Adorno chama fluxo natural da língua, uma vez que despertam a necessidade de investigação semântica, etimológica para um melhor entendimento da poesia.

O uso dessa palavra estrangeira demonstra o fim do poder absoluto da língua, o desnudar do “jargão da autenticidade”⁴⁵ (ADORNO, [1959], 1990, p. 221). Consolidado pela irreflexão, o jargão ostenta o vazio, o sem conteúdo que Hofmannsthal ficcionaliza na carta em que a personagem Lord Chandos expõe sua insatisfação com as palavras: “turbilhões de palavras. Sentia vertigens ao olhar para elas, girando sem parar e através das quais só se consegue chegar no vazio.” (2010, p. 29). Adorno corrobora a crítica de Hofmannsthal ao exemplificar que, “de modo algum, ele escreveu sua prosa no jargão da autenticidade. Ao

⁴⁵ Adorno explica que “na Alemanha, não somente se fala como se escreve um jargão da autenticidade, escolhido e apreciado como marca social nobre; sublinguagem elevada à supralinguagem. O jargão se estende da filosofia a teologia, passa pelas academias evangélicas e pela pedagogia, pelas faculdades comunitárias, pelas associações juvenis até os discursos sofisticados de deputados da economia e administração. Ao transbordar pretensão emotiva humana, ele se equaliza ao mundo que oficialmente nega; em parte por causa de seu sucesso em massa ou porque automaticamente define sua mensagem como natureza pura. Isola-se, assim, da experiência que deveria inspirá-lo. Ele tem um número modesto de palavras-chave. Originalidade em si não é o mais urgente.” ([1964], 1990, p. 416-417).

contrário, expôs, tematicamente o fim do absolutismo do homem e o sentimento de incerteza, de incompletude, de impotência diante do incompreensível e diante da sua própria língua que julgava ter domínio total de compreensão.” (ADORNO, [1959], 1990, p. 221. Tradução minha).

Os poemas de A. dos Anjos e Gottfried Benn marcam um contexto histórico de início do século XX. Um tempo de incertezas, de perda das ideologias e de mudanças de paradigmas que deixaram a humanidade ínfima dentro de um mundo vasto e estranho. Essa conjuntura gerou o pessimismo, o desprezo e o cinismo com que os poetas tratam o ser humano em seus poemas. Por sua vez, eles abrem mão do uso irrefletido do “jargão da autenticidade”, fazendo uso dele de modo a evidenciar os “seres ínfimos” que tanto são os ratos e vermes quanto o próprio ser humano das margens, os quais adquirem voz nos poemas.

1.1 Palavra inoportuna

Pretendo discutir neste item como Benn e Anjos constroem um mundo paralelo ao da poesia de caráter sério e oficial. Através da contaminação, os poetas privilegiam as entranhas, as profundezas do baixo corpo que simbolicamente é produtivo porque contém a palavra “vulgar”⁴⁶, inoportuna que equaliza as relações e desfaz as hierarquias

⁴⁶Para corroborar a leitura que faço da poesia de A. dos Anjos e G. Benn no âmbito da teoria de Mikhail Bakhtin, cito duas pesquisas de professores que defenderam essa tese: o primeiro é o trabalho de mestrado do professor José Vasconcelos Montgômery, “A poética carnavalizada de Augusto dos Anjos” (1996). A hipótese de Montgômery é a de que a poesia de Anjos tem sua compreensão dentro da célula originária dos romances sério-cômicos, ou seja, a carnavalização de onde se origina os gêneros híbridos que dão sustentação a tese bakhtiniana de dialogismo e polifonia da linguagem. É muito pertinente o estudo do professor sobre a transgressão na poesia de Anjos como forma de contestar uma dada realidade social e política na sociedade brasileira. A dissertação do professor se desdobrou em livro de mesmo título e recentemente no artigo “A poética da transgressão no Eu de A. dos Anjos”, apresentado no CONALI – congresso que comemorou o centenário de morte do poeta em João Pessoa na Paraíba em 2014.

O segundo é o estudo sobre a poesia do século XX, do professor Erik Schilling (*Dialog der Dichter – poetische Beziehungen in der Lyrik des 20. Jahrhunderts*, 2015). O professor inclui a poesia de Benn na sua análise sobre o dialogismo e a polifonia da linguagem, conforme a teoria de Mikhail Bakhtin. São comentadas as controversas posições de Benn sobre poema monológico. Schilling destaca o

para mobilizar a transformação, a mudança através da morte que faz renascer.

Conforme a concepção de Mikhail Bakhtin, a *palavra inoportuna* está ligada ao “ambiente do submundo” como espaço que choca o “homem de ideia, o sábio” que prefere negar o universo do baixo e “vulgar” em que se prima pelo uso da palavra estranha, contaminadora, invasiva: a “*palavra inoportuna* que é inoportuna por sua franqueza cínica ou pelo desmascaramento profanador do sagrado ou pela veemente violação da etiqueta” (BAKHTIN, 1997, p. 118). A *palavra inoportuna* nasce dentro da cosmovisão carnavalesca. No estudo da obra *Problemas da poética de Dostoiévski*, Bakhtin desenvolve um longo estudo sobre o romance de Dostoiévski, analisando-o dentro do amplo gênero denominado na Antiguidade Clássica de *sério-cômico*.⁴⁷ O campo do

confronto entre Benn e Paul Celan sobre monologismo e dialogismo. Os poetas encenam o palco das discussões sobre: arte pela arte? Ou arte voltada a um propósito e dirigida a um destinatário? A poesia é um discurso auto-suficiente? Ela é essencialmente forma? Um poema deveria dar prazer e melhorar a vida? Amparado no estudo de Bakhtin, Schilling propõe a hipótese de poesia dialógica da qual ressoam vozes contraditórias, as quais podem estar ligadas a funções sociais e políticas que emergem do discurso de modo subversivo. Dentro desse panorama, o estudo de Schilling investiga as relações da poesia do século XX e suas referências intertextuais e os debates controversos dos poetas sobre poesia. O crítico rastreia as questões de comunicação, interações e ambiguidades nas obras poéticas do século XX, a partir da teoria de Bakhtin sobre o dialogismo, cuja célula de origem está nos estudos do teórico sobre os discursos híbridos do campo do sério-cômico, tais como a sátira Menipeia, os diálogos e discursos socráticos, entre outros, que deram origem à polifonia. Esta é a base em que o crítico ler os textos poéticos: sob o signo de uma dialogicidade que pode, então, fornecer estratégias discursivas interessantes para pensar a realidade.

⁴⁷Os gêneros do sério-cômico têm como característica primordial, a anulação dos dogmatismos e a univocidade dos discursos porque são forjados dentro do mundo da visão do carnaval cuja força vivificante e transformadora possui uma vitalidade indestrutível. Bakhtin classifica de literatura carnavalesca toda obra que se liga às peculiaridades do folclore carnavalesco. Tais peculiaridades são três, conforme destaca Bakhtin: a primeira delas é o tratamento dispensado à realidade, ou seja, a realidade é vista ou interpretada pelo seu momento atual. Isso influi conseqüentemente na visão temporal de construção da imagem artística e de certo está ligada à segunda peculiaridade da literatura carnavalesca, isto é, os temas dos gêneros sério-cômico estão fundamentados na experiência consciente e não em lendas, das quais, de fato, os sério-cômicos tem uma visão profundamente crítica e irônica. A terceira peculiaridade está no estilo e na diversidade de vozes desses gêneros. Eles possuem uma politonalidade nos

gênero sério-cômico abrange todos os gêneros diversos em sua forma, porém semelhantes no conteúdo.

A característica dos gêneros do sério-cômico está basicamente na oposição que eles fazem aos gêneros considerados sérios e altos como a epopeia, a tragédia, a história, a retórica⁴⁸. Bakhtin destaca entre os mais importantes do gênero sério-cômico, a sátira menipeia, na qual ele insere o romance de Dostoiévski. A sátira menipeia, assim como todos os outros gêneros classificados dentro do gênero do sério-cômico têm em comum a profunda relação com o *folclore carnavalesco*. Guardadas as devidas proporções de cada gênero, Bakhtin afirma que todos são, de fato, penetrados por uma *cosmovisão carnavalesca*⁴⁹ que determina suas qualidades e lhes coloca a imagem e a palavra numa relação especial com a realidade. Há nos gêneros sério-cômicos um forte elemento retórico que, no entanto, é suavizado pelo clima de alegre relatividade da visão carnavalesca.⁵⁰ As imagens são biunívocas e unem sempre dois campos

discursos que fundem o sublime com o vulgar, o cômico com o sério. Exemplos dessa fusão encontram-se em cartas, manuscritos, diálogos, paródias dos gêneros elevados, citações paródicas, verso e prosa intercalados, dialetos e jargões, bilinguismo.

⁴⁸ Em “A carta”, de Hofmannsthal, Lord Chandos fala de sua busca, pela espiritualidade perdida, nos textos clássicos de Platão, Sêneca e Cícero. A crítica de Hofmannsthal se dirige ao vazio de palavras ligadas à filosofia existencialista que Adorno corrobora no texto “Jargão da autenticidade”. Adorno afirma que o existencialismo de Heidegger redundava no platonismo, cuja autenticidade recai no vazio. Lord Chandos diz ter “esperanças de se curar com os conceitos bem delimitados e harmoniosamente ordenados” (2010, p. 29), mas esses só falam entre si e não se comunicam com o pensamento humano.

⁴⁹Bakhtin ressalta que o carnaval não é um fenômeno literário em suas origens porque remonta às sociedades primitivas e se fundamenta primordialmente num conjunto de festividades diversas, ou seja, ele apresenta ramificações variadas conforme à época, o povo e os festejos. O carnaval é uma criação simbólica de “formas concreto-sensoriais entre as grandes e complexas ações de massas e gestos carnavalescos” (BAKHTIN, 1997, p. 122). A sua transposição para a linguagem literária ocorre, assim, pela representação concreta e sensorial de imagens artísticas carnavalescas. O carnaval possui algumas categorias, das quais Bakhtin destaca as seguintes: não há hierarquias nem palcos ou holofotes para uns em detrimento de outros.

⁵⁰Ocorre no carnaval uma vivência em comum entre os homens, na qual se quebra a ordem habitual das regras e impedimentos que governam o sistema social da vida comum das pessoas fora do carnaval; as leis são revogadas durante três ou mais meses do carnaval; as distâncias entre os homens são desfeitas, e eles passam a conviver juntos e livremente no ambiente da praça pública que é o

de mudança: “nascimento e morte, benção e maldição, elogios e impropérios, mocidade e velhice, alto e baixo, face e traseiro, tolice e sabedoria” (BAKHTIN, 1997, p. 126).

É dessa ambivalência entre o alto e baixo que Bakhtin destaca a noção de *palavra inoportuna*⁵¹ como, também dupla, pois origina-se de um ritual onde se proferiam impropérios, palavras ofensivas aos elementos da natureza para que se movessem em direção à mudança climática conforme a necessidade de plantação e colheita. A *palavra inoportuna* está relacionada com tudo o que é ambivalente, por exemplo, o corpo e seu significado alto e baixo. A cabeça é o alto e sagrado, os órgãos genitais, o ventre e o traseiro pertencem ao baixo. Esse paralelo revela o rebaixamento do corpo como prenhe de renascimentos, pois sua aproximação com a terra, o revela como espaço fértil para a concepção do novo e abertura para ele.

grande palco aberto do carnaval sem pedestais; e por último, mas não menos importante é a profanação do sagrado “pelos sacrilégios carnavalescos, por todo um sistema de descidas e aterrisagens carnavalescas, pelas indecências carnavalescas, relacionadas com a força produtora da terra e do corpo, e pelas paródias carnavalescas dos textos sagrados” Dentro da revogação observa-se, ainda, a ação carnavalesca que se orienta pela ideia de destronamento do rei do carnaval. Esse ritual é repetido em vários festejos carnavalescos e tem como fundamento destruir para renovar. O coroamento-destronamento é um ritual biunívoco que não contempla a ideia de eliminação de um para sobreposição de outro, é, de fato, o contrário disso, a convivência ambivalente entre o rei verdadeiro e o coroamento do seu oposto – um bobo ou escravo. Isso contempla o momento crucial do carnaval que Bakhtin chama de “consagração do mundo carnavalesco às avessas”. Ao lado disso, se dá o destronamento do rei oficial que é despojado de sua coroa e suas vestes, é surrado e ridicularizado. Os momentos são simultâneos e, por isso, não se sobrepõem porque simbolizam o elo entre morte e renascimento, a transformação de uma coisa na outra, por isso não podem ser separados. (BAKHTIN, 1997, p. 123).

⁵¹A função do ritual era desferir injúrias contra a figura séria e elevada do astro *sol* como deus supremo ou da *terra como mãe fértil*, para que se movessem em direção a uma mudança. De tal modo, o riso carnavalesco é, também, pautado nessa ofensa desferida contra a hegemonia de uma autoridade, no intuito de se obter a mudança dos poderes e o nascimento da verdade. Bakhtin destaca, ademais, que o carnaval é orientado pela ideia de transformação contida na mudança das estações do ano, mais especificamente, “com as fases do sol e da lua, com a morte e o renascimento da vegetação e com a sucessão das estações agrícolas. Nessa sucessão tudo o que se renova é enfatizado como sendo um elemento positivo que expressa as esperanças das pessoas em relação a um futuro mais feliz.” (BAKHTIN, 2008, p. 316).

A tradição oficial procura desqualificar e negar a visão⁵² das partes baixas do corpo, censurando suas funcionalidades como imoral e licenciosa. Mas para Bakhtin, a conexão do carnaval com o corpo é primordial para se pensar a palavra ambivalente como prenhe de significação. A representação de imagens romanas de bruxas antigas, cujas faces estão contorcidas pela gargalhada e as barrigas inchadas pela gravidez remetem ao que Bakhtin define como “morte prenhe de sentido, uma morte que dá à luz [...]. A vida é mostrada em seu duplo processo contraditório: é o epítome da incompletude.” (BAKHTIN, 1997, p. 25-25). Bakhtin define como grotesca toda a experiência do corpo que enfatiza as alterações na natureza através da ingestão e evacuação de alimentos⁵³ ou pelo sexo, que se opõem as representações clássicas. O corpo grotesco possibilita a abertura para o que ainda está por vir. A esse respeito, vale citar:

ao lado das entranhas e dos órgãos genitais é pela boca que entra o mundo a ser engolido [...]. todas essas convexidades e orifícios têm uma característica comum; é com elas que as fronteiras entre o nosso próprio corpo e o dos outros e entre o corpo e o mundo são rompidas [...] a imagem grotesca ignora a superfície cerrada, lisa e impenetrável do corpo e retém somente suas

⁵² Bakhtin diz que quando se degrada, amortalha-se e semeia-se simultaneamente, mata-se e dá-se a vida em seguida, mais e melhor. Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, e, portanto, com atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos, e a satisfação das necessidades naturais. A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um novo nascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo, regenerador: é ambivalente, ao mesmo tempo negação e afirmação. (BAKHTIN, 2008, p. 19).

⁵³ Um aspecto essencial do carnaval é a experiência com o alimento no banquete ofertado em praça pública. É o momento em que o homem celebrar sua vitória “no ato de comer que é jubiloso, triunfante; ele triunfa sobre o mundo, devora-o sem ser devorado ele mesmo.” (BAKHTIN, 1997, p. 281). O alimento ingerido representa o triunfo do homem sobre a morte. Sua vitória na colheita e na caçada são coroadas com a ingestão do alimento que antes fora ameaça à sua existência. Esse contentamento público é partilhado com a comunidade na festa em que todos participam como um corpo único, sem restrições, porque a essência do carnaval é a liberdade e o destemor dos limites e das hierarquias. É o momento de regozijo popular que se sobressai pela liberdade de partilhar do espaço público sem regras ou leis pré-estabelecidas.

excrecências (broto, botões) e orifícios, somente aquilo que leva para além do limitado espaço do corpo e para o interior das profundezas do corpo. (BAKHTIN, 2008, p. 317-318).

Assemelha-se o corpo ao evento do carnaval como algo livre e que supera os limites a partir do romper das fronteiras entre o não oficial e o oficial, traçando o livre jogo da profanação do sagrado. Da mesma forma que elementos não oficiais se infiltram na linguagem poética, a *palavra inoportuna* constrói um mundo particular em oposição ao mundo oficial.

Alinhando essas observações ao propósito da análise da poesia no contexto da premissa de *palavra inoportuna*, destaco no poema de Anjos (“Monólogo de uma Sombra”), o que a Sombra / larva enfatiza ironicamente sobre os vermes que brincam com intestinos humanos como se fossem cadelas. Semelhantemente, no poema de Benn (“Apêndice”), destaco a comparação irônica do intestino de um paciente com um buquê de rosas. Os excertos que se seguem ilustram o jogo duplo da contaminação com que ambos poetas operam esteticamente em seus laboratórios poéticos:

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, 1994, p. 197)

O primeiro corte. Como se corta pão.
“Aperte aqui!” Algo vermelho espirra.
Mais fundo. Os músculos: úmido, espumante,
fresco.
É um buquê de rosas sobre a mesa?

É pus espirrando?
É o intestino cortado?
“Doutor, se o senhor ficar na frente da luz,
Nem o diabo consegue ver o peritônio.
Anestesia! Não posso operar!
O homem vai andar com seu estômago.” (BENN, 2006, p. 26-27. Tradução minha)

O corpo humano está exposto, os órgãos emergem assustadoramente. A equalização ou destronamento do ser humano cria um efeito convidativo a ver e a participar da dissecação orgânica do corpo.

No poema de Anjos, há um convite a ver-se a si mesmo (a palavra *verme*⁵⁴ contém em si o *ver-me*⁵⁵, ou *ver-se* a si mesmo, em atitude reflexiva e contemplativa de autoquestionamento e confrontação com a *ver-dade*). Esse momento sucede ante a análise dos intestinos como parque de diversão destinado aos vermes. No poema de Benn, há um bombardeamento de perguntas que expõem o intestino sobre a mesa cirúrgica como um buquê de flores. Nos dois poemas há termos semelhantes, como o “intestino” que evoca o olhar para dentro de si, o dobrar-se sobre si mesmo para uma autoreflexão. Bakhtin fala da descida ao corpo físico como uma ação de duplo sentido, pois, “degradar significa entrar em comunhão com a vida, da parte inferior do corpo” (2008, p. 19). Essa transferência ao “plano material e corporal” (p.17) desfaz as crenças do homem na sua superioridade. A imagem do buquê de rosas – que destaca o belo dentro do cenário de entranhas e dissecações – é metáfora tanto para a efemeridade da vida quanto para a ruptura formal do verso que em Anjos, ainda não se realiza, mas já antecipa questões temáticas e da linguagem que deixa de ser um buquê de rosas e passa a ser os intestinos.

Como *palavra inoportuna* é mister qualificar a inserção do modelo de relatório médico, especialmente na poesia de Benn que com se sabe era médico. Como definiu o crítico Heinz Ullstein, ele “escrevia seus poemas na mesma mesa onde estavam vidros de urina e vacinas contra gonorreia.” (ULLSTEIN, 1987, p. 45). Essa contaminação no laboratório operacional expõe a ruptura dos limites entre a arte como linguagem elevada e a demonstração de diagnósticos de autópsias que interagem na

⁵⁴ Maria Rosa Duarte de Oliveira desenvolveu a premissa do “**verme** que contém o **ver-me**, apontando para o paralelo entre **roer** e **ver-ler**” (p. 25), que promove um novo método de composição, cuja técnica se constitui em paralelo com a memória, num movimento que retorna a uma ação anterior para reordená-la e recortá-la sob o prisma do presente. Conforme Oliveira, o “roer (como se lê) e o ler (como se rói)” (p. 25), compõe o método machadiano “de mastigação e leitura que retorna, avança, salta, recorta, cola, inverte, substitui e desloca a matéria lida para outro tempo-espaco: o da reescritura.” (p. 25).

⁵⁵ Luiz Costa Lima escreve sobre a poesia de Sebastião Uchoa Leite, em um artigo intitulado “Sebastião Uchoa Leite: um depoimento”, de 2012, sobre a duplicidade de sentido do “ver-me” / verme, dos últimos versos do poema “Em off”, do qual se obtém a imagem do eu que se vê a si mesmo e se vê no verme. (COSTA LIMA, 2012, p. 230)

poesia de forma tão evidente que é preciso analisar em detalhes a distinção entre ficção e realidade protocolar médica. No livro *Provoziertes Leben*, de 1993, (“Vida induzida”, título homônimo do ensaio de Gottfried Benn de 1943), Werner Rube discute essa distinção analisando os relatórios médicos escritos por Benn. Geralmente são redigidos numa linguagem coloquial, com uso de palavras-chaves que visam informar resumidamente os detalhes do trabalho do patologista. Trata-se de uma linguagem metafórica que usa pouco ou quase nenhum verbo, e anotações de protocolos de controle médico.

No dia 06 de novembro de 1912, Benn realizou a autópsia⁵⁶ de um cadáver de 41 anos do vendedor Richard W. No registro dessa autópsia, no item “exterior e extremidades”, Benn escreve: “cadáver masculino em precária condição alimentar. Pele sobre osso. Sem preenchimento de gordura. Musculatura fraca, frouxa.” (RÜBER, 1993, p. 256). Mais adiante, no item “cavidade torácica”, ele registra o seguinte:

a superfície pulmonar, até o momento não deformada, lisa e espelhada. Corte de superfície, em ambos os lóbulos superiores, numerosas cavernas até o grande ovo de galinha. As paredes, até o momento, rígidas; cobertas de gordura, fissuradas. Das grandes cavernas extraem-se filamentos brancos (brônquios). Nos lóbulos inferiores espalha-se abundante herança pastosa, o tecido, todavia, aerado. Brônquios. Mucosa um pouco avermelhada, coberta com muco. Na laringe, na abordagem por ambas as cordas vocais, um grande tumor do tamanho de um penning no fundo do amplo abcesso. (RÜBER, 1993, 256)

A seguir, uma demonstração feita pelo médico Dr. Rube, do procedimento de uma autópsia em 1912:

Entra-se na antessala, veste-se jaleco branco, encontra-se o pequeno grupo de médicos na sala de azulejos brancos. Professor Benda, patologista, cumprimenta os participantes do curso, dá os primeiros esclarecimentos. O cheiro adocicado e estranho, como se fosse almíscar das glândulas, se misturava com formol-parafina, seivas em processo de apodrecimento e desinfetante

⁵⁶ O primeiro protocolo de autópsia de Benn data do dia 26 de outubro de 1912, o último do dia 18 de dezembro de 1913. No instituto de anatomia e patologia do hospital de Berlin Ocidental, ele realizou 297 autópsias. (Benn, *escritos médicos*, Instituto de patologia, Berlin, 1912, p. 96).

excitavam profundamente – “a sensação da primeira ação e a veneração diante da morte determinavam a postura particular de um médico que realizava a abertura de um cadáver”. Essa máxima ao Secador determina a todo momento na apresentação do Secado. Em geral, fala-se em voz baixa no ambiente. A linguagem é mais abafada, a manipulação dos instrumentos, o vai e vem, não há razão para pressa. Até o mais apático sente: não respeitar a morte e o morrer em todas as suas instâncias é banalizar a vida. O assistente prepara a longa faca parênquima e sem ponta, a faca forte para cartilagem, prepara a tesoura com ponta roliça apropriada para o intestino, deixa à mão as tigelas esmaltadas para receber os órgãos, o balde, a caixa com serragens para absorção dos sulcos corporais depois de finalizar a abertura da cavidade durante a sutura. Professor Benda, o mais respeitado secretário da comunidade médica de Berlin, deixa deslizar a apertada luva cirúrgica. (RÜBE, 1993, p. 103-104. Tradução minha)

O poema “Réquiem”⁵⁷, de Benn, ilustra essa estética hospitalar, muito embora a sala de autópsia não seja mencionada: “Em cada mesa dois. Mulheres e homens entre- / cruzados. Sem tormento. E próximos e nus. / O peito esquartejado. O crânio aberto. O ventre / pela última vez agora a dar à luz.” (BENN, 2006, p. 25). Os passos metodológicos são informados em frases curtas e com poucos verbos, o que remete à autópsia em sentido original. Mas há um convite para se assistir detalhes de um procedimento que é confidencial no campo da ciência médica.

O poema quebra o protocolo médico, deforma os cadáveres. Ao final, o médico / poeta se identifica: “De dois amantes prostituídos, / qual vindo de um só ventre, vi que ali estava tudo.” (BENN, 2006, p. 25). Isso dá a visão do renascimento resultante do acoplamento do casal: “O resto nos caixões. Tantos recém-nascidos: / cabelos de mulher, um peito de miúdo, / pernas de homem.” (BENN, 2006, p. 25). A metáfora do renascimento é inferida do ato sexual como fase preliminar do processo de transformação ou melhor de contaminação para o renascimento. O poema de Benn fala da relação sexual através do verbo “huren” (fornicar,

⁵⁷ Requiem é uma palavra de origem latina e significa, dentro da esfera religiosa, um texto litúrgico entoado na missa dedicada aos mortos. Geralmente iniciada com expressão *requiem aeternam* que significa repouso eterno.

prostituir-se) que é conflitante com a ideia religiosa⁵⁸ contida no título do poema.

O efeito de contraste surge da convivência entre o alto e o baixo: o alto está no *Requiem*, imediatamente rebaixado pelo conteúdo do poema: “Do cérebro aos testículos, cada um três malgas rentes. / E o templo de Deus e o estábulo infernal.” (BENN, 2006, p. 25). Da junção dos extremos surge o jogo através de mudanças bruscas, que violam as regras do discurso sério⁵⁹, a convivência harmoniosa entre o culto sublime e o seu correspondente elemento corporal baixo.

Joachim Dyck identifica em “Réquiem” várias referências bíblicas. A primeira delas encontra-se na Primeira Epístola aos Coríntios, onde Paulo fala do corpo como “templo do espírito santo”, e alerta para o pecado da prostituição: “Ou não sabeis que o que se ajunta a uma prostituta se torna um só corpo com ela? [...] fugi da fornicção. Qualquer outro pecado que o homem comete é fora do corpo, mas o impuro peca contra o seu próprio corpo.” (Coríntios I, 6.7, versículo 16-19). Partindo desse objeto bíblico, o poema de Benn vem dizer, contrariamente, que o que resta em um balde são: “Do cérebro aos testículos, cada um três malgas rentes. / E o templo de Deus e o estábulo infernal / agora peito a peito no chão da cuba, os dentes / a arreganhar pró Gólgota e a queda original.” (BENN, 2006, p. 25). A outra referência bíblica, que se encontra no desfecho do poema, é sobre a visão primordial do paraíso: “O homem e a mulher estavam nus e não se envergonhavam.” (Gênesis, 2.3, versículo 25). O início do poema fala ironicamente da nudez sem tortura e, ao final, traz a ideia do pecado original, promiscuidade e renascimento.

⁵⁸ Destaca-se o que Bakhtin fala da relação do sagrado com o profano representados pela ambivalência do corpo, no seu rebaixamento como produtivo, no qual se realiza o renascimento. A crescente abundante do corpo baixo “é a terra que dá vida, e o seio corporal; o baixo é sempre o começo.” (BAKHTIN, 2008, p. 19).

⁵⁹ Bakhtin destaca que os representantes da igreja (monges, eruditos, clérigos, etc.) eram submetidos ao mundo baixo do carnaval, sendo obrigados a descer de seus postos e a viver as alegrias e distrações do carnaval. Além disso, os manuscritos oficiais da igreja eram lidos do ponto de vista cômico e paródico. Tinham, portanto, seu correlato paródico dentre os quais estão os textos bíblicos, principalmente os evangelhos. Nasciam, assim, textos do gênero paródico como *liturgia dos beberões*, *liturgia dos jogadores*, *parodias de salmos*, *hinos*, e orações como o *Requiem* que Benn transfere para a poesia com uma visão deformada.

Réquiem é uma palavra estrangeira pertencente à esfera religiosa⁶⁰ e possui sentido elevado e nobre. No entanto, no poema, ela é contaminada pela esfera do profano representado no corpo corrompido pela promiscuidade do curral do diabo. O poema se compara, assim, a um banquete dos mortos.⁶¹

A *palavra inoportuna* está presente também nos poemas “Mater Originalis” e “Ricordanza della mia gioventú” de Anjos. Os poemas tratam, simultaneamente, de uma genealogia desconhecida, transgressora, inconveniente. O primeiro poema traz a questão da origem desconhecida que pode, tanto se referir à linhagem do homem quanto ao nascimento da linguagem: “Forma vermicular desconhecida / Que estacionaste, mísera e mofina, / Como quase impalpável gelatina, / Nos estados prodrômicos da vida.” (ANJOS, 1994, p. 227). A ideia de uma origem está contida na palavra “mãe” como matéria orgânica, amorfa, tema central do poema. A mãe é a gelatina primordial da qual tudo se origina, mas essa matéria gelatinosa está dissolvida, sem formas. A temática do verme retorna sob a forma do neologismo *vermicular*. O vocábulo conclama a ascendência oriunda do verme que é, todavia, uma forma desconhecida ou quase impalpável, porque se constitui de uma massa sem esqueleto, sem estruturas que lhe equilibrem os movimentos. Prodrômico significa indícios de uma patologia. Isso destaca a herança da forma poética com sinais de uma doença⁶² que não tem origem determinável, mas que é

⁶⁰ A inserção da esfera religiosa na poesia de Benn deve-se à sua herança como filho de pastor protestante. O poeta era profundo conhecedor dos textos bíblicos, mas os introduz na sua poesia através de uma visão profanadora deles. Benn realiza o que Bakhtin nomeia de criação *paródico-travestizante* de caráter crítico em relação à seriedade do discurso direto e elevado. Entendida sob esse ângulo dinâmico, a paródia vem a ser uma forma de imitação caracterizada pela inversão e pelo humor, mas que tem nessa inversão uma profunda reflexão sobre o texto profanado que é reativado pelo seu paralelo.

⁶¹ Segundo Bakhtin, “o banquete é uma peça necessária a todo regozijo popular. Nenhum ato festivo essencial pode dispensá-lo”, e suas imagens “estão ligadas às festas, aos atos cômicos, à imagem grotesca do corpo” porque nele ocorre a desobediência às regras sociais: o que interessa é banquetear-se. “O banquete celebra sempre a vitória” e “o triunfo do banquete é o triunfo da vida sobre a morte” (2008, p. 243-247). Nisso se encontra a chave de leitura para o Réquiem de Benn que, tendo profundo conhecimento da bíblia, desconstrói a canção religiosa pelo embotamento dela, tornando-a uma *palavra inoportuna*.

⁶² Max Black afirma que o termo contágio passou a ter uma relação forte com o termo “doença” devido a sua aproximação com a palavra “miasma” que está diretamente relacionada com “mancha” ou “contaminação”, ou também,

sentida pela contaminação de vermicular que lembra vernacular. O vernáculo doente pelo seu caráter de jargão que fala no vazio é substituído pelo vermicular que penetra inoportunamente, que fura e invade a língua quebrando seu conformismo. O verme surge para destruir o vernáculo /jargão que estagnou, que perdeu a origem e a originalidade.

O poema se desfaz, da integridade de uma sabedoria hierárquica de figuras sagradas como O “hierofante que leu minha sina / Ignorante é de que és, talvez, nascida / Dessa homogeneidade indefinida / Que o insigne Herbert Spencer nos ensina.” (ANJOS, 1994, p. 227). A origem da poética de Anjos liga-se a uma homogeneidade indefinida que a Sombra expõe no poema de abertura ao se comparar à monera: elemento cujo corpo tem “forma mutável e só possui disposição regular quando está em repouso, e assume, então, formato global. Isso ocorre porque o material genético da monera não se encontra resguardado por uma membrana e flutua por toda a sua extensão.” (HAECKEL, 1961, p. 47). Sua forma é híbrida e biunívoca. Além disso, essa forma tem sua base no evolucionismo de Spencer que ensinaria a não ter forma única.

O poema “Ricordanza della mia gioventú”, de Anjos, trata da ascendência usurpadora da origem, o que destaco nos versos: “a minha ama de leite Guilhermina / Furtava as moedas que o Doutor me dava / Sinhá-Mocinha, minha mãe, ralhava... / [...] Furtaste a moeda só, mas eu, minha ama, / Eu furtei mais, porque furtei o peito / que dava leite para a tua filha! (ANJOS, 1994, p. 257). A forma poética neste caso é parte de uma constituição dialógica entre a mãe original, sem formas, e aquela mãe a quem o poeta furtou o leite do peito. Dessa hibridez resulta uma linguagem poética que infringe as regras do “bom gosto” por meio da excentricidade da propositada entremescla de vocabulários literários de alta cultura e linguagem rude e vulgar. Essa linguagem poética que nasce do “cósmico segredo / da substância de todas as substâncias” (ANJOS, 1994, p. 195) se declara autônoma e é sem normas como se expressa nos versos: “Ah! De ti foi que, autônoma e sem normas, / Oh! Mãe original das outras formas, / A minha forma lúgubre nasceu! (ANJOS, 1994, p. 227). É uma forma poética livre e contagiada por tantas outras substâncias

impurezas físicas e morais. A trajetória dessa relação se inicia com os escritos hipocráticos que se detinham em explicar as epidemias através de meios naturais e não mais como punições por pecado. O elemento da natureza que iniciou a criação dos miasmas foi o “ar”. Este tornou-se a causa de surtos e doenças devido a sua transmissão de epidemias que afetaram grande parte da população ao mesmo tempo.

e apropriações concebidas por experiências duplas, ambivalentes como as múltiplas experiências do homem medieval.⁶³

A ligação mais forte da *palavra inoportuna* encontra-se na figura ambivalente do *sátiro peralta*, que a Sombra/Larva apresenta em “Monólogo de uma sombra”. O *sátiro peralta* se delicia de prazeres com “o cuspo afrodisíaco das fêmeas / no sombrio bazar do meretrício” (ANJOS, 1994, p. 197). A etimologia da sátira⁶⁴ deriva da palavra *satura* (*Lanx*), que significaria um prato cheio ou o recheio de um assado ou um prato de diversas frutas dado como oferenda a um deus rural. Soma-se a essa acepção, a ideia de mistura ou aparente desordem. “Os críticos romanos ampliaram a definição a partir do sentido grego da palavra *saturus* (*sátiro*), de modo que no inglês moderno, os termos satirizar e satírico provêm do grego. No Renascimento manteve-se o termo sátira que deriva dos antigos jogos sátiros, cuja linguagem é áspera e jocosa.” (SHIPLEY, 1970, p. 286. Tradução minha). Shipley acrescenta que a sátira é um ataque para expor a insensatez de alguém ou vice-versa. “É um embotamento ou o próprio mal - ou ainda, expor alguma posição amoral ou uma postura imoral - seja pela repreensão suave seja pela verbal escarificação em morte, pela ridicularização ou ofensa, seja direto

⁶³ Bakhtin fala da vida do homem na idade média que vivia mais ou menos, duas vidas: uma oficial, monoliticamente séria e sombria, subordinada à rigorosa ordem hierárquica, impregnada de medo, dogmatismo, devoção e piedade, e outra *público-carnavalesca*, livre, cheia de riso ambivalente, profanações de tudo o que é sagrado [...]. E essas duas vidas eram legítimas, porém separadas por rigorosos limites temporais. (BAKHTIN, 1997, p. 129).

⁶⁴ A sátira surgiu de rituais e magias. Entre os árabes pré-islâmicos, a figura do poeta tinha por função levar suas pragas e maldições como lanças em direção ao inimigo. Os irlandeses pré-cristãos, por medo, viviam entre o ódio e a admiração por seus poetas (*filid*), pois estes, por muitas gerações, exerciam o poder pela capacidade mortífera com as palavras. Nos ritos de fertilidade gregos, os líderes das canções fálicas rompiam as festividades com ocasionais explosões de injúrias e maldições, geralmente dirigidas contra uma determinada pessoa que representava os males - praga, seca, doença - e por isso tinha de ser exorcizado. O poder mágico de tal abuso permanece, fortificando posteriores maldições não ritualísticas. É esse poder que se atribui ao primeiro satírico conhecido pelo nome de Arquíloco (7 c. AC). Segundo a lenda, quando sua noiva Neobule e o pai desta Lycambes, se recusaram a honrar o contrato de casamento, Arquíloco os envergonhou publicamente com injúrias coléricas, levando-os a se enforcarem. Este poder de matar, essa nebulosa força mágica das palavras, tem-se mantido potente entre alguns rituais de culturas primitivas. E mesmo no mundo ocidental se reconhece o poder da sátira em frases como “para assassinar uma reputação” ou “para rimar alguém até a morte”. (SHIPLEY, 1970, p. 286. Tradução minha).

pelo burlesco ou indiretamente pela ironia.” (SHIPLEY, 1970, p. 286. Tradução minha).

O discurso da Sombra/Larva envereda pelo tom burlesco expondo publicamente o sátiro peralta. Se antes ele era o promotor das injúrias e difamações, agora, torna-se o alvo delas, pois é a Sombra quem assume o papel satírico, proporcionando a experiência de uma segunda vida, uma vida às avessas: “nutrindo sua infâmia a leite e trigo... / como que em suas células vilíssimas, / Há estratificações requintadíssimas / De uma animalidade sem castigo” (ANJOS, 1994, p. 197). O sátiro peralta vive as duas vidas do carnaval. Ele sai de seus limites requintados e desce para o submundo da animalidade sem castigo do carnaval e festeja sua infâmia alimentando-se de leite e trigo. O sátiro peralta celebra a liberdade que nasce das inversões na hierarquia social, das suspensões dos limites da sexualidade: “brancas bacantes bêbedas o beijam. / Suas artérias hírcicas latejam” (ANJOS, 1994, p. 197), e a possibilidade de desempenhar diferentes papéis, uma vez que a aliteração da letra “b” lembra Baco e o mundo do corpo baixo. A destruição do mito faz nascer novos sentidos na poesia de Anjos.

As abordagens metafóricas sobre a voluptuosidade do sátiro sexualizam termos do âmbito clínico médico, tais como: “nevrose”, “anômala”, “simbiose”, “intracefálica”, “epilético”, rebaixando-os, juntamente, com o de atos primitivos de animais irracionais: “uivando”, “carnívora”, “lobos”, “danados”, e dinamizam, com isso, a linguagem poética. Esse efeito leva à fusão entre elementos normalmente não afeitos ao ambiente da poesia e espelha o ato imaginativo encadeador do mundo ficcional. Esse mundo nunca pensado se abre e traz consigo, pela junção de elementos opostos, o campo semântico da ameaça que ronda o homem submisso aos desejos primitivos dentro de uma cadeia cíclica do *babilônico sansara*. O sátiro peralta está preso nesse ciclo vicioso: “cresce-lhe a intracefálica tortura, / e de su’alma na caverna escura, / fazendo ultra-epilépticos esforços / acorda, com os candeeiros apagados” (ANJOS, 1994, p. 198).

Mas a Sombra/Larva vem dizer que é preciso deslocar a vida do ciclo habitual e que “somente a Arte esculpindo a humana magoa, / abranda as rochas rígidas, torna água / todo o fogo telúrico profundo / e reduz, sem que, entanto, a desintegre” (ANJOS, 1994, p. 198). Essa Arte, cuja palavra estranha/inoportuna, renovadora produz a linguagem de matizes cinicamente franca, encontra forma na mudança por meio do incomum, do vulgar. A arte não permite que o homem estagne, nem na completa seriedade nem na completa sordidez, por isso a palavra poética tem de ser inoportuna e ambivalente no equilíbrio entre os opostos.

Os poemas produzem exageros e distorção de formas consagradas pela cultura. A contaminação linguística imprime na poesia uma linguagem astuciosa que guarda o ceticismo irônico dos poetas com relação ao mundo. Metáforas vulgares, intestinos e outras descrições minuciosas do corpo e seus aspectos degradantes falam da decomposição da matéria e constituem um sentido renovador para a poesia. Os poemas privilegiam o ambiente do submundo⁶⁵. Chocam pela elevação do universo do baixo e vulgar, pelo uso da palavra estranha, invasiva. Pode-se dizer que a poesia de Anjos e Benn comprova a contaminação linguística porque transformam toda palavra que é considerada estranha / estrangeira numa *palavra inoportuna* dentro de uma sociedade que, hipocritamente, as quer esconder, mas as realiza na prática das relações sociais.

1.2 O estranho caso do Dr. Gottfried Benn

Gottfried Benn foi um indivíduo com uma atuação controversa que contribuiu para a inovação da lírica alemã. Atuou no campo da reflexão científica e era adepto da psicanálise de seu tempo. Sua poesia se baseia em ideias místicas de alucinação, embriaguez, primitivismo que se fundamentam na biologia e na medicina. (DECKER, 2006, p. 48). Dentre as polêmicas que marcaram a vida do poeta, a que mais marcou sua biografia foi a contradição entre o conteúdo de seus poemas e sua postura política. De um lado, Benn apostou numa poética dionisíaca, intoxicada, orgíaca e de violentas paixões, e de outro, se filiou ao partido Nacional-Socialista, cujas regras eram contrárias à sua arte. Benn se expressou publicamente a favor do nazismo no texto “Der neue Staat und die Intellektuellen”, de 1933 (“O novo Estado e os Intelectuais”): “A história não é democrática, mas elementar, mesmo em momentos decisivos ela é sempre elementar. [...]. Quando a história fala, calam-se as pessoas.” (BENN, 2006, p. 460 e 457. Tradução minha)

A decisão de Benn provocou reações revoltantes. Em uma carta, Benn deixou claro seu posicionamento político: “Declaro-me pessoalmente a favor do novo Estado, porque é o meu povo realizando sua trajetória. Quem sou eu para me abster? Sei algo melhor? Não!” (BENN, 2006, p. 300. Tradução minha). Em menos de um ano, Benn se

⁶⁵ Anjos e Benn fazem a poesia descer dos palcos convencionais e trazem-na para um submundo onde “as aventuras da verdade na terra ocorrem nas grandes estradas, nos bordeis, nos covis de ladrões, nas tabernas, nas feiras, prisões, orgias eróticas dos cultos secretos, etc.” (BAKHTIN, 1997, p. 115).

afastou da política e, em 1935, numa “forma aristocrática de emigração” (BENN, 2006, p. 415), foi para Hannover trabalhar como médico militar. Por um bom tempo, absteve-se de aparições públicas.

Nos anos vinte do século XX, Benn se tornou bastante popular e influente entre os intelectuais contemporâneos. Participava com frequência de programas de rádio e isso lhe garantiu destaque na vida literária. Exerceu o cargo de secretário do departamento de poesia da Academia Prussiana de Arte. Foi poeta, ensaísta e médico de formação. Ao passo que se tornava famoso, o poeta envolveu-se em algumas querelas sobre literatura. Suas ideias adversas o isolaram da vida intelectual.

Os ensaios “Können Dichter die Welt ändern?” e “Soll die Dichtung das Leben bessern?”, escritos respectivamente em 1930 e 1955, tratam, em especial, da poesia e sua “função social”; do poeta e seu “suposto papel social”. Benn negava que o poeta ou a poesia tenham função social ou obrigação de mudar o mundo ou as pessoas. Esses posicionamentos o colocaram em discussões com escritores e intelectuais do seu tempo, principalmente Johannes R. Becher⁶⁶ e Egon E. Kisch⁶⁷. Num episódio bastante polêmico sobre o papel do escritor, Benn se expressou:

Becher e Kisch supõem que quem hoje pensa e escreve, tem que ser comunista e deve se expressar em prol do movimento dos trabalhadores; que deve emprestar sua força para a ascensão do proletariado. Mas eu pergunto por quê? Afinal, os movimentos sociais sempre existiram, desde tempos imemoriais. Os pobres querem ascender e os ricos não querem cair. Mundo delével, mundo capitalista, ... e sempre os movimentos de oposição, [...] isso tudo não é nem bom e nem ruim, mas puramente fenomenal. (BENN, 2006, p. 279. Tradução minha)⁶⁸

Anos depois, em 1955, Benn recusou-se a participar de um debate com Adorno. O convite era do programa de rádio dirigido por Alfred Andersch e Arno Schimdt. Os convidados abordariam questões levantadas por Benn no texto supracitado de 1930. O seguimento do debate se propunha a pensar questões como: em que medida pode-se falar

⁶⁶ Membro do editorial da *Neue Bücherschau* e do partido comunista.

⁶⁷ Membro do editorial da *Neue Bücherschau* e do partido comunista.

⁶⁸ Gottfried Benn: carta aberta a Gerhart Pohl. *Über die Rolle des Schriftstellers in dieser Zeit*. In: BENN, Gottfried. *Gesammelte Werke*, vol 2.

em arte pela arte? De que fala o poema? Qual o caminho da expressão do mundo? Arte pela arte ou arte engajada? Tais provocações propunham um confronto. Benn declinou se dizendo velho demais e saturado dessas questões. “Numa segunda carta, em resposta a Adorno que escreveu a Benn reiterando o convite da rádio, o poeta respondeu que para um encontro com figura tão ilustre e “perigosa” era preciso uma longa preparação e ele, Benn, não tinha tempo e tampouco disposição para tal empreitada. No ano seguinte, Benn veio a falecer.” (ENZENSBERGER, 1995, p. 177, 178, 179)

Logo após recusar esse convite, contudo, Benn participou de uma palestra com Reinhold Schneider acerca do tema que resultou num texto homônimo: “Deveria a poesia melhorar a vida?” (1955). Desde 1930, Benn se expressava publicamente sobre essa questão e, embora negasse um embate sobre a resposta, seus posicionamentos críticos eram bastante evidentes: “a criação não é nem de direita nem de esquerda, mas sempre de centro,” (BENN, 2006, p. 459. Tradução minha) ou poesia “onde ela é abrangente, ela produz a imagem da última grandeza alcançável pelo ser humano: essa grandeza não quer transformar ou entrar em ação, essa grandeza quer simplesmente ser.” (BENN, 2006, p. 102. Tradução minha)

Seria possível supor que, ao conferir à arte um papel de centro, Benn estivesse sugerindo que as preocupações sociais não devem lhe ser sobrepostas, mas sim, advir dela naturalmente?⁶⁹ Helmut Kiesel descreve uma querela entre Benn e o arquiteto Werner Hegemann a respeito da função da arte. Em resposta às acusações de Hegemann⁷⁰, Benn observou no ensaio “Eine Geburtstagrede und die Folgen”, de 1931 (“Um discurso de aniversário e os episódios”) que a arte não é ineficaz e sim muito mais radical do que a política. Vale citar o trecho de Benn:

⁶⁹ Ainda que a poesia de Benn não seja propositadamente engajada, ela deixa entrever a ironia. Em *Morgue*, por exemplo, o poema “Sala de Parto” faz notar um olhar de piedade pelas mulheres e crianças ali prostradas pela dor. Ou ainda, a postura do médico, em “Homem e mulher visitam o pavilhão dos cancerosos”, que apesar de fria e distante, pede [embora de modo imperativo] que o leitor olhe, perceba e sinta a miséria e dor do outro. Em “Nachtcafé” e “D-Zug”, abre-se a cortina e mostra-se uma sociedade desmoralizada pelas frágeis relações ou pela doença e degradação do corpo.

⁷⁰ O arquiteto e crítico social Werner Hegemann comparou Benn a Hitler devido ao posicionamento de Benn sobre o não compromisso do escritor com a sociedade. Kiesel destaca que “para os artistas modernos – e deve-se incluir, também, os poetas líricos modernos – a estética sem riqueza, saúde e direito é inconcebível. Qualquer um que pregue uma estética não saudável e ilegal é, para Benn, ‘um desertor, um aproveitador’.” (KIESEL, 2004, p. 413. Tradução minha)

com uma forma, ela acaba com um estrato da sociedade, com uma frase, ela entrega o século ao seu próximo objetivo, somente ela não tem compromisso, não a política; somente ela – não a política – se estende para dentro daqueles estratos mentais em que se realizam as verdadeiras transformações da sociedade humana, as transformações do estilo e do espírito. (BENN, 2006, p. 286. Tradução minha)

“Isso não é menos vanguardista do que o que Hegemann afirmava. Com a diferença de que não se trata de propagar objetivos que aparentam serem realizáveis a curto prazo, mas sim do efeito sobre disposições culturais ou mesmo antropológicas basilares.” (KIESEL, 2004, p. 414. Tradução minha). Benn reconhece sua concepção enclausurada de arte apartada do mundo e deixa claro na citação que a arte te, efeito transformador decisivo nas transições entre os séculos. Ele retomará um ano depois no ensaio “Nach dem Nihilismus”, de 1932. Recuperando Nietzsche no que diz respeito à completude potencial dos valores do niilismo, defende que é chegada a hora de superá-lo.

Joachim Dyck assegura que Benn “teria exigido do estado maior atenção pelas artes no futuro. Benn viu, de fato, nesse novo estado a possibilidade de tornar a arte mais eficaz, segundo a inspiração de Schiller, a educação estética mudaria as pessoas. Ele esperava isso do nacional-socialismo.” (DYCK, 2006, p. 34. Tradução minha). Todavia, o que Benn escreveria no prólogo ao ensaio “Der neue Staat und die Intellektuellen”, de 1933 é bastante ambíguo do ponto de vista político:

Coloco o resultado de 15 anos de evolução de meu pensamento no começo: os dois discursos de rádio para o novo estado alemão. Eles me trouxeram muita aprovação, mas também muitas ameaças, ataques e insultos. Os ataques geralmente têm o mesmo conteúdo, o de que eu costumava ser de esquerda, mas agora estaria mais para *Heil Hitler*. Conseguir provar a mudança de alguém deve ser um prazer caro; tantos restos de mecânica, obstinadas ideias sobre produção, restos de detritos são expressos no fato de só a um contragosto nos confrontarmos objetivamente com alguém que desfruta de tal prazer. Por isso, quero dizer bem sucintamente que nunca fui de esquerda, nem por um instante, a afirmação é absurda. A criação não é nem de direita nem de esquerda, mas sempre de centro. Sempre considerei a vida da mesma

maneira: como trágica, porém com o dever de vivê-la. (BENN, 2006, p. 459-460. Tradução minha)

Kiesel destaca as incoerências de Benn dentro do breve período de adesão ao partido nazista, elencando informações importantes para a proximidade de Benn às ideias do Nacional-Socialismo. Não somente o fato de ter sido educado em um presbitério protestante e ter estudado na academia militar Kaiser Wilhelm seriam relevantes. Segundo Kiesel, suas declarações nos ensaios “Der Nihilismus – und seine Überwindung”, de 1932 e “Nach dem Nihilismus”, também de 1932 são bastante categóricas: define o niilismo como acabado e anuncia uma nova época da história humana em projeto. Suas afirmações sustentam a aplicação do militarismo como “virada antropológica”. Benn se baseava nas ideias de Nietzsche de superação do niilismo. Para ele, o Estado deveria representar um poder artístico que se desempenharia pelas vanguardas como o Futurismo e o Expressionismo. Deste modo, a união entre a arte e a política num novo Estado, esse posicionamento foi mais tarde comparado ao conceito benjaminiano de “estetização da política”.⁷¹ Harro Müller explica sobre o “projeto de estetização da política” de Benn:

⁷¹ “Estetização da política” se refere a eventos produzidos através da criação de “jogos, paradas militares e discursos políticos” performáticos que ocorreram na segunda guerra mundial. Os eventos são atrativos e movem o sentimento da população. Para Benjamin a reprodutibilidade técnica das artes estava a serviço dessa “propaganda totalitária”. O filósofo, por outro viés, defendia reproduções técnicas que incitasse a interpretação do leitor / intérprete de maneira libertadora para elevar o seu conhecimento. O filósofo alemão Jürgen Habermas corrobora Benjamin: “Sem dúvida Benjamin, [...] vê na arte de massa do fascismo, que surge com a pretensão de ser política, o perigo de uma falsa dissolução da arte autônoma. Essa arte propagandística dos nazistas liquida efetivamente a arte como uma esfera autônoma, mas atrás do véu da politização ela está a serviço, na verdade, da estetização do poder político bruto. Ela substitui o valor de culto da arte burguesa pelo valor produzido por intermédio da mera manipulação.” (HABERMAS, 1980, p. 175). Benjamin apostava numa relação saudável entre arte e política, pensando a estética moderna como propulsora do conhecimento através do uso da reprodutibilidade da técnica, através dos meios como o cinema e a fotografia, mas se opondo ao conceito de totalidade da arte fascista. Benjamin acreditava em uma revolução da obra de arte por meio da apreciação livre e nisso como meio de se elevar o ser humano. O filósofo empreendeu grande esforço pelo direito universal da arte, não apreciada somente por um público menor, mas levada às massas através da reprodução. Segundo Habermas, Adorno vai contrapor veementemente o posicionamento benjaminiano ao ver “a arte de massa, surgida com as novas técnicas de reprodução, como uma degenerescência da arte. O mercado, que inicialmente tornou possível a autonomia da arte

É o projeto de um imperialismo estético interdisciplinar, baseado na premissa de que a codificação e o programa do sistema estético também funcionam como codificação e programa do sistema político. Benn [...] propõe a *desdiferenciação* (*Entdifferenzierung*) estética e se inscreve na revolução conservadora. Consequentemente, o poeta alemão interpreta a tomada do poder dos nacional-socialistas como o ponto decisivo que teria marcado a *desdiferenciação*. (MÜLLER, 1990, p. 186)

Kiesel relata que Benn logo percebeu o fracasso de suas afirmações histórico-literárias e filosóficas e passou a defender “a autonomia da arte, a legitimação da arte construtivista e intelectual”. O poeta perdeu as esperanças na ideia de cooperação entre arte e poder e desistiu das ambições pessoais: “novamente, ele estava do lado de fora e sentiu-se inseguro, devido as difamações racistas que sofreu” (KIESEL, 2004, p. 419. Tradução minha). Os problemas financeiros e o desejo de se distanciar de tudo e de todos levaram Benn de volta ao serviço militar, mas sobretudo, “os interrogatórios e as suspeitas da Wehrmacht o fizeram recuar. Se cumpriam as afirmações de Klaus Mann⁷² acerca do apoio de Benn a um regime, cuja falta de nível é sem precedentes na história europeia” (KIESEL, 2004, p. 419. Tradução minha).

Em fevereiro de 1964, Theodor Adorno escreveu a Peter Rühmkorf sobre Benn: “num mais elevado senso político, ele tem mais a ver conosco do que muitos outros.” (In: BENN, 1962, p. 146. Tradução

burguesa, faz surgir uma indústria cultural que se infiltra nos poros da obra de arte e impõe ao observador, devido ao caráter de mercadoria da arte, a atitude padronizada de um consumidor.” (1980, p. 183). Adorno compreende a função da arte mais direcionada para uma abertura da mente humana para o despertar da sensibilidade, sem fazer dela diretamente uma arma de combate. Benjamin, por outro lado, compreendia a necessidade de se retirar a obra de arte do limbo em que fora relegada e a necessidade de deslocá-la para o mundo real. Através de sua autonomia reflexiva, ou seja, distanciada da política, a arte concebe de tal modo uma forma de protesto ou um choque contra as situações de miséria e apatia social sem estar diretamente engajada a processos políticos.

⁷² Klaus Mann (1906-1949) foi um escritor alemão, filho do escritor Thomas Mann. Ficou conhecido pelo seu romance *Mefisto*, escrito em 1936, em que disferiu uma crítica severa aos intelectuais que se corrompem por dinheiro para obter prestígio e poder. Klaus Mann se declarou decepcionado com a tomada de posição política dos escritores e intelectuais. O romance *Mefisto* é dedicado a estes, inclusive a Benn, a quem Mann admirava.

minha). Essa frase sinaliza que, independentemente de sua posição política, Benn deixou um legado importante para a lírica alemã. Ele retira inspirações da dor alheia e mostra as mazelas do ser humano. Nesse sentido, Adorno parece ter razão quando diz que Benn tinha mais afinidades que diferenças com aqueles com quem esteve em permanente confrontação.

Em junho de 1934, Benn levou a público seu rompimento definitivo com o engajamento político e escreveu em 24 de janeiro de 1936, numa carta ao seu amigo F.W. Oelze: “A infinita vergonha em relação a minha decadência e minha vida longa; sobreviver! Eterna tristeza pela traição que planejei cometer contra mim mesmo” (BENN, 1957, p. 39. Tradução minha). Em agosto de 1936 publicou o poema “Einsamer nie –”⁷³ (“solitário nunca mais”). Durante o trabalho no exército em Hannover, ele volta a se expressar poeticamente com independência. Foi, então, que sua produção lírica cresceu, ficando registrada na troca intensiva de cartas trocadas entre Benn e F.W. Oelze. Inclusive, em janeiro de 1936, sai o livretto com nove poemas dedicados ao amigo F. W. Oelze. Dentre esses poemas, “Astern”, “Träume, Träume” e “Das Ganze” no qual faz uma autocrítica. Por ocasião do seu aniversário de cinquenta anos, sai um conjunto de poemas intitulado *Ausgewählte Gedichte (Poemas escolhidos) – 1911-1936*. Em dezembro desse mesmo ano, Benn é pressionado pelo Estado para que mudasse o conteúdo de sua poética. Por não se curvar à imposição, sofre o primeiro ataque incisivo na imprensa Nacional-Socialista. Em 18 de Março de 1938, foi denunciado, proibido de escrever e demitido da câmara de escritores do Reich. O seu nome não foi mais pronunciado na imprensa e por dez anos,

⁷³ Benn escreveu o poema em uma carta dirigida ao amigo Friedrich Wilhelm Oelze. O tema resume a solidão experimentada logo após o isolamento pelo regime nazista que proibira Benn de publicar. O poeta, que antes defendera o abismo entre arte e vida, poetiza uma experiência da existência na escuridão. Antes Benn reafirmava seu posicionamento sobre a arte em contraste com a realidade ancorado no pensamento de Nietzsche de que o mundo só poderia ser interpretado e suportado como um “fenômeno estético”. Depois da experiência do isolamento e da vergonha pública, ele admite a estética como resposta à vida sem sentido que definiu no seu romance autobiográfico *Doppelleben* (“Vida dupla”). O poema é uma reflexão sobre a vida dupla. Há uma renúncia à comunicação humana expressada pelo isolamento como meio de se autorever e autoeducar. Mas o ponto extremo da solidão em agosto, em pleno verão, clama pelo fim do isolamento. A necessidade de auto esclarecimento se esvai. O hífen do título conclui que não se quer mais ser solitário e possivelmente marca um recomeço do pensar e do poetar.

até 1948, esteve excluído da vida literária na Alemanha. A autobiografia *Doppelleben* (1949) reporta o opróbrio público a que fora submetido pelo regime:

Começaram os ataques públicos que se dirigiam à minha atividade literária, destacando especialmente a minha imoralidade. No jornal “Das Schwarze Korps” (“O corpo enegrecido”), de sete de maio de 1936 havia um extenso artigo contra a minha pessoa: “Seu porco – imundices – estúpido – porqueiras anormais – caia fora, junte-se aos seus camaradas Kerr, Tucholsky, Kästner. O jornal *Volkischer Beobachter* reproduziu esse artigo no mesmo dia. “Das Schwarze Korps” foi disseminado por todo lugar, inclusive exposto no quadro de avisos da Universidade de Göttingen, onde eu estava a trabalho naquela semana. Deparei-me com os estudantes aglomerados em frente aos avisos e me encolhi no meio deles sem conseguir dizer palavra. Como teria sido impossível esconder levei o informe ao meu comandante para que decidisse se eu ainda poderia fazer parte de sua equipe ou não. (BENN, 2006, p. 417. Tradução minha)

Gottfried Benn nasceu no dia 02 de maio de 1886, era o filho mais velho do pastor evangélico Gustav Benn. Terminou a escola regular na pequena cidade de Mansfeld em Mark Brandenburg e depois concluiu o ginásio em Frankfurt an der Oder. Passou dois semestres em Marburger como estudante de teologia, filosofia e filologia alemã, mas logo desistiu desses cursos. Em 1904 mudou-se para Berlin. Viveu cinquenta anos em Berlin, sempre na pequena região de Kreuzberg e Schöneberg. Contra a vontade do pai, Benn decidiu estudar medicina e concluiu o curso em 1905. Data desse mesmo ano uma discussão calorosa entre ele e seu pai por diversos motivos, dentre eles, a escolha profissional.

Benn tinha uma forte ligação com sua mãe, Carolina Benn, de origem suíça, que ainda jovem adoeceu de câncer. Por razões religiosas, o pai de Benn proibiu que a esposa fosse tratada com morfina. O filho rejeitou com veemência, a decisão paterna que levou a uma situação conflituosa na família: de um lado o pai como representante de uma postura profundamente religiosa e de outro o filho, como representante da

medicina moderna. Em fevereiro de 1912, Benn foi aprovado nos exames do Estado e promovido a médico militar. Nessa época sucederam outros fatos: publicou o primeiro livro *Morgue e outros poemas*, e sua mãe sucumbiu à doença. Em julho de 1914 Benn casou-se com Edite Osterloh e em setembro de 1915 teve com ela uma filha chamada Nele Benn.

Quando retornou de Hannover para Berlin, em meados de 1937, ele evitou contato com os intelectuais do círculo acadêmico e desde janeiro de 1938, passou a dividir sua vida com sua segunda esposa, Herta von Weidemeyer, e com o serviço extra que prestava no comando geral na Bendlerstrasse em Berlin. À noite, quando não ia direto para o seu apartamento em Schöneberg, frequentava seu bar preferido (antigo Dramburg – hoje conhecido como Robbengatter). A troca de cartas, no entanto, continuou intensa, principalmente, com F. W. Oelze, mesmo de Landsberg an der Warthe, para onde Benn mudou-se com sua esposa em agosto de 1943, onde permaneceu até 1945. Em julho de 1945, Benn sofreu uma perda profunda com o suicídio da segunda esposa⁷⁴ Herta. Em 1946, a homenageou com o poema “Orpheus Tod” (“A morte de Orfeu”).

De 1912 até 1956, a obra lírica de Benn apesar de alguns desdobramentos nunca negou a intenção que já estava contido na poesia da época de *Morgue* – qual seja, o de romper com os paradigmas sedimentados na literatura, e buscar novas estratégias poéticas em prol da nova lírica. Defendia a pureza da poesia e a expressão única do poeta que, a seu ver, seria desvinculada do social. Esse ímpeto que sempre o perseguiu durante a vida, apesar de tons muito sutis, revelavam o teor instigante pelas vias de uma apropriação de um *estado drogado* e da alucinação.

Moritz Schramm resume a trajetória temática da obra de Benn:

Desde 1912, Benn transitou intensamente pelos círculos de artistas mais jovens, apresentou-se em leituras e conheceu outros expressionistas como Carl Sternheim, Else Lasker - Schuler, Oskar Kokoschka, Alfred Döblin e os editores Franz Pfemfert e Herwarth Walden. Na sequência, publicou seu segundo livro *Söhne (filhos)*, 1913) que aparece novamente com Alfred R. Meyer, em vários ciclos de poesia nos principais periódicos do expressionismo como *Die Aktion*, *Sturm* e *Pan*. Benn assume novos temas. O livro de poesia *Söhne*

⁷⁴ Em 1946, Benn casou-se pela terceira vez. Uma jovem médica, Dr. Ilse Kaul com quem chegou a dividir um consultório médico em Berlin. Em 07 de julho de 1956, Benn faleceu aos 70 anos.

tem implícito no título, o conflito central pai-filho. Há também poemas de amor como *Hier ist kein Trost e Madonna*, (*Aqui não há consolo, Madonna*) que são em parte sobre a relação com Else Lasker-Schüler. Ademais há os de conflitos com o ideal artístico burguês como em *Der junge Hebbel* (*O jovem Hebbel*). Na série *Alaska*, de 1912, mostra-se pela primeira vez o desejo de regressão, que mais tarde ganhará importância pela polêmica com o nacional socialismo. Em última análise, todos esses poemas, bem como os dos ciclos *Morgue II*, *Finisch* e *Nachtcafé*, dificilmente podem ser considerados como uma evolução temática e formal do estilo cínico-crítico dos poemas de *Morgue und andere Gedichte*. A partir de 1914, especialmente nos anos de 1916 e 1917, é que há uma expansão temática e formal. (SCHRAMM, 2007, p.111-112. Tradução minha)

Schramm acrescenta que a segunda fase da obra de Benn estaria entre 1922 e 1927. Benn inclinou-se ao rigor formal como tentativa de superar a crise existencial expressa nos poemas anteriores. A partir da década de 20, o poeta teria inclinado à justaposição entre o “caos” e a “forma” e viu a possibilidade de transformar sofrimento, melancolia e solidão em arte. Schramm postula que Benn “tenta banir o caos da realidade através da forma. Para isso, usa a oitava rima com suave alternância que predomina nos poemas até o final dos anos 20. [...], finalmente se rende à forma da estrofe que lhe permite colocar o mundo caótico em um esquema fixo.” (SCHRAMM, 2007, pp. 112-113. Tradução minha).

Benn foi um paradigma para os jovens poetas do seu tempo. Em 1933, o “Junge Gruppe Dresden” composto por Martin Raschke, Günter Eich e Peter Huchel publicou na revista *Die Kolonne*: “à nossa frente está ele [Benn], na proa do barco, que através da névoa dos tempos, leva a margens desconhecidas.” (PERELS, 2000, p. 146. Tradução minha).

Simultânea à grande visibilidade como poeta, Benn foi um médico brilhante. Em 1910, ganhou um prêmio pelo trabalho “A etiologia da epilepsia na puberdade”. Em 1913, passou a dirigir o instituto patológico do hospital Charlottenburg em Berlin, e nesse mesmo ano publicou o livro de poemas intitulado *Söhne – neue Gedichte*. Em 1914, foi promovido com a tese, “A frequência do diabete no exército”, e nesse mesmo ano, viajou para os EUA como médico/pesquisador visitante. Ao retornar, no mesmo ano, foi chamado para trabalhar no exército na

Bélgica como médico militar num setor de atendimento às prostitutas. Durante esse período, publicou grande parte de sua importante obra poética. Em 1916 saiu o volume de novelas intituladas *Gehirne*; no ano seguinte, 1917, publicou a coletânea de poemas *Fleisch*. Após dispensa do exército, Benn voltou a Berlin em 1917 e abriu um consultório onde atendia as especialidades de dermatologia e DST (doenças sexualmente transmissíveis).

A primeira oportunidade de publicação depois da guerra apareceu com a editora *A arca* do suíço Peter Schifferli. Benn publicou em 1948, os poemas da coletânea *Statische Gedichte*, cuja seleção continha quase toda sua poesia: quarenta e quatro poemas que contemplam quase toda a sua produção significativa.

A publicação do livro *Statische Gedichte* fez o poeta saltar novamente aos olhos da crítica. De 1948 até sua morte, apesar de todas as polêmicas, o nome de Benn se manteve em evidência nas discussões ideológicas dos anos cinquenta, especialmente, no que se referia a suas discutíveis ideias sobre pureza e engajamento lírico.

1.3 Augusto dos Anjos: “uma carta com endereço errado”⁷⁵

O poeta brasileiro Augusto dos Anjos nasceu em 1884, no Engenho do Pau D’Arco na Paraíba, viveu sob o regime rural e patriarcal, era descendente de antigos senhores de terras, os Fernandes de Carvalho, proprietários de engenhos na várzea da Paraíba. Os dois engenhos da família – Pau D’Arco e o Coité – foram hipotecados devido à crise do açúcar. A situação da família se agravou e a falência das propriedades culminou com a imobilização do pai por conta de um derrame cerebral. O quadro social do país se transformava de acordo com as alterações políticas e sociais como a abolição da escravatura e a implementação da República. A decadência do setor latifundiário atinge as famílias tradicionais. O capitalismo ganhava espaço num duplo sentido: de progresso e miséria. Foi nesse ambiente de decadência e perdas materiais e sentimentais, que Anjos compôs grande parte de sua poesia.

A poesia de Anjos provoca mal-estar. Ela redimensiona o pensamento que não opera mais em uma única direção, visto que assume

⁷⁵ A frase se encontra no livro de crônicas de Gilberto Freyre. Ele usa a metáfora “carta com o endereço errado” para se referir ao estranhamento que a poesia de Augusto dos Anjos causou na crítica vigente. Anjos foi como uma carta “desgarrada num meio que não podia ser o seu destino. Por isto esse meio a rasgou: porque não a compreendia.” (FREYRE, 1979, p. 79)

uma atitude mais crítica em relação à literatura, à política e à sociedade. Diria que Augusto dos Anjos coloca em prática o projeto que fora antes desempenhado por Machado de Assis, qual seja, o de uma literatura nacional que visava à dialética entre o universal e o local, mas não o local confundido com o pitoresco e o universal assimilado da tradição europeia. Isso porque, o autor não via a literatura como mera expressão da realidade, mas também como elemento de transformação do real à medida que o introduzia no campo literário.

Com Anjos, a literatura se dilata através de uma estética que “cutuca a ferida” e desperta a reflexão, à medida que vai abrindo as margens para uma nova produção, convocando a realidade a exercer um papel no “teatro de ideias” de sua poesia.

Entretanto, toda aquela urgência [que nascera lá atrás com Machado de Assis] na tentativa de formar um leitor crítico como meio de criar as bases para uma literatura nacional/universal, parecia, também, ainda, não estar bem constituída à época de Anjos, visto que a crítica não estava apta a cumprir seu papel. E falo da crítica, porque Machado e, também Anjos, tinham em mente os próprios críticos e não apenas o leitor comum, muito reduzido frente ao alto índice de analfabetismo. Em uma crônica de *O comércio*, de 14/11/1905, ele afirma:

Das duas hipóteses seguintes, uma se superpõe aos debates sofisticados e cavilosos, com um aprumo fixo de verossimilhança, aluindo sem embargo todas as confutações. Ou esse crítico é um ente mórbido no último período de astenia cerebral, em que o entibiamento do vigor psíquico e os efeitos terribilíssimos da abulia dão muita vez lugar a se imaginarem os doentes perseguidos por uma conspiração secreta, tramada nos conciliábulos da inveja contra a magnitude dos seus méritos, vislumbrando deste modo intenções hostis nos escritos de outrem, e atitudes adversas nos gestos e até nos sorrisos de incógnito transeunte; ou, então, esse gramático quer por força ganhar terreno de fama indébita, à nossa custa. Redarguindo à segunda hipótese, lamentamos não servir de escada gratuita e corda pública de aluguel para guindar à notoriedade qualquer sarrafaçal vadio do meio do caminho. (ANJOS, 1994, p. 602)

Mas Anjos, infelizmente, serviu de tapete para muito crítico (que ele chama de “sarrafaçal”) ganhar visibilidade. Como a exemplo, destaca Maria Olivia Garcia Ribeiro Arruda, o crítico Órris Soares que se dizia

amigo de Anjos, “mas que não parece ter sido mais do que um colega deste, se considerarmos as sátiras que Augusto dirigiu a ele e ao seu irmão, Oscar, no jornal *Nonevar*, da Festa das Neves, em João Pessoa” (ARRUDA, 2009, p.03). No entanto, Órris Soares se tornou famoso por ser um dos primeiros críticos da obra de Augusto dos Anjos. Seu olhar, porém, se desvirtuou da obra do poeta e se deteve em apontamentos desnecessários para a fortuna crítica, tais como: “foi magro meu desventurado amigo, de magreza esquelética – faces reentrantes, olhos fundos, olheiras violáceas e testa descalvada.” (SOARES, 1994, p. 60)

Em artigo Luiz Costa Lima trata da contradição entre o alheamento da crítica letrada e a popularidade da obra de Anjos entre o público não intelectualizado (lembrando que as tiragens de vendas do *Eu* nos anos vinte foram muito altas). O artigo de Costa Lima interessa, sobretudo, para pensar o porquê de uma poesia – classificada pela crítica letrada no âmbito do incompreensível – ter sido adotada pelo povo como uma das mais lidas e declamadas na literatura brasileira. Maria Olívia Garcia Ribeiro Arruda defendeu a premissa de que essa poesia esteve engajada com os problemas sociais de seu país. Esses argumentos me levam a formular as seguintes questões: se a poesia de Anjos esteve engajada com as questões sociais porque, então, Gilberto Freyre afirmaria que o poeta não se ateve à “cor local”?⁷⁶ Isso significa que sua poesia não tratou de assuntos pertinentes à sua terra. Essas considerações instigam a refletir sobre a importância da crítica⁷⁷ que à época de Anjos não estava

⁷⁶ Busca-se responder essa pergunta retomando o historiador Gilberto Freyre que, nos anos vinte, comentou que Anjos não tematizou em sua poesia questões acerca da “cor local”, ou seja, temáticas próprias do seu país e cidade.

⁷⁷ Destaco o trabalho do professor historiador Hildeberto Barbosa Filho que lançou em 2014, (no evento que comemorou o centenário de morte de Augusto dos Anjos na cidade de João Pessoa na Paraíba), um livro, cuja tarefa contempla os trabalhos mais antigos e mais recentes e pertinentes da crítica sobre o problema da classificação da obra do poeta na historiografia literária brasileira. Além disso, é de grande importância, o estudo realizado pelo pesquisador Duarte Neto (2000) que se vale da análise dos textos da sessão fortuna crítica da coletânea da Aguilar, para traçar os dois caminhos que a crítica de Anjos percorreu, nas décadas de 20 e 60, quais sejam: a crítica depreciativa e a de análise estética. Da crítica depreciativa ou apologética, Duarte Neto destaca Órris Soares, Antônio Torres, João Ribeiro, Agripino Greco e Oiticica, entre outros, e observa nesses críticos, uma análise pouco afeita ao texto literário e mais centrada na visão sobre aspectos pessoais do poeta. No que se refere à crítica denominada madura, Duarte Neto delinea um perfil de crítico preocupado em problematizar o lugar e a função da literatura brasileira, travando um diálogo que visa esclarecer o valor estético dos

bem constituída e, por isso, o poeta – consciente dessa lacuna – ocupou-se na construção de um discurso crítico.

Rosenfeld chama a atenção tanto para a forma como para o conteúdo da obra de Anjos, esmiuçando a questão temática sob o enfoque da “metáfora grotesca” (ROSENFELD, 2009, p. 265), do uso exclusivo da incoerência e do exótico na expressão poética, além da presença do esdrúxulo e do dissonante que chocam. E é salutar a relação que faz de Anjos com poetas de língua alemã, como Trakl, Georg Heym e Gottfried Benn. E me interessa mais pontualmente, este último, cujas afinidades Rosenfeld identifica:

Em conexão com a terminologia clínico-científica – que, sem ser monopólio desses dois poetas, é por eles usada com insistência excepcional – surge em ambos os casos o que se poderia chamar uma poesia de necrotério na qual se disseca e desmonta “*a glória da criação, o porco, o homem*” (Benn), “*o filho do carbono e do amoníaco*” (Augusto). Esse “*feixe de mônadas bastardas*” desagrega-se em “*o tato, a vista, o ouvido, o olfato e o gosto*”, aparecendo numa tasca até “*a mandíbula inchada de um morfético*” (Augusto), enquanto nas tavernas de Benn “*os dentes verdes (de um rapaz) ... acenam a uma conjuntivite*” (pertencente a uma moça). (Grifos do autor, ([1969], 2009, p. 264-265).

Rosenfeld afirma que a atmosfera sombria que cerca a poesia desses dois poetas deixa entrever uma nova forma poética do belo naquilo que é dissonante, deformante, hediondo, ou seja, o “belo no radicalmente feio” ([1969], 2009, p. 265). Além disso, Rosenfeld constata a filiação de Anjos e Benn à filosofia de Schopenhauer centrada no pessimismo e no idealismo que nega o progresso histórico, afirmando que a essência do mundo é uma vontade cega e é a única perspectiva do homem que se vê condenado ao sofrimento da vontade de viver. A análise de Rosenfeld prima pela serenidade da crítica madura que tematiza o ideário contido na obra de Anjos. E, ampliando ideário, constato que ela possui uma

textos poéticos. Dentre os críticos dessa vertente, destaco a importância do crítico Anatol Rosenfeld que vai me interessar, mais de perto, pela análise atenta dos textos poéticos de Anjos em paralelo com os de Gottfried Benn.

atmosfera de sentido impenetrável que, no âmbito literário, determina a oscilação dos significados.⁷⁸

Sobre o motivo “uma carta com endereço errado”, Gilberto Freyre⁷⁹ destaca o *Eu e outras poesias* como se fora uma “carta com o endereço errado; desgarrada num meio que não podia ser o seu destino. Por isto esse meio a rasgou: porque não a compreendia.” (FREYRE, 1979, p. 79). Freyre vê a poesia de Anjos com um olhar estrangeiro que observa de fora o poeta como um “estranho no ninho”. Endereçadas ao Diário de Pernambuco, as crônicas foram, grande parte, escritas no interior do Texas, onde Freyre viveu e estudou nos anos vinte. Nelas Augusto dos Anjos é citado duas vezes: a primeira, numa crônica escrita em 1924, na qual comenta sobre poetas que desapareceram sem deixar rastros bibliográficos de grande importância. Para o cronista, esses seriam os “autores que não têm livros” (FREYRE, 1979, p. 75), e, entre eles, conforme assinalou Antonio Dimas, Augusto dos Anjos,

cujos versos não encontraram ressonância num meio despreparado para ouvi-lo, tônica aliás, de boa parte da crítica que dele se ocupou. Num momento de nossa história intelectual, no qual os resíduos do determinismo eram ainda fortes, Augusto dos Anjos mostrava-se inadequado, porque sua poesia estava lastreada num arsenal vocabular nitidamente patológico e avesso às louçanias parnasianas. Sua poesia voltava-se para a distorção repulsiva em vez de celebrar a harmonia convidativa, como mandava a praxe literária de então. (in: “Augusto dos Anjos por Gilberto Freyre”. (2014, p. 26.)

Freyre assinala que Anjos foi carta com endereço errado, “dessas que custam a chegar no destino, porém, chegam. Custam a ser compreendidas pelo destinatário, porém o são afinal. Rimbaud foi assim; Mallarmé foi assim; Nietzsche, Poe, Swinburne, Hearn foram assim.” (FREYRE, 1979, p. 78). A poesia de Anjos chegou no destino errado

⁷⁸ Luiz Costa Lima, em texto já referido, destaca que a poesia de Anjos é uma poesia que permite sentidos alargados que podem tanto divertir como também aguçar o senso crítico, pois é uma escrita de caráter ambíguo. Para uma leitura desprovida de senso crítico, o sentido é o que menos importa, pois o que interessa na poesia é a musicalidade e o encantamento que ela exerce em meio a uma atmosfera misteriosa.

⁷⁹ Freyre realiza essa metáfora em crônicas coletadas e publicadas em 1979 sob o título *Tempo de Aprendiz*, cuja coletânea em dois volumes dispõe de mais de 250 crônicas.

porque seu conteúdo era como “charada ou quebra-cabeça de almanaque” (FREYRE, 1979, p. 78), ou seja, uma poesia centrada na repulsa e na incoerência em detrimento da falsa harmonia que imperava na ordem literária da época do poeta. Freyre vai retomar nos anos vinte quando pela segunda vez se refere a Anjos num artigo publicado em 1924 na revista norte americana *The Stratford Journal* que teve sua tradução publicada pela primeira vez em 1944 no livro intitulado *Perfil de Euclides e outros perfis*. Antonio Dimas destaca que a análise que Freyre empreende na poesia de Anjos incide sobre a aspereza do som que dela emana, ou seja, uma aspereza proposital que opera efeitos surpreendentes pelas “combinações dissonantes de fonéticas extravagantes, de consoantes consideradas como antimusicais ou antipoéticas pela maioria dos versejadores em língua portuguesa e até polissílabos pedantemente científicos. Há nele alguma coisa que faz pensar em Euclides da Cunha.” (FREYRE, 1987, p. 150). Ao tratar da sonoridade de Anjos, Gilberto Freyre prioriza a oralidade em detrimento da formalidade que amarra a escrita, admite que prefere a fala cotidiana ao discurso prolixo (sob o efeito do hibridismo ao invés da pureza vernacular). Freyre observa em Anjos variações não condizentes com o padrão português da poesia vigente.

Além disso, Freyre investiga questões que vão além da peculiaridade da poética de Anjos, e – como historiador – destaca, por exemplo, as circunstâncias sociais do contexto biográfico. No texto da revista americana, Freyre se dirige a leitores estrangeiros e, por isso, concentra aí, argumentos a respeito da trajetória literária e pessoal de Anjos. Num tom mais incisivo, ele ressalta, por exemplo, que

Não houve nunca na literatura brasileira contemporânea expressão mais viva do gosto de introspecção pessimista que os poemas de Augusto dos Anjos. [...], o mundo para ele não era alegria de criação nem festa de renovação, mas constante dissolução de vida. [...]. Havia em Augusto dos Anjos alguma cousa de um moderno pintor alemão expressionista. Um gosto mais de decomposição do que de composição. [...]. Augusto dos Anjos foi poeta mais pelos olhos do que pelos ouvidos. Mais pela análise do que pela síntese. [...]. Augusto dos Anjos foi um místico que substituiu nos seus versos o latim mole da Igreja pelo latim duro da história natural. Um latim com sotaque inglês e com sotaque alemão. [...]. Augusto dos Anjos não amou a natureza tropical. Afastou-se dela quanto pôde.

[...]. Nenhum amor pela natureza tropical revela Augusto dos Anjos em seus poemas. A natureza brasileira não o empolgou. (FREYRE, 1987, págs. 133, 135, 136 e 137).

A seguir os trechos em que o historiador frisa a indiferença de Anjos pela natureza da sua terra: “Augusto dos Anjos escreveu livremente sobre assuntos mórbidos. [...] escreveu, no entanto, sobre esses assuntos sem qualquer intenção de reforma social ou moral.” (FREYRE, 1987, p. 138). O tom de Freyre pela suposta aversão de Anjos em relação à *cor local*, que mais adiante retomarei, parece decepcionar o historiador e o incomoda tanto, a ponto de quase delinear tal desprezo como um pecado, como um problema mais transcendente, quase de caráter religioso: “Pensar no Brasil é uma espécie de pecado intelectual.” (FREYRE, 1987, p. 136). E mais adiante segue na sua construção crítica contra o suposto desprezo de Anjos: “[...] não foi somente da natureza do trópico que Augusto dos Anjos divorciou-se. Ele afastou-se também do ritmo da vida crioula. De suas amenidades e dos seus repousos. A doença fez dele um inquieto sempre enjoado de tudo”. (FREYRE, 1987, p. 137). Guardadas as devidas proporções, Freyre parece se incomodar com o descaso de Anjos em relação à paisagem de sua terra. Será que, de fato, Anjos não se ateve à cor local?

Apesar do estranhamento, a obra de Anjos encantou o leitor comum, o que se constata pelo sucesso de vendas do seu único livro. Medeiros e Albuquerque relata em 1928: “este agora é o de Augusto dos Anjos, cujo livro representa o mais espantoso sucesso de livraria dos últimos tempos: três mil volumes escoados em quinze dias!” (MEDEIROS & ALBUQUERQUE, 1994, p. 89). Se a crítica relegou a obra de Anjos ao esquecimento, o público leitor lhe concedeu destaque e o consagrou como um dos poetas mais lidos. Luiz Costa Lima, anteriormente, comenta que a popularidade de Anjos provém do apelo da incompreensibilidade dos termos difíceis e indecifráveis. Assim como na recepção dos sermões de Padre Antonio Vieira, em que o público ia à igreja pelo puro e simples fascínio dos jogos de palavras, também na poesia de Anjos o leitor contempla os versos e se embriaga com a musicalidade independente do sentido. A popularização do poeta se deveu, além disso, ao desejo de identificação do leitor com o falar difícil que “entre nós é sinal de status”. (LIMA, 2014, vol. 21, n. 35. p. 29). Os versos esdrúxulos e incomunicáveis atraem o leitor não letrado pela fluidez do ritmo, e isso se confirma pelo que diz Cavalcanti Proença:

Para grande número de pessoas, [os termos científicos] são incompreensíveis e atingem a

pureza musical, passam do terreno lúdico para o encantatório. É a linguagem africana do ritual da macumba, é a língua agaricó em que os pajés da região do Orinoco celebram suas cerimônias, apesar de haver perdido a memória significante das palavras proferidas. Até certo ponto, o fenômeno reaparece na popularidade da música americana, cujas letras em inglês têm sentido inacessível à maioria que vai repetindo de oitiva. (PROENÇA, 1973, p. 258).

É o fascínio pelo incompreensível que seduz o homem mais do que a clarividência dos termos científicos que convém mais ao crítico intelectualizado do que ao leitor comum. O crítico, em minoria, busca entender a obra sob o olhar clínico do aparato linguístico-teórico, tentando estabelecer as conexões com o plano social ou fazendo ligações com o conhecimento científico, enfim, busca desvendar a semântica da obra, pois entende-se “que, na ciência, a palavra procura a agudeza da lâmina, a precisão do conceito, a transparência do signo matemático.” (LIMA, 2014, p. 26). A popularidade de Anjos entre o povo, fica evidente no episódio narrado por Fausto Cunha:

Ouvi falar de Augusto dos Anjos pela primeira vez quando trabalhava numa fábrica de tecidos do interior de Pernambuco. Um fiscal chamado Elias conhecia o Eu quase de cor e declamava poemas inteiros. Todos ouvíamos, impressionadíssimos. [...]

Augusto dos Anjos era um poeta popular. Apesar de todos os seus vocábulos ininteligíveis, sua poesia trazia até nós o sopro de uma nebulosa tragédia. [N]aquele ambiente de trabalho e miséria medievais, onde os cavalos de corrida da coudelaria dos Lundgren eram mais importantes do que os operários, essa tragédia era profundamente a nossa. (CUNHA, 1994, p. 165).

Como a crítica científica não estava bem constituída à época da publicação do livro *Eu e outras poesias*, a obra só poderia ter se popularizado entre o público semiletrado mais afeito ao contexto mágico da poesia que, à sombra de sua melancolia, encontra a companhia do leitor identificado com a dor do fatalismo nos versos sombrios que continham a miséria comum ao poeta e ao seu público que talvez almejasse alcançar o status do seu mestre poeta.

Historicamente, a obra de Anjos emergiu no contexto da *Belle Époque* que se caracterizou por um período de baixas manifestações

genuínas, e grande quantidade de medfocres reproduções provindas da Europa. Segundo Nicolau Sevcenko (1999), os intelectuais da geração modernista de 1870, empenharam-se no processo de transformação político-social e cultural que atravessou o Brasil na sua trajetória do Império à República. Orgulhosos da autodefinição de “mosqueteiros intelectuais”, esses escritores cidadãos empreendiam o ideal de modernização da nação, melhorando o nível cultural e intelectual do povo. Conforme Hélio Guimarães, havia

[...] pouco contato da produção literária com o público, atribuindo essa situação à ausência de uma “sociedade” e também às enormes distâncias e dificuldades de comunicação no país. Constata-se ainda o número insignificante de leitores que havia no país àquela época. (2004, p. 47)

Esse número, altamente reduzido, correspondia, segundo Antonio Candido, a “[...] uma sociedade de iletrados, analfabetos ou pouco afeitos à leitura. Deste modo, formou-se [...] um público de auditores [...] requerendo no escritor certas características de facilidade e ênfase [...]” (2000, p. 73-74), pois muitos viam a literatura como um meio de alcançar destaque na sociedade, através da reprodução do chavão e do lugar-comum. A literatura, portanto, era vista como um caminho para se obter prestígio e poder na sociedade e contribuiu para essa inversão o jornalismo por meio da reprodução de modas e novos hábitos que não condiziam com a realidade brasileira. O crítico Gustavo Santiago desferiu ataque ferrenho contra os críticos de jornais em 1899, ao tratar do trabalho sobre Cruz e Souza escrito por Nestor Vítor, que fez uma depreciação do poeta catarinense, partindo de teses racistas e ideológicas. Com relação a esses críticos, Gustavo Santiago afirma que,

[...] a sua crítica é sempre um arrastar de muletas, um notar engraçado de erros de gramática e senões sem importância alguma, um desconhecer capciosamente aparvalhado de causas e elementos diversos e múltiplos, em outros um vazio absoluto de ideias e argumentos, um arrojo cretino de frases sem nexos e insultuosas, um antes achincalhamento da reputação alheia. Não vêem, não sabem ver ou não querem ver, obsedados por isto ou por aquilo; entendem, entretanto, que podem e devem julgar; julgam desse modo; o resultado é o perfeito desprezo do criticado pelo crítico em algumas ocasiões até a sua revolta afirmada solenemente na ponta de uma bengala.

A crítica, [...] legitimamente crítica,

fundamentalmente, não pode estar a preocupar-se com essas minudências, com essas ninharias de colocações pronominais, rigorismos sintáticos, regrinhas balofas, só demonstrativos de cômodas preguiças mentais, deturpações vergonhosas das altas funções do espírito. (1899, p. 02 e 07)

A carência de uma crítica especializada leva os escritores a formulá-la nos desvãos de seus próprios textos e Anjos faz isso, usando o poder da palavra que seduz e causa repulsa ao mesmo tempo. Sua poesia emerge de um discurso cáustico, que refina, modela e marca o seu estilo poético. Ele parece empenhar-se na construção de invenções poéticas a fim de causar um impacto no leitor, tornando-o mais crítico, e persuadindo-o a ler seus poemas por um caminho inverso ao do automatismo dos clichês e dos modismos da época.

No âmbito acadêmico, Anjos se familiarizou com o conhecimento cientificista que se tornou tradição na escola do Recife, onde o poeta se formara em direito em 1907. Sua formação foi bastante influenciada pelas doutrinas derivadas do materialismo e do evolucionismo que marcaram sua visão de mundo e sua poesia. Desde àquela época, o ambiente social e cultural do Nordeste não sabia o que era o avanço da ciência e da técnica, nem o progresso social e econômico contra os quais as filosofias europeias se insurgiam. Enquanto na Europa a filosofia via o progresso como fracasso do destino do homem, Anjos as reafirmava como expressão do desmoronamento do seu mundo, pois sua realidade era marcada pela miséria física e social das famílias falidas, dos negros e pobres miseráveis. E muito mais do que isso, Anjos, assim como Machado de Assis, não deixa de lado questões referentes à “cor local”, ao contrário do que pensou⁸⁰ Gilberto Freyre.

⁸⁰ Quando Freyre afirma que a natureza não empolgou Augusto dos Anjos, supõe-se que o historiador não tinha em mente a ideia de “cor local” pensada por Machado de Assis que se deteve sobre o tema no ensaio *O Instinto de Nacionalidade* (1873). Machado antecipa um lugar para a literatura brasileira, independente da “cor local”, ou seja, o escritor se volta contra a ausência de crítica efetiva e denuncia a existência de uma literatura calcada na “missão patriótica”, de base romântica, que unificava as diretrizes que os escritores deveriam adotar. Assim expressa sua discordância: “Devo acrescentar que neste ponto manifesta-se às vezes uma opinião, que tenho por errônea: é a que só reconhece espírito nacional nas obras que tratam de assunto local, doutrina que, a ser exata, limitaria muito os cabedais da nossa literatura. (ASSIS, *Obra Completa*, 1962, p. 803). Machado passa, a reivindicar o direito de escrever livremente, sem ficar preso aos estereótipos impostos como representantes da identidade nacional. Ele busca o

Anjos não deixou de mostrar em sua poesia as questões de seu país. Maria Olívia Garcia Ribeiro de Arruda propõe uma leitura da obra de Anjos, partindo do pressuposto de que o poeta não cunhou em sua poesia apenas questões de estética e literatura, mas empenhou-se com o compromisso de crítica social:

O trágico presente nos poemas de Augusto era uma tentativa de revelar, ainda que nas entrelinhas, a repressão pela qual passou o povo brasileiro durante os processos de colonização e, posteriormente, de instauração da República, com o conceito de progresso que o país adotou. É possível encontrar, no contexto da sua obra, alusão ao massacre de índios e à tortura praticada contra escravos negros no Norte e na Paraíba, mas também denúncias acerca das torturas infligidas aos marujos que encabeçaram a Revolta da Chibata, no Rio de Janeiro. Por conta dessas posições, o poeta sofreu inúmeras pressões, que acabaram por ocultar a sua real importância para a literatura brasileira. (ARRUDA, 2009, p.09)

Arruda parte do conceito de Foot Hardman sobre o “modo delével de produção de efeito-ilusão-Brasil” que se definiria por uma estratégia de supressão da denúncia de questões sociais camufladas em defesa dos interesses de oligarquias no Brasil. Da poesia de Anjos ressoariam, assim, as vozes das vítimas silenciadas pela história oficial. Para defender sua premissa, Arruda desenvolveu uma longa pesquisa sobre a literatura brasileira e os jornais da Paraíba, de Leopoldina e do Rio de Janeiro produzidos na época, além de cartas e manuscritos do autor.

O trabalho aponta para uma conjuntura historicamente formada que contribuiu para que Anjos projetasse, “por meio da mimese trágica, a repressão por que passou o povo brasileiro durante os processos de colonização e início da República. Sua obra revela, ainda, o alto preço de uma civilização que dizimou os nativos e escravizou, torturou e

direito de ser universal a partir do que nomeia “sentimento íntimo”, sem com isso deixar de pertencer à sua nação e à sua literatura. Para escritor, o que legitima a literatura nacional como universal é o “sentimento íntimo” que visa captar o que é literário na literatura e isso só é possível se o escritor for além das fronteiras do seu país, tornando-se homem de seu tempo, sem necessariamente prender-se a aspectos puramente locais: “Compreendo que não está na vida indiana todo o patrimônio da literatura brasileira, mas apenas um legado, tão brasileiro como universal (...)” (ASSIS, 1962, p. 803).

assassinou africanos trazidos ao país pelo tráfico.” (ARRUDA, 2009, p.04). A obra de Anjos questionaria a história oficial e denunciaria suas incongruências, pois como atesta Massaud Moisés “o discurso poético não nos leva à realidade em si, mas a uma representação dela, ou seja, revela-nos uma imagem reduzida do todo da realidade, mostra-nos uma condensação do real, de modo a nos fazer questionar o discurso cristalizado como verdadeiro.” (MOISÉS, 2003, p. 219).

Segundo Arruda, a poesia de Anjos seria uma literatura de “compromisso” social, o poeta teria sido apenado pelos que defendiam o ocultamento das mazelas sofridas pelos pobres e miseráveis. Arruda argumenta que uma propaganda teria sido articulada para que se cristalizasse o discurso que ficou por muito tempo conhecido sobre a poesia de Anjos – poesia do trágico e do sombrio, poeta maldito, poeta da morte e de uma linguagem esdrúxula. Anjos passou a ser classificado como o poeta do inexprimível e do indizível. Para Arruda, isso foi uma estratégia produzida para desvirtuar o acesso à obra do poeta que tendo sido classificado como uma linguagem esdrúxula ficou relegado ao limbo, pois não era nem moderno, nem parnasiano, nem romântico.

As leituras da poesia de Anjos verificam que não se limita a uma única vertente literária, porque ela é polifônica, é feita de muitas vozes que simulam o lamento do que inconscientemente atravessou a escritura poética, deslizando por outras vertentes, contaminando e deixando-se contaminar por conceitos, ideias e modos de pensar e articular o pensamento, sem deixar de expressar sensibilidade poética. O poeta, munido de um instrumental teórico que coexiste com uma cultivada sensibilidade estética, transforma o real e organiza o imaginário, seduzindo o leitor a percorrer novos mundos pelos quais antes a poesia não circulava. Lê-se a poesia tanto pela emoção do sentir como pela razão científica⁸¹ do indagar. Os termos científicos devem ser lidos como

⁸¹ As categorias científicas são usadas com propósito inverso, ou seja, de modo a pôr a prova o conhecimento racional. Alfredo Bosi, em *História concisa da literatura brasileira* (1970), situa a poesia de Anjos no âmbito do cientificismo, afirmando que ela é insuficiente para responder às inquietações do poeta. Para o crítico, as leituras de Spencer e Haeckel serviram como pressuposto para Anjos problematizar os impasses da ciência e não para justificar sua visão de mundo. Esse argumento isola determinado aspecto social ou cultural para universalizá-lo, de modo a chamar a atenção para ele, intervindo, assim, na vida da sociedade e do indivíduo, que tem a decisão de tomar parte, ou não, na gestão das relações – não apenas passiva, mas também, ativa. Portanto, a poesia tem objetivo de despertar o senso crítico no leitor e fazê-lo por em xeque valores e modos de

integrantes da tessitura poética, cuja tensão expõe pelo avesso a descrença com relação à ciência. A poesia de Anjos opera sem obrigação imediata de um estar preso a uma determinada vertente literária. É uma leitura labiríntica em um mundo no qual os principais protagonistas são “seres ínfimos.

proceder que estão presentes em todos os níveis dos grupos sociais que se deixam seduzir por ideias provindas da ciência.

2 *Morgue*: metáfora de contágio

Interpreta-se a poesia de Gottfried Benn pelo viés da contaminação linguística associada ao recurso da metáfora⁸² que estabelece a cisão do sentido, a interrupção da contiguidade. A metáfora gera a ambiguidade, pois não se sabe mais qual acepção real a palavra designa. Ela é, assim, uma forma de contaminação linguística⁸³ que causa o “estremecimento

⁸² O dicionário de Joseph T. Shipley (1970), destaca que a metáfora é uma figura de linguagem poética básica: “Quintiliano a chama de a mais comum e a mais bonita figura de linguagem; Aristóteles afirma que a metáfora é o melhor presente do poeta; é a capacidade de encontrar semelhança em coisas aparentemente dispares. Shelley afirmou que ‘a linguagem é vitalmente metafórica.’” (p. 197). Em *The Philosophy of Rethoric*, (1936), I. A. Richards conceitua que o pensamento funciona através de metáfora. Richards analisa os termos *tenor* (a idéia) e *veículo* (a imagem) como constituintes de figura de linguagem metafórica, na interação os termos promoveriam o sentido. De um extremo, o *veículo* pode ser uma mera decoração do *tenor*; de outro o *tenor* pode ser uma mera desculpa para a introdução do *veículo*. Sugere, ademais, uma divisão de metáforas de acordo com o tenor e o veículo, em que (A) tem uma semelhança direta (“o inverno do meu descontentamento”) ou (B) são vinculados pela atitude do criador (alguns inimigos são ratos ou grotescos gárgulas). O pensamento que emerge da figura é influenciado pelas diferenças, bem como pelas semelhanças. O tipo mais comum, a metáfora composta ou livre, capta a mente com vários pontos de similaridade; exemplo, “ele tem o pé de veado selvagem”, (*Sohrab e Rustum*) sugere graça e segurança, bem como velocidade, e, também, ousadia de realização perigosa. “Ela é um pêssego!” é também uma metáfora simples ou adstrita, é aquela em que há apenas um ponto de semelhança, muitas vezes chamado de foco da figura entre tenor e veículo, por exemplo, “você é um túmulo”. “Fica frio” é, também, uma metáfora complexa que monta uma identificação sobre a outra, por exemplo, “que lança alguma luz sobre a questão”, em que (1) “lançar” a luz é uma metáfora e (2) não há luz de fato. Uma metáfora mista salta, no decurso de uma figura, para uma segunda identificação inconsistente com a primeira; às vezes, há uma falha, isso pode ser uma indicação de sentimento perplexo ou tumultuado, como no soliloquio de Hamlet: “Levar as armas contra um mar de problemas”. Algumas expressões, por exemplo, “uma perna de madeira”, são ao mesmo tempo literais e metafóricas. (SHIPLEY, 1970, p. 197-198).

⁸³ Minha ideia de contaminação linguística se assemelha ao que explica Jacques Derrida sobre a metáfora como possibilidade de “uma erosão progressiva”, uma possibilidade de perda do sentido, de abertura para “a errância do semântico”. (DERRIDA, 1991, p. 255, 282). A propósito do nome, “o sentido de um nome, em vez de designar a coisa que o nome deve habitualmente designar, transporta-se para algures. Se digo que a noite é a velhice do dia ou que a velhice é a noite

galvânico” que interrompe a leitura devido aos múltiplos sentidos disseminados.

Moritz Baßler trata da metáfora como evasão do sentido⁸⁴. É uma aporia entre o realismo e o modernismo a partir das funções da linguagem metonímica e metafórica dentro dos eixos paradigmático (seleção e equivalência) e o sintagmático (combinação e contiguidade) que são fundamentados por Roman Jakobson na concepção sobre a “Função Poética” em que retoma a teoria do linguista Ferdinand de Saussure⁸⁵ – qual seja: o significante e o significado. Reagrupando os conceitos a uma ideia de linguagem poética que “projeta o princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de comunicação” (JAKOBSON, 1995, p. 130), Jakobson descreve a noção da “função poética” (JAKOBSON, 1995, p. 127). O teórico propõe que a “correspondência diagramática entre significante e significado é patente e obrigatória” (JAKOBSON, 1995, p. 112). O estudo ampliou o conceito de ambiguidade pela ideia de “reiteração regular de unidades equivalentes” (JAKOBSON, 1995, p. 131).

da vida, ‘a noite’, para ter o mesmo sentido, não designará já as mesmas coisas. Pelo seu poder de deslocamento metafórico, a significação estará numa espécie de disponibilidade, entre o não-sentido precedendo a linguagem (tem um sentido) e a verdade da linguagem que diria a coisa tal como ela é em si, em ato, propriamente. Esta verdade não está assegurada.” (1991, p. 281-282).

⁸⁴ O texto é *Zeichen auf der Kippe – Aporien des Spätrealismus und die Routines der frühen Moderne* de 2013 (*sinais na guinada pendular – aporia do realismo tardio e a rotina do início da modernidade*) que está na introdução ao livro *Entsagung und Routines – Aporien des Spätrealismus und Verfahren der frühen Moderne* (2013). Baßler examina a virada pendular do realismo para o início da modernidade e detecta a linguagem que paulatinamente vai adquirindo uma impenetrabilidade uma incompreensibilidade sgnica que é identificável em obras do realismo e vai se acentuar no modernismo.

⁸⁵ Saussure propõe que as correlações paradigmáticas se baseiam na similaridade (semelhança de comportamento linguístico) entre os componentes de uma classe “associações mnemônicas virtuais”, (SAUSSURE, 1972, p. 171). A similaridade cria substituições de elementos equivalentes no eixo virtual (vertical) de escolhas. Há ademais figuras de linguagem (poética ou não) que pertencem aos paradigmas do conteúdo (palavras associadas pelos mesmos traços semânticos. Para Saussure, se a metáfora é uma figura de linguagem que ocorre no paradigma, a metonímia ocorre no sintagmático. A ideia de Saussure é retomada por Roman Jakobson ao tratar da função poética em que abstrai do conceito de eixos sintagmático e paradigmático, a noção de que a metáfora caracterizaria, grosso modo, a poesia e o processo metonímico a prosa.

Sob esses pressupostos, Baßler afirma que no realismo, a leitura se realizaria pela função contígua (metonímica) de rápido reconhecimento da história e geraria um prazer na leitura que não demandaria esforços ou profundas interpretações (“*frames* equivalentes”⁸⁶). Dentre os escritores que apresentariam esse realismo estão Theodor Fontane, Gottfried Keller, Conrad Ferdinand Meyer, Wilhelm Raabe, Adalbert Stifter e Theodor Storm, cujas obras não intentam “um distúrbio entre leitura e compreensão: é uma literatura para o leitor burguês e da escola secundária” (BAßLER, 2013, p. 03). Na modernidade ocorre exatamente o contrário: uma quebra da linearidade e um distúrbio no sentido do segmento equivalente (os “*frames* são interrompidos”⁸⁷). Há uma ruptura na leitura que demanda esforço e reflexão. O foco dos estudos de Baßler está, contudo, nas obras realistas e seu ponto de partida é a teoria de Jakobson sobre a função poética descrita a partir da ideia de que

o princípio de similaridade domina a poesia; o paralelismo métrico dos versos ou a equivalência fônica das rimas impõem o problema da similitude e dos contrastes semânticos; existem, por exemplo, rimas gramaticais e antigramaticais, mas nunca rimas agramaticais. Pelo contrário, a prosa gira essencialmente em torno de relações de contiguidade. Portanto, a metáfora, para a poesia, e a metonímia, para a prosa, constituem a linha de menor resistência, o que explica que as pesquisas acerca dos tropos poéticos se orientem principalmente para a metáfora. A estrutura bipolar efetiva foi substituída artificialmente, nessas pesquisas, por um esquema unipolar amputado que, de maneira bem evidente, coincide com uma das formas de afasia, mais precisamente, o distúrbio da contiguidade. (JAKOBSON, 1995, p. 41).

Baßler observa, entretanto, que as categorias não são estanques e, embora a metáfora se evidencie com mais força na poesia moderna e a

⁸⁶A narrativa constrói uma realidade linear em que tudo está pronto e o leitor não realiza esforços para compreender a história. Segundo Baßler, a compreensão da narrativa passa automaticamente, do nível do texto através da diegese, para o nível de significação sem interrupções.

⁸⁷Trata-se de um nível de compreensão que exige esforço e atenção. O leitor precisa construir suas próprias inferências. A diegese não dá suporte à uma transmissão automática de significações, ocorre, assim, uma ruptura do sentido. Uma interrupção, uma quebra. Nisso, a metáfora é essencial, pois ela exerce sempre uma interrupção da contiguidade, da metonímia.

partir dela desague em um quadro complexo e obscuro da linguagem (criando um estado de afasia⁸⁸), muitas obras realistas, em prosa, contemplam, igualmente, certos momentos perturbadores que quebram a contiguidade, promovem uma confusão do quadro ou estados de afasia. Baßler ressalta lampejos de moderno na novela *Entre o céu e a terra* (de 1856) de Otto Ludwig, em que as personagens, “os irmãos Apolônio e Fritz, são – o primeiro, um neurótico que espana, constantemente, um pó imaginário de sua jaqueta, e o segundo, por sua vez, manifesta um estado psicótico através de um sentimento de inveja.” (2013, p. 10-11). A revelação desses lances significaria ameaça à diegese e o texto automaticamente “inclina-se a um movimento metonímico” (BAßLER, 2013, p. 08), ou seja, retorna ao eixo sintagmático e a diegese é reconstituída, o sentido é recuperado.

O recurso metafórico é recorrente nos poemas de *Morgue e outros poemas*. A contaminação linguística inclina-se ao movimento metafórico devido ao disseminar de palavras do universo da ciência médica que penetram o âmbito da poesia. Apesar de os poemas da *Morgue* ainda não apresentarem metáforas de alta complexidade, eles não possuem um seguimento contíguo e linear, porque a leitura estagna em metáforas que se deslocam. Os poemas mostram imagens ambivalentes⁸⁹

⁸⁸**Dicionário Aulete online: (a.fa.si.a)** **1.** Perda total ou parcial da fala. **2.** Med. Dificuldade total ou parcial de expressão ou compreensão da linguagem falada, escrita ou gestual, ger. provocada por lesão cerebral. **3.** Fil. Abstenção de qualquer pronunciamento ou juízo sobre a verdade ou a falsidade de algo, com base na ideia de que o ser humano está limitado em sua percepção cognitiva. [F.: Do gr. *aphasia*, as. Hom./Par.: *afasia* (sf.), *afrasia* (sf.), *afazia* (fl. de *afazer*)]. **Afasia amnésica:** **1** Neur. Dificuldade em encontrar as palavras adequadas para designar objetos e significados. **Afasia atáxica:** **1** Neur. O mesmo que *afasia motora*. **Afasia auditiva:** **1** Neur. Dificuldade em compreender palavras e frases faladas. **Afasia central:** **1** Neur. Dificuldade ou impossibilidade de fala ou de compreensão espontâneas, acompanhada de distúrbio na leitura, repetição de palavras etc. **Afasia global:** **1** Neur. Perda total da percepção da linguagem e da capacidade de comunicação. **Afasia motora:** **1** Neur. Aquela em que, preservada a percepção da linguagem falada ou escrita, está comprometida a capacidade de repetir ou expressar o que se percebe; afasia atáxica. **Afasia semântica:** **1** Neur. Aquela em que se consegue repetir o que se ouve ou lê, mas sem compreender-lhe o significado. **Afasia sensorial:** **1** Neur. Percepção da linguagem falada, sem compreensão dos significados. **Afasia visual:** **1** Neur. Aquela em que não se compreende a linguagem escrita.

⁸⁹ No ensaio “*Afterword: Infecção como metáfora*”, Arnold Weinstein diz que é “preciso saborear a ambivalência da metáfora” (2003, p. 104). Isso significa que a metáfora impõe desafios à leitura.

em que afloram reflexões sobre um mundo e seres-humanos em processo de degradação. O uso recorrente de certas palavras estranhas, embora mantenha uma “unidade intrínseca” ganha outros significados circunstanciais ao serem realocadas ao novo contexto.

O primeiro poema da série *Morgue e outros poemas*, “Kleine Aster” (“Pequena Sécia”), abre a série de seis poemas que compõem o livro. Segundo Benn, esses poemas foram compostos a partir de suas experiências no hospital Charlottenburg-Westend em Berlim, onde trabalhou como assistente de necrotério. O livro inicia com um ato violento sobre o corpo de “um entregador de cerveja, afogado”, e que “foi jogado com força sobre a mesa. Alguém lhe fixara uma Sécia de um lilás escuro-claro presa entre os dentes.” (BENN, 2006, p. 21). O ato mais violento está na transição grosseira do cadáver do homem que é preterido por uma flor. Há uma possível sugestão de afogamento por bebida alcoólica. Introduz-se tal figura tosca que gradativamente vai se apagando no poema para se sobrepor a figura imponente da Flor Sécia: “devo tê-la tocado, pois deslizou para dentro do cérebro ao lado. / Encaixei-a na cavidade abdominal, / Sacia-te em teu vaso! / Descansa em paz, / pequena Sécia!” (BENN, 2006, p. 21). A metáfora ocorre na transição de um elemento a outro ou pela contaminação de um elemento a outro; há a perda de sentido desses elementos e suas ressignificações. Quebram-se as engrenagens da normalidade e cria-se um distúrbio no campo do previsível ao deslocar a atenção para uma flor em detrimento do ser humano, através da metáfora que realiza a inversão de papéis na interação homem / vaso *versus* cadáver /Flor.

Kleine Aster

Ein ersoffener Bierfahrer wurde auf
den Tisch gestemmt.
Irgendeiner hatte ihm eine
dunkelhelllila Aster
zwischen die Zähne geklemmt.
Als ich von der Brust aus
unter der Haut
mit einem langen Messer
Zunge und Gaumen herauschnitt,
muß ich sie angestoßen haben, denn
sie glitt
in das nebenliegende Gehirn.
Ich packte sie ihm in die
Bauchhöhle
zwischen die Holzwolke
als man zunähte.
Trinke dich satt in deiner Vase!
Ruhe sanft,
kleine Aster!

Pequena Sécia

Um entregador de cerveja afogado
foi jogado com força sobre a mesa.
Alguém lhe fixara uma Sécia de um
lilás escuro-claro presa entre os
dentes.
Quando cortei desde o peito, sob a
pele, com uma longa faca, o palato
e a língua, devo tê-la tocado, pois
deslizou para dentro do cérebro ao
lado.
Encaixei-a na cavidade abdominal,
entre as serragens, quando se
suturou.
Sacia-te em teu vaso!
Descansa em paz,
pequena Sécia! (BENN, 2006, p.
21, tradução minha)

Num primeiro olhar observa-se o tema do poema: uma autópsia realizada num homem – um entregador de cerveja que, supostamente, morrera afogado. A morte do sujeito e o local do desmembramento do cadáver não são revelados. O corpo é jogado com força sobre uma mesa como se fosse um objeto descarregado, dando a entender uma caixa. O que mais se destaca é a transformação⁹⁰ do cadáver em um artefato, ou seja, ironicamente, o sujeito que fazia entrega de caixas de cervejas se torna, ao mesmo tempo, uma caixa, na medida em que vira um vaso para uma flor. Benn se supera no humor macabro, indo além da neutralidade naturalista. Se supera no processo puramente técnico da autópsia convencional, fazendo emergir uma leitura que aponta a inversão dos papéis entre os seres humanos e as coisas, sobretudo, porque a flor é

⁹⁰ Em um exemplo apresentado em sua palestra no Brasil em 2015, Baßler destacou o filme surrealista “Um cão andaluz” como exemplo de cenas que vão se encadeando por metáforas que exigem reflexão do apreciador. A diegese é interrompida pelo alto grau de complexidade da relação das imagens. Em contraponto ao filme de Luis Buñuel e Salvador Dalí, Baßler mostrou trechos do filme “Casa Blanca”, de Michael Curtiz, em que as cenas são metonimicamente encadeadas e não exigem grandes reflexões do espectador. No poema de Benn as imagens são encadeadas por metáforas. Anuncia-se no título uma flor da espécie Sécia, mas a história inicia com um entregador de cervejas. Ao longo do poema, os papéis se invertem.

designada por um de seus nomes, *sécia*. Sobre essa relação das pessoas com as coisas é pertinente o estudo do filósofo italiano Roberto Esposito. Em *As pessoas e as coisas*, (2016), Esposito trata da relação entre pessoas e coisas como caracterizada pelo impasse entre essas duas instâncias que se explicaria melhor pela reflexão sobre o corpo como algo que não coincide nem com a pessoa nem com a coisa. A reinserção do corpo pela ótica da filosofia moderna restituiria um caráter singular à coisa.⁹¹

No poema de Benn, o processo envolve a degradação do corpo, cujo sentido humano é reduzido a objeto inanimado por meio de uma equação em detalhes anatômicos, a partir de termos estranhos ao âmbito do poético como por exemplo o peito, a língua e o palato. O cérebro mencionado se restringe a uma parte do corpo, sem vida e não mais como

⁹¹ A teoria de Esposito dialoga com a exposição “Com(ciência) que esteve no CCBB-SP em 2016. Apesar das críticas pela linguagem identificada como “imbecil”, a exposição colocou em diálogo a questão da relação das pessoas com as coisas e do diferente. Misturando a técnica do cinema, da escultura e da animação com o conhecimento científico, a artista Patrícia Piccinini cria imagens tridimensionais de seres que, a princípio são surreais, mas com os quais, depois de um tempo, o olhar se acostuma, absorve-os e transforma-os em normalidade. Uma reflexão que emana da exposição é a de que determinadas coisas, umas vez feitas, não podem ser desfeitas, uma vez criadas não podem ser contidas. Isso aconteceria não somente no âmbito da arte, mas também, no da engenharia genética. A artista constrói criaturas advindas de um imaginário fabuloso, e que se misturam à ciência genética para observar o comportamento humano. Disso vem a incerteza entre o futuro geneticamente manipulado. Quem supõe ter o controle de suas criações se engana, pois elas ganham vida própria ao saírem das mãos do artista e do cientista. Abre-se questões como “o que aconteceria se fossêmos capazes de criar máquinas com genes? E se essas máquinas, de longa durabilidade, se transformassem em seres com vontade própria, com sentimentos e essências orgânicas dentro de si? Ao humanizar todas as formas de criação geneticamente modificada, corremos o risco de apagar a fronteira entre o homem e a coisa? Piccinini mostra, por exemplo, a questão sobre a decisão de usar grãos alimentícios para criar combustível em detrimento de alimentar o ser humano. Isso não tornaria o homem vulnerável diante da sede insaciável da máquina? Na obra que abre a exposição, um ancestral do homem amamenta uma criança humana, e a questão que Piccinini coloca é: estamos tão ocupados com as atribuições da vida atual que já não temos tempo de colocar nossos filhos para dormir e dar-lhes carinho? Na exposição, uma foto de uma corrida de carros apresenta pessoas que assistem ao evento do lado de fora. Elas estão tão empolgadas com a máquina e não vêm ao lado um macaco que foi atropelado enquanto atravessa a rua. Outra foto, intitulada “Os amantes”, mostra duas motocicletas em aparência e posição de um casal de namorados. (Patrícia Piccinini, “Comciência”, de 12/10/2015 a 04/01/2016)

produtor da consciência humana. Infiere-se daí que o ser humano passaria a ser um corpo objeto. A coisa, por sua vez, ao ganhar status de um corpo que se presentifica no foco sobre a Sécia, que começa desde o segundo verso do poema, cresce cada vez mais. Até que o cadáver humano desaparece totalmente nos últimos três versos curtos e o discurso obituário de despedidas é transferido do corpo do homem para o da flor, num gesto final, fazendo uso de uma convencional frase de funerais: “descansa em paz!” Está ativado, assim, o efeito estético que lança o olhar para um quadro de imagens chocantes que minam a relação do ser humano com as coisas.

Buscando a gênese dos poemas de *Morgue e outros poemas*, o próprio Benn relata no seu romance autobiográfico “Doppelleben”:

Quando escrevi *Morgue*, livro de minha estreia literária, mais tarde, traduzido em muitas línguas, era noite, àquela época, eu morava no noroeste de Berlin e voltava de uma aula de dissecação no Hospital Moabiter. Era um ciclo de seis poemas que surgiram todos no prazo de uma hora, lá estavam eles, onde nunca estiveram antes. Quando aquele estado crepuscular terminou, eu estava vazio, faminto e atordoado, e levou um tempo até que me recuperasse do esgotamento. (BENN, 2006, p. 376. Tradução minha)

O excerto sugere que os poemas foram compostos sem intenção ou sem projeto. São resultados de uma condição mental, um *Dämmerzustand*, palavra que remete literalmente a crepúsculo. A um estado semiconsciente da mente.

Em “Pequena Sécia”, e em todo o ciclo de *Morgue*, não há um eu lírico tradicional e sim um legista de autópsias que, nesse poema, aparece três vezes. Em todas as suas aparições, seu olhar é o de um médico legista que se revela pelos verbos na primeira pessoa em “cortei” (“herausschnitt”), “devo” (“muss”) e “encaixei” (“packte”). O segundo verso traz o pronome indefinido “algum” (“irgendeiner” que significa em *algum lugar* do corpo do sujeito) que se refere indiferentemente a alguém. Ao final o pronome “se” (“man”) marca a impessoalidade. Tanto a dicção do poema quanto o tom prosaico se parecem com os de um relatório médico e a inserção de um elemento estranho ao procedimento poético leva à pergunta: “estamos diante de um poema ou de um relatório médico?” (TRAVERS, 2007, p. 26). O poema tem, ademais, a aparência de uma lápide que marca o sentido de morgue. Ao final, um irônico sentimentalismo na despedida pronuncia o tom elogiosamente cínico para a flor.

O foco, em todos os poemas de *Morgue*, é a patologia do corpo, mas os poemas são estruturados a partir de uma série de diferentes artifícios retóricos, que, em geral, assumem uma função, e em alguns casos mostra proximidade afetiva. Contudo, o sujeito é predominantemente imparcial e cínico. O poema “Kreislauflauf” (“Circulação”) descreve a sutil ironia de uma reportagem jornalística:

Kreislauflauf

Der einsame Backzahn einer Dirne,
die unbekannt verstorben war,
trug eine Goldplombe.
Die übrigen waren wie auf stille
Verabredung
ausgegangen.
Den schlug der Leichendiener sich
heraus,
versetzte ihn und ging für tanzen.
Denn, sagte er,
nur Erde sollte zur Erde werden.

Circulação

A molar de uma puta que morreu
anônima tinha uma obturação.
Os demais se foram como se em
acordo silencioso.
Pois, retirou-o o assistente de
autópsias, colocou-o e foi dançar.
Pois, disse ele,
somente pó deve voltar ao pó.
(BENN, 2006, p. 23, tradução
minha)

A brevidade do tema e da estrutura do poema lembra a forma e o conteúdo de uma notícia de jornal. Um poema brasileiro, composto nesse mesmo tom e forma, é o “Poema tirado de uma notícia de jornal”, de Manuel Bandeira, no qual se narra a trajetória de João, um feirante que mora no morro e tem uma morte aparentemente banal por afogamento. Em ambos os poemas se percebe a trivialidade da morte de um sujeito invisível. “Circulação” mostra a figura de uma prostituta, cuja morte é desconhecida e teve um de seus dentes roubado.

A reflexão tem um sentido simbólico, pois não é somente representação, mas também um desvelamento da corruptibilidade do homem dentro de uma sociedade em que a vida é algo banal. Ao poetizar a situação de um roubo de um dente numa autópsia, o poema de Benn desnuda as raízes do funcionamento de uma prática social banalizada. Contudo, é preciso ir além dessa análise, afinal, uma complexa rede de elementos metafóricos ampliam a reflexão. À palavra “circulação” se aplica o sentido religioso do verso que atribui ao agente funerário: “somente pó deve voltar ao pó.” Não é evidente, porém, de qual circulação se trata, uma vez que as palavras “desconhecida” (unbekannt) e “acordo silencioso” (“stille Verabredung”) contribuem para a ambiguidade dos sentidos da palavra circulação. O poema é, no entanto, em sua forma e conteúdo, construído em torno do curto ciclo que representa sua estrutura breve, mas também, a brevidade da vida. O ato de roubar um dente revela a transitoriedade do ciclo de vida do ser

humano que entra em decomposição, enquanto o dente permanece intacto e não se mistura à terra. Ocorre, no entanto, uma reversão da motivação religiosa sobre a dignidade da morte. O cadáver é profanado pelo funcionário que tenta encontrar uma justificativa bíblica para o seu ato, mas a dignidade da mulher é preterida pelo furto do dente. Novamente é pertinente a reflexão de Esposito sobre “a redução da coisa à mercadoria”. A mulher e a coisa se equalizam pelo significado do corpo: o de uma puta como mercadoria que não tem mais valor e do dente que é roubado. As nuances metafóricas levam à crítica quando se compara com o poema de Bandeira. Constata-se, de tal modo, em Benn, a temática do anonimato da morte de pessoas sem visibilidade na sociedade. A mulher do poema de Benn é como o João gostoso do poema de Bandeira, pois ambos têm sua importância diminuída pela mácula social de serem respectivamente prostituta e feirante do morro.

O poema seguinte se chama “Negerbraut” (“Noiva de negro”), expressão que choca o leitor logo de início pela pergunta: como é uma noiva de negro? Há diferenças entre uma noiva de negro e uma noiva de branco? Há em cena a possibilidade de um amor entre um homem e uma mulher. Contudo, esse amor se realiza entre dois cadáveres:

Negerbraut

Dann lag auf Kissen dunklen Bluts
gebettet

der blonde Nacken einer weißen Frau.

Die Sonne wütete in ihrem Haar
und leckte ihr die hellen Schenkel lang

und kniete um die bräunlicheren Brüste,
noch unentstellt durch Laster und Geburt.

Ein Nigger neben ihr: durch
Pferdehufschlag

Augen und Stirn zerfetzt.

Der bohrte zwei Zehen seines schmutzigen
linken Fußes

ins Innere ihres kleinen weißen Ohrs.

Sie aber lag und schlief wie eine Braut:

am Saume ihres Glücks der ersten Liebe
und wie vorm Aufbruch vieler
Himmelfahrten

des jungen wannen Blutes.

Bis man ihr das Messer in die weiße Kehle
senkte und einen Purpurschurz aus totem

Blut ihr um die Hüften warf.

Noiva de negro

Então, em almofadas de sangue escuro
estava encaixado o pescoço loiro de uma
mulher branca.

O sol vociferava em seu cabelo e lambia
suas pálidas coxas e ajoelhou-se ao redor
dos seios marrons, deformados por vício e
parto.

Ao seu lado um negro: tinha olhos e testa
destruídos pelo chute de um cavalo. Os
dois dedos de seu sujo pé esquerdo
perfuraram o interior da orelha alva. Mas
ela dormia como uma noiva: à margem da
felicidade do primeiro amor e olhando
adiante muitas viagens celestes do sangue
jovem.

Até mergulharem a faca na garganta
branca e atirarem aos quadris um avental
roxo de sangue morto. (BENN, 2006, p.
24. Tradução minha)

Travers analisa, nesse poema, duas cenas: uma inicial de um casal de cadáveres e outra na qual se desenha como num sonho a relação amorosa entre eles. A primeira situação descreve uma mulher loira e branca, (aparentemente limpa) cujo corpo é invadido pelo sol que enfatiza sua palidez. Ao seu lado, foi colocado o corpo de um homem negro sujo

e fisicamente deformado. Essa descrição os opõe, a relação entre eles parece interdita por seus contrastes entre branca/negro, sangue escuro/pescoço loiro, pernas pálidas/seios marrom. Além disso, se encontram em posições invertidas, o pé sujo do homem toca a orelha da mulher. Essas duas pessoas são apresentadas por metáforas que designam suas aparências e condições.

A segunda situação revela um mundo totalmente diferente daquele vivenciado no espaço da cena poética inicial. Ainda que colocados em posição contrária, o amor encontra uma forma de unir o casal, afinal o título do poema informa que há uma relação íntima entre eles. A penetração do pé do homem na orelha da mulher consolida o amor que a faz repousar e dormir ao lado do seu primeiro amor. O poema estabelece duas cenas que Travers interpreta, no caso da primeira, como uma espécie de protesto contra uma situação social experimentada por todo indivíduo como a luta contra uma situação opressiva, alienante e preconceituosa. Ao passo que a segunda enuncia o sonho. Tem-se a dimensão do conflito ao se observar uma descrição fria e objetiva dos corpos, mas ao mesmo tempo, a possibilidade de um amor entre eles através do sonho. O amor surge, ainda que dessa situação conflituosa e dolorosa em que os corpos se encontram, porque no sonho tudo é plausível.

O poema é lido por um viés perverso da sexualidade. O corpo de uma mulher branca é colocado sobre a mesa ao lado do corpo de um negro. Trata-se de um amor possível somente na morte, e a descrição do pé dele, entrando aleatoriamente no ouvido dela, alude a uma visão considerada perversa do sexo entre mulheres brancas e homens negros. Na mesa de anatomia se colocam partes de cadáveres. Eles não podem se amar nem na morte, pois os corpos foram colocados com a face contrária uma a outra.

A sucessão de deslocamentos “pescoço, pernas, seios, olhos, testa, dedos, pé, orelha” contribuem para a criação de uma visão fragmentada da realidade descrita. Isso permite penetrar no universo imaginário do observador e captar sua expressão de alucinação ou visão fantástica de um possível caso de amor, num mundo de sonho que acaba na conclusão do poema, no momento em que o médico titubeia e desperta de sua alucinação, para retornar à rotina da anatomia: “[...]. Até que, alguém mergulhou a faca na garganta branca /e um avental roxo de sangue morto / jogou-o em volta do quadril.”

Levando adiante a ideia de sexo entre o casal, há no sangue uma conotação sexual: “um avental roxo de sangue morto pode ser um indicativo do ato sexual, uma vez que ela se deitou e dormiu como uma

noiva: / Na borda da felicidade do seu primeiro amor / do sangue jovem”, ou pode ser pura e simples anatomia, o que reduziria a sexualidade à intersecção aleatória dos corpos que têm uma referência irônica ao relacionamento entre negros e brancos, pois foram colocados em posição inversa. Além disso, o sexto verso reforça: “e ajoelhou-se diante dos seios marrons, / ainda deformados pelo pecado e o parto”, nota-se que a mulher já não era mais “pura”, posto que fora profanada pelo pecado e pelo parto.

Ainda nesse poema, o eu lírico expõe seu estado conflitante que encontra no sonho alucinatório uma forma de desapego à rotina mecanicista da anatomia para suportar essa dura realidade com mais leveza. A composição do poema não se sustenta no mero ato de imaginação, mas ela se deixa contaminar por uma complexa trama de cenas que se interpõem. Desse modo, o enredo revela pela comparação perversa entre o homem negro e sujo e a mulher branca e loira, as relações humanas que se deterioram por diversos motivos: no caso do poema, por questões raciais, afinal trata-se de uma “noiva de negro”. Por que essa noiva de negro está desfigurada?

Semelhante cena aparece no poema “Réquiem”, no qual corpos nus de homens e mulheres são misturados na mesa de anatomia e a metáfora abre a possibilidade de várias formações de partes dos corpos diferentes jogadas em uma cuba:

Requiem

Auf jedem Tisch zwei. Männer und
Weiber
kreuzweis. Nah, nackt, und dennoch ohne
Qual.
Den Schädel auf. Die Brust entzwei. Die
Leiber
gebären nun ihr allerletztes Mal.

Jeder drei Näpfe voll: von Hirn bis
Hoden.
Und Gottes Tempel und des Teufels Stall
nun Brust an Brust auf eines Kübels
Boden
begrinsen Golgatha und Sündenfall.

Der Rest in Särge. Lauter Neugeburten;
Mannsbeine, Kinderbrust und Haar vom
Weib.
Ich sah, von zweien, die dereinst sich
hurten,
lag es da, wie aus einem Mutterleib.

Réquiem

Em cada mesa dois. Mulheres e homens
entre-
cruzados. Sem tormento. E próximos e
nus.
O peito esquartejado. O crânio aberto. O
ventre
pela última vez agora a dar à luz.

Do cérebro aos testículos, cada um três
malgas rentes.
E o templo de Deus e o estábulo infernal
agora peito a peito no chão da cuba, os
dentes
a arregarhar pró Gólgota e a queda
original.

O resto nos caixões. Tantos recém-
nascidos:
cabelos de mulher, um peito de miúdo,
pernas de homem. De dois amantes
prostituídos,
qual vindo de um só ventre, vi que ali
estava tudo.
(BENN, 2006, p. 25. Tradução de Vasco
Graça Moura)

Joachim Dick interpreta o poema como uma alusão ao mito de Dionísio que se centra no tema da morte/renascimento e se manifesta no poema com a exposição dos corpos rasgados, expostos e renascidos. Soma-se a isso, as cuias cheias simbolizando a celebração do vinho pelo sangue sacrificado. “O peito esquartejado. / O crânio aberto. / O ventre pela última vez agora a dar à luz. / Do cérebro aos testículos, cada um três malgas rentes”, mostram uma espécie de ritual orgíaco de corpos sacrificados em que o sangue transbordante incha o objeto a ponto de inundá-lo, tornando sua utilidade horrenda.

As palavras estranhas / estrangeiras nas rimas cruzadas falam da contaminação do corpo e do corpo poético: “entre” “ventre” “nus” “dar à luz”. E “rente” aos “dentes” surge o “original” “infernai”. E para finalizar na última estrofe os “recém-nascidos” são “prostituídos” e o “miúdo” é “tudo”. Esse cruzamento demonstra a contaminação do poema. Palavras de um submundo que saltam em contraste com termos elevados como o “templo de Deus” e “Golgota” que se referem ao âmbito do sagrado.

Há uma conotação irônica da visão religiosa, cujas condições estabelecem um padrão de vida em conformidade com o reino eterno. Entretanto, a dignidade do corpo é negada e as pessoas são reduzidas a partes de cadáveres – misturadas entre si e não mais identificáveis. Ao homem foi prometido o templo de Deus, porém, o que ele recebe é o estábulo do inferno: “E o templo de Deus e o estábulo infernal / agora peito a peito no chão da cuba, os dentes / a arreganhar pró Gólgota e a queda original. / O resto nos caixões. Tantos recém-nascidos.” Celebra-se um hibridismo em experimentos médicos. O sangue que escorre, as feridas que se abrem, o corpo nu oferecido ao experimento, são indicativos da contaminação linguística pela metáfora. O êxtase que nasce pelos orifícios do corpo, a angústia e a dor, a morte e a carnificina tornam-se fontes de prazer. Isso traz a representação de um mundo mutilado. A estrutura constitui o ponto de referência que integra o poema. A métrica e a rima bem construídas são confrontadas pelo tema que transborda o sangue de corpos rasgados. Um ruído ou um estremezimento se dá no verso que escapa como uma válvula por onde tudo se dissemina: De dois amantes prostituídos, / qual vindo de um só ventre, vi que ali estava tudo”. No todo, cada parte corresponde a um pormenor que garante a forma poética e constitui o canto de morte para os corpos mutilados.

Dessa mutilação advém possivelmente a crítica ao que ocorrera na revolução industrial, conforme assevera Susan Buck-Morss⁹². A crítica

⁹² A crítica discute a questão no ensaio “Estética e anestésica: o ‘ensaio sobre a obra de arte’ de Walter Benjamin reconsiderado” (1996).

relembra o número absurdo de mutilações causadas por acidentes em fábricas e construções. Em “Réquiem”, as partes dos cadáveres parecem seguir a contagem de corpos nos hospitais, onde, “o cirurgião tinha como tarefa, literalmente juntar as peças dos desastres do industrialismo” (BUCK-MORSS, 1996, p. 31). Buck-Morss destaca ademais, a chegada da anestesia⁹³ que teria anulado a necessidade do ritual de evocar orações antes de amputações. Aliás, o poema de Benn remete à esfera religiosa, afinal, o *Réquiem* é um canto de morte.

Os poemas seguintes foram publicados fora do livro *Morgue e outros poemas*, porém no mesmo ano de 1912 e numa sequência que os filia aos temas de *Morgue*. O primeiro deles é “Blinddarm” (“Apêndice”). A crítica alemã já apontou no poema a situação completamente inédita no universo da poesia, porque é similar à descrição de um procedimento cirúrgico:

⁹³ Buck-Morss traz a informação de que em 1639, o cirurgião britânico John Woodall aconselhava orar antes das cirurgias de amputação. (1996, p. 32)

Blinddarm

Alles steht weiß und schnittbereit.
Die Messer dampfen. Der Bauch ist
gepinselt.
Unter weißen Tüchern etwas, das winselt.

„Herr Geheimrat, es wäre soweit.“

Der erste Schnitt. Als schnitte man Brot.
„Klemmen her!“ Es spritzt was rot.
Tiefer. Die Muskeln: feucht, funkelnd,
frisch.
Steht ein Strauß Rosen auf dem Tisch?

Ist das Eiter, was da spritzt?
Ist der Darm etwa angeritzt?
„Doktor, wenn Sie im Lichte stehn,
kann kein Deibel das Bauchfell sehn.
Narkose, ich kann nicht operieren,
der Mann geht mit seinem Bauch
spazieren.“

Stille, dumpf feucht. Durch die Leere
klirrt eine zu Boden geworfene Schere.
Und die Schwester mit Engelssinn
hält sterile Tupfer hin.

„Ich kann nichts finden in dem Dreck!“
„Blut wird schwarz. Maske weg!“
„Aber — Herr des Himmels — Bester,
halten Sie bloß die Hacken fester!“

Alles verwachsen. Endlich: erwischt!
„Glüheisen, Schwester!“ Es zischt.

Du hattest noch einmal Glück, mein Sohn.
Das Ding stand kurz vor der Perforation.
„Sehn Sie den kleinen grünen Fleck? —
Drei Stunden, dann war der Bauch voll
Dreck.“

Bauch zu. Haut zu. „Heftpflaster her!
Guten Morgen, die Herrn.“

Der Saal wird leer.
Wütend klappert und knirscht mit den
Backen
der Tod und schleicht in die
Krebsbaracken.

Apêndice

Tudo está limpo e pronto para o corte.
Os bisturis vaporizam. A barriga está
marcada.
Sob panos brancos algo que geme.

“Senhor Geheimrat, pronto para
prosseguir”

O primeiro corte. Como se corta pão.
“Aperte aqui!” Algo vermelho espirra.
Mais fundo. Os músculos: úmido,
espumante, fresco.
É um buquê de rosas sobre a mesa?

É pus espirrando?
É o intestino cortado?
“Doutor, se o senhor ficar na luz, nem o
diabo vê o peritônio.
Anestesia! Não posso operar!
o homem vai andar com seu estômago.”

Silêncio, umidade abafada.
No vazio tilinta uma tesoura jogada ao
chão.
E a enfermeira de espírito angelical
estende algodão esterilizado.

“Não encontro nada nesta imundície!”
“O sangue está escurecendo.
Tire a máscara!”
“Pelo amor de Deus, pressione bem os
calcanhares!”

Tudo emaranhado. Finalmente: peguei!
“Enfermeira, cauterização!” Um assovio.

Você teve sorte, de novo, meu filho.
A coisa estava próxima de uma
perfuração.
“Você vê o pequeno ponto verde? —
Três horas depois e o estômago estaria
cheio de sujeira.”

Barriga fechada. Pele suturada.
“Esparadrapos!
Bom dia, Senhores.”

A sala está vazia.
Fúria, barulho e ranger de dentes
a morte rasteja para o pavilhão dos
cancerosos. (BENN, 2006, p. 26-28.
Tradução minha)

O poema apresenta rimas com palavras estranhas que juntas despertam a ironia. A seriedade do procedimento médico (a primeira cisão do corpo / *der erste Schnitt*) é reduzida à metáfora que ressalta o riso diante da comparação ridícula com um corte de pão. As palavras “Brot” rimando com “rot”, “frisch” com “Tisch”, “operieren” com “spazieren” são termos que causam estranheza pela banalidade do procedimento sério da cirurgia relacionado com ações habituais. Liga-se, ademais, ao sentido de pus que espirra e um buquê de rosas como metáfora para o intestino. As palavras chocam pela relação do baixo com o alto, do belo com o feio.

O poema tematiza a retirada de um apêndice. A certa altura do procedimento, algo foge ao controle do médico. O cirurgião se irrita com a sujeira do local da incisão e pede que a enfermeira arranque a máscara cirúrgica. Em meio a toda essa sujeira e desorganização, prepondera o espírito angelical da enfermeira que gentilmente oferece algodão. A experiência do evento cirúrgico é mostrada sem ressalvas pelo rebaixamento do humano às suas entranhas como na repetição da palavra “Dreck”. Além de haver um rompimento do verso tradicional com muitas estrofes dispares e a contaminação de vozes no poema e que dão a visão da desordem do procedimento cirúrgico. O intestino furado é metáfora para o rompimento do verso com as rimas tradicionais. Não há paralelismo das estrofes que variam de cinco a dois versos. Há, no entanto, rimas em todos os versos e somente na primeira estrofe elas são cruzadas no esquema ABBA. As demais são emparelhadas. As rimas dialogam com a contaminação linguística que destaco por palavras como “leere”, “Scheere”, “Sohn”, “Perforation”, “Fleck”, “Dreck”, “Backen” e “Krebsbaracken”. Os termos pertencem ao campo linguístico incomum para a poesia, mas potencializam a contaminação do poético pelo choque do seu caráter vulgar. Há, ademais, as instâncias de falas. O uso do discurso direto marcado por aspas potencializa o universo do espaço cirúrgico e coloca o poema na fronteira entre o poético e o mundo real do hospital, da sala de cirurgia.

O poema que vem logo a seguir, dialoga com o anterior: “Mann und Frau gehen durch die Krebsbaracke” (“Homem e mulher passam pela ala dos cancerosos”). O poema expõe os corpos à contemplação como se estivessem num museu:

Mann und Frau gehn durch die Krebsbaracke

Der Mann:

Hier diese Reihe sind zerfallene Schöße
und diese Reihe ist zerfallene Brust.
Bett stinkt bei Bett. Die Schwestern
wechseln stündlich.

Komm, hebe ruhig diese Decke auf.
Sieh: dieser Klumpen Fett und faule
Stäfe,
das war einst irgendeinem Manne groß
und hieß auch Rausch und Heimat. –

Komm, sieh auf diese Narbe an der Brust.
Fühlst du den Rosenkranz von weichen
Knoten?
Fühl ruhig hin. Das Fleisch ist weich und
schmerzt nicht. –

Hier diese blutet wie aus dreißig Leibern.
Kein Mensch hat so viel Blut. –
Hier diese schnitt man
erst noch ein Kind aus dem verkrebsten
Schoß. –

Man läßt sie schlafen. Tag und Nacht. —
Den Neuen
sagt man: hier schläft man sich gesund. —
Nur sonntags
für den Besuch läßt man sie etwas wacher.
—

Nahrung wird wenig noch verzehrt.
Die Rücken sind wund. Du siehst die
Fliegen. Manchmal wäscht sie die
Schwester.
Wie man Bänke wäscht.

Hier schwillt der Acker schon um jedes
Bett.
Fleisch ebnet sich zu Land. Glut gibt sich
fort.
Saft schickt sich an zu rinnen. Erde ruft. –

Nesse poema há uma profunda impessoalidade do corpo levado à sua pura patologia. A carne se prepara para ser absorvida pela terra e o calor do corpo lentamente se esvai. Observa-se aí, a ideia de que tudo é corrosivo, de que a própria forma do corpo se decompõe e se mistura à terra.

O médico realiza um procedimento de rotina hospitalar em um passeio que examina a condição física dos pacientes sem, no entanto,

Homem e mulher passam pela ala dos cancerosos

O homem:

Aqui nesta fileira estão os ventres
cancerosos e nesta outra, os seios
cancerosos. As camas fedem. As
enfermeiras se revezam a cada hora.

Venha, levante devagar este cobertor.
Veja: este amontoado de gorduras e
humores podres, alguma vez foi
importante para o homem
e foi também a pátria e o delfrio. –

Venha, veja esta cicatriz no peito.
Você sente o rosário de nós suaves?
Toque sem medo. A carne é mole e não
dói. –

Este aqui sangra como se fossem trinta
corpos.
Ninguém tem tanto sangue assim. –
Desta aqui cortaram-lhe a criança de seu
ventre canceroso. –

Deixa-se dormirem. Dia e noite. – aos
novatos se diz: aqui se dorme sono
restaurador. – Somente aos domingos para
a visita é que se permite que fiquem mais
tempo acordados. –

Comida é pouco consumida.
As costas estão em carne viva. Tu vês as
moscas?
Às vezes lavam-nos as enfermeiras.
Como se lavam os bancos. –

Aqui já incha o campo em torno de cada
leito.
A carne se prepara para a terra. O ardor se
esvai.
Suco escorre. A terra chama. – (BENN,
2006, p. 28. Tradução minha)

manter qualquer relação com eles. Desse modo, o afastamento total dos sujeitos concerne aos laços de afetividade que eles não têm. A mulher e o homem parecem ser meros observadores, convidados a participar de um “passeio” que possivelmente é metáfora das visitas que os médicos estudantes realizam durante o curso de medicina. Há um guia que os conduz ao passeio sádico pelo hospital, onde mulheres estão definhando a espera passiva da morte que veio do outro poema. As pacientes não têm voz. Elas são simples “pacientes” condenados a serem exposições exemplares do olhar científico. A representação do corpo no poema funciona por processo de fluidez das entranhas que se exteriorizam no verso doze em que o sangue de forma exagerada flui de trinta corpos, e o exterior se torna interior nos versos nove e dez em que os dedos pressionam os tumores. A cena exemplifica a descoberta de novas texturas que atravessam as fronteiras físicas do corpo que se contamina e deixa contaminar. As experiências patológicas tornam-se experiências poéticas, das quais o médico através da contaminação descobre novas camadas possíveis de serem cultivadas. É uma experiência que transita por diferentes contaminações que comunicam interrogações diante do aparente absurdo do passeio sádico.

Há o predomínio evidente de uma objetividade que se alia ao silêncio revelado no próprio desconcerto causado pela agressividade da representação contra a tragédia da vida e a descomunal insensibilidade da natureza. Benn parece querer dizer que não é possível inserir humanidade no contexto da ética médica e que, não podendo ajudar aos outros, restalhe mostrar a morte e a doença pelo olhar do “médico monstro”. A atmosfera hospitalar é mostrada nas alas em si com suas camas e enfermeiros que alimentam e limpam o local e os pacientes, e pelo jargão médico-burocrático da medicina: “Hier diese Reihe sind zerfallene Schöße / und diese Reihe ist zerfallene Brust / Komm, sieh auf diese Narbe an der Brust,„

O eu médico parece distante dos cadáveres, na medida em que fala no imperativo, persuadindo os visitantes, e também o leitor, a penetrar o mundo dos doentes. O tom da fala é oficioso e impessoal e a linguagem é a de um relato médico. O termo “aqui” (hier) é repetido quatro vezes, tanto para enfatizar a imobilidade dos doentes, quanto para criar uma lacuna espacial entre o observador e o observado. O hospital transforma-se num lugar frio de observações.

Com isso, o leitor é chamado a fazer parte do regime hospitalar. É obrigado a preencher as lacunas a partir do conhecimento de mundo, como, por exemplo, saber por que as moscas estão ao redor dos corpos. Isso faz parte do procedimento da metáfora em que as inferências ficam

a cargo do leitor, posto que os elementos são dados, porém não explicados como na estética realista, conforme destaca Baßler.

O uso de imperativos, tais como “Venha” (“Komm”) “Sinta” (“Fühle”) podem estar se referindo a um “nós coletivo”, abrangendo o leitor como parte do ambiente e do discurso hospitalar. E esse discurso não deixa espaço para explicações, eufemismo ou pedido de desculpas. É o mundo real que não pertence à mente ou ao espírito, mas sim ao corpóreo, se define simplesmente pelo olfato e pelo tato, sentidos que fazem parte da indiferença inerente à vida humana. Afinal, os corpos são lavados do mesmo modo como se lavam bancos. Nessa comparação o ser humano é destronado e tornado objeto.

Ao final, a morte entra em cena por um tom que indica a transição do discurso médico ao de cerimônias fúnebres. O hospital transforma-se num cemitério e a voz narrativa constrói os momentos finais da morte trazendo a ideia bíblica de que da terra viemos e a terra retornaremos. Além disso, uma referência aos nódulos do corpo os aproxima de um rosário. Os sentimentos são revelados sem ironia, mas, também, sem compaixão, deixando a conclusão final do poema em aberto sobre a ideia do “eterno retorno” através dos campos de Deus e o eterno retorno para a “terra [que] chama”.

O poema manifesta a estagnação de um ciclo que oscila e que é constitutivo da estrutura do poema, ao tratar metaforicamente a ideia de renascimento e morte. A visitação ou passeio à ala dos cancerosos, a apreciação de corpos que externam suas vísceras enquanto outros são comprimidos a permanecerem no seu interior são alguns exemplos do ciclo de contaminação que se esquematiza no poema. E Benn não oferece solução para o rompimento desse ciclo, mas diagnostica colocando-os em evidência.

O próximo poema é “Saal der kreisenden Frauen” (“Sala de parto” ou “maternidade”) e contempla uma situação em que se confrontam simultaneamente dor, sofrimento e contemplação da vida:

Saal der kreisenden Frauen

Die ärmsten Frauen von Berlin
 – dreizehn Kinder in anderthalb
 Zimmern,
 Huren, Gefangene, Ausgestoßene –
 krümmen hier ihren Leib und
 wimmern.

Es wird nirgends so viel geschrien.
 Es wird nirgends Schmerzen und
 Leid
 so ganz und gar nicht wie hier
 beachtet,
 weil hier eben immer was schreit.

„Pressen Sie, Frau! Verstehn Sie,
 ja?
 Sie sind nicht zum Vergnügen da.
 Ziehn Sie die Sache nicht in die
 Länge.
 Kommt auch Kot bei dem
 Gedränge!
 Sie sind nicht da, um auszuruhen.
 Es kommt nicht selbst. Sie müssen
 was tun!“
 Schließlich kommt es: bläulich und
 klein.
 Urin und Stuhlgang salben es ein.

Aus elf Betten mit Tränen und Blut
 grüßt es ein Wimmern als Salut.
 Nur aus zwei Augen bricht ein Chor
 von Jubilaten zum Himmel empor.

Durch dieses kleine fleischerne
 Stück
 wird alles gehen: Jammer und
 Glück.
 Und stirbt es dereinst in Röcheln
 und Qual,
 liegen zwölf andere in diesem Saal.

Sala de parto

As mulheres mais pobres de Berlim
 – prostitutas, prisioneiras,
 expatriadas,
 treze meninas num quarto apertado
 –
 gemem contorcidas.

Nunca se chorou tanto.
 Nunca se ignorou dor e sofrimento
 de modo tão intenso como há de se
 observar,
 porque aqui há sempre algo para
 chorar.

“Força, mulher! Não vê?
 Não estás aqui para os prazeres.
 Não estás posicionando bem.
 E com o esforço as fezes vêm
 também!
 Não estás aqui para relaxar.
 Não vai sair sozinho. Tu tens de te
 esforçar!”

Finalmente chega: pequeno e
 azulado.
 De urina e fezes está ungido.

De onze camas com sangue e
 lamentação,
 cumprimenta-se gemido com
 saudação.
 de apenas dois olhos um coro
 rompe
 de júbilos ao céu sobe.

Deste pequeno pedaço de carne
 conhecerás dor e felicidade
 E um dia morre-se no estertor e
 tormento,
 outras doze jazem nesse mesmo
 aposento. (BENN, 2006, p. 30.
 Tradução minha)

O acontecimento narrado tem, possivelmente, suas raízes numa
 experiência médica. Essa experiência adquire sentido amplo, uma vez que

passa do âmbito da emoção para o de uma concepção da vida. O espaço em foco é o de um hospital onde se realizam partos. Não é, de fato, o local real de trabalho de um obstetra, mas sim “a natureza poetizada, extraída por assim dizer da sua contingência para tornar-se um lugar irreal, que possibilita a reflexão. As associações que ela motiva são elevadas a um nível de refinamento muito distante do cotidiano.” (CANDIDO, 2000, p. 53). A referência textual ao suplício e à dor das mulheres em estado de parto constitui-se a partir do caráter da linguagem subjetiva que se reverte em objetividade desde o instante em que reverbera o desassossego. Quando o eu lírico parece se afastar, se manifesta a poeticidade e desponta a crítica do nascimento. Ainda que, em meio a fezes, dores e miséria, a beleza do nascer é para toda a existência humana algo de extraordinário e tocante. Essa imagem do nascimento representa esperança. Além disso, o nascimento é uma forma de combate, de “levante” segundo o filósofo e historiador da arte, Georges Didi-Huberman. No livro homônimo *Levantes*⁹⁴ (2017), o filósofo lembra uma interpretação de Kant sobre os

⁹⁴ O livro desencadeou a exposição “Levantes”, recebida no SESC-Pinheiros de SP entre 19/10/2017 e 28/01/2018, de curadoria do filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman. A exposição perpassou várias formas de demonstração em que a palavra “levante”, como sinônimo de sublevação, é o instigar de forças (psíquicas, corporais e sociais) que movem o ser humano adiante quando a dor, o sofrimento e a humilhação não são mais suportáveis. “Os levantes surgem como gestos: os braços se elevam, os corações batem mais forte, os corpos se alongam, as bocas se liberam. Levantes jamais acontecem sem pensamentos, que com frequência se transformam em frases: refletimos, expressamo-nos, discutimos, cantamos, sublinhamos uma mensagem criamos um cartaz, distribuimos um panfleto, escrevemos uma obra de resistência.” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 117). A primeira ação, destaca Didi-Huberman, é o erguer dos braços como gesto quase que involuntário que se dá no instante anterior à ação pensada e refletida de protesto. O corpo fala através de suas partes que se ativam em protesto contra uma situação insustentável de opressão. “Braços se erguem, bocas exclamam. Agora precisamos de palavras, frases” (2017, p. 157), este é o segundo momento, afirma Didi-Huberman. É o momento da reflexão sobre as ações que advêm dos gestos iniciais. O terceiro momento é quando “então tudo se inflama. Tem quem veja nisso apenas o puro caos. No entanto, outros veem surgir formas de um desejo de ser livre, formas de vida em comum durante as greves.” (2017, p. 207). Quase sempre os levantes findam com a violência e o esfacelamento sofridos pelos demonstradores. Porém, Didi-Huberman exemplifica na última ala da exposição, o conceito freudiano do “desejo indestrutível” que sobrevive mesmo quando a exposição do gesto e da palavra de protesto é abafada com violência e repressão. O desejo é indestrutível porque sobrevive na esperança, afinal, segundo Didi-Huberman “haverá sempre uma criança que pule o muro” ou “cada

gritos dos bebês como um despontar para a liberdade, um expressar do desejo por libertação. Didi-Huberman lê o grito citado por Kant como uma forma de protesto, um levante. Embora o poema não tenha uma elaboração formal constante, há versos que rimam palavras como: “Stück” e “Glück” e “Qual”, “Saal” que consagram a sonoridade dos versos, dando ao poema como um todo, uma fluência rítmica e musical que se configura no nascimento da criança. O “pequeno pedaço de carne” (o bebê) “finalmente chega” ao mundo e pelo grito ele se manifesta.

É possível registrar a ocorrência de imagens e locuções carregadas de uma religiosidade: “pequeno e azulado. De urina e fezes está unguído, um coro rompe, de júbilos ao céu sobe.” Tais expressões acentuam uma perspectiva distanciada do eu que deixa escapar, agora, um olhar pessoal, ainda que discreto, de simpatia para com as mulheres que são expatriadas, prostitutas e prisioneiras. Com isso, o ato de se referir aos ínfimos deixa claro que mencioná-los é atribuir-lhes importância. O poema é uma descrição da condição humana dessas mulheres, mesmo com a forte ironia que emprega no paralelismo de palavras divergentes como: “Blut” e “Salut”, “Chor” e “empor”. A imagem da criança fragiliza e sensibiliza porque seu grito consola a lamentação das dores do parto e traz a esperança na imagem do nascimento, muito embora, não haja perspectiva para o bebê (pedaço de carne) que vem ao mundo pela dor. Se nos outros poemas prevalecia uma postura narcisista, em relação, por exemplo, ao motorista de caminhão ou à prostituta, nesse último poema tal postura se apaga completamente. O distanciamento e a frieza expressiva através de citações vazias e de jargões exclusivos da prática médica se apagam nesse poema. Certa vulnerabilidade é evocada na disposição emotiva até então ausente, ou seja, uma piedade em relação às pacientes.

Para finalizar o item do capítulo, apresento o poema “Nachtcafé” (“Café noturno”) que traz um posicionamento crítico do poeta em relação ao contexto sociocultural da cidade de Berlin. Uma perspectiva diferente que foge do tema da dissecação de cadáveres e do ambiente hospitalar e passa a enumerar doenças vulgares de forma satírica e mordaz ressalta eroticamente a vida boêmia berlinense:

vez que um muro se levanta haverá sempre ‘alguém que subleva’ para ‘atravessar o muro’, ou seja, para transpor as fronteiras” (2017, p. 255).

Nachtcafé

824: Der Frauen Liebe und Leben.
 Das Cello trinkt rasch mal. Die
 Flöte
 rülpst tief drei Takte lang: das
 schöne Abendbrot.
 Die Trommel liest den
 Kriminalroman zu Ende.

Grüne Zähne, Pickel im Gesicht
 winkt einer Lidrandentzündung.

Fett im Haar
 spricht zu offenem Mund mit
 Rachenmandel
 Glaube Liebe Hoffnung um den
 Hals.

Junger Kropf ist Sattelnase gut.
 Er bezahlt für sie drei Biere.
 Bartflechte kauft Nelken,
 Doppelkinn zu erweichen.

B-moll: die 35. Sonate.
 Zwei Augen brüllen auf:
 Spritzt nicht das Blut von Chopin in
 den Saal,
 damit das Pack drauf rumlatscht!
 Schluß! He, Gigi! –

Die Tür fließt hin: Ein Weib.
 Wüste ausgedörrt. Kanaanitisch
 braun.
 Keusch. Höhlenreich. Ein Duft
 kommt mit.
 Kaum Duft.

Es ist nur eine süße Vorwölbung
 der Luft
 gegen mein Gehirn.
 Eine Fettleibigkeit trippelt
 hinterher

Café noturno

824: a vida e amor das mulheres.
 O celo toma um trago. A flauta
 arrota três profundos compassos: o
 bom jantar.
 O tambor lê o romance policial até
 o fim.

Dentes Verdes, espinhas no rosto
 acenam a uma conjuntivite.

Gordura no cabelo fala para a boca
 aberta com adenoides.
 Fé, amor e esperança em volta da
 garganta.

A jovem papada é uma boa
 deformação de nariz.
 Ele paga três chopos para ela.

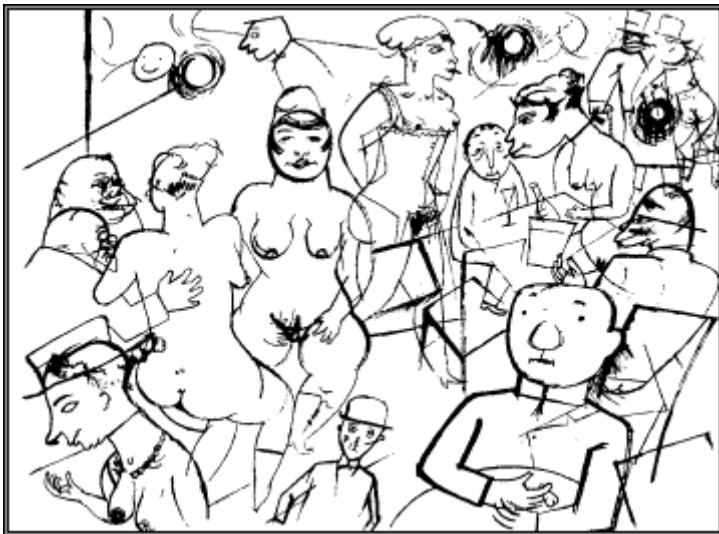
A barba com eczemas compra
 cravos.
 Para suavizar o queixo duplo.

Si Bemol: a sonata 35.
 Dois olhos esbravejam:
 Não espirrem o sangue de Chopin
 na sala, para a plebe pisotear!
 Basta! Ei, Gigi! –

A porta flui: uma fêmea.
 Deserto árido. Morena canaãense.
 Casta. Cheia de curvas. Um aroma
 vem.
 Quase aroma.
 É apenas uma colisão de ar doce
 contra o meu cérebro.

Atrás uma corpulência segue em
 passos curtos. (BENN, 006, p. 29.
 Tradução minha)

“Café noturno” é o único poema em que os personagens estão vivos e fora do ambiente hospitalar, contudo, o tratamento recebido é o mesmo dos corpos dos poemas anteriores. O poema tem oito estrofes livres compostas em versos livres. O conteúdo varia dentro de uma sintaxe, cuja projeção de cenas estilizadas cria um efeito visual, como se a realidade descrita fosse montada de várias posições, como numa pintura, ou ainda como se vê representada na imagem do pintor, grafista e caricaturista, George Grosz⁹⁵ que fez uma caricatura desse poema. Grosz e Benn tornaram-se amigos a partir de 1932 e as semelhanças poéticas e artísticas não são casuais, haja vista que o lápis acidamente crítico e irônico do caricaturista, que nasceu em 1893 em Berlim, parece como metáfora do bisturi do Dr. Benn:



Gottfried Benns Nachtcafé – George Grosz 1923 *Ecce Homo*.

A confluência entre o poema de Benn e a caricatura de Grosz se dá explicitamente pela tomada de cenas que descrevem o ambiente de um bar. As cenas caracterizam-se pela linguagem coloquial emoldurada pela

⁹⁵ Grosz foi figura crucial do movimento Dadaísta. Em 1922, ele publicou seu livro de caricaturas *Ecce Homo*, cuja recepção chocou pelos traços vivamente embaraçosos e cheios de revelações de um estado de coisas políticas, culturais, sociais, religiosas e sexuais, que causaram muita polêmica. Uma espécie de carnavalização onde o alto e o baixo, o profano e o sagrado, o grotesco e o elevado convivem des/[h]armonicamente, refletindo os impulsos absconsos que o ser humano tenta esconder, e que Grosz pincela em suas imagens sem reservas. (GROSZ, 2011, p s/n)

estrutura formal do poema que não possui esquema de rimas ou métrica regular. Termos como a “conjuntivite” (*Lidrandentzündung*, em alemão) surge abruptamente e quebra o ritmo da leitura. Outra ruptura similar é trazida pelo uso de números cardinais no primeiro e décimo quarto versos, causando estranheza que rompe a regularidade da leitura e a compreensão.

O estranho número no início do primeiro verso sugere uma espécie de cláusula que definiria o status social das relações das mulheres, cuja promiscuidade atribuída se contrapõe ao amor romântico descrito nas canções de Schumann, intituladas *Frauenliebe und –Leben*. Ou seja, o primeiro verso do poema de Benn, “a vida e o amor das mulheres” (“Der Frauen Liebe und Leben”), parece ser uma retomada em sentido paródico/irônico⁹⁶ da canção de Schumann, uma vez que marca a diferença entre os dois textos por meio da inversão semântica e pela avaliação pragmática dos eventos descritos com figuras de mulheres que no poema são desprovidas de caráter romântico.

No poema de Benn, a paródia⁹⁷ se faz pela exposição da degradação do corpo corrompido pela doença, relações sexuais promíscuas e ostentação material que se reflete, por exemplo, na joia em volta do pescoço da mulher no verso nove.

Nesse contexto, importa pensar a contaminação entre palavras divergentes que o texto manifesta, por exemplo, na justaposição da sequência, “fé, amor e esperança em volta do pescoço”, que aumenta a vulgaridade do gesto e revela a inversão dos valores. Em “Nachtcafé (“Café noturno”), a comparação logo no primeiro verso com o tema do amor nas canções de Schumann, dá ao leitor uma referência importante

⁹⁶Do ponto de vista literário, a paródia é um recurso que permite a inversão de um texto que resulta em críticas e ironias veladas, isto porque na paródia “o autor fala a linguagem do outro, porém, [...] reveste essa linguagem de orientação semântica diametralmente oposta à orientação do outro.” (BAKHTIN, 1997, p. 194). A paródia contribui, assim, para o surgimento da tradição de ruptura, visto que há uma renovação da arte literária pelo resgate do passado a fim de recriá-lo. Essa ruptura geradora da renovação do discurso por meio da paródia se constrói pela devoração da palavra oficial para depreciar um estado atual.

⁹⁷ Isso soa, evidentemente, como uma inversão do sentido dado à mulher na canção. Seria possível uma análise aproximativa entre o poema e a canção de Schumann para observar o modo como se opera a inversão dos textos através do procedimento paródico, no entanto, não é propósito dessa pesquisa instigar a fundo essa relação.

para se pensar o mesmo tema no contexto atual do poema, refletindo suas diferenças semânticas.

Adiante, a personificação dos instrumentos musicais permite observar gestos grosseiros como arrotar ou beber sem compostura. Esse comportamento agressivo, no entanto, é apropriado à clientela do café, pois as personagens são descritas pelas doenças que as acometem, como conjuntivite, doenças de pele, inflamações, entre outras, resultantes da falta de higiene reveladora da desmoralizada condição social dessas pessoas. As cenas são observadas e narradas por um sujeito que, embora anônimo, integra a cena. A voz que descreve o ambiente permanece imparcial até o décimo sexto verso, quando se manifesta, dizendo: “Não espirrem o sangue de Chopin na sala.” Isso chama a atenção para a discrepância entre o ambiente degradante e a música erudita. O poeta faz referências emblemáticas à música clássica, como as canções de Schumann e à música de Chopin, para mostrar um descompasso, ou seja, uma discrepância entre a música erudita e o ambiente e suas pessoas vulgares contaminadas por doenças.

A temática central do poema gira em torno de uma espécie de erotismo contido na repulsa e, ao mesmo tempo, na atração pela figura de uma mulher, cujo anonimato permanece na metáfora de termos estrangeiros como “uma femêa. Ela é uma morena Canaã.” Sua sensualidade é ressaltada pelo perfume que exala, mas, paradoxalmente, pode significar um sinal de integridade sexual como se observa no vigésimo primeiro verso em que se fala de sua castidade. A palavra estrangeira “canaã” ressalta o aspecto misterioso da mulher o sentido dessa palavra no texto poético.

A chegada dessa mulher no ambiente transporta o sujeito para outra esfera, pois ele perde a compostura e sente-se instigado pela presença erótica da misteriosa visitante. O perfume indistinguível aumenta a sensualidade. A mulher prostituta é descrita pelo admirador – ou cafetão – como um corpo obeso, ou seja, como um objeto, visto por descrições físicas, peculiaridades degenerativas e repugnantes, participando da linguagem de mundo poético contaminado e desencantado.

O ambiente do poema é superficial e desprovido de fantasia, os personagens são decadentes. O mundo aí projetado retrata o ser humano e seu ambiente caótico, patologicamente distorcido, contaminado e degradado. Desmascara-se detalhes ínfimos de aspectos humanos expostos pelo poema – único capaz de revelar nuances que não são dadas pela efemeridade da vida cotidiana do mundo real.

Em “Nachtcafé” (“Café Noturno”) o ambiente é de um bordel visitado por personagens sugestivos; a frequente clientela composta por homens e prostitutas. Benn, esteticamente, incorpora e sistematiza esse esquema social, tornando-o parte inerente da forma do poema. Um último lance de análise é o número do verso inicial. Ele não apenas define o status social das personagens como também sugere que o poema como um todo é um bar ou bordel, pois se interpreta o tal número como o de uma mesa de bar usado para organizar os pedidos dos clientes. No entanto, essa interpretação é frágil, pois não há indícios que levem a essa conclusão e muito menos respostas concretas para a incógnita do número. Nesse exemplo se retoma o que explica Baßler sobre a desintegração da associação linear instaurada pela metonímia. Assim, o número segue como uma metáfora impossível de se associar a um sentido coerente.

Atinge-se com isso uma expressividade que se sobressai nas ações e aparências degradantes dos personagens expostos em cena pela descrição de modo dissecante, ou seja, declarações brutais, cínicas, desiludidas e sombrias que expressam a decadência humana de mundos sociais de hospitais, bares e necrotérios.

Os poemas, em resumo, são construídos por metáforas que abrem as múltiplas possibilidades de designar as pessoas e, também, os objetos. Elas destroem os sentidos existentes da língua e apontam para uma nova forma de pensar a relação do homem com a língua e com o mundo. No poema “Kleine Aster” (“Pequena Sécia”), observou-se a degradação do corpo humano enquanto uma pequena flor tornava-se a personagem central. O desfecho é, então, chocante com a famosa frase de funerais: “descansa em paz!” A dedicatória fúnebre dada a flor em detrimento do humano que se transforma um vaso lança a possibilidade de refletir as imagens absurdas que transportam para pensar a desmoralizada vida humana. O poema “Kreislauflauf” (“Circulação”) expressa a banalidade de uma situação que se repete constantemente. O título pode ser metáfora tanto para os ciclos transitórios da vida e que se repetem na inserção da esfera religiosa do verso que diz que “somente pó deve tornar ao pó” como pode também se referir a vulgaridade do gesto banal de pessoas profanadas por sua invisibilidade social.

O poema “Negerbraut” (“Noiva de negro”) focaliza cores contrastantes que marcam as oposições de um casal. Ela é uma noiva de negro e está deformada e negativamente marcada pela relação com um negro. As posições são bem marcadas em “pescoço loiro dela e olhos e testas destruídos dele ou o interior da orelha branca dela e os dois dedos furados do sujo pé esquerdo dele, uma mulher branca e um negro. Nesses casos, a metáfora lança a luz sobre questões raciais muito bem definidas

e marcadas pela diferença cruel e classificatória que destaca o gênero feminino, uma mulher branca e simplesmente um negro.

Em “Mann und Frau gehen durch die Krebsbaracke” (“Homem e mulher passam pela ala dos cancerosos”), as mulheres são retratadas por suas doenças: “ventres cancerosos”, “seios cancerosos”. A cicatriz no peito é como um rosário. As pessoas são tratadas da mesma forma: como se lavam bancos! Algumas verdades são desmascaradas pela metáfora que gera a ironia marcada nas diferenças e semelhanças do intestino como um buquê de rosas. Os deslocamentos realizados pela metáfora marcam os não-sentidos e expressam outras verdades pela poesia: a efemeridade do belo e o rompimento de uma poesia que não concebe o real em sua plenitude degradante.

Apesar desses rompimentos, ainda não se trata de uma guinada pendular radical para a destruição pela metáfora. A contaminação linguística não é levada às últimas consequências, isto é, não há um rompimento total da linguagem com a comunicação objetiva. A análise dos poemas leva a pensar que, apesar do choque com uma realidade de palavras abjetas que emergem abundantemente, não é impossível resumir os poemas. Benn passará a praticar com frequência, a excentricidade da linguagem levada aos limites do compreensível. Como Baßler assinala, a complexidade da linguagem poética / literária é intensificada à medida em que os *frames* se alargam desde o realismo⁹⁸, quando as características essenciais da realidade são reveladas pela visão do escritor a partir de uma projeção que torna visível questões de um mundo real velado por falsas ideologias. A partir de *Morgue*, a contaminação linguística se amplia pelo “fascínio que reside na limitação, associação e até alienação, que é obtida através de perspectivas particulares. Estas variam no caso extremo para a neurose, a histeria e o erro manifesto - tudo o que os poetas realistas sempre evitaram.” (BABLER, 2013, p. 10). Os modernos, no entanto, exacerbam esses pontos praticando a excentricidade da língua que torna a comunicação aparentemente impossível. E, quase sempre, essa contaminação linguística impõe à comunicação o despertar de uma consciência que está sufocada e se apresenta subentendida na linguagem. É que o poema, muitas vezes, faz despertar “correntes subterrâneas coletivas” que se levantam pela palavra poética contaminadora.

⁹⁸ Baßler exemplifica com o romance *Madame Bovary* de Gustave Flaubert, que instauraria essa tensão entre o mundo e a ficção. Apesar de ainda ter uma perspectiva de tempo e espaço bem definidos, o romance antecipa uma visão que “não pretende mais ser uma perspectiva essencial do mundo.” (2013, p. 10)

2.1 O romper da “corrente subterrânea coletiva”

No ensaio “Palestra sobre lírica e sociedade” ([1955], 2003), Adorno estabelece uma ligação contraditória, porém, coerente, entre lírica e sociedade. Ele define que “uma corrente subterrânea coletiva é o fundamento de toda lírica individual” (ADORNO, 2003, p. 77), ou seja, um poema ao abordar questões individuais contempla elementos referentes a uma coletividade. Nesse caso, o grande desafio de uma obra seria produzir o “necessário e autêntico” (p. 77) para não cair no isolamento que seria o risco peculiar assumido pela lírica, cujo princípio de individualização deseja atingir o universal. Em *Teoria da vanguarda*, Peter Bürger destaca o fim do “caráter individual da produção artística na arte da sociedade burguesa” ao exemplificar o feito de Duchamps em 1913 que “assinou produtos em série (um urinol e um secador de garrafas) e os enviou a exposições de arte.” (BÜRGER, 2008, p. 109). Essa provocação propõe refletir a marca da universalização da obra que não se submete à assinatura individual do autor, mas àquilo que o poema exprime de absoluto.

Desobrigado de escrever sobre a sociedade de forma utilitarista, planfetária, Benn universalizou sua poesia através de sua experiência diariamente observada em seu consultório médico. Assim, o poeta expôs pela lente do poético e por meio da contaminação linguística que absorve o estranho/estrangeiro, o desagradável, o chocante, os orifícios e as entranhas mais ínfimas da sociedade. Em um de seus escritos de 1922, ele diz: “Trinta e cinco anos e totalmente liquidado. Não vou mais escrever – é preciso escrever com lombrigas e coprolalia.” (BENN, 2006, p. 254, tradução minha). A palavra “coprolalia” significa as excrescências humanas e tudo o que é abjeto no ser humano. Desse modo, Benn se expressou em *Morgue e outros poemas* e atingiu a totalidade e universalidade poética de que trata Adorno no ensaio supracitado.

Segundo o filósofo alemão, “costuma-se dizer que um poema lírico perfeito tem de possuir totalidade ou universalidade, tem de oferecer, em sua limitação, o todo; em sua finitude, o infinito” (ADORNO, 2003, p. 72). O sentido de lírica ultrapassa a situação social⁹⁹

⁹⁹ Adorno conceitua que, “a referência ao social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela [...]. O teor (*gehalt*) de um poema não é a mera expressão de emoções e experiências individuais. Pelo contrário, estas só se tornam artísticas quando, justamente em virtude da

ou a inserção social das obras – ou de seus autores – uma vez que a mediação se faz necessária. A lírica tem por objetivo estabelecer, não só, a completude de uma sociedade – entendida como contraditória – dentro da obra de arte, bem como observar em que medida a obra a obedecer e a ultrapassa. Mas Adorno dirá que essa concepção só se revela no abandonar-se à própria coisa. E isso se faz necessário para não se incorrer no risco de uma falsa ideologia¹⁰⁰ que, muitas vezes, se manifesta no malogro das obras de arte. E não é esse o conceito de lírica e sociedade teorizado por Adorno.

O meio para a coletivização do individual é a linguagem conforme explica Adorno: “o paradoxo específico da configuração lírica, a subjetividade que se reverte em objetividade, está ligado a essa primazia da conformação linguística na lírica, da qual provém o primado da linguagem na criação literária em geral, até nas formas em prosa.” (ADORNO, 2003, p. 74). É nesse ponto, então, que entra o abandonar-se à coisa. O autoesquecimento do sujeito que se entrega à linguagem como algo objetivo tal como afirma Benn ao sugerir que um poema expressa nada além do seu próprio autor. A linguagem serve, então, de mediadora¹⁰¹ entre a lírica e a sociedade para extrair o que há de mais

especificação que adquirem ao ganhar forma estética, conquistam sua participação no universal.” (ADORNO, 2003, p. 66).

¹⁰⁰ Para Adorno, a “mera existência” não é a universalização contida no individuado teor da obra de arte, uma vez que essa mera existência pressupõe a ideologia que, na realidade, é uma mentira, uma inverdade ou uma falsa consciência. A grandeza da obra está justamente na afirmação daquilo que a ideologia quer esconder. Adorno diz, ainda, que, não obstante, os conceitos sociais alcançáveis no texto poético não podem ser entendidos fora de sua configuração estética, pois “nada que não esteja nas obras, em sua forma específica, legítima a decisão quanto àquilo que seu teor, o que foi poeticamente condensado, representa em termos sociais” (ADORNO, 2003, p. 68). Desse modo, torna-se necessário conhecer, não só, a obra por dentro, bem como a vida social fora dela. Isso, contudo, não significa apreender a lírica da sociedade, pois seu conteúdo social é algo instintivo.

¹⁰¹ Sugere-se com isso um modo de relação com a linguagem em que estão implicadas modalidades de um estilo de vida cultural e social e um certo modo de produção poética. Sobre isso, Antonio Candido observa que o núcleo do problema da relação histórico social enquanto significado para a estrutura da obra “interessa na medida em que serve para averiguar que fatores atuam na organização interna das obras, de maneira a construir uma estrutura peculiar. Tomando o fator social, procuraríamos determinar se ele fornece apenas matéria (ambiente, costumes, traços grupais, ideias), que serve de veículo para conduzir

intrínseco no humano. O sujeito entrega-se ao caráter imediato e involuntário de sua expressão, levando a uma dialética contraditória que se estabelece no raciocínio adorniano, qual seja: o de que a lírica se sedimenta firmemente em termos sociais, justamente no não falar de acordo com o gosto social, no não comunicar nada, e sim, aonde, o sujeito, feliz, chega a uma harmonia com a própria linguagem, deixando-a ir pelo caminho que ela mesma deseja seguir. A linguagem que se expressa aqui é a que fala por si mesma, somente quando deixa de falar como algo estranho e passa a ser a própria voz do sujeito. “Onde o eu se esquece na linguagem, ali ele está inteiramente presente.” (ADORNO, 2003, p. 75). O autoesquecimento do sujeito na linguagem faz emergir uma “corrente subterrânea coletiva”, na qual o sujeito lírico deixa de representar diretamente o sujeito empírico e passa a falar daquela inquietude que, em alguns casos, se torna universalmente humana. Isso explica o fato de Benn reivindicar para a sua poesia um desligamento do social (das falsas ideologias¹⁰²). As contravenções de ordem política e social ressoam naturalmente a partir do mergulho do poeta no seu próprio individuado que traz a dissonância com o mundo e coloca o leitor diante daquele sentimento com o qual, muitas vezes, ele se identifica.¹⁰³ A subjetividade

a corrente criadora [...] ou se, além disso, é elemento que atua na constituição do que há de essencial na obra enquanto obra de arte.” (CANDIDO, 2000, p. 06).

¹⁰² Em *Teoria da Vanguarda*, Peter Bürger explica que a separação expressa entre obra de arte e a práxis social se “transforma na (falsa) representação da total independência da obra de arte em relação à sociedade. A autonomia é, por conseguinte, uma categoria ideológica no sentido estrito da palavra, que congrega um momento de verdade (deslocamento da arte da práxis vital) e um momento de não-verdade (hipostasiar esse estado de coisas, produzindo historicamente, como ‘essência’ da arte). (BÜRGER, 2008, p. 101).

¹⁰³ Nesse sentido, destaco o filme “Animais noturnos” (2016) do diretor Tom Ford é exemplar da teoria de Adorno. No filme observam-se três linhas narrativas: a primeira é a vida atual da personagem Susan, a segunda é a história do livro que ela lê (livro que recebeu pelo correio de seu ex-marido Toni) e a terceira é a vida passada de Susan com seu ex-marido Toni. No livro há uma identificação imediata de Susan com a personagem principal da história. Na narrativa passada, ela e Toni tiveram uma relação, mas foi interrompida por Susan que logo após a separação reencontrou um antigo colega e seu atual marido que, aliás, a ajudou a abortar o filho que esperava de Toni. Este, por sua vez, ao descobrir o aborto se sentiu duplamente traído. Anos se passam e Toni decide escrever um livro em que narra a história de uma família – pai, mãe e filha – que juntos partem para uma viagem de férias de carro. Durante à noite na estrada, eles são abordados por três meliantes que interceptam o carro da família, sequestram a mulher e a filha e as estropam e matam. O pai com a ajuda, mais tarde, de um policial, decide se

exprime o sofrimento de uma existência social que é intrínseca ao sujeito e por isso a obra atinge seu grau de universalidade quando ela toca um público a partir de um sentimento que é comum.

A poesia moderna privilegia o ser humano e sua condição miserável e tem como plano de fundo a “mobilidade fantasmagórica na metrópole”¹⁰⁴ (BERARDINELLI, 2007, p. 64). O homem se torna um anônimo, um personagem sem reconhecimento ou apenas um substrato social genérico, um burocrata, um médico que exerce sua função de forma mecanicista. No prefácio à coletânea *Menschheitsdämmerung – Symphonie jüngster Dichtung*, ([1919], 2009), obra que se tornou

vingar, caçando e matando os assassinos. Ao ler esse romance, Susan se sente completamente abalada, pois se vê diretamente identificada na história. Nesses momentos em que se enxerga enviesada na narrativa, surgem cenas de sua vida passada com Toni. Certa vez, numa discussão sobre um rascunho de um romance que Toni escrevera e dera a Susan para ler, ela o criticara por falar sempre sobre si mesmo. Toni decide, então, no seu novo romance que dedica à Susan, escrever sobre sua dor mais íntima e profunda. A dor da perda e da traição que Susan lhe causou. As cenas se mostram num paralelismo entre Susan e Toni, por exemplo, quando estão deitados na cama logo após ele (como personagem de si mesmo no livro ter perdido sua mulher e sua filha) e ela ao ler a cena brutal do sequestro e estupro. As cenas bem executadas são exemplares do que Adorno conceitua como consciência subterrânea coletiva, porque Toni, ao mergulhar na mais profunda entranha do seu eu, faz Susan sentir a dor que ele sentiu. O livro de Toni se torna, então, universal, pois deixa de falar de suas superficialidades pessoais e mergulha na mais profunda percepção de seu eu.

¹⁰⁴ O ambiente da província é representativo da linguagem simbolicamente constituída por paradigmas inquebráveis no sentido de que nada “estranho” ou “estrangeiro” pode penetrar a vida na província como um todo, inclusive a língua como se viu com Adorno no texto sobre a intransigência do povo alemão da província em negar a entrada de qualquer palavra considerada estrangeira. Na metrópole, por sua vez, a língua terá uma mobilidade que a ampliará a uma complexidade sempre mais intensificada com o surgimento das vanguardas, por exemplo.

paradigma do Expressionismo¹⁰⁵, Kurt Pinthus¹⁰⁶ afirma que o foco dos poemas do livro é o ser-humano: “Todos os poemas deste livro desaguam no lamento sobre a humanidade, no anseio pela humanidade. O homem por excelência, não seus negócios e sentimentos particulares, mas a humanidade é, de fato, o tema ilimitado desta poesia.” (PINTHUS, [1919], 2009, p. 25)¹⁰⁷. Quando o homem preso na sua limitação, no seu anonimato, encontra uma fenda que o permite reverberar o seu grito sufocado, ele liberta o lamento e dá vazão a sua insatisfação com relação ao apagamento, a anulação do seu eu, e, por conseguinte, ele reivindica com isso sua condição humana que estava perdida. No início do prefácio, Pinthus expressa o ponto central dos poemas que compõe o livro:

os melhores e mais veementes destes poetas não combatem as circunstâncias exteriores da humanidade, mas o estado do próprio homem desfigurado, torturado, malconduzido. (...) As artes plásticas destes anos apresentam a mesma ruptura das velhas formas e o percorrer de todas as possibilidades formais até a última consequência da total dissolução da realidade; apresentam a mesma imposição e explosão do humano e a mesma crença na força libertadora, unificadora do espírito humano da ideia. (PINTHUS, [1919], 2009, p. 25. Tradução de Scheidl)

Pinthus faz apelo a uma arte capaz de libertar e iluminar a expressão do ser humano. Benn ao escrever em 1955 o ensaio “Einleitung zu Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts” definiu tardiamente o

¹⁰⁵ O expressionismo não surgiu como movimento organizado. Foi, em verdade, um processo dinâmico gerido por um espírito do tempo que levou à inquietude uma gama de escritores e artistas. A estética expressionista ganhou visibilidade a partir da divulgação literária nos veículos semanais *Der Sturm* e *Die Aktion*. O expressionismo começou na Alemanha e esteve associado às artes plásticas com o grupo *Die Brücke* (A ponte) na cidade de Dresden, e ficou ativo entre 1905 e 1913. O almanaque *Der Blaue Reiter* de 1912, também, estava ligado ao expressionismo nas artes. Todas essas relações só surgiram posteriormente, pois o expressionismo desenvolveu-se espontaneamente e como um sentimento de ruptura do que se entendia na sociedade como normal, por isso ele é reflexo de muitas transformações e conflitos.

¹⁰⁶ Kurt Pinthus (1886) nasceu na Alemanha. Estudou filosofia. Foi uma figura importantíssima para a geração expressionista porque como teórico, historiador e crítico de vanguardas literárias foi descobridor dos novos talentos poéticos.

¹⁰⁷ Tradução de Rosângela Ache de Paula in: “O expressionismo na biblioteca de Mário de Andrade: da leitura à criação”.

Expressionismo como “um levante com erupção, êxtase, ódio, novo anseio humano, com prejuízo da língua para o prejuízo do mundo [...]”. Eles (os poetas expressionista) “condensam, filtram, experimentam, com o propósito de se elevarem nesse método experimental, seus espíritos, a dissolvida, dolorosa e arruinada existência de suas décadas...” (BENN, 2006, p. 422, tradução minha). O expressionismo¹⁰⁸ foi um levante da voz que os poetas deixaram reverberar ao passo que se debruçaram sobre seus próprios eus e deram vazão ao grito universal sufocado na garganta de uma coletividade. Ou ainda, o que Susana Kampff Lages identifica como “elemento consubstancial à poesia expressionista”: o apelo à renovação do ser humano, seja pelo “engajamento político-social, seja por uma transformação interior, muitas vezes mediada por anseios místico-religiosos” (LAGES, 2002, 167). Dentre os poetas que defendiam claramente o engajamento político destaca-se Johannes Becher com quem Benn teve um debate sobre arte engajada. Apesar de negar que o faça, em sua poesia, Benn expõe a “decadência de uma cultura europeia” (PINTHUS, [1919], 2009, p. 08. Tradução minha)¹⁰⁹. O poema “Café Noturno” é exemplar disso por fazer uma exposição cínica do ser humano

¹⁰⁸ O Expressionismo foi o libertar do espírito do homem e lhe garantiu a noção de uma identidade não mais calcada no coletivo e sim, na individualidade, no sentir corpóreo, no eu interior que, mesmo devastado encontra espaço para o poético. O Expressionismo surpreendeu o ser humano a partir das tensões, das perplexidades, da alucinação, da distorção, das inconciliáveis paixões de que a arte e a literatura são as testemunhas. Ele foi uma saída libertadora e trouxe em sua vultosa expressão, a inspiração dionisíaca dos gregos, a luxúria do barroco, o dilaceramento dos românticos, a morbidez alegórica dos simbolistas, e muitos outros sentimentos que reunidos num mesmo movimento, simplesmente, reiteram a mesma atitude de transformação do ser humano diante de si mesmo. O campo temático do expressionismo foi o homem do mundo moderno: um sujeito isolado, cheio de conflitos interiores, de ansiedades, medos e todos os impulsos da consciência que se expõe. O grito é um exemplo temático que está relacionado com obras artísticas de diferentes conteúdos e finalidades. Ele aparece motivado por razões distintas, mas que são unidas pelo caráter desesperado daquele que grita. A própria existência pessoal, os conflitos sociais e as guerras são os motivos mais profundos para esse grito. Os artistas vêm na arte a oportunidade de libertação de todos os constrangimentos e o grito é o protesto do artista, que grita também contra si mesmo, no intuito de compreender o sofrimento que o acompanha. O grito expressionista é o romper do homem, seu dilaceramento. (POMBO, Fátima in: *A metamorfose da Dor no Schönberg Expressionista*, 2011, p. 333)

¹⁰⁹ Pinthus destaca como temática forte do livro, a força de “uma jovem geração de poetas que se opuseram a decadência de uma humanidade europeia e sua arte.”

e da falência da música, da literatura e da arte. Na música, tem-se a personificação degradante dos instrumentos na referência a Chopin no verso que diz: “não espirrem o sangue de Chopin na sala / para plebe pisotear!” (BENN, 2006, p. 29). A personificação dos instrumentos remete ao que diz Adorno em seu ensaio “Das Altern der neuen Musik” ([1949], 2013), a respeito das tendências da música de vanguarda como que declinando. Adorno aponta que se continuava “a empregar os mesmos sons, mas se lhes retirou o elemento de angústia que neles era fundamental” ([1949], 2013, p. 65), ou seja, o estado de letargia da música se devia à música em si e aos músicos incapazes de dar vazão ao sentimento comum à modernidade. Na literatura, se observa o verso que diz: “O tambor termina de ler o romance policial.” Isso remete ao modelo de literatura policial concebida por um enredo esquemático e repetitivo. E na arte, tem-se o próprio poema em forma de caricatura feita por George Grosz, em que se observa as perspectivas que revelam pessoas desmoralizadas e degradadas.

Com relação “aos anseios místico-religiosos”¹¹⁰, a poesia de Benn vai experimentar uma excentricidade sempre mais impenetrável, porém, não de todo incomunicável. Mesmo nos poemas da segunda fase (em que vai compor de modo mais experimental), ele não vai deixar de revelar o aparente antagonismo entre duas instâncias tão distintas (a essência lírica e a vida social). Benn negava a função social da poesia e defendia que ela “se dirige a ninguém.” (BENN, 2006, p. 511, tradução minha)¹¹¹. Sobre o posicionamento de Eliot (no ensaio “As três vozes da poesia”, de 1953) em defesa de um certo “grau de impureza” (BENN, 2006, p. 517, tradução minha)¹¹² da poesia, Benn contrargumentou em “Probleme der Lyrik”, de 1951 que “a poesia não fala de outra coisa a não ser do próprio poeta” (BENN, 2006, p. 517, tradução minha) e sendo

¹¹⁰ Os poemas que expressam mais fortemente a temática mística serão mostrados neste trabalho, são eles, “O, Nacht” e “Cocain” que expressam a ligação com as drogas alucinógenas.

¹¹¹ “das Gedichte an niemand gerichtet”. O trecho está no ensaio “Probleme der Lyrik” em que Benn parafraseia a afirmação de Richard Willbur sobre a quem se dirige um poema.

¹¹² Em “Problemas da Lírica”, Benn afirma que Eliot assume posição notável ao dizer: “até mesmo a poesia pura deve manter um certo grau de impureza, quando um poema for visto como poesia, o objeto deve ser, em certo sentido, avaliado em sua própria vontade. Eu diria que por trás de cada poema encontra-se sempre, claramente, o autor, sua essência, seu ser, sua camada interna, também os objetos aparecem assim no poema, porque antes, foram seus objetos, ele mantém, em qualquer caso, aquela impureza no sentido de Eliot.”

assim, não haveria como ela falar dos fatos do mundo. Esse posicionamento, Benn já apresentara no ensaio “Können Dichter die Welt ändern?”, de 1930, em que escreve: “obras de arte são fenomênicas, historicamente ineficazes, sem consequências práticas. É nisso que reside sua grandeza.” (BENN, 2006, p. 147, tradução minha)

Em *A verdade da poesia*, Michael Hamburger diz reconhecer em Benn um “retraimento peculiar que equivalia ao que chamei de tendência de Valéry ao solipsismo.” (2007, p. 187). Benn era adepto do conceito de Valéry de “poesia absoluta” e sustentava essa opinião em seus textos. No ensaio “Pallas” (de 1943) ele afirma que “aquilo que vive é algo distinto daquilo que pensa.” (BENN, 2006, p. 382, tradução minha). Sobre a posição de Eliot, para quem até mesmo a poesia pura deve manter um certo grau de impureza, quando um poema for visto como poesia, Benn afirma: “eu diria que por trás de cada poema encontra-se sempre, claramente, o autor, sua essência, seu ser, sua camada interna.” (BENN, 2006, p. 517, tradução minha).

Essa última afirmativa contempla o pressuposto adorniano de que tanto mais será perfeita a composição lírica quanto mais ela esquecer de vincular o eu à sociedade, pois “exatamente o não-social no poema lírico seria agora o seu elemento social.” (ADORNO, 2003, p. 72). E a linguagem poética expressionista focaliza o mergulho no íntimo do ser, através da “metaforização não planejada, um transporte simbólico dos fenômenos do mundo de forma alegórica.” (BABLER, 2013, p. 09), por meio da renúncia a uma diegese linear. Os poemas de Benn se constituem por meio de contrastes como a princípio se observa entre o conteúdo e a forma que nos títulos, “Bela Juventude”, “Pequena Sécia” etc., convidam a uma leitura harmônica, prazerosa e bela. Mas logo se observa a degradação de cadáveres ou pessoas doentes e socialmente marginalizadas pela ótica cínica de um médico irônico e sagaz. Os estreitos espaços dos poemas transmitem um sentimento de angústia e repulsa. A interpretação social está na experiência da leitura que faz crescer a aversão e o nojo à medida em que se adentra o conteúdo dos poemas. O choque na constatação da vida desprovida de sentido, da vida que se esgota na sua própria degradação, da vida que a experiência artística sente como trivial, “diante de um mundo em que o destino dos homens individuais se cumpre na obediência a leis cegas” (ADORNO, [1955], 2003, p. 82).

A linguagem se aprofunda na subjetividade do eu forjado pelo aparato poético, tanto mais ela se mantém viva sem ser desfigurada. Para evitar essa desfiguração é preciso, segundo Antônio Candido mostrar que o valor e o significado de uma obra de arte estão diretamente explicados

pelo embricamento entre as operações formais postas no jogo estético, o “impuro” e o social. Fundir texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra em que elementos externos, i.é, questões sociais valem como elementos que desempenham uma função na estrutura passando a atuar como elemento interno, é fundamental, não para explicar a obra, mas para lhe conferir integridade e compreensão. Seguramente, isso tem a ver com o que afirma Adorno sobre a poesia que comunica não somente pelo “mergulho no individuado”, mas também contra a inverdade das ideologias. É preciso estar atento às ideologias que tendem a se esconder no fracasso de obras de arte que se rebaixam a um projeto ideológico. Por outro lado, assegura o teórico alemão que as obras que se dizem essencialmente sustentadas por sua forma e que disso demanda sua relação com a existência real, falseiam tão somente sua própria verdade como também o conceito de ideologia. “Obras de arte”, diz Adorno, “têm sua grandeza unicamente em deixarem falar aquilo que a ideologia esconde. Seu próprio êxito, quer elas queiram ou não, passa além da falsa consciência.” ([1955], 2003, p. 68). As ideologias, por outro viés, não revelam que a chama que inflamam como universal serve para disfarçar interesses pessoais de alguns poucos.

As reflexões sobre a língua são estímulos e desenvolvimentos de novas experiências literárias que Benn formula nos desvãos de sua poesia, deixando nela, além disso, as marcas de um mundo em processo de contaminação. E se isso é uma forma de expressão unicamente do autor, então, o poeta esteve errado ao admitir que haveria um abismo separando sujeito e sociedade. Isto porque o autor enquanto sujeito é parte de uma sociedade, e se expressa na poesia a sua “camada interna, seu ser, sua essência” (BENN, 2006, p. 517), ele expõe toda a sua expressão como ser social. E é pela linguagem que ele realiza o impossível e “torna-se expressão do insaciável anseio erótico do sujeito, que no outro se alivia.” (ADORNO, [1955], 2003, p. 88). Assim posto, fica a seguinte questão: estaria o poeta deixando reverberar, não somente as dores e inquietações, mas também, os monstros de uma coletividade na medida em que a lírica se universaliza através do alcance de uma “corrente subterrânea coletiva” de que fala Adorno?

3 As drogas da poesia

Em uma entrevista sobre o tema das drogas¹¹³, o filósofo Jacques Derrida fala da escrita como sinônimo de disseminação ou de dispersão dos sentidos, e que isso abre a possibilidade da “errância” (1991, p. 255) da escrita. Através do conceito de disseminação que significa transtorno na comunicação ou descontinuidade da sequência linear, Derrida acrescenta que, muitas vezes, o sentido de uma escrita se perde em um momento de imaginação produtiva. O filósofo alerta para a diferença crucial entre a escrita literária e os efeitos das drogas. Apesar de equivalentes ao processo da escrita, esses efeitos se distinguem dela por se tratarem do estado real de um consumidor de tóxicos. Há, entretanto na modernidade, afinidades entre “a experiência da ficção e a dependência das drogas, mesmo que os poetas não frequentem os “paraísos artificiais.” (DERRIDA, [1989], 1993, p. s/n. tradução minha).

A experiência das drogas é ficcionalizada a partir de uma apropriação do “estado drogado” que “o escritor re-institucionaliza”, ou seja, a desrealiza e a reintegra “à ordem normal da produção inteligível. Produz e sua produção gera valor. Tal legitimidade diz respeito à avaliação da produtividade que é, pelo menos interpretada como uma fonte de verdade, mas esta verdade passa por ficção” (DERRIDA, [1989], 1993, p. s/n. tradução minha). O viciado em drogas, por sua vez, não realiza nada de verdadeiro ou real. Derrida destaca, por exemplo que, apesar da ênfase do trabalho de Antonin Artaud¹¹⁴ sobre as drogas como

¹¹³ Em “A retórica das drogas”, Derrida afirma ser “possível referir-se ao álcool ou ao tabaco como “droga”, mas que isso implicará necessariamente certa ironia, e marcará apenas um deslocamento retórico” ([1989], 1993, p. s/n). Derrida refere-se à aceitação social que certas drogas recebem em detrimento de outras, uma vez que há o sentido farmacêutico do termo “droga” como sinônimo de “medicamento”. A este respeito, vale a pena sublinhar a ambivalência fundamental da palavra “droga” que se refere a substâncias que podem ter efeitos nocivos ou benéficos, dependendo da frequência e da dimensão da dosagem, da condição psicológica do usuário e do seu ambiente social e físico. Esta ambivalência é dada pelo termo latino *venenum* e pelo grego *pharmakon*, este último se tornou uma palavra do âmbito acadêmico, uma vez que as implicações de seu uso são examinadas por Platão como metáfora da escrita como veneno/remédio que pode servir como paliativo para a rememorar, porém, não dá solução para a memória em si, pois a escrita é algo em eterno estado de gestação, de inseminação.

¹¹⁴ Antonin Artaud (1896-1948) foi ator, escritor e dramaturgo. Participou do movimento surrealista e como dramaturgo seguia uma linhagem anarquista e

forma de protesto que visaria “abolir um sistema de normas e proibições que constituem a cultura, e, em primeiro lugar, as religiões europeias” (DERRIDA, [1989], 1993, p. s/n. Tradução minha), há que se observar que esses questionamentos são constitutivos de uma inquietação que não se justifica somente pela droga, mas pela exaustão¹¹⁵ do ser humano da modernidade. Segundo Susan Buck-Morss “enquanto viciados em drogas confrontam a sociedade que questiona a realidade das suas percepções alteradas, a intoxicação da fantasmagoria se torna ela própria a norma social. A adição sensorial a uma realidade compensatória torna-se um meio de controle social.” (1996, p. 28). A fantasmagoria¹¹⁶ teria reflexo na escrita pelo caráter da linguagem contaminada que se constitui como reflexo do depauperamento do sujeito. Na entrevista a Peter Brunette e David Wills, Derrida compara a escrita à ideia de uma “virologia”:

o vírus é em parte um parasita que destrói e introduz transtorno na comunicação. Mesmo do ponto de vista biológico, é isso o que acontece com um vírus; ele destrói um mecanismo do tipo comunicacional, sua codificação e decodificação. Por outro lado, ele não é algo vivo e nem não-vivo; O vírus não é um micróbio. Levando-se em consideração esses dois tópicos, o de um parasita que perturba o destino do ponto de vista comunicativo – interrompe a escrita, a inscrição e a codificação – e, por outro lado, não está vivo e nem morto, chega-se, então a matriz de tudo o que fiz desde que comecei a escrever. (DERRIDA, 1994, p. 12. Tradução minha).

É então ao modo de Derrida que apresento a hipótese formulada neste capítulo: a contaminação linguística como experiência da ingestão

criou a teoria do “teatro da crueldade”, cujo objetivo era desferir crítica à cultura do espetáculo e à sociedade. Artaud foi internado em clínica psiquiátrica.

¹¹⁵ Susan Buck-Morss considera a experiência da intoxicação não somente por drogas. A palavra fantasmagoria engendraria o sentido do efeito narcótico proveniente da realidade. É Walter Benjamin quem assevera o espaço público como fantasmagórico. O aparato sensorial, tátil e visual da propaganda e da construção das cidades são estrategicamente controladas e simuladas com propósito por parte de um poder controlador soberano. A disposição física das cidades é sensorial e visual e contamina mais do que uma droga química.

¹¹⁶ Buck-Morss informa que a palavra fantasmagoria “teve origem na Inglaterra em 1802, como nome de uma exibição de ilusões ópticas produzidas por lanternas mágicas. Descreve uma aparência de realidade que engana os sentidos através de manipulação técnica.” (1996, p. 27)

de drogas na poesia de Gottfried Benn e de Augusto dos Anjos. Nas poesias há a representação de um “estado drogado”, contaminado por substâncias alucinógenas que introduzem o transtorno na comunicação, devido à potência que a intoxicação por drogas simboliza no desejo de fuga do sofrimento ou da existência. As drogas representam, na escrita, a contaminação que promove uma rebeldia contra as normas sociais e cognitivas e a busca por formas de consciências alternativas, que, em certa medida, mostram a instabilidade do sujeito da modernidade. Anjos e Benn retomam a tradição poética relacionada à droga (os românticos) e reinventam a intoxicação como um dispositivo poético que sustente a ambiguidade da escrita de suas poesias. Os poetas se apropriam do “estado drogado” e o transferem para os modos de compor. Realizam a transformação desse efeito que ganha uma beleza poética e a poesia adquire um “estado drogado” que se reflete na linguagem obstruída, contaminada, em que os sentidos estão dispersos, disseminados.

Nos poemas de G. Benn, em especial “O’ Nacht” (“Ó, noite”) e “Cocain” (“Cocaína”), há uma experiência de intoxicação induzida pela cocaína que transporta o eu-lírico para um estado nomeado por Benn de “unidade cósmica original”¹¹⁷. Nas novelas de *Gehirne* e nas peças, *Der Vermessungsdirigent* e *Karandasch*, Benn leva a linguagem aos limites do incompreensível pela representação de duas personagens usuárias de ópio e cocaína, cujos comportamentos divergem pelo caráter transgressor (de Dr. Jef Pameelen) e apático (de Dr. Rönne).

Na poesia de Anjos, poemas como “As cismas do destino”, “Poema negro” e “Insônia” apresentam um estado de alucinação – principalmente pelo vinho – aliado a um estado de embriaguez. As imagens poéticas expressam uma falta de sobriedade e correspondem ao estado físico e mental de alguém que faz uso de drogas alucinógenas. O estado de embriaguez e as alucinações observáveis nessa poesia se relacionam com a experiência do êxtase pela chegada epidêmica de Dionísio. O seu espalhar-se que contamina pelo sono ou epifania. Esse disseminar da linguagem expõe de forma enviesada uma gama de problemas sociais, porém não de forma argumentativa racional, e sim pela alucinação.

¹¹⁷ Helmut Kiesel informa sobre isso que “Benn descobriu nos estados de excitação física, que podem ser auto ajustados, mas também estimulados por rituais ou drogas, o pressuposto para aqueles momentos de deslumbre ou alucinação, que dão uma visão geral da natureza pré-linguística do ser e o acesso a comunicação com o universo.” (KIESEL, 2004, p. 409).

3.1 Contexto histórico da literatura das drogas

Em *O Nascimento da Tragédia* ([1872], 1992), Friedrich Nietzsche informa que todos os povos primitivos mencionam bebidas narcóticas em seus cantos.¹¹⁸ A relação da literatura com drogas psicoativas parece advir da Antiguidade, do culto de Dionísio¹¹⁹, cujo símbolo do êxtase do vinho e da loucura remetem à representação artística. Nietzsche diz que a tradição dionisíaca vai desde a “Ásia Menor, até a Babilônia e as sáceas orgiásticas.” (p. 30).

Nas Américas, o destaque está nas práticas xamânicas, difundidas nas culturas tradicionais que narram visões causadas pela ingestão de alucinógenos naturais como o cogumelo e o cacto peiote de onde é derivada a mescalina que causa efeito alucinógeno. Apesar das diferenças no contexto cultural e no modo de expressão, as narrativas xamânicas são predominantemente orais. O princípio da comunicação nessas narrativas baseia-se na articulação e interpretação da experiência transcendental induzida por drogas. E esse é, também, o impulso inerente por trás de muitas das obras que são postuladas no cânone moderno da literatura sobre drogas. O paralelo fica patente no interesse pelo xamanismo que demonstraram muitos escritores do século XX. O xamanismo se tornou popular pelo trabalho do antropólogo Carlos

¹¹⁸ Nietzsche afirma que Apolo e sua sublime expressão inabalável e divina é a representação do princípio da individuação, uma vez que ambos estão ligados pela beleza. O rompimento desse princípio leva ao “delicioso êxtase que, à ruptura do principium individuationis, ascende do fundo mais íntimo do homem, sim, da natureza, ser-nos-á dado lançar um olhar à essência do dionisíaco, que é trazido a nós, o mais de perto possível, pela analogia da embriaguez. Seja por influência da beberagem narcótica, da qual todos os povos e homens primitivos falam em seus hinos, ou com a poderosa aproximação da primavera a impregnar toda a natureza de alegria, despertam aqueles transportes dionisíacos, por cuja intensificação o subjetivo esvanece autoesquecimento. Também no Medievo alemão contorciam-se sob o poder da mesma violência dionisíaca multidões sempre crescentes, cantando e dançando, de lugar em lugar: nesses dançarinos de São João e São Guido reconhecemos de novo os coros báquicos dos gregos, com sua pré-história.” (p. 30)

¹¹⁹ Na obra de Eurípides, Dionísio representa o contágio, a metamorfose. Ele é “o poder de mudar a aparência, a atitude e o comportamento daqueles que estão sob sua influência, e, claro, ele também pode se transformar” (STORM, 1998, p. 17). Mihai Spariosu diz que a “experiência dionisíaca” é considerada pré-racional e “altamente contagiosa”. “Esse sentimento de poder pode atingir êxtases extremos e, a menos que seja cuidadosamente guiado, entrará em erupção, em violência vulcânica e devastadora.” (SPARIOSU, 1984, p. 19).

Castañeda, *A erva do diabo* (1968), no qual fala sobre o cogumelo e o cacto peiote. Além disso, o ensaio de Benn “Provoziertes Leben”, de 1943, também trata do tema das drogas na literatura.

Em *The road of Excess* (2002), Marcus Boon analisa o papel das drogas psicoativas na literatura. Afirma que essa relação permaneceu sem muita visibilidade até a virada do século XIX, quando a preocupação romântica com os mistérios da mente e do poder inconsciente do irracional – “loucura, sonhos, sonambulismo, hipnotismo, intoxicação” (BOON, 2002, p. 6-7) – tornaram-se bastante populares. Do ponto de vista histórico, o surgimento do interesse literário pelo uso de drogas, ocorrido durante o período romântico, surge, segundo Boom, de modo mais completo, na obra de Thomas De Quincey, *Confissões de um comedor de Ópio*, de 1821.

Marcus Boom assinala uma mudança histórica que teria levado em conta a afirmação definitiva da concepção de arte, incluindo a literatura imaginativa como um campo autônomo de atividade cultural não mais subordinada à representação de aspectos políticos, filosóficos ou religiosos, com os quais ela sempre esteve em contato. Essa mudança de paradigma deu aos pintores, músicos e escritores a liberdade para explorar meios não convencionais de experimentar e expressar o transcendental, que era, até então, equiparado ao demoníaco¹²⁰. Luiz

¹²⁰ Há uma contradição dentro do discurso que defende as drogas. Bonn destaca que a “escuridão” narcótica teve suas nuances de sono e morte resignificada pelo Iluminismo e pela Revolução Industrial. Quando Voltaire experimentou ópio, ele se sentiu “invadido por uma escuridão constante e lutou contra ela como se fosse uma força alienígena recém-descoberta, vagando pela paisagem do Iluminismo Europeu.” Vinte anos depois, quando Novalis escreveu seus *Hinos à Noite*, a natureza “alienígena” da força narcótica já estava incorporada à rebelião romântica contra o mundo profano da ciência e da indústria. Os escritores celebravam a escuridão gnóstica do ópio como parte de uma revolta estética contra a força científica, apesar de o ópio ter sido disponibilizado pelas próprias forças que eles criticavam. Os patologistas e os estados desenvolveram e reforçaram a visão dos narcóticos como “alienígenas” e criaram leis e instituições cujo propósito prévio era neutralizar ou erradicar a sua escuridão, cujo efeito real, porém, era institucionalizá-la. Essa nova obscuridade institucionalizada de clínicas de reabilitação, prisões, adictos e agentes narcóticos era em si mesma altamente esteticista - e foi assumida como tal pelos escritores. (BOON, 2002, p. 85).

Costa Lima, também trata da mudança de paradigma¹²¹ histórico na sua análise da mimese na modernidade:

O equilíbrio dos valores, responsável pelo perfil da estética anterior à modernidade, se depositava e dependia da comunhão em uma ideia de transcendência. Esta, de ordem religiosa, podia, como historicamente sucedeu, assumir o papel de justificar o regime sociopolítico com que convivia, mas seu alvo imediato era oferecer uma orientação à vida humana. A mimese se estabilizava mediante a prévia estabilização ético-religiosa. Com a burguesia no poder [...], a mimesis de imediato se depara com a confusão do quadro. (LIMA, 2003, p. 167).

A mudança na associação entre a literatura e os paradigmas ético-religiosos, que Costa Lima nota na ascensão da modernidade, Derrida, também, assevera, em “A retórica das drogas”:

Quando o céu da transcendência for esvaziado e não apenas dos Deuses, mas de qualquer outro, uma retórica fatal preenche o vazio, e este é o fetichismo da toxicodependência. Não a religião como o ópio do povo, mas as drogas como a religião dos poetas ateus - e de alguns outros, mais ou menos ateus, mais ou menos poetas. (DERRIDA, [1989], 1993, p. s/n. Tradução minha).

Um resultado dessa reconfiguração cultural foi o surgimento de uma nova percepção sobre o status do artista. Na visão romântica, era atribuído ao poeta poderes místicos e a posição de profeta e visionário. Ele era uma espécie de xamã: “aquele que por meio da intuição pode desvendar os mistérios do universo” (BOON, 2002, p. 234). O poeta como um “gênio”, um indivíduo excepcionalmente sensível, com uma visão privilegiada ou mesmo divina.¹²² Ralph Waldo Emerson fala sobre

¹²¹ Ao contrapor a expressão criada por Hugo Friedrich sobre *idealidade vazia* sedimentada na noção de um mundo ideal inatingível, o professor Luiz Costa Lima refaz a noção de idealidade vazia, afirmando que ela tem um propósito, ou seja, ao representar o mundo ideal em detrimento do real, o que os poetas queriam era tornar visível uma realidade fatídica de um mundo em decomposição física e moral.

¹²² Em “As cartas do vidente” (1871), Arthur Rimbaud descreve: “vidente por um longo, imenso e pensado desregramento de todos os sentidos. Todas as formas de amor, de sofrimento, de loucura; ele busca a si mesmo, ele exaure em si mesmo todos os venenos, para então guardar apenas as quintessências. Inefável tortura

o papel das drogas intoxicantes como essencial para a característica visionária que os poetas românticos se atribuíam:

É um segredo que todo homem intelectual aprende rapidamente que, além da energia de seu intelecto possuído e consciente, ele é capaz de uma nova energia (como de um intelecto duplo sobre si mesmo), pelo abandono à natureza das coisas; que, além de sua privacidade de poder como homem individual, há um grande poder público, no qual ele pode desenhar, destrancando, com todos os riscos, suas portas humanas e sofrendo as marés etéreas para rolar e circular através dele. Nietzsche escreve sobre “o rompimento do *principium individuationis*” (p.24): então ele é apanhado na vida do Universo, seu discurso é trovão, seu pensamento é lei, e suas palavras são universalmente inteligíveis como as plantas e animais. O poeta sabe que ele fala adequadamente, somente quando fala de maneira um tanto louca, ou “com a flor da mente”; não com o intelecto usado como um órgão, mas com o intelecto libertado de todo o serviço, e sofrido para tomar a direção de sua vida celestial; ou, como os anciãos costumavam se expressar, não apenas com o intelecto, mas com o intelecto embriagado pelo néctar. [...] esta é a razão pela qual os bardos adoram vinho, hidromel, narcóticos, café, chá, ópio, os fumos de madeira de sândalo e tabaco, ou qualquer outra espécie de exaltação animal. (EMERSON, 1994, p. 274-275).

No período romântico¹²³ destacam-se dois tipos de intoxicantes ligados à literatura. O primeiro deles é o ópio que foi bastante usado até

na qual necessita de toda a fé, toda a força sobre-humana, onde ele se torna entre todos o grande doente, o grande criminoso, o grande maldito, – e o supremo Sábio! –“ (p s/n). O excerto exemplifica a visão sobre o artista como gênio criativo dotado de forças sobre-humanas capazes de gerar sabedoria.

¹²³ Em *El absoluto literario* (2012), Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy afirmam que o florescimento do romantismo alemão, em Jena durante a última década do século XIX, está associado ao desenvolvimento da primeira vanguarda literária, cujo os escritores principais foram os irmãos August Wilhelm e Friedrich von Schlegel e Novalis. Foi, também, o momento de florescência da biologia romântica sob a influência de Goethe e suas coleções de história natural e científica criadas tanto em Weimar quanto em Jena. Os escritores românticos

o início do século XX como um analgésico universal tal como a aspirina atualmente. Descrições do uso prazeroso¹²⁴ do ópio podem ser encontradas na literatura europeia dos séculos XVII e XVIII. Os viajantes que iam para a Turquia, Pérsia e para o Oriente Médio escreveram relatos populares sobre o uso do ópio nessas sociedades. O francês Chevalier de Chardin descreveu o uso prazeroso do ópio entre os persas: “ele entretém suas fantasias com visões agradáveis e uma espécie de arrebatamento ... eles se tornam alegres, depois desmaiam em risos e dizem muitas coisas extravagantes”. (CHARDIN, 1927, p. 244). Na *Enciclopédia – ciências da natureza*, de Denis Diderot e Jean D’Alembert refere-se ao ópio com ênfase em suas qualidades prazerosas e estéticas. Proveniente da Anatólia, Egito, Índia e Pérsia, o ópio é destacado como “o remédio louvado pelos poetas, e que traz tranquilidade, alegria e serenidade” (DIDEROT & D’ALEMBERT, Vol. 3, p. 46)

De acordo com Boon, o primeiro uso literário do ópio foi feito por Erasmus Darwin¹²⁵ (1731-1802), que além de médico era poeta, e realizou a ponte inicial entre estudo científico ou medicinal do ópio com o discurso poético, abrindo as portas para a forma ambivalente do sentido da palavra “droga”. *Darwin’s Loves of the Plants* foi publicado em 1789

de Jena tinham um forte interesse pela ciência. Lacoue-Labarthe e Nancy dizem que os escritores românticos em Jena inauguraram a literatura como forma de viver, ou seja, eles estavam ansiosos para colocar em prática suas idéias. Não há garantias de que os resultados das experiências que eles realizaram teve alguma coisa a ver com as teorias que os inspiraram, mas certamente foi possível tentar colocar a teoria em prática e isso era algo novo, pelo menos no que diz respeito à literatura que foi usada para expressar idéias médicas ou científicas. Por isso, os cientistas citavam a literatura como prova. Mas os românticos alemães criaram sua própria forma de medicina, desenvolvida a partir de suas próprias convicções filosóficas e literárias e nisso, as drogas desempenharam um papel importante.

¹²⁴ O ópio era usado como complemento do prazer sexual. A visão oriental do luxo, da sensualidade e da irracionalidade do ópio foi escrita nos famosos livros de viagem do abade Raynal (1776): “o javanês mastiga betel, fuma ópio e vive com suas concubinas. Há nessas pessoas um grande espírito, mas há alguns vestígios de princípios morais. Parecem menos primitivos do que uma nação degenerada... eles passam suas vidas fumando, tomando café, ópio e sorvete. Esses prazeres são precedidos ou seguidos por perfumes requintados que são queimados diante deles e cuja fumaça entra em suas roupas coberta de água de cheiro.” (RAYNAL apud BOON, 2002, p. 22).

¹²⁵ Darwin era avô do famoso cientista Charles Darwin. Ele foi conhecido como um médico de excelente reputação, porém polêmico por ter sido o primeiro a prescrever e distribuir deliberadamente o ópio como remédio para seus pacientes.

e apresenta a tentativa de Darwin de descrever alegoricamente as plantas em forma de versos.

Um estudo que influenciou os poetas românticos foi o do médico John Brown que se tornou bastante popular na Alemanha, na virada para o século XVIII e atraiu o interesse de vários escritores e filósofos. Brown acreditava que muitas doenças eram causadas pela falta de estímulos e que o ópio e o vinho poderiam ser eficazes na cura. Em sua obra *Elementos de medicina*, de 1788, Brown apresenta a ideia de que os seres vivos respondem a estímulos internos e externos, e por isso, as doenças são superestimuladas. A terapia com o ópio ou vinho poderiam regular o nível de excitação.

O poeta Novalis fazia uso do ópio e era conhecedor da teoria de Brown. Além de escrever poesia, Novalis estudou ciência e tecnologia na escola de Minas e Tecnologia de Freiberg. Sob a influência da teoria de Brown, Novalis rescreveu:

Intoxicação por fraqueza, intoxicação por força. Os venenos narcóticos, como o vinho, etc., são embriagantes devido à fraqueza que produzem. Eles desenham algo fora da mente e a tornam impenetrável a seus estímulos ou paixões habituais; as idéias fixas são mais propensas a decorrerem da intoxicação devido à força que induz inflamações locais. A sensualidade (luxúria) também é intoxicante, assim como o vinho. A intoxicação devido à fraqueza produz inclinação mais vívida, permeando sensações na pessoa. (1968, p. 245)

Além do ópio, outra substância famosa foi o haxixe que alcançou destaque na França através das atividades do *Club des Hachichins*: um grupo de artistas e intelectuais de vanguarda do início da década de 1840. Suas reuniões consistiam em experimentos de drogas. Dentre os participantes, destaca-se a presença de escritores como Honoré de Balzac, Charles Baudelaire e Gustave Flaubert, embora nem todos tenham participado ativamente dos eventos. Segundo Boon, no imaginário romântico, o desejo por esses intoxicantes era reforçado pela associação com as terras distantes e exóticas onde eram produzidos, especialmente o haxixe, pela visão extremamente exagerada da droga na cultura islâmica, criada a partir do universo dos contos das *Mil e Uma Noites*. A lista¹²⁶ de

¹²⁶ Boon enumera algumas obras da literatura sobre as drogas, que contém referências, às vezes, muito sutis a substâncias psicoativas ou aos efeitos delas. Isto, de certo modo, pode parecer acidental, porém indica uma conexão mais profunda e tácita entre texto e intoxicante. Os escritores dessa tradição são os

escritores que estão ligados a essas substâncias – por uso médico, por vício ou uso literário – é composta dos nomes mais familiares da literatura do século XIX. Além das confissões de Thomas De Quincey, o trabalho mais atuante, no século XIX, à questão da droga foi sem dúvida escrito por Charles Baudelaire, cuja obra intitulada *Paraísos artificiais* ([1860], 2011) contém as reflexões do poeta sobre o haxixe. Tanto De Quincey quanto Baudelaire¹²⁷ oferecem avaliações profundamente ambivalentes das experiências das drogas que examinam. Ambos se debruçam sobre os efeitos prejudiciais do uso de drogas, mas, deixam entrever o fascínio que sentem pela intoxicação produzida por essas substâncias, ao descreverem os estados mentais e percepções induzidos pelas drogas. O título que Baudelaire dá a primeira parte de seu estudo é “Poema do haxixe”.

Uma droga em especial pela sua referência direta na obra do poeta Gottfried Benn é a cocaína que fez sua estreia na literatura e chamou a atenção do público na década de 1880. A origem da relação mais recente

exemplos que seguem com o poema “Kubla Khan” de Samuel Taylor Coleridge; “Os hinos à Noite” (1799-1800) de Novalis; as várias narrativas de E.T.A Hoffmann, especialmente o conto “O pote de ouro” (1814) e a novela “Os elixires do diabo” (1816); as várias histórias de Edgar Allan Poe, incluindo “A queda da casa de Usher” (1839) e poemas como “The Sleeper” (1831), “The city of the Sea” (1831), “Dream-Land” (1844) e “The Bells” (1849); muitos dos poemas de Charles Baudelaire na obra “As flores do mal” (1857-61), e finalmente, várias obras de Rimbaud como o poema “Le Bateau ivre” (1871) e “Matinée d’ivresse” publicados em “Les Illuminations” de 1886. Muitos desses textos trazem referências à função de intoxicantes na composição do trabalho ou na expressão da narrativa poética ou do vício do eu lírico. Muitas vezes, o texto parece de alguma forma manipulado, distorcido ou mesmo ditado pela própria droga. Boon destaca como exemplo de texto literário mais fortemente drogado dentre todos, o “Naked Lunch” (1959) de William Burroughs que afirma na introdução de seu romance não se lembrar de ter escrito o livro.

¹²⁷ Segundo Boon, as obras, concomitantemente, “Confissões de um comedor de ópio” de De Quincey e “Paradis artificiels” de Baudelaire são essenciais para a recepção crítica da literatura sobre drogas, e, certamente, influenciaram as produções dos poetas modernos. Mas eles são, também, responsáveis pela noção que se originou de que todo discurso literário sobre drogas está diretamente imbricado à autobiografia do autor. Isto porque Baudelaire e De Quincey baseiam seus pressupostos na experiência pessoal que precede o ato de escrever. Evidentemente que essa questão não está em pauta aqui, pois não se está ligando a vida pessoal dos escritores com seus usos de drogas nas obras poéticas.

entre essa droga e a literatura é amplamente maior no que corresponde à literatura sobre drogas. No final do século XIX, a cocaína foi classificada no grupo de substâncias psicoativas que Ralph Waldo Emerson caracterizou como objetos do “amor do bardo” em 1844. Emerson denominou “vinho, hidromel, narcóticos, café, chá, ópio, os fumos de madeira de sândalo e tabaco” como “espécies preeminentes de exaltação animal” (2003, p. 275), ou seja, substâncias que causariam a ativação dos instintos irracionais no ser humano.

O alcaloide da cocaína foi isolado, pela primeira vez, das folhas da planta chamada coca, (*Erythroxylon coca*), por Albert Niemann, em 1859, um químico da universidade de Göttingen. As folhas de coca são mastigadas pelas populações nativas dos Andes, para fins rituais e práticos. Em *Writing on Drugs* (1999), Sadie Plant diz que a planta da coca era “reverenciada como fonte de energia física e nutrição divina pelos povos nativos” (p. 58). No ensaio “Provoziertes Leben” (1943), Benn apresenta um resumo do papel da coca na América pré-hispânica:

A Rainha dos Incas chamava-se maravilhosa planta *Erythroxylon coca* de Mama cuca; o culto da deusa é feito como um sinal de sua divindade através do mastigar da folha de coca; no ambiente encontram-se cabaças em formato de garrafa em que a folha, misturada com cal ou cinzas de plantas, é mantida como uma mordida pronta, a ponta da longa agulha é umedecida com a boca, por quem a toma. O efeito da mordida da coca dura quarenta minutos – três quilômetros em terreno plano, dois quilômetros de área montanhosa, esta é a dimensão da dosagem. BENN, 2006, p. 370. Tradução minha)

O uso da planta em cerimônias religiosas foi proibido no século XVI pelos colonos espanhóis, que, no entanto, exploravam economicamente as folhas como um meio de aumentar a produtividade de seus trabalhadores, “principalmente para revigorar os trabalhadores escravos nas minas do Peru” (BOON, 2002, p. 177)¹²⁸. Ao contrário de

¹²⁸ A folha da coca foi usada pelos índios dos Andes há milhares de anos, e com diferentes propósitos antes da chegada de Pedro Cieza de Leon e seus soldados na campanha espanhola contra os incas, e que escreveu a primeira história sobre a planta em sua *Crônica do Peru* (1550). O uso ritual da coca foi banido e passou a ser usada por militares para revigorar e pelos trabalhadores para encorajá-los no trabalho (escravo) nas minas do Peru. Os conquistadores europeus “modernos”, viram as qualidades estimulantes das folhas de coca como um excelente combustível para criar máquinas sub-humanas.

muitos outros produtos vegetais provenientes da América, tais como tabaco, café, batatas, tomates, entre outros, as folhas de coca tinham pouco efeito fora de sua área de cultivo. Apesar disso, os relatos dos viajantes sobre as propriedades da folha de coca geraram um certo misticismo sobre o efeito da planta. Como ocorrera anteriormente com o ópio e o haxixe, a cocaína a partir daí recebe diversas associações exóticas.

A partir de 1863, a cocaína começou a ser comercializada na Europa. A mistura feita pelo químico Vin Mariani¹²⁹ foi aprovada¹³⁰ por políticos, religiosos e artistas como Victor Hugo, Jules Verne, Henrik Ibsen, Emile Zola, entre outros. Contudo, a legislação que regulamentava a distribuição e venda da cocaína nos anos vinte foi vetada em razão dos perigos que o alcaloide representava. Os fabricantes da bebida Coca-Cola, por exemplo, substituíram gradualmente a cocaína por outro estimulante, a cafeína que hoje se encontra na fórmula da Coca-Cola e que substituiu completamente a cocaína a partir de 1904.

Em *Un peu d'encre sur la neige. L'expérience de la cocaína par le écrivains*, de Dominique Antonin (1997)¹³¹ fala sobre os “anos loucos”

¹²⁹ A entrada de Coca na sociedade europeia foi efetuada em 1863 pelo químico Angelo Mariani, que criou um vinho com base na cocaína que ele chamou Vin Mariani, “o vinho do atleta”. Este vinho foi o protótipo para os inúmeros medicamentos de patente baseada na cocaína, tônicos e “soft drinks” que se desenvolveram nos Estados Unidos no final do século XIX, o mais famoso foi a Coca-Cola.

¹³⁰ A crença de que a cocaína poderia ser usada farmacologicamente no tratamento da dependência da morfina teve o apoio legal no período em que se desenvolveu a fórmula da Coca-Cola. Um dos primeiros a apoiar o uso da cocaína no lugar da morfina foi Sigmund Freud em seu trabalho “Über Coca” (1884). Freud recomendou a droga a seu amigo Ernst von Fleischl para aliviar o vício da morfina, no entanto, este se tornou viciado em cocaína e foi um dos primeiros a ser vítima da droga. Freud propôs o uso da cocaína no tratamento de problemas com o alcoolismo, a asma, distúrbios digestivos e doenças devastadoras e exaltou o uso da droga como um estimulante mental, afrodisíaco e anestésico. No entanto, foi o médico Carl Köller que identificou as propriedades anestésicas da cocaína e recebeu o crédito pela descoberta. Assim, a droga teve um impacto mais profundo e duradouro na prática médica. De fato, a cocaína continuou a ser utilizada como anestésico mesmo depois da descoberta de seus efeitos colaterais pelo uso frequente.

¹³¹ Dominique Antonin cita algumas obras representativas desses anos loucos: “Cocaína” de Pitigrilli, “Diário de droga” de Aleister Crowley, ambas de 1922. Outras duas obras representativas da “atividade frenética” são: *Le Grand Ecart* de Jean Cocteau de 1923 e *O lobo da Estepe* de Hermann Hesse de 1927.

da “atividade artística frenética” do uso da cocaína na década de 1920 quando a droga se tornou conhecida como “droga champanhe” porque estava presente nos ambientes sociais da alta elite das vanguardas artísticas. A cocaína era usada nos cafés, nos salões de dança e nos principais bordéis das mais proeminentes cidades da Europa. O consumo não diminuiu apesar da proibição à venda da droga e não era difícil comprá-la no mercado ilegal, raramente fiscalizado pela polícia. “As Convenções Internacionais do Ópio de 1912 foram ratificadas pelo parlamento alemão no final de 1920 e ampliadas em 1925 com o objetivo de controlar, também, a comercialização da cocaína” (MAIER, 1926, p. 241).

Na literatura, a cocaína aparece como um potente estimulante mental. Nas aparições de Sherlock Holmes, por exemplo, as sugestões à cocaína não são explícitas, mas podem ser sugeridas em alguns trechos da história em que Dr. Watson observa as injeções de drogas que Holmes aplica. Dr. Watson adverte o amigo sobre o uso excessivo da substância. Boon frisa que a cocaína permite a Holmes¹³² desenvolver uma sensibilidade que o leva a assumir uma personalidade, cujo faro é mais potente às pistas para a solução dos crimes.

A obra de Robert Louis Stevenson¹³³, *The strange case of Dr. Jekyll e Mr. Hyde* ([1886], 2006) traz uma referência a drogas psicoativas representadas na transformação sofrida por Jekyll em Hyde. Boon diz que este é o “o grande livro de cocaína do século XIX” (2002, p. 181). Porém, a narrativa sobre Jekyll/Hyde não revela a fórmula da poção mágica. A

¹³² Boon sintetiza algumas premissas sobre o uso de cocaína de Holmes: “a obsessão de Holmes por conspirações é um possível sintoma do uso de cocaína. Sua sensibilidade aos sinais e vestígios pode estar ligada ao uso da droga. Esta é uma característica da cultura moderna do final do século XIX, ou seja, se preocupar com o desenvolvimento de uma percepção de sinais, como é evidenciado por Charles S. Pierce em sua teoria da semiótica ou as metáforas de Nietzsche ou a teoria do inconsciente de Freud ou a teoria quantitativa de Louis Pasteur sobre doenças. A paranoia é um dos sintomas resultantes do uso excessivo de estimulantes. Holmes sofre frequentemente por falta de memória e hesitação. O uso da droga o faz ter um considerável aumento das faculdades mentais que usa em favor de seu trabalho. Por exemplo, ele ouve vozes e ruídos ínfimos devido a audição super estimulada.” (2002, p. 181).

¹³³ Sadie Plant afirma que “Robert Louis Stevenson escreveu sua obra em seis dias e seis noites de intenso uso de cocaína. Apesar disso – ou talvez por isso – seu estado de saúde se agravou. Stevenson se afastou por um tempo e reapareceu com a história pronta. [...] A poção usada por Jekyll é uma contundente caricatura do uso de drogas de Stevenson.” (PLANT, 1999, p. 65-66).

referência a um “sal branco” pode ter associação com a cocaína, pois os efeitos são bastante reveladores da droga pela transformação da personalidade e as imagens surtidas pelo uso da substância transformadora.

Segundo Hans Maier, em seu livro “Der Kokainismus” (1926), o uso da cocaína era comum no cenário cultural da boemia nos grandes centros urbanos dos anos anteriores à guerra. A popularidade da droga se estendeu para além dos círculos artísticos, sua difusão decorreu da produção em massa de produtos farmacêuticos durante a Primeira Guerra Mundial, em que as condições do período pós-guerra favoreceram os meios para o rápido crescimento da droga na Europa, especialmente na Alemanha e Áustria:

Na Alemanha e na Áustria foi o período das revoluções de 1918-1919, que contribuiu em duas direções para a propagação do vício de cheirar cocaína. Em parte, causou o estado de espírito neurótico-psicopata, que tomou toda a classe da população, especialmente nas grandes cidades, cresceu fortemente a necessidade de narcóticos assim como antes, a utilização de álcool; de outra parte chegou, através da resolução não regulamentada dos estoques de tropas e equipamentos de exército, grande quantidade de drogas, especialmente, alcaloides, acarretando, assim, um comércio descontrolado dessas substâncias. (MAIER, 1926, p. 69. Tradução minha).

A difusão da droga durante a Primeira Guerra Mundial, em especial a sua maior disponibilidade fora das grandes cidades, é significativa para a ligação entre a cocaína e o Expressionismo¹³⁴. A afinidade cognitiva e linguística com a experiência da intoxicação¹³⁵ vai

¹³⁴ Na prosa expressionista, um reflexo do uso da cocaína pode ser visto no conto “Jonathan” (1913), de Georg Heym. A história se passa em um hospital em Hamburgo. Traduzo um trecho para efeito do conhecimento do leitor de tese: “Em todo lugar foi consolado, acalmado, adormecido, em todo lugar se aplicou morfina e injeções de cocaína para acalmar o caos, em todo lugar foi desmentido, em todas as camas foram emitidos boletins tranquilizadores.”

¹³⁵ Na estética moderna, a ligação entre drogas ou efeito intoxicante e literatura se aprimorou. A modernidade assimilou o fascínio romântico pelo estado anormal da consciência e reagiu contra o realismo, cuja prática literária, na segunda metade do século XIX, propunha uma concepção sóbria do mundo pautada em tendências como o empirismo, o pragmatismo, o utilitarismo. A estética

se intensificar no Expressionismo, de modo mais violento e incisivo, trazendo a mesma afinidade com a experiência da intoxicação por cocaína, como observa Alfred Springer:

Palavras com as quais se resumiria o efeito da cocaína, eram sempre reiteradas: sensação de abraçar o mundo, simultaneidade da experiência, aumento da sensibilidade, excitação, aceleração da atividade mental e da atividade fantasiosa, aumento da sugestibilidade, ideias grandiosas. Muitos desses recursos podem ser encontrados, novamente, na poesia expressionista que surgiu do Café Megalomaniaco. (SPRINGER, 1974, p. 43. Tradução minha)

Essa correlação é potencialmente produtiva, porém, enganosa quando se permite inferir que a estética expressionista seria moldada por características cognitivas e emotivas resultantes do uso e abuso de cocaína de seus participantes mais famosos. Sobre isso, alerta Félix Guattari,

um dos elementos que forma o mito sobre drogas pesadas consiste na ideia de que elas inspiram um tipo específico e inovador de produção. Haveria, assim, uma cultura ligada às drogas - um tema explorado principalmente pela “Beat Generation” [...] Certos ambientes de drogas desenvolvem certas culturas, mas não se pode inferir disso que as drogas criam um modo específico de expressão. (2003, p. 202).

Além disso, deve-se sublinhar que a cocaína certamente não foi a única droga utilizada pelos escritores e é difícil atribuir a ela o mesmo primado evidente que os intoxicantes, como o ópio e mais tarde o haxixe, tiveram para os românticos e dentro da farmacologia (o uso do derivado do ópio e a morfina passaram a fazer parte da prática médica padrão no final do século XIX após a invenção da seringa hipodérmica). Para os escritores do período expressionista, os opiáceos se tornaram adicionalmente mais atraentes por suas associações lendárias com o anseio romântico pela transcendência, e pelo seu simbolismo pronto como

modernista, ao contrário, priorizava aspectos da experiência do ser humano, se inclinando mais para o mítico, cósmico, primitivo ou politicamente subversivo e longe da aspiração realista de objetividade e lucidez. Em seu ensaio “Bekennntnis zum Expressionismus” (1933), Benn descreve o método modernista como “certo tipo de intoxicação interior” (p. 807). De tal modo também no seu “Manifesto Surrealista”, de 1924, André Breton descreve o movimento modernista como narcótico.

na imagem de papoula. Benn descreve essa flor, em uma de suas novelas da coletânea *Gehirne*, de 1916, como “grande e mítica” (“groß und sagenhaft”, 2006, p. 51). Ele recorre com frequência em sua obra a uma gama eclética de substâncias psicoativas: cocaína, cafeína, curare, ópio, absinto, éter, haxixe, álcool, flor de betel, chá, mescalina e pervitina.

Esses e outros elementos característicos do “estado drogado” saem da esfera do real e passam a constituir reapropriação estética, dentro de um projeto poético. Chega-se com isso a Derrida quando diz que “um poema deve ser o produto de um trabalho efetivo, embora os rastros da elaboração sejam apagados nele.” (1994, s/n). O “estado drogado” torna-se, então, uma elaboração na escrita poética. integra um projeto calculado, deixando de ser simplesmente a exposição de um “estado drogado” e perturbado. Derrida lembra a experiência da viagem em a Odisseia, com destaque para o episódio sobre os “lotófagos” – povo cuja alimentação baseava-se numa dieta de flores de efeito sonolento e causador da amnésia, os que para lá viajavam não retornavam mais, pois caíam num estado de êxtase perene. A *Dialética do esclarecimento* (1985) fala

da narrativa dos lotófagos, dos comedores de lótus. Quem prova de sua comida sucumbe como os que escutam as Sereias ou como os que foram tocados pela varinha de Circe. Todavia, nenhum mal é feito a suas vítimas: “Os lotófagos nenhum mal fizeram aos homens de nosso grupo.” A única ameaça é o esquecimento e a destruição da vontade. A maldição condena-os unicamente ao estado primitivo sem trabalho e sem luta na “fértil campina”: “ora, quem saboreava a planta do lótus, mais doce do que o mel, não pensava mais em trazer notícias nem em voltar, mas só queria ficar aí, na companhia dos lotófagos, colhendo o lótus, e esquecido da pátria”. (ADORNO & HORKHEIMER, 1985, p. 31)

Derrida destaca que “o não lembrar de retornar da viagem”, relaciona-se com uma conformação com a “aniquilação da vontade” ou a “improdutividade” de que falam os teóricos supracitados. Ou ainda, o que asseveram sobre o desejo de esquecimento como forma de protesto contra o racionalismo do Ocidente e a história que se julga verdadeira. Supondo que os poemas de Anjos e Benn estejam embasados no “estado drogado” como procedimento que representa a letargia das camadas oprimidas cuja felicidade é somente aparente, interpreto suas poesias modernas pela ótica da sua crítica arguta e desprovida de ingenuidade, considerando que não se trata de textos que visam o deleite na leitura. Em *O prazer do texto*

(2015), Roland Barthes explica que o texto de prazer é “aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática confortável da leitura.” (2015, p. 20). Por outro lado, o texto de fruição é “aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem.” (2015, p. 20-21). Diria, ademais com Barthes¹³⁶, que há um violento “levantar de cabeça” (1988, p. 40), ao falar da digressão e transgressão do ato de ler, ato esse que desloca a atenção e instaura o desequilíbrio.

Penso que a escrita contaminada das poesias de Anjos e Benn “pretende abalar a pretensão da cultura, levando-a a meditar sobre sua própria inverdade”, por meio de uma “aparência ideológica na qual a cultura se manifesta como natureza decaída” (ADORNO, 2003, p. 41). É assim que os poetas convidam a refletir sobre a cultura e as bases nas quais ela se alicerça – superficialidade e mediocridade – a partir de uma representação que se configura como “heresia”, uma vez que a “infração à ortodoxia do pensamento torna visível, na coisa, aquilo que a finalidade objetiva da ortodoxia procurava, secretamente, manter invisível.” (ADORNO, 2003, p. 45). Essa é a fonte de discussão do pensamento dos poetas que constroem pontes estratégicas entre o estar dentro e o estar fora do texto poético, projetam através da palavra sedutoramente persuasiva capaz de confundir e, ao mesmo tempo, criticar aspectos da realidade através de uma “escrita drogada”.

Passo à poesia de Benn e Anjos para analisar o vínculo entre “estado drogado” e escrita poética contaminada da qual emerge uma embriaguez, cuja potência foge a uma objetividade “linear significativa” para pensar com Derrida.

¹³⁶ Em *O Rumor da Língua*, Barthes atenta para o “levantar a cabeça” como parte da elaboração da “escritura de uma leitura.” Ele diz: “nunca lhe aconteceu, ao ler um livro, interromper com frequência a leitura, não por desinteresse, mas, ao contrário, por afluxo de ideias, excitações, associações? Numa palavra, nunca lhe aconteceu ler levantando a cabeça? É essa leitura, ao mesmo tempo irrespeitosa, pois que corta o texto, e apaixonada, pois que a ele volta e dele se nutre, que tentei escrever.” (BARTHES, 1988, p. 40).

3.2 Benn: “uma vez mais antes de fenecer...”

Gottfried Benn era médico e, como tal, tinha acesso a muitas substâncias intoxicantes. Sobre seu uso pessoal de drogas, o professor Albrecht Schöne – em *Überdauernde Temporalstruktur. Gottfried Benn*, de 1968 – destaca duas passagens de cartas escritas por Benn, aparentemente contraditórias sobre a experiência do poeta com as drogas:

Quando eu partir dessa para melhor, o que pode em breve acontecer, tendo em vista os meus excessos (com drogas, cigarros, cafeína, piramidon *à la carte* e em grandes quantidades) expressados com pouco romantismo: ‘como as batatas de baixo’ – seria reconfortante para mim que você conheça, dentre os lembretes e conselhos, minhas coisas literárias. (Para Frank Maraun, 30/07/1946; Benn, p. 102. Tradução minha).

.....
Aproveito a ocasião para mencionar que não tomo e nunca tomei drogas (com exceção de um único episódio com cocaína na primeira Guerra Mundial); assumo e afirmo amiúde, com exceção de café e cigarro, eu não preciso de estimulantes. (Para Ernst Yuenger, 19/11/1951; BENN, p. 220. Tradução minha)

O momento em que Benn relata ter feito uso de cocaína coincide com a época em que escreve poemas e peças, em que ficcionaliza essa droga. Além disso, ele faz, no ensaio “Provoziertes Leben”, de 1943, ele defende o uso das drogas psicoativas na modernidade.

Segundo Klaus Modick¹³⁷, em *Formenpräger der Weißen Spur. Benn’s Konzeption des produktiven Rausches*, de 1975: “substâncias como a cocaína, haxixe, mescalina são de importância primordial para o poeta.” (1975, p. 49). Para o crítico, “as experiências com drogas para o trabalho de Benn” seriam como “as forças propulsoras da criação do poeta” (1975, p. 50). Modick identifica a ligação íntima entre drogas e outros temas relevantes da obra de Benn, no fato de

Poemas como “Cocain” e “Betäubung”, o ensaio “Provoziertes Leben” e os discursos cênicos “Drei Alte Männer”, são trabalhos que abordam diretamente a relação entre os efeitos psicoativos

¹³⁷ Klaus Modick é um escritor alemão nascido em 1951. Estudou História e Pedagogia. Recebeu diversos prêmios pelos seus trabalhos como por exemplo, o *Bettina von Arnim* e o *Rheingau literatur*.

da consciência e a produção poética, e representam, na obra completa de Benn, a ponta do iceberg, e formam termos como embriaguez, sonho, visão, etc. um composto de significado complexo. (MODICK, 1975, p. 49).

Angelika Arend, por outro lado, em *Der Dichter braucht die Droge nicht*, de 1987, vê a referência às drogas na obra de Benn como um gesto de provocação. Benn estaria mais preocupado em chocar ou pelo menos perturbar seus leitores burgueses, exatamente como faz em *Morgue* ao descrever dissecações de cadáveres. Arend contesta a tese de Modick e sublinha que a poesia de Benn se apoia na abordagem feita pelo poeta em sua *Probleme der Lyrik*”, de 1951, na qual formula seu pensamento ensaístico sobre o “poetizar”, sem fazer qualquer menção a estímulos por narcóticos no processo criativo. Se para Modick, as drogas revelam algo fundamental sobre o impulso poético do poeta, para Arend, elas são meramente performáticas ou dispositivos retóricos. Arend afirma não haver correlação entre frenesi criativo e intoxicação provocada por drogas psicoativas, mesmo nas menções de Benn à inspiração poética em termos como “complexos do sul” (“südliche Komplexe”) e “destruição da realidade” (“Wirklichkeitszertrümmerung”).

Schöne entende que em ensaios como “Provoziertes Leben” que detalha a história dos efeitos potenciais de substâncias psicoativas, Benn estaria tentando esconder ou confundir mais do que revelar algo: “Benn não constrói aí um fundamento filosófico e antropológico convincente para sua poesia [...] [o ensaio] tende mais a um encobrimento dos fatos.” (1968, p. 239). Haveria, assim, segundo o crítico, um conflito entre o cinismo ensaístico e a estilística visceral de sua poesia. Para Schöne “não são o cinismo e a blasfêmia, as verdadeiras expressões do personagem fictício [Benn], mas sim o grito de desespero.” (1968, p. 232).

É coerente o argumento de Arend de que Benn não usava drogas para estimular sua própria produção poética, uma vez que o próprio admitiu estar preocupado com a superioridade do estilo em detrimento da verdade: “o estilo é superior à verdade” (BENN, 2006, p. 468. Tradução minha). No trecho da carta anterior, Benn relata, porém, que sua “experiência com cocaína durante a Primeira Guerra Mundial”, lhe propiciara um estado de bem-estar e criatividade. O corpus desta tese comprova essa expressividade poética dos poemas. Não é possível dimensionar até que ponto haveria uma ligação entre a experiência com cocaína e a qualidade literária durante a Primeira Guerra Mundial, embora alguns depoimentos e sugestões do poeta sobre o período possam contribuir para a pesquisa e a análise:

O que escrevi em sentido literário, com exceção de *Morgue* que foi publicado em 1912, pela A. R. Meyer, escrevi na Primavera de 1916, em Bruxelas. Eu trabalhava como médico em um hospital para prostitutas, num cargo muito isolado, vivia confinado em uma casa com onze quartos, sozinho com meus companheiros, tinha pouco serviço e podia sair a paisano, não era importunado por nada e nem ninguém, entendia muito pouco a língua; esbarrava pelas ruas com estranhos; primavera peculiar, três meses sem comparação com o que foi o bombardeio de Yser, não houve um único dia em que a vida não oscilava entre a esfera do silêncio e da desorientação, eu vivi à margem, onde a existência tomba e o *eu* começa. Muitas vezes penso nessas semanas; elas foram a vida, nunca mais retornarão, todo o resto se fragmentou. (BENN, p. 269. Tradução minha)

O isolamento do mundo em favor da arte é sinal da indiferença¹³⁸ com relação à carnificina que ocorreu no bombardeio de Yser. Ele diz que seus dias foram de absoluta tranquilidade. O afastamento foi necessário para fazer florescer sua criatividade poética. O isolamento é para ele parte essencial da criação: “Ele trabalha sozinho, o poeta trabalha, sobretudo, sozinho.” (BENN, 2006, p. 523. Tradução minha).

Werner Rube diz que “devido às realidades autóctones Benn conseguiu manter durante a sua vida uma cosmovisão tóxica sem alucinógenos” (1993, 149). Nesse emaranhado impenetrável de um método poético que deixa pistas falsas resta trabalhar com hipóteses de leituras e ponderações indiretas, pois a ambiguidade é a chave dos seus escritos e a intoxicação (ou estado drogado) é uma das ferramentas que garantem a obstrução dos sentidos e eterniza o mistério.

Para examinar a contaminação linguística sob o paradigma da apropriação do “estado drogado” – passo à análise da poesia, enfatizando duas observações: a primeira são as imagens do desequilíbrio mental da voz do poema e como consequência disso o sentido que desestabiliza a

¹³⁸ Isso reflete, em certa medida, o irracionalismo que levou Benn a apoiar ideias nazistas em 1933. Não que sirva de pretexto para a indiferença do poeta, mas seu isolamento e estado de exaltação demonstram ligações com o comportamento de usuários de tóxicos. Alexander Trocchi afirma que: “uma das virtudes da droga é esvaziar questões de toda angústia, e transportá-las para outra região, uma região teórica indolor, surpreendente, fértil e imoral. Não se envolver grotescamente.” (TROCCHI, 1992, p. 04. Tradução minha)

escrita e a torna ambígua; a segunda observação é a beleza que o efeito do “estado drogado” adquire através da poesia e esta, por sua vez se apropria intencionalmente do efeito intoxicado. Início com a análise do poema “O Nacht” que foi publicado pela primeira vez na revista *Die Aktion*

O, Nacht -:

O Nacht! Ich nahm schon Cocain,
Und Blutverteilung ist im Gange.
Das Haar wird grau, die Jahre flieh'n,
Ich muss, ich muss im Überschwange
Noch einmal vorm Vergängnis blühn.

O Nacht! Ich will ja nicht so viel,
ein kleines Stück Zusammenballung,
ein Abendnebel, eine Wallung
von Raumverdrang, von Ichgefühl.

Tastkörperchen, Rotzellensaum,
ein Hin und Her und mit Gerüchen,
zerfetzt von Worte-Wolkenbrüchen -:
zu tief im Hirn, zu schmal im Traum.

Die Steine flügeln an die Erde,
nach kleinen Schatten schnappt der
Fisch,
nur tücksich durch das Ding-Gewerde
taumelt der Schädel-Flederwisch.

O Nacht! Ich mag dich kaum
bemühn!
Ein kleines Stück nur, eine Spange
Von Ichgefühl – im Überschwange
Noch einmal vorm Vergängnis blühn!

O Nacht, o leih mir Stirn und Haar,
verfliess dich um das Tag-verblühte;
sei, die mich aus der Nervenmythe
zu Keulch und Krone heimgebar.

O still! Ich spüre kleines Rammeln:
Es sternt mich an – es ist kein Sport-:
Gesicht, ich: ich, einsamen Gott,
sich gross um einen Donner sammeln.

Ó, noite

Ó, noite! Eu já usei cocaína,
E a circulação sanguínea flui.
O cabelo fica grisalho, os anos voam,
Eu preciso, preciso florescer no
êxtase
Uma vez mais antes do fenecer.

Ó, noite! Nem quero tanto.
Um pequeno pedaço de aglutinação,
Uma névoa noturna, uma
efervescência
De deslocamento espacial, de
sensação do eu.

Corpúsculos táteis, bordas de
glóbulos vermelhos,
Um vai e vem, e com odores;
Dilacerado por palavras tempestades
Profundo demais no cérebro, estreito
demais nos sonhos.

As pedras aladas tangenciam a terra,
O peixe se agarra a pequenas
sombras.
Ardilosa só por tornar-se coisa
Cambaleia o crânio espanador.

Ó, noite. Não te exijo nada!
Uma pequena porção apenas, um grão
De sensação do eu – no êxtase
florescer
Uma vez mais antes do fenecer!

Ó, noite, empresta-me frente e
cabelo,
Acaba-te no murchar do dia!
Seja a que me tirou
dos mitos nervosos em direção a
cálice e coroa.

Ó, silêncio! Sinto um ligeiro gozo:

Resplandece-me – não é um Grandioso em torno de um trovão se
escárnio–: recompor. (BENN, 2006, p. 107.
Face, eu: me, Deus solitário, Tradução minha)

O eu lírico exalta a si mesmo (apesar de se referir à noite) como usuário de uma substância alucinógena que o leva a visões *nonsense*. Na primeira estrofe ocorre o uso da cocaína e a frequência desse consumo é revelada na autodestruição do corpo envelhecido pelos anos que a droga consumiu. Não obstante, o eu lírico afirma que deseja um momento a mais, um último instante de êxtase, “de sensação do eu, de deslocamento espacial”. Apesar da contaminação pela droga tê-lo consumido, roubado-lhe os anos e tornado-o um viciado, o vício gradativo através da ação dos verbos florescer (blühen), fenecer (o substantivo Überschwange), dilacerar (zerfetzen), cambalear (taumeln), tangenciar (flügeln), murchar (verfließen) e resplandecer (o substantivo Stern) consagram o momento do êxtase. O estado alucinógeno ocorre dentro do esquema de rimas interpoladas nas estrofes dois, três, cinco, seis e sete.

Embora a palavra cocaína apareça uma única vez no poema, ela ressurge por metáforas como “nevoa noturna” (“Abendnebel”), “pedaço de aglutinação” (“Stück Zusammenballung”), “uma efervescência” (“eine Wallung”). E depois seus efeitos são sentidos em “Corpúsculos táteis, bordas de glóbulos vermelhos, / Um vai e vem, e com odores” (“Tastkörperchen, Rotzellensaum, / ein Hin und Her und mit Gerüchen,”). As belas imagens dos versos: “dilacerado por palavras tempestades / Profundo demais no cérebro, estreito demais nos sonhos” (“zerfetzt von Worte-Wolkenbrüchen -: / zu tief im Hirn, zu schmal im Traum”) revelam que depois de ter usado cocaína, os efeitos surtem efetivamente. A partir da terceira estrofe, então, ele vê imagens dilacerantes e perturbáveis de pedras aladas tangenciando a terra ou de peixe se agarrando a pequenas sombras. Certamente são fruto da imaginação fantasiosa, cujo cérebro “cambaleia o crânio espanador” („taumelt der Schädel-Flederwisch“). As alterações corporais resultantes do consumo de cocaína exprimem-se pelo tom que ganha um sentido mais sensual e simbólico.

À medida que a droga entra em cena, a linguagem torna-se gradualmente carregada¹³⁹ de uma expressão poética contaminada. Os

¹³⁹ Observa-se o movimento corporal inserido na linguagem que assume características físicas violentas muito próximas dos efeitos loquaz da cocaína. Em 1886, Freud comentou que o efeito da cocaína pode influenciar na linguagem fazendo o sujeito falante perder o controle. Em uma carta escrita para a sua noiva Martha Bernays, Freud faz a seguinte observação: “O pouco de cocaína que eu tomei me tornou um falante feminino” (p. 207). Em seguida, ele diz que “Tais

efeitos estão relacionados com a droga, ou seja, um aumento da fala e a diminuição do controle dela, podem ser percebidos no verso em que o eu fala: “dilacerado por palavras tempestades” (“zerfetzt von Worte-Wolkenbrüchen -:”). Os dois primeiros versos da estrofe evocam uma consciência sensorial sinestésica e perceptível ao toque, ao cheiro e ao movimento de “um vai e vem” (“ein Hin und Her”). Esse movimento oscilante e vertiginoso é sugerido no “Epilogue” de 1922:

olho para o outro lado da rua, um cavalheiro
espana-se do pó da pedra, neste momento, muitos
outros cavalheiros espanam-se do pó da pedra, para
onde quer que se olhe, há sempre o mesmo
movimento simultâneo, para trás e para frente entre
a estabilização e os movimentos inquestionáveis,
entre ideias e absolutos para trás e para frente.
(BENN, 2006, p. 272. Tradução minha).

Quanto à estrutura semântica, o poema apresenta o uso da cocaína, invocada unicamente no primeiro verso, e daí em diante a referência enfática à Noite. Em *Kunstproblematik und Wortkombinatorik bei Gottfried Benn*, de 1971, Theo Meyer afirma que todos os poemas que Benn publicou na revista *Die Aktion*, entre 1915 e 1916 (entre eles “O’ Nacht”), embora contenham “apóstrofes e imperativos enfáticos”, são poemas em que o poeta invoca um objeto puramente retórico. Segundo Mayer, os poemas equivalem a monólogos, pois destacam muito mais o sujeito do que o objeto. Carl Einstein descreveu os poemas de Benn como “Hymnen vom Selbst” (“hinos de si mesmo”). Seria uma referência à série intitulada “Hymnen an die Nacht” (1799 e 1800) de Novalis¹⁴⁰, no qual se celebra os mistérios noturnos revelados espontaneamente através da intoxicação pelo ópio: “Eles não te sentem no fluxo dourado das videiras, no óleo mágico da árvore das amêndoas, e no suco marrom do pomo da papoula.” (in: Projekt Guttenberg, p s/n. Tradução minha). Quer-se descobrir os segredos da noite sagrada e misteriosa. Deseja-se sentir a natureza. Não é essa, entretanto, a experiência noturna que se observa na referência forjada em “O’ Nacht” que indica uma invocação mais à droga do que à noite. Mayer destaca que a noite é mais um vocativo e não parece suscitar seu sentido referencial.

Em “O, Nacht” há uma tentativa poética de entender a “participação mística” dos povos antigos e primitivos, através da

confissões bobas que eu faço a você, meu doce tesouro, e, na verdade, sem qualquer motivo, se não é a cocaína, o que me leva a falar” (p. 209).

¹⁴⁰ Em seu “Hinos à Noite”, Novalis fala do ópio relacionado com a noite, com os sonhos, com a escuridão. As papoulas no poema são apenas uma convenção.

invocação à droga, neste caso, a cocaína. Essa hipótese se sustenta pelo que se constata cientificamente sobre a cocaína como substância que se extrai da planta conhecida como *Coca*. As folhas desta planta foram mastigadas e adoradas como *Mama Coca* pelos povos indígenas da América do Sul por muitos anos. Benn tinha conhecimento desses fatos como pode ser visto no seu ensaio “Provoziertes Leben”. O consumo da cocaína no poema, instiga o desejo de assimilar as propriedades da planta. Isso torna a referência à cocaína bastante significativa. É também possível falar de algo que transcenda a influência da droga na faculdade linguística, a saber, a concepção de Benn de que a qualidade poética da palavra está no seu poder oculto e nas reverberações profundas como na metáfora “cílio” (“Flimmerhaar”) que fora apresentada em 1928, em “Epilog und lyrisches Ich”, e retomada em 1951 no ensaio “Probleme der Lyrik”:

Há certos organismos inferiores vivendo no mar, os quais são cobertos por cílios. O cílio é o órgão do sentido animal que precede a diferenciação das energias sensoriais; é o órgão universal do toque, a ligação com o ambiente marinho. Imagine um ser humano coberto por cílios, não só o cérebro, mas tudo. Os cílios são altamente especializados, sua função sensorial é nitidamente diferenciada: é relativamente eficaz para as palavras, particularmente nomes, menos para adjetivos e dificilmente para verbos. (BENN, 2006, p. 518. Tradução minha)

Benn reivindica a libertação do rigor que a lógica social atribui às palavras. Ele propõe uma reflexão mais ampla sobre o valor do significante em relação ao significado, apelando à semiótica que ressalta o poder sensual das palavras. Elas desencadeiam associações que comprovam seu caráter contaminante, disseminante: “porque tudo é mais breve do que a palavra e o lábio que a quer proferir, porque tudo a sua margem se rompe, profundamente inchado pela mistura” (BENN, 2006, p. 84. Tradução minha). Em seus ensaios, Benn sugere que a exaltação excessiva do significante é o meio mais direto para se atingir o “pré-racionalismo” que ele acredita ter sido desfrutado pelos antepassados do homem. No ensaio, “Der Aufbau der Persönlichkeit – Grundriß der Geologie des Ich”, de 1930, destaca: “carregamos em nossa alma os primeiros povos e quando a razão tardia se solta no sonho e na embriaguez, emergem com seus ritos, o seu espírito pré-racional e concede uma hora de participação mística” (BENN, 2006, p. 118. Tradução minha).

Em “Probleme der Lyrik”, Benn expressa o pensamento do poeta francês Stéphane Mallarmé (1842-1898): “um poema não surge de sentimentos, mas de palavras” (BENN, 2006, p. 517. Tradução minha). É um convite a olhar a palavra na sua “pureza” desprovida dos sentidos que a corrompem: “palavras sugerem mais do que a mensagem e o conteúdo, elas são, por um lado, espírito, mas, por outro, têm a essência e ambiguidade das coisas da natureza.” (BENN, 2006, p. 518. Tradução minha). Benn considera que as palavras se rompem ou se dissolvem dos conceitos e ideias: “Palavras, palavras – substantivos! Basta abrirem as asas e milênios cairão de seus voos” (BENN, 2006, p. 520. Tradução minha). Essa ideia de dissolução sugere uma leitura das imagens que talvez sejam as mais difíceis de se interpretar em “Ó, Nacht”: “As pedras tangenciam a terra, / O peixe se agarra a pequenas sombras” (“Die Steine flügeln an die Erde / Nach kleinen Schatten schnappt der Fisch”) (BENN, 2006, p. 107. Tradução minha). Parece que aquela nuvem torrencial de palavras, no final da terceira estrofe, inspirou a visão de imagens da “participação mística” que o poeta anseia, ou seja, um retorno a um estado de coisas anterior, não corrompidas, a transcendência da palavra via regressão, porém, a palavra que não se explica, não se esclarece, a palavra que em si nada significa: “difícil esclarecedor poder da palavra, que dissolve e acrescenta. Estranho poder da hora, das estruturas exortando sob a força formativa do nada. Transcendente realidade da estrofe cheia de ruína e cheia de retorno” (BENN, 2006, p. 520. Tradução minha).

A desintegração se presentifica essencialmente nas duas últimas estrofes. O verso: “Ó, noite, empresta-me fronte e cabelo” (“O, Nacht, O leih mir Stirn und Haar”) é bastante indeterminável quando se tenta fazer sua aproximação semântica com a invocação à Noite. Não é possível traçar um sentido para os termos “fronte” e “cabelo” aparentemente corroborando um não-sentido. Por outro lado, os dois últimos versos da estrofe instigam a noção de transcendência e o retorno às origens ou ao renascimento: “Seja a que me tirou / dos mitos nervosos em direção a cálice e coroa” (“Sei, die mich aus der Nervenmythe / Zu Kelch und Krone heimgebar”). Os termos cálice e coroa (Kelch e Krone) remetem ao desejo de rejuvenescimento, sabedoria ou floração.

Na última estrofe cresce a desorientação e o erotismo dos versos: Ó, silêncio! Sinto um ligeiro gozo: / Resplandece-me – não é um escárnio – / Face, eu: me, Deus solitário, / grandioso em torno de um trovão se recompor” (“O, still! Ich spüre kleines Rammeln: / Es sternt mich an – Es ist kein Spott –: / Gesicht, ich: mich, einsamen Gott, / Sich groß um einen Donner sammeln”). A coerência gramatical é bastante tênue. Há uma substantivação do verbo “rammeln” (gozo) e o substantivo “Stern”

(estrela) que se torna verbo (resplandecer). O verso “Face, eu: me, Deus-solitário” é constituído por um substantivo e um pronome e, logo após dois pontos, um pronome oblíquo acompanhado de um substantivo composto, tudo muito desconcertante para a leitura. O verso final apresenta um predicado com verbo reflexivo com elipse e indefinição do sujeito. A conexão se dá com o processo (o “es” dos versos anteriores). O pronome do caso reto “es” evoca toda a construção transgressora e desconcertante da linguagem intoxicante e de uma beleza exorbitante. Em “Probleme der Lyrik”, Benn conclui que “os romances não são tão insuportáveis, eles podem entreter, instruir ou empolgar, mas a lírica não, ou ela é exorbitante ou nada. E isso é parte da sua natureza” (BENN, 2006, p. 514. Tradução minha).

As transgressões do poema equivalem ao que Helmut Kiesel classifica de “estilo montagem”¹⁴¹ de Benn, em *Geschichte der literarischen Moderne*, de 2004. As complexidades desse estilo que nascera com os poemas da década de vinte (minha interpretação no capítulo 2 apontou em “Café noturno” e “Trem”, a linguagem que faz proliferar a incompreensão) vão se intensificar e ser mais notáveis nos poemas da segunda fase da obra de Benn. O poeta reduz o quanto possível as referências ao real e se debruça com ênfase nos temas da regressão e alucinação. O estilo montagem – que força abruptamente a convivência

¹⁴¹ Kiesel parte do trabalho de Theo Mayer e Dieter Lamping sobre procedimentos de montagem. Para Mayer, as técnicas e os efeitos do processo de montagem se destacam do seguinte modo: “o estilo montagem [...] é caracterizado por orações curtas e fragmentadas, despreparadas e abruptas [...]. A combinação de imagens individuais fragmentadas, representações chamadas em acordo de estilo staccato e um complexo de palavras gastas de estilo telegrama, origem singular completa, produz a incorporação de hospedeiros heterogêneos em uma nova complexidade total da dimensão da linguagem, em que a degeneração temporal, espacial e temática das esferas individuais são o princípio determinante da composição.” (MAYER, 1971, p. 272). Para Lamping, “a montagem causa [...] uma fragmentação. As palavras são arrancadas do seu contexto habitual e justapostas abruptamente – sem considerar o contexto das coisas e fatos que elas designam. [...]. No entanto, parece haver conexões. Pois Benn nem sempre coloca as palavras abruptamente lado a lado, como no verso, “Fatum. Galos flamingos”, do poema “Chaos”. Em vez disso, muitas vezes, ele os une a novas expressões, como “brilho hipocrático” ou “peles gonorroidais”, e até novas palavras como “corpo-de-colombina”, “parasita-amolecedor” ou “modelo-modder”. Assim, a montagem não só se fragmenta, mas também combina [...]”, “sugere conexão e incoerência”, “é, igualmente, um princípio construtivo e destrutivo.” (LAMPING, 2000, p. 205, 206 e 207).

entre termos distintos sem levar em conta o contexto e aceção habitual – se equipara à teoria de Adorno de palavras estrangeiras que penetram a língua e rompem seu “fluxo turvo”, linear, contíguo, metonímico e rompe/m a vertigem, instaura/m o caos. Desse modo, “a visão sobre o homem e o mundo se torna em grande escala panorâmica e poli perspectiva” (KIESEL, 2004, p. 403), e para ilustrar o estilo a que se refere, Kiesel apresenta sua leitura do poema de Benn, “Chaos”, de 1923:

Quando se lê tais versos, entende-se Brecht, que certa vez, ressaltou com sarcasmo, os poemas de Benn como “palavras que de outro modo nunca se conheceriam” (531); e entende-se Döblin que havia indicado Benn junto com Loerke para a academia de poetas, e anotou o seguinte, em retrospecto de 1952: “foi extremamente difícil superá-lo, pois ele compõe urológicamente, ao mesmo tempo cômico e pré-histórico, em todo caso, altamente educado e amplamente incompreensível.” (532). Döblin, porém, sempre enfatizou o fato de considerar Benn como uma potência poética excepcional (533), e quando teve que apresentar Benn antes de uma leitura em abril de 1932, ele caracterizou o estilo de escrita do poeta de modo notável, ressaltando sua semelhança com a pintura e apelou para um novo olhar receptivo para a obra de Benn. (KIESEL, 2004, p. 404-405, tradução minha).

Benn se manifestou sobre seu próprio estilo de “arte da Montagem”, quando em *Doppelleben*, no item “O estilo do futuro” (“Der Stil der Zukunft”) sugeriu que as pessoas são remontagens:

Se for o estilo robótico, a arte da montagem. O homem como nós o conhecemos acabou, biologia, sociologia, família, teologia, tudo decomposto e exaurido, tudo montado em próteses. O alarido nos romances, como se destino e alguma coisa acontecesse graças a conceito antiquado ou a um novo movimento social autóctone, é absurdo, nada gira em torno de si, nada acontece, o homem detém-se e labuta – o artista é aquele que deve continuar reunir, agrupar – rústico e patriarcal, com ajuda de categorias de espaço e tempo, atualmente neurótico, [...] – somente desse modo, ele cria algo além de relações e ambivalência. Essa técnica mesma é o problema e deveria ser percebida com tranquilidade. [...] O homem deve ser recomposto novamente e sobre uma base extensiva de

provérbios, palavras que definem conexões sem sentido, sutilezas – um ser humano entre aspas. Seu desempenho será mantido, oscilando por meio de truques formais, repetições de palavras e temas – de repente ideias serão marteladas como unhas e suspensas em suas sequências. (BENN, 2006, p. 470-471. Tradução minha)

Sob o foco da contaminação linguística a partir da reapropriação do “estado drogado”, apresento o poema “Cocaína”, de 1917, (“Cocain”). A escrita contaminada desse poema se intensifica com a alusão ao uso da cocaína como metáfora da destruição do ser humano. Dessa destruição nasce o eu no poema:

Cocain

Den Ich-Zerfall, den süßen, tiefersehnten,
den gibst du mir: schon ist die Kehle rauh,
schon ist der fremde Klang an
unerwähnten
Gebilden meines Ichs am Unterbau.

Nicht mehr am Schwerte, das der Mutter
Scheide
entsprang, um da und dort ein Werk zu
tun,
und stählern schlägt -: gesunken in die
Heide,
wo Hügel kaum enthüllter Formen ruhn!

Ein laues Glatt, ein kleines Etwas, Eben -
und nun entsteigt für Hauche eines Wehns
das Ur, geballt, Nicht-seine beben
Hirnschauer mürbesten Vorübergehns.

Zersprengtes Ich – o aufgetrunkene
Schwäre -
verwehte Fieber – stieß zerborstene Wehr -
:
verströme, o verströme du – gebäre
blutbäuchig das Entformte her.

Cocaína

O desmonte do eu, o doce ansiado,
que tu me dás: logo a garganta está seca,
logo o estranho som em formações
não mencionáveis do meu eu em
substrução.

Não mais na espada que da vagina materna
ecloidiu, para aqui e ali, realizar uma obra,
e, férrea, golpeia: afundada na várzea,
onde descansam colinas em formas não
desveladas!

Um liso morno, um pequeno algo, há
pouco –
e agora emerge por um sopro de uma brisa
o primordial compacto, não seu-
estremecer
calafrios cerebrais da mais pútrida
efemeridade vibram.

estilhaçado eu – ó grave abscesso purulento
-:
Febre dispersa – defesa docemente
estourada:
escorre, ó escorres tu – dá à luz,
com ventre em sangue, a deformação.
(BENN, 2006, p. 108. Tradução minha)

O poema tem forma fechada que contrasta com o conteúdo dissoluto nas ambiguidades dos efeitos físicos degradantes por causa do consumo da droga. A forma é fechada em quatro estrofes e rimas cruzadas e contém versos cujos conteúdos são interrompidos pelo uso de frases elípticas. A palavra cocaína surge no título e depois é personificada pelo pronome pessoal “tu” (“du”) na primeira estrofe e depois na terceira estrofe como “alguma coisa” (“Etwas”). No entanto, logo na primeira estrofe, estão expostos os efeitos da contaminação pela cocaína: “O

desmonte do eu, o doce ansiado, / que tu me dás: logo a garganta está seca, / logo o estranho som em formações / não mencionáveis do meu eu em substrução.” (BENN, 1996, p. 108). Os efeitos são instantâneos na garganta áspera que não profere som, que trava a fala ou interrompe a “corrente turva” (ADORNO, [1959], 1990, p. 220). Com a queda do eu, nasce a forma, uma estrutura realizada sem o uso da palavra gasta:

o efeito de criação pessoal [...] não dá espaço para palavras desgastadas. Ele foge do folhetim, do falso pathos: daí como Joyce, que quer ter sua própria formação linguística. [...] E surge sua língua de palavras estrangeira. [...] aqui, portanto, essa estranha linguagem incompreensível assemelha-se ao caráter alógico da pintura, estranhas realidades de cores em contextos de realidades estranhas. (KIESEL, 2004, p. 405, tradução minha)¹⁴²

A linguagem estranha e incompreensível evidente na poesia de Benn equivale ao que determino nesta pesquisa como contaminação linguística e que aqui comparo ao “estado drogado”. O efeito desestabilizador causado pela cocaína é incorporado no poema e introduz a contaminação da escrita que equivale à experiência da droga. O resultado dessa nova criação poética é uma língua estrangeira impenetrável e ademais uma rebeldia contra normas sociais padronizadas.

Nessa sequência de menções, o poema “Cocaína” rompe o caráter maternal: “Não mais na espada, que da vagina materna / eclodiu, aqui e ali, para realizar uma obra, / e, férrea, golpeia: afundada na várzea, / onde descansam colinas em formas não desveladas!” (BENN, 1996, p. 108). A espada simboliza o corte que pode representar o controle e o fim de uma ligação maternal. E, com efeito, esse rompimento se realiza no “golpear férreo” que cancela a relação da palavra com o significado que lhe foi atribuído pela convenção. O vernáculo produz um efeito chocante com os termos estranhos/estrangeiros que se entranham no corpo da língua tal como adverte Adorno em “Wörter aus der Fremde”. No verso: “wo **H**ügel kaum **enth**üllter Formen **ruh**n!” (onde descansam colinas em formas quase desveladas), observe-se a aliteração que resulta no alento passageiro da droga, porém mais revelador que a vida sóbria.

A terceira estrofe traz o efeito da cocaína intensificado pela sintaxe frouxa que “reflete a quase indecifrável aurora da experiência” (TRAVERS, 2007, p. 96), nos versos: “Um liso morno, um pequeno algo, há pouco / E agora emerge por um sopro de uma brisa / O primordial

compacto, não seu-estremecer / calafrios cerebrais da mais pútrida efemeridade vibram.” (BENN, 1996, p. 108). Ressaltam-se outras ambiguidades para a análise: a primeira delas é a substantivação da partícula “Eben” que pode significar “plano” ou “há pouco”. Contrariamente, Benn não substantivou o verbo “beben”, o que seria mais coerente no verso que diz: “das Ur, geballt, Nicht-seine beben” (“o primordial, compacto, não seu-estremecer”). Outra ambiguidade está no termo “Wehns” que tanto pode significar um “sopro” quanto como “cólicas” que são sintomáticas do prolongado e excessivo uso de cocaína. A acepção “sopro” talvez aluda à cocaína fumada.¹⁴³

A estrofe final provoca a ruptura ou o dilaceramento¹⁴⁴ do eu: “Estilhaçado eu – ó grave abscesso purulento – / febre dispersa – defesa docemente estourada: / escorres, ó escorres tu - dá à luz, / com ventre em sangue, à deformação.” (BENN, 1996, p. 108). O poema nasce da intoxicação que intensifica o eu por um sopro que derruba defesas e certezas. No ensaio “Provoziertes Leben”, Benn fala de “existência nervosa” como estímulo, ou seja, um “estado drogado” por artifícios intensificadores da consciência, como a mescalina, haxixe, coca, ópio e pervitina (anfetamina), todos citados no ensaio. No poema, a desintegração do eu se dá pela indução resultante de substâncias tóxicas. Semelhantemente em “Provoziertes Leben” há a defesa da indução de drogas. Mesmo no ensaio, Benn fala de “cérebro potente, fortificado não por leite, mas por alcaloides. Órgão tão pequeno e vulnerável que poderia domar as pirâmides e os raios gama, o leão e o iceberg, tanto para atacar, como para produzir e pensar.” (BENN, 2006, p. 376. Tradução minha)

O poema configura um processo de transformação que substitui um eu por outro dilacerado, destruído e mergulhado na intoxicação. Isso corresponde à perda da comunicação. Se antes acreditava-se viver na

¹⁴³ “No Peru, no Equador, na Colômbia e na Bolívia é farta a disponibilidade da pasta de coca tornando possível e comum o hábito de fumá-la. Nesses países a prática de fumar pasta de coca tornou-se verdadeira epidemia entre os adolescentes predominantemente do sexo masculino. Como é comum fumar compulsivamente, isso implica no consumo de grandes quantidades de droga. No Peru, por exemplo, é possível o consumo de até 60 gramas de pasta de coca em uma única vez.” (MUAKAD, 2009, p. 19)

¹⁴⁴ No ensaio “Das Moderne Ich”, Benn fala da perda da totalidade do eu: “o mundo é uma fenda em inúmeras objetivas existências únicas sob as quais o Eu é uma criatura singular como todas as outras, e não goza de nenhuma posição privilegiada.” (BENN, 2006, p. 43). O ser humano segue adiante “sem fé e sem conhecimento, sem ciência e sem mito, apenas com uma consciência inteiramente sem significado próprio, eternamente torturado.” (BENN, 2006, p. 43, 44)

ligação maternal da palavra com seus sentidos socialmente atribuídos, na última estrofe, a palavra renuncia ao sentido na sintaxe absorvida pelo êxtase da droga. O ápice da explosão está evidente em versos elípticas com os verbos “zersprengen”, “verwehen”, “zerbersten”, “verströmen” e finalmente com a “deformação” (“entformte”).

A experiência com o primitivo ou primordial (“Ur”) foi propiciada por “um pequeno algo, há pouco” experimentado, possivelmente a cocaína. O sopro, a garganta áspera, os calafrios no cérebro são os sintomas do baixo corpóreo, das entranhas físicas do usuário de droga como metáfora do conteúdo do significante poético: “as formações não mencionáveis” que o poema apresenta na primeira estrofe são, ao final, o enfático “abcesso purulento” (mürbesten) do corpo que vibra através da cocaína.

Os dois poemas, “O, Nacht” e “Cocain”, representam a cocaína assimilada à elaboração poética e associada à linguagem como “estado drogado”. Embora esta tese não considere a droga como um auxílio à criatividade artística, a recorrência a ela e aos seus efeitos alucinatórios é um elemento importante da escrita literária de Benn, porque demonstra o processo criativo em termos racionais (a forma fechada dos poemas com rimas e métricas bem constituídas), aliada à incapacidade de apreender racionalmente a complexidade e o fluxo da experiência lírica que recorre à palavra movente.

Uma questão a ser formulada sobre o efeito de beleza do “estado drogado” é se ele não dissimularia os efeitos nocivos que a droga realiza no corpo humano? Ou seja, a apologia ao efeito da droga como algo belo pode escamotear os efeitos perigosos que a droga oferece? David Cohen destaca o episódio em que o psicanalista Sigmund Freud receitou cocaína como substituto da morfina ao seu paciente e amigo [Fleischl]. O amigo se tornou viciado em cocaína e veio a falecer em seguida. Freud, no entanto, não quis admitir o efeito viciante da droga e culpou o paciente pelo fracasso do tratamento. Em seus escritos, ele destacava o valor da cocaína de maneira apaixonada: “a mais maravilhosa excitação” ou “um regozijo e uma euforia duradouros, que não difere em nada da euforia normal de uma pessoa saudável.” Cohen aponta que essa apresentação artística na linguagem apaixonada de Freud “deve ter contribuído para despertar o interesse nos círculos vienenses e em outros círculos médicos.¹⁴⁵

¹⁴⁵ Cohen cita o estudo feito por Leon Festinger sobre dissonância cognitiva na obra *Teoria da dissonância cognitiva*. Festinger realizou juntamente com alguns parceiros um experimento de culto apocalíptico que anunciava a invasão de

O que leva à questão da proibição das drogas que Derrida¹⁴⁶ problematiza a partir de apontamentos que colocam em cheque não a proibição do gozo solitário das substâncias psicoativas, mas da rede de relações que permeiam a chegada da droga nas sociedades.

Acredita-se que o uso da droga é privado, ou seja, que o usuário de droga usufrui do gozo pleno sobre seu corpo e alma, sem ser ameaçador aos outros e isso é legal. Mas esta hipótese é excluída, a priori o consumidor é um comprador, ou seja, ele participa na transmissão, no mercado e, portanto, no discurso público da droga. Além disso, diz-se que o uso da droga é estruturado como uma linguagem. Não pode, portanto, ser puramente privado. Assim, ele ameaça o vínculo social desde o início. Encontra-se nisso, de forma bastante obscura e dogmática, a problemática precária do limite entre o privado e o público. As Luzes da Razão (Aufklärung), definidas pelo motivo da publicidade, pelo caráter público de todos os atos da razão, são em si mesmas uma declaração de guerra contra as drogas. (DERRIDA, [1959], 1993, p. s/n)

Benn poetiza os efeitos da droga em “O, Nacht” (“Ó, noite”) e em “Cocain” (“Cocaina”). As imagens mostram a gradual deterioração do corpo, como os sintomas finais mais abjetos que a cocaína provoca no usuário: “pútrida efemeridade”, “abcesso purulento”, “ventre em sangue”. Há a ênfase da ironia que exalta as partes mais pútridas do ser humano por meio de dispositivos retóricos: “ó” em “ó grave abcesso” ou “escorres, ó escorres tu” e a entonação exclamativa em “defesa docemente estourada”¹⁴⁷. Mas a poesia de Benn não é uma crítica aos

alienígenas que os sequestrariam. O evento não ocorreu e o grupo atribuiu o fracasso às suas constantes orações de livramento da abdução dos alienígenas que decidiram dar uma segunda chance. A falácia do grupo se tornou cada vez mais forte com essa segunda mentira e fez crescer o número de participantes.

¹⁴⁶ Para aproximar a discussão sobre a proibição de drogas nas sociedades, Derrida exemplifica o surgimento da AIDS que não é um evento que afeta somente a humanidade. Ela acomete toda a experiência das relações sociais. A maneira de contaminar da AIDS (vista como metáfora da morte) “nos priva de toda a relação com o outro e, antes de tudo, do desejo, [...]”. O vírus (que não é nem vida e nem morte) sempre pode ter inflamado qualquer caminho ‘intersubjetivo’. [...] nenhum ser humano está a salvo da AIDS.” (DERRIDA, [1989], 1993, p. s/n).

¹⁴⁷ Essa imagem lembra um trecho de Freud em que descreve seus próprios sintomas com o uso avançado da cocaína: “subitamente expeli diversas crostas

efeitos nocivos das drogas. Tampouco tem efeito mercadológico ou de entretenimento alienante. A beleza dos versos contrasta com a fantasmagoria do efeito nocivo que se realiza pelas drogas como representação das relações sociais degradantes. A apropriação do efeito narcótico pela poesia se alia à representação do vício em drogas característico da modernidade. Como argumenta Buck-Morss, “a experiência da intoxicação não se limita às transformações bioquímicas, induzidas por drogas. A partir do século dezenove, foi produzido um narcótico a partir da própria realidade.” (1996, p. 27). A representação do efeito das drogas na poesia de Benn não está ligada ao seu uso pessoal das drogas.

A droga é uma representação da “participação mística” da palavra que anseia pela “regressão” ou desejo de transcender a uma instância primitiva tal como a mastigação da cocaína por povos primitivos. Nesses poemas, Kiesel destaca que “os sentimentos de resignação e desejo de regressão têm entonação sedutora e possibilitam um pouco de experiência própria, com isso trazem informações sobre a *conditio humana*” (KIESEL, 2004, p. 405, tradução minha). Kiesel reconhece que o “desejo de regressão” nos poemas de Benn estimulou acirradas críticas.

Em uma interpretação do poema “Gesänge” de Benn, Lukács afirma categoricamente que a visão de mundo depreendida desse poema tem evidente afinidade com o ethos reacionário defendido por Martin Heidegger, Ludwig Klages e o teórico nazista Alfred Rosenberg. Lukács define o desejo de retorno a uma instância primeva ou primordial¹⁴⁸ que o poema expressa como o “exaltar do anormal e um anti-humanismo” (1991, p.56) que é constitutivo de uma filosofia regressiva defendida pelos teóricos supracitados. Contrargumentando a análise de Lukács,

da narina direita, [...]. já no dia seguinte apareceu o antigo pus espesso em grandes coágulos [...]. só hoje a secreção purulenta ficou um pouco menos densa. [...] dor na região do coração, pulso atático e uma bela insuficiência.” (FREUD, carta de 04 de março de 1985).

¹⁴⁸ Para Lukács os escritores modernos criam personagens baseados numa concepção aristotélica de ‘animal social’ que produz sujeitos não representativos das contradições que correspondem aos elementos sociais propulsores do desenvolvimento do ser. O primitivismo centra-se na exaltação da perversidade como pressuposto para a “condição humana”. O retorno à uma vida primordial como ideal libertador da essência natural do homem é a forma de escapar às convenções sociais que seriam escravizadoras, porém, não faz jus a uma crítica, de fato, da realidade, uma vez que reside na aberração patológica. (LUKÁCS, 1991, 54, 55).

Adorno escreveu um ensaio chamado “Erpreßte Versöhnung” (“reconciliação extorquida”) que foi publicado em uma revista em 1958, e mais tarde no livro *Notas de Literatura II*, de 1961. Adorno acusa Lukács de realizar uma leitura reducionista, ingenuamente mimética e cruel:

Simplificações como as de Lukács sobre as digressões de Benn, não reconhecem nuances e com isso nem a própria obra de arte que só se realiza por nuances. Elas são sintomáticas da estupidez que também acomete os mais inteligentes, tão logo ofendam as instruções como as do realismo socialista. Antes, Lukács já havia triunfado sobre um poema ruim de Rilke, para sentenciar a poesia moderna de fascista. (ADORNO, [1958], 1987, p. 25. Tradução minha)

Segundo Adorno, Lukács não compreende a ironia contida no exagero da expressão: “Ah, se nós fôssemos nossos antigos antepassados ancestrais” (“Oh, dass wir unsre Ur-ur-ahnen wären”, 1996, p. 47). Adorno lê o exagero contido na intensificação da palavra (Ururahmen) como um cinismo que elimina a concordância do poema com o desejo de retorno a uma instância primordial “para a qual não se pode jamais desejar retornar”:

A palavra “ancestral” (Ururahmen) é composta de ironia. A emoção do sujeito poético dá-se – a propósito mais patriarcal do que moderno – através da estilização, como estranho de fato, como jogo efêmero. Exatamente o asqueroso e repulsivo, para onde o poeta finge querer retornar, e para onde não se pode jamais desejar voltar, confere ao desejo uma forma de protesto contra o veemente sofrimento historicamente produzido. Tudo isso pode ser, também, sentido como montagem de “efeito alienante” no uso científico da palavra e motivo em Benn. Por meio do exagero ele suspende a regressão que Lukács lhe atribui. (ADORNO, [1958], 1987, p. 25. Tradução minha)

Martin Travers concorda com a argumentação de Adorno, mas observa que há nela um impasse no que concerne ao sentido do poema. Embora Travers admita a invalidade da leitura de Lukács, ele constata que o desejo de regressão do poema é um tema que se tornará cada vez mais sustentado na obra de Benn pela noção de “transcendência animal” (“Tierische Transzendenz”) que o poeta vai desenvolver em alguns poemas e no ensaio “Nietzsche nach 50 Jahren”, de 1950. As

interpretações diversificadas corroboram a ambiguidade da poesia. É possível, contudo, entender a observação de Adorno sobre a ironia evidente em “Gesänge” (“Canções”) bem como em outros poemas que reivindicam uma consciência primitiva (que se cultivou na era moderna). “O princípio orientador da reação lírica de Benn na experiência com o moderno é o caos, a fragmentação, os detritos, o sofrimento, a regressão” (KIESEL, 2004, p. 407. Tradução minha)

Sobre o desempenho da patologia na literatura de vanguarda, Lukács classifica a forma de protesto dos modernos de exaltação do doentio como algo “puramente abstrato e vazio”, que “condena o real (do qual pretendem escapar) em termos sumários e gerais e não dá lugar a qualquer crítica concreta da realidade efetiva.” (1991, p. 51). Lukács vê na “fuga para o patológico”, a falta de conteúdo que não concebe qualquer propósito “à vida normal e não poderia fazê-la progredir numa direção determinada.” (1991, p. 52). Lukács entende, ademais, que a expressão poética que confina o indivíduo à solidão tem como “consequência literária a desapareição dos verdadeiros tipos”, ou seja, deixa de representar “as relações inter-humanas” que ele entende serem concebidas pelo “verdadeiro realismo – aquele de Homero a Thomas Mann” que “nunca deixou de considerar o movimento e a evolução como os temas maiores da obra literária.” (1991, p. 53, 54, 60).

Kiesel analisa o desejo de regressão nos poemas de Benn e compara com o que Schiller classifica de poesia sentimental¹⁴⁹ (que não é ingênua, pois não nasce gratuitamente). O poeta é consciente do seu fazer e articula o desejo de regressão em um tom elegíaco, ou seja, irônico, tem consciência de que a “regressão” não é possível, tampouco viável. O estilo montagem seria, nesse sentido proposto por Kiesel, um exemplo da composição consciente com termos estranhos e adversos.

¹⁴⁹ Friedrich Schiller assevera que a diferença entre o poeta ingênuo e o sentimental é a reflexão. Essa faculdade é realizada pelo poeta sentimental quando consegue fazer a experiência do leitor ser mediada pela reflexão, uma vez que ele não é “capaz de entender a natureza em primeira mão” (SCHILLER, 1991, p. 55). O poeta sentimental reflete e vai além, conduzindo o leitor pelo mesmo caminho reflexivo. Schiller propõe que haja o mesmo percurso de leitura e realizações interpretativas para que se realize a comunicação. O poeta ingênuo, segundo Schiller, realiza as complexidades de sua arte da mesma maneira com que vive: simples. O efeito da obra do poeta ingênuo é semelhante ao que é gerado pela natureza. Ele executa, mas não inventa nada de novo. Assim, as diferenças cruciais entre esses dois tipos é que, enquanto o ingênuo cria de forma instintiva e natural, o sentimental cria a partir do procedimento reflexivo. (SCHILLER, 1991, p. 55)

Vale ressaltar o exemplo de montagem nas obras¹⁵⁰ do nova-iorquino Jean-Michel Basquiat¹⁵¹ (1960-1988). O artista criava pelo efeito da colagem dinâmica de palavras, imagens e objetos que se unem através da remixagem e da pop cultura. Seus quadros misturam imagens da alta e baixa culturas e expressam o abismo abissal entre essas esferas. As obras despertam principalmente uma perturbação¹⁵² no expectador.

O poema “Der Sanger”¹⁵³, de Benn, mostra em cada estrofe um acúmulo de palavras disparas no mesmo espaço, como se fosse uma caixa onde são jogados vários objetos em desuso completamente estranhos e sem ligaao entre si: „Keime“ (germe), „Begriffsgenesen“ (restabelecer-ideia), „Broadways“, „Azimut“, „Turf- und Nebelwesen“ (turfe e natureza-nebulosa), “Neurogene Leier” (lira neurogenica), “fahle Hyperamien” (hiperamia pálida), “Blutdrucksschleier” (véu de pressão arterial). O poema é estruturado com três estrofes formalmente rimadas e metrificadas que cerceiam até certo ponto a desordem paradigmática. De tal modo, em “O Nacht” e “Cocain”, a exposiao do eu radicalmente dilacerado (“desmonte do eu”, “estilhaado eu”, “dilacerado por palavras tempestades”) representa pelo “estado drogado” o distúrbio da comunicaao devido ao avolumar de palavras e ideias estranhamente

¹⁵⁰ As obras do artista estão em exposiao no CCB-SP de janeiro a abril de 2018.

¹⁵¹ Jean-Michel Basquiat realiza sua arte através da apropriaao poética de imagens e palavras que retirava de livros de história e ciência, e logotipos de propagandas. Foi considerado um dos artistas mais importantes da segunda metade do século XX. Sua obra enseja o espaço da cidade de Nova York entre os anos de 1970 e 1980, em que reúne sons, ritmos e decadência da vida da cidade. Mergulhou intensamente na arte pop e misturava desenho e pintura em diferentes suportes. Os temas, em geral, são referências eruditas a história, anatomia, ciência, personagens de desenhos animados, a bíblia, heróis negros no esporte e na música. Como um dos poucos artistas afro-americano, Basquiat desenvolveu uma arte de caráter político que destacava a negritude, permeando os traumas vividos por negros nos EUA. Suas obras se destacaram pelo caráter enigmático das frases críticas muitas vezes de caráter poético. Os personagens de suas obras são artistas de jazz, pugilistas e heróis revolucionários negros. Basquiat morreu jovem por overdose de drogas.

¹⁵² Susan Buck-Morss destaca a montagem de Hannah Hoch, de 1926, *Monument II: Vanity*, como perturbadora, todavia, sem a unidade super imposta do fantasmagórico.

¹⁵³ Kiesel analisa esse poema destacando a técnica de montagem como fundamental na estrutura textual. Se o conteúdo do poema trata de desordem, sua forma transmite o sentido de uma ordem alcançada através da competiao estética na sucessão de substantivos metonímicos que formam um mosaico desenhado a partir da iconografia moderna do esporte, da cultura popular e da medicina.

fatigante que ao que tudo indica pretende romper a forma fechada do poema. Uma forma exacerbada de representação da consciência transtornada do homem moderno na ânsia por romper os paradigmas. O uso da droga como uma rota de fuga da consciência linear concebe as novas possibilidades de cindir velhos e recalcados sentidos dos signos. O pensamento interrompido por forçosas palavras e frases não coexistiriam em outro lugar. Ou seja, pela montagem (como definiu Kiesel), Benn organiza poeticamente os fragmentos distintos em uma unidade do poema. A descontinuidade eclode em imagens: “os calafrios cerebrais”, “a espada que eclode” a ligação maternal, que golpeia a “corrente turva” (ADORNO, [1959], 1990, p. 220) e explode os significados pré-determinados, forçando a polissemia. Isso mostra o desvio característico que a poesia estimulante (pela cocaína) produz. Os delírios, a exaustão e o dilaceramento do corpo físico são metáforas das frases interrompidas, das elipses e da descontinuidade semântica. Tais elementos integram o procedimento pensamental poético de Benn. Nas duas peças que analiso no item a seguir, a linguagem rompe os limites do compreensível através da indução do prazer pela cocaína e pelo ópio.

3.3 Drs. Rönne e Jef Pameelen: um duplo

Gottfried Benn escreveu duas peças teatrais: *Der Vermessungsdirigent – Erkenntnistheoretisches Drama*, de 1916, e *Karandasch*¹⁵⁴ – *Rapides Drama in 4 Akten*, de 1917. Em ambas, a figura protagonista é o médico, Dr. Jef Pameelen, um sujeito arrogante, violento e desafiador. Entre 1915-1916, Benn escreveu um ciclo de cinco novelas que chamou de *Gehirne*, os títulos das novelas são: *Gehirne (Cérebros)*, “Die Eroberung” (“A conquista”), “Die Reise” (“A viagem”), “Die Insel” (“A ilha”) e “Der Geburtstag” (“O aniversário”). Nas cinco histórias, destaca-se a personagem Dr. Rönne: um médico reservado, apático e amedrontado. Em 1934, Benn deu a sugestão de um duplo a partir dessas duas personagens contrapostas: “ao lado de Rönne encontra-se Pameelen, ambos em Bruxelas 1916” (BENN, 2006, p. 370. Tradução minha). Surge com isso a hipótese de um duplo¹⁵⁵ composto pelas duas personagens de

¹⁵⁴ Segundo uma mensagem de Dr. F. W. Oelze, Benn via, constantemente em Bruxelas, um anúncio de uma caneta tinteiro com o nome de marca, “Caran d’Ache” que ele transformou em Karandasch, uma palavra sem significado, palavra de mero som. (WELLERSHOFF, 1976, p 37).

¹⁵⁵ O professor Richard Millington propõe uma aproximação entre a personagem do romance *O Médico e o Monstro* [1886], 2006, de Robert Louis Stevenson, e

Benn conduzidos pelos efeitos da contaminação por intoxicantes na linguagem que pretere a função social. Um elemento essencial para essa comparação é o uso de substâncias entorpecentes (ópio) e de estimulantes (cocaína) que justificam o estado de embriaguez de Rönne e a agitação severa de Pameelen. Nas peças de Benn fica evidente a referência à cocaína como estimulante. Nas novelas, embora não haja menção a uma droga, há uma sugestão de embriaguez por substâncias narcóticas, alucinantes sugeridas por plantas, como a papoula da qual se extrai o ópio.

O enredo das novelas gira em torno de Rönne, “um médico que durante um tempo trabalhou num instituto patológico realizando dissecações de cadáveres.” A narrativa começa com ele “sentado em um trem em movimento¹⁵⁶, [indo em direção ao sul da Alemanha, onde pretende assumir a gestão de um hospital numa pequena cidade] discutindo consigo mesmo, e registrando as imagens entrevistas de sua janela.” (BENN, 2006, p. 19. Tradução minha). O que inicialmente se destaca, é o registro de cores que Rönne faz dos campos. Da paisagem salta um colorido vibrante: “...campos escarlates, margeando nevoas de papoulas. [...] um azul inunda céu afora, úmido erguendo-se das margens; rosas costeiam casas e algumas completamente tomadas.” (BENN, 2006, p. 19. Tradução minha). No início da novela Ronne está sóbrio, mas com o desenrolar da narrativa, se percebe a falta de objetividade tanto da personagem quanto do enredo desconjuntado e despropositado. Na novela *A viagem*, por exemplo, não acontece viagem alguma. O enredo todo gira em torno de uma completa desorientação social de Rönne. O narrador vai mostrando a incapacidade dele de se integrar à sociedade. Rönne tenta se ajustar, mas não encontra apoio nas restrições normativas da sociedade. A viagem para a Antuérpia não acontece, e ele tem de permanecer no local, cumprir obrigações e viver num mundo com o qual não está

as duas personagens de Benn. O livro de Stevenson apresenta um caso de dupla personalidade em que um médico ilustre, bem-sucedido e de boa reputação se transforma em um assassino cruel e sanguinário. Dr. Rönne e Jef Pameelen podem ser lidos como a personagem de Stevenson através da ideia de um duplo como se abordará neste item.

¹⁵⁶ O movimento do trem parece, contudo, impedir uma visão precisa dos objetos, levando à diluição dos contornos. Os espaços acima dos campos de papoulas possuem um colorido especial. O azul do céu tem uma vida dinâmica própria. As paredes das casas parecem inclinar-se. A fumaça de cores do véu de flores sobre os prados parece se espalhar. É possível imaginar o céu e a terra, o ar e a água vibrando uns sobre outros como pinturas. Essas imagens surgem, ainda, em meio a uma linguagem estranha e desconhecida. Observa-se a falta de delimitação clara do espaço e tempo que parecem se misturar.

familiarizado, pois a cidade e seus habitantes vivem uma dinâmica provinciana e pacata, completamente diferente da expectativa da personagem.

Nas peças, o drama começa com um diálogo entre Pameelen e uma voz imaginária: “**Pameelen:** Ó expansão do Eu! Então, um corredor vazio, apenas um relógio. Onde estão as prostitutas? **Uma Voz:** um corredor vazio com apenas um relógio? Afasto-o para longe! Espalhe-se! Relaxe! O quarto do zelador? Grampos de cabelo no chão? O quintal à direita? Agora?” (BENN, 2006, p. 44. Tradução minha). As peças têm vários pontos em comum: o primeiro deles é a ingestão de cocaína, o segundo a mesma personagem, Dr. Jef Pameelen. O subtítulo, “drama epistemológico” encabeça a história em três atos. O prólogo apresenta um diálogo entre Pameelen e uma Voz na entrada de um hospital para prostitutas, como mencionei. No primeiro ato, na primeira cena, Pameelen está numa sala de consultório e recebe um paciente de nome Picasso. Há mais duas cenas no primeiro ato: a chegada de uma prostituta chamada Mieke e a chegada do pai de Pameelen. No ato dois, há três cenas que ocorrem numa cabana no alto de uma montanha coberta de neve e durante a noite. Em *Karandasch*, o subtítulo é “drama rápido em 4 atos”, porém, são apresentados somente três atos: “*Der Sanitätsrat* (quatro cenas), “*Die Weinprobe*” e “*Schulze*” (cada um, duas cenas). Os outros personagens que vão aparecendo nas peças são secundários, com exceção da personagem Picasso que parece ser uma cópia de Pameelen, uma vez que o pai de Pameelen os confunde.

Nas novelas, Rönne é um sujeito pacato e apesar de não conseguir conter sua desorientação e desequilíbrio publicamente, ele quer fazer parte da sociedade. Na segunda novela “*Die Eroberung*” (“A conquista”), ele demonstra sua submissão e ambição repetindo, por duas vezes, a frase: “aceitem-me na comunidade” (BENN, 2006, p. 25, 26. Tradução minha). A casa de café é a representação da comunidade, e é onde Rönne observa e descreve a rotina insuportável e banal da cidade, opostas à sua concepção de felicidade:

Sentou-se, respirou fundo: sim, aqui é a comunidade. Olhou ao redor: um homem friccionava-se em uma menina, que, por sua vez, achava aquilo divino, e alisava-o. A mandíbula de um sujeito que estava atrás era apoiada com o auxílio de duas mãos fundidas num copo, os pais sentados protestavam. Em todas as mesas havia em algumas o que comer e em outras o que beber. Um cavalheiro fez uma oferta; havia confiança em seu olhar, [...]. Sim, aqui está a felicidade, disse para

sim mesmo, respirou fundo e concentrou-se, a intensa e prolongada felicidade. Aceitem-me na comunidade! (BENN, 2006, p. 25-26. Tradução minha)

Passo a passo, Rönne mostra os detalhes de uma sociedade desmoralizada em que, tenta servilmente se inserir. As cenas descritas são enfadonhas e totalmente desinteressantes. O título da novela – “A conquista” – traduz a temática do novo enredo. Rönne se encontra em uma cidade conquistada, onde ele supõe que as pessoas planejam um protesto para manter suas casas. Rönne também parece querer conquistar seu espaço na cidade, tentando se integrar na comunidade. A casa de café é, para ele, um reflexo de como são os moradores e é de lá que ele registra diversas imagens de banalidades que o fazem sentir-se seguro e estável.

Pameelen ao contrário¹⁵⁷, não se importa com valores sociais ou morais. Ele cria, por exemplo, uma “sociedade secreta” que é totalmente caótica e destruidora dos valores morais:

Pameelen: a ação condutora do substantivo configura a história do mundo. Nós mudamos. Sociedade secreta. Tosse, masturbação, cocaína, tudo o que relaxa a estrutura precisa ser instituído por lei. (*cheirada*)

Renz: ... O senhor institui?

Pameelen: eu relaxo. Participação! Senhor Plenz, deixe seu instituto trabalhar nesse sentido. (BENN, 2006, p. 64. Tradução minha)

¹⁵⁷ A personalidade oposta de Rönne, ou seja, Pameelen, revela o seu lado animal, seu lado monstro de médico que age conforme seus impulsos sem se preocupar ou sem respeitar os parâmetros médicos e sociais. Essa afirmativa se constata quando Pameelen incita uma de suas possíveis amantes a cometer aborto: **“Pameelen:** Você espera que eu interrompa a minha continuidade lógica por excentricidades fisiológicas de uma experiência? / [...] / **Kitty:** Eu não entendo. Mas é o suficiente para eu saber que você não me ama. Vou continuar a vida sozinha. / **Pameelen:** E a loucura de dar à luz? / **Kitty:** Sim! A criança! Contra você e todo o mundo! O nascimento da criança! Canções de triunfo! / **Pameelen:** Você sabe, então, o que está em jogo? / **Kitty:** Sim, de modo que você não se tornará como os animais. / **Pameelen:** Sim, e de forma que nenhuma de minhas fibras floresça em fornicção numa barriga! - E que não apalpe as coisas e todos os ecos para frente para trás, e dilacerado por estrelas, nossa ruptura revelada e os ossos quebrados – / **Kitty:** e, se à noite em minha cama estou, e a cama se vai e eu flutuo no sangue macio quente e escuro, sangue animal, sangue florescido, e na borda está a destruição e o horror e a infidelidade, mas o sangue murmureja, murmureja, murmureja, maravilhosas canções silenciosas de amor.” (BENN, 2006, p. 50-51, tradução minha).

A autoconfiança e a loucura de Pameelen parecem provenientes dos efeitos de estimulantes. Fica evidente, na cena acima, que Pameelen faz uso de cocaína e defende a legitimação de toda substância que relaxa o corpo. “Provozieres Leben” coloca-se do mesmo modo em defesa da legalização da cocaína:

Um estado completo, uma ordem social, uma moral pública para a qual a vida é economicamente viável e que não abre espaço para uma *vida por indução* (Provozieres Leben), não pode satisfazer suas destruições. Uma comunidade baseada na experiência biológica e na vazia estatística de higiene e criação como um ritual moderno pode representar sempre e somente a dimensão externa. (BENN, 2006, p. 374. Tradução minha)

As novelas não mostram evidência concreta de que Rönne é usuário de drogas. Contudo, algumas situações sugerem-no sob efeito de embriaguez. Isso corrobora a hipótese de que sua languidez e sua introspecção decorrem do perfil narcótico. Durante os atendimentos médicos, ao invés de manter a comunicação com os pacientes, Rönne através do fluxo de consciência faz associações absurdas e, em certos momentos, se ensimesma completamente. Ele esquece, por exemplo, as perguntas protocolares elementares da rotina hospitalar e, quando se trata de tomar importantes decisões organizacionais, entra em colapso e foge: “Fechou-se em seu quarto, de modo que ninguém podia perturbá-lo; ele queria abrir e encarar com tranquilidade.” (BENN, 2006, p. 23. Tradução minha)

A decadência de seu caráter é reflexo de sua perturbada relação com a realidade. Ele aparenta ter inquietações que o impedem de chefiar o hospital, sobretudo porque delega todo o serviço aos funcionários e evita qualquer relação com os colegas de trabalho. Em algum momento, Rönne afirma não se lembrar de quando começou a ter alucinações. Para ele, tudo permanece indeterminado e vago, ele é descrito como num estado de torpor: “Meditara quando teria começado, porém não lembrara mais: eu vou por uma rua e vejo uma casa e me lembro de um castelo igual a um que havia em Florença, mas eles se tocam de leve na aparência e logo se dissipam.” (BENN, 2006, p. 21. Tradução minha)

O “estranho cansaço” de Rönne o teria levado ao estado de delírio? Ou, talvez, o trabalho de dissecação de cadáveres explique suas perturbações e sua desorientação? Ou Rönne faz uso de entorpecentes e tenta disfarçar seus efeitos? Ele deseja se entregar aos seus impulsos mais íntimos, mas não se sente confiante o bastante para fazê-lo. Talvez porque

não se sinta confortável na provinciana cidade que o constrange. Quando, porém, liberta sua fantasia, Rönne descreve imagens absurdas: “de repente diante dele, a grávida: carne larga e pesada, humores escorrendo do seio e do corpo; uma pobre caveira magra sobre a folhagem molhada, sobre uma paisagem de sangue, sobre o inchaço de tecidos animais, provocado por um toque inquestionável.” (BENN, 2006, p. 30. Tradução minha) Ou quando se vê de forma vegetativa “como as flores, como os animais no coito, sob o céu, sob a noite.” (BENN, 2006, p. 29. Tradução minha)

Em todas as novelas há referências a plantas e flores que tem um efeito narcótico e relaxante. “Mohn” (Papoula ou papoila) é a que prevalece no ciclo das histórias tanto na primeira página de *Gehirne* (quanto na última de “Der Geburtstag” (“O aniversário”). Tal planta tem uma conotação forte no contexto literário, desde a época de Novalis que a celebrou em seus hinos: “o que seguras sob teu manto, cujos poderes ocultos afetam minh’alma? O bálsamo precioso goteja do ramo de papoulas, em tuas mãos.”

Em “Der Geburtstag” (“O aniversário”), a papoula é destacada como uma flor “grande e mítica” (“groß und sagenhaft”, 2006, p. 51). O crítico Konstantin Bendix, em *Rauschformen und Formenrausch*, de 1988 analisa outra flor favorita de Benn: Anemone (Anêmona), que foneticamente é próxima à palavra *Mohn*. Dafne, violeta, açafraão e narciso também podem ser associadas à papoula por categoria semântica e reforçam o efeito inebriante, entorpecente, sonolento. Em “Die Insel” (“A ilha”), Rönne diz meditativo:

‘Papoulas, forma rechonchuda do verão,’ [...] ‘umbigo-recluso: agrupamento inchado, dinamite de dualismo: aqui está a daltônica, a vermelhidão da noite. Ah, como reclamas! Mergulhado no campo, tu fraturado, rocha-de-estímulo, lavada em ervas, e todos os meio-dias doces, porque meu olho em você dorme o último sono em silêncio, de horas fieis. Na sombra azul de sua cicatriz, em seu abrasante flutuar, encostado, aquecido, confortado, afundado em seu fogo: em florescer’. Agora, este homem: você também! Você também! – na minha borda jogado, na vastidão de verão, toda a minha sorte hostil, e agora: onde eu não estou? (BENN, 2006, p. 57. Tradução minha)

Em uma declaração, no ensaio “Das moderne Ich”, escrito em 1920, Benn afirma que a palavra Blume (Flor) tem implícita a ideia do “estado drogado”: “há campos sobre a terra que carregam nada mais que

flores intoxicantes.” (BENN, 2006, p. 64. Tradução minha) A ideia de que a papoula e outras flores no ciclo das histórias de Rönne fazem alusão às drogas opiáceas é confirmada pela proximidade com imagens de languidez, sonolência, entre outras, que são conduzidas nas histórias: “mas Ronne atravessou o jardim. Era verão; línguas de lontra balançavam no céu azul, as rosas floresciam docemente decapitadas. Ele sentiu a excitação da terra em seus pés, e o aumento dos poderes, não mais pelo seu sangue.” (BENN, 2006, p. 22. Tradução minha). Em “Die Insel” (“A Ilha”) há um trecho que sugere muito que Rönne é um usuário de entorpecentes: “de repente, ele se sentiu profundamente cansado e um veneno em seus membros” (BENN, 2006, p. 61. Tradução minha) Para conectar-se, novamente, com a substância floral, Rönne se aproxima imediatamente de uma janela para olhar seu jardim e admirar o que chama de “sua flor branca” (“die Blüte Weiß”).

Nas peças, a droga predominante é a cocaína, que é complementada por outro estimulante: o café.¹⁵⁸ O uso da droga é perceptível nas duas menções literais e em diversas referências indiretas: “cheirar”, “dores de garganta” e em “caixa de rapé” que contém “Kleine flimmernde Kristalle” (pequenos cristais brilhantes). Outra imagem recorrente que pressupõe o pó branco de cocaína é “Firnenschnee” (cristal de neve). Sobretudo pelo jargão vulgar em que “Schnee” (neve) é usada para designar a cocaína na forma cristalizada:

Pameelen: uma resistência!

Der Dramatiker: luta de ideias!!

Pameelen: cheiro local.

Der Dramatiker: com longo tempo!

Pameelen: e eternidade!

Der Dramatiker: e cristal de neve!

Pameelen: e Karandasch! (BENN, 2006, p. 70. Tradução minha)

É evidente, na peça *Der Vermessungsdirigent*, que a palavra “Schnee” evoca outras conotações simbólicas, o que dificulta interpretá-

¹⁵⁸ O café surgiu no Oriente Médio. Era uma planta indígena da Etiópia e apareceu pela primeira vez nos trabalhos dos médicos Rhazes e Avicenna. A bebida era servida na oração da igreja cristã oriental da Etiópia pelos Derviches que a introduziram na cultura islâmica no século XV e nos mosteiros europeus. Segundo uma lenda chinesa, um monge chamado Bodhidharma (quem introduziu o budismo na China) tentava não dormir nas sessões de meditação e para resistir ao sono, ele arrancou suas pálpebras e jogou-as fora, assim, pode permanecer acordado eternamente. No lugar onde as pálpebras foram jogadas, nasceram as plantas de chás. (BOON, 2002, p. 172).

la exclusivamente como cocaína, entretanto, é provável: “Neve em volta da minha cabana! Branco infrutífero!” (BENN, 2006, p. 55. Tradução minha). Em outro exemplo, a fluidez da neve dissemina aberturas semânticas: “Não há concessões para a sintaxe! Apenas murmúrios do eu: estranho! Estranho! (*rápido*) O telhado em que a neve escorre. A caminhada para a fonte. Gelo triturado. Paladar de sensações. Montanha trovão.” (BENN, 2006, p. 59. Tradução minha). Os efeitos se assemelham aos da cocaína que abre, assim, a possibilidade de a neve ser uma metáfora dessa droga, lembrando que da neve como cocaína é o poema “Rosiger Spiegel”¹⁵⁹ (“espelho mais rosado”, de 1913) de Georg Trakl. O poeta realiza uma metáfora emblemática da cocaína como a neve emanando ou “chorando” dos olhos quebrados, dilatados ou rompidos: “Schnee aus brochenen Augen weint” (“Neve dos olhos rompidos choram”). Seria essa percepção imaginária ou alucinatória? É possível questionar a legitimidade histórica dessa leitura, pois, embora a palavra “Schnee”, tanto em alemão como em inglês, seja conhecida como metáfora da cocaína (pó cristalino), essa associação metafórica certamente era menos familiar e talvez não existisse quando Trakl¹⁶⁰ compôs esse poema.

Nas histórias da personagem Pameelen, de Benn, a sugestão da neve associada à cocaína é evidente. As drogas surgem de forma ambígua nas tonalidades textuais, são metáforas contra a rigidez semântica, ao passo que a personagem Rönne luta para manter convenções sociais. Em algum momento, ele começa a falar em autoreflexão e vontade de escrever e isso indica uma tentativa de objetivar seu pensamento impreciso em atos conscientes. O que não acontece, ao contrário, ele parece desintegrar-se lentamente. No início de *Gehirne*, sugere-se que a letargia e o desprendimento do protagonista são sintomas de um trauma psicológico, uma espécie de esgotamento nervoso resultante do trabalho anterior em um “instituto patológico”:

Ronne, um jovem médico que durante anos realizou necropsias, viajava pelo sul da Alemanha,

¹⁵⁹ Exemplar dessa metáfora é o poema Rosiger Spiegel de Georg Trakl: Rosiger Spiegel: ein häßliches Bild, / das im schwarzen Rücken erscheint, / Blut aus brochenen Augen weint / Lästend mit toten Schlägen spielt. / Schnee rinnt durch das starrende Hemd / Purpurn über das schwarze Gesicht, / das in schwere Stücken zerbricht / von Planeten, verstorben und fremd. / Spinne im schwarzen Rücken erscheint / Wollust, dein Antlitz verstorben und fremd. / Blut rinnt durch das starrende Hemd / Schnee aus brochenen Augen weint.

¹⁶⁰ O Dicionário de Etimologia Online de Douglas Harper informa que o primeiro uso comprovado de “neve” como metáfora de “cocaína” data de 1914, pelo menos um ano após a composição de “Rosiger Spiegel.”

em direção ao norte. Passou os últimos meses à toa, trabalhara dois anos num instituto patológico, isso significa aproximadamente, sem hesitar, que passaram por suas mãos, dois mil cadáveres, e isso, estranha e inexplicavelmente, o exaurira. (BENN, 2006, p. 19. Tradução minha)

É preciso considerar que o protagonista Rönne é naturalmente mais ingênuo que Pameelen, por isso, é facilmente esmagado pelo contínuo confronto com os limites da razão e do absurdo das convenções. O excerto a seguir, ilustra a submissão de Rönne diante do mistério: “ficou humilde diante do incompreensível, todo o mistério de que ele não era mestre; uma aparição mítica em sua vida, as coisas boas e ruins, as lágrimas e o sangue.” (BENN, 2006, p. 29. Tradução minha)

A personagem Pameelen, por outro lado, seja sóbrio ou intoxicado, se recusa a ser “humilde diante do incompreensível”, ou diante de qualquer coisa similar: “a grandiosidade da existência me afrontava: a paixão e a luta, a fome e o amor; a ânsia por verdade, que jaz em nós, humanos fracos, e nos move cada vez mais alto na direção da luz especial até o grande brilho.” (BENN, 2006, p. 45. Tradução minha) Pameelen está disposto a enfrentar o incompreensível. Em *Karandasch*, mergulha no êxtase: “**Pameelen:** abertura da caixa! Redução! Motorizado para efeito de alimentação.” (BENN, 2006, p. 63-64. Tradução minha). Para sublinhar ainda mais a sua distinção perante Rönne, Pameelen se projeta para um mundo “místico”, apresentando a cocaína como um dos vários instrumentos possíveis para facilitar tal projeção: “**Pameelen:** (com a lata de pó) e estes pequenos cristais cintilantes (passando em torno), esta erva fina levantina” (BENN, 2006, p. 65. Tradução minha): “Mas talvez seja um trem. Ele atravessa talvez a noite. Ele atravessa talvez o dia. Há talvez aí uma extensa luz verde. Há talvez aí um campo de neve” (BENN, 2006, p. 75. Tradução minha).

A sugestão de que a dicotomia das figuras Rönne-Pameelen corresponde à oposição dos valores de atribuição embriaguez/estimulante – mais especificamente a oposição ópio-cocaína – não implica em pensar que as diversas atitudes dos dois personagens sejam resultantes de seus usos de diferentes substâncias psicoativas. Muito menos que o poeta tenha usado substâncias psicoativas como ferramentas criativas para estimular suas várias histórias. Dentro de cada texto, o recurso de imagens associadas metaforicamente a drogas e a seus efeitos, combinados com as declarações implícitas ou explícitas das personagens, contribuem para a hipótese da tese sobre contaminação linguística, que observo nesse item pela incoerência como característica que conduz a escrita das novelas e

das peças a um estado embriagante/estimulante. Isso é perceptível nas narrativas, porque possuem enredos fragmentados. As personagens perseguem um objetivo: “viver de forma linear”, como se vê na primeira edição de *Karandasch*: “um suricato, quem ainda vive linear?” (BENN, 2006, p. 75. Tradução minha). As histórias de Rönne concernem a essa obsessão pela linearidade, uma vez que ele vive em constante estado de embriaguez, tentando disfarçá-lo diante das convenções sociais que precisa respeitar. Essa inquietude é tão forte, que a excitação da droga é prescindível:

Algumas vezes [...] vira as mãos de um lado e de outro, observa-as. Certa vez, uma enfermeira observou como ele cheirava as coisas, ou melhor, como ele se dirigia a ela, como verificava seu cheiro, e como, em seguida, abria, no alto, as palmas das mãos levemente dobradas, juntando e movendo os dedos uns nos outros, ou quando trouxe uma fruta grande e macia, ou quando derrubou alguma coisa. Ela contou às outras enfermeiras; mas ninguém entendia aquilo. Ocorreu, certa vez, que um animal grande foi abatido na instituição. Ronne veio ao local, aparentemente por acaso, e quando a cabeça do animal foi partida em duas, ele pegou as partes nas mãos e caminhou pelo corredor, enquanto todos o observavam sem saber como entender aquilo e logo esqueceram. (BENN, 2006, p. 21-22. Tradução minha)

Pameelen, por outro lado, tem um comportamento evidente de usuário de cocaína. Em *Karandasch* há direta alusão às drogas estimulantes como cocaína e cafeína. E soma-se a isso a falta de propósito. O texto parece sem sentido e as personagens sem direção, um texto intoxicado, diria:

Renz: como estou ...?

Plenz: oscilante ...

Renz: sensação de felicidade.

Plenz: e se esses porcos morrem, eles vão dizer que viveram –

Renz: mas nós ...

Pameelen: ... sobre aguaceiro de decadência sobre a corrente da contravenção...

Plenz: os novos tipos.

Pameelen: o médico-chefe: lá: pequeno, menor, minúsculo ... ele balança, embora ... soletrar ...

Renz: ... Quatro ...

Pameelen: Um substantivo ... e Pfeiffer: também um substantivo ... com subgrupos.

Renz: ... os novos tipos

Plenz: ... os novos porcos ...

Renz: ... a constituição relaxada ...

Pameelen: ... eu relaxo um...

Renz: ele relaxa ...

Pameelen: ... o primitivo ...

Plenz: ... A ...??

Pameelen: O ...!!!

Plenz: Profetas!

Renz: Jeremias!!

Pameelen: Amém!!! (BENN, 2006, p. 65-66.
Tradução minha)

É preciso notar que, apesar das diferenças fundamentais entre os dois personagens, as reações de Rönne e Pameelen, diante das crises que ambos enfrentam, têm características comuns. Ambos mostram a marca de misticismo poético inerente ao estilo de Benn. Na cena final de *Karandasch*, Pameelen, busca por um paciente que se escondeu num museu: “**Pameelen:** (*em um museu*): por acaso passou um senhor por aqui? Oi! Torsen, panteras, belo traseiro, por acaso passou por aqui o senhor? Responda cavalete de pernas! (*Olha em volta*).” (BENN, 2006, p. 79. Tradução minha). Rodeado por relíquias de civilizações antigas, Pameelen, tomado por uma euforia exclamativa é interrompido pela advertência do atendente do museu: “neste recinto deve-se manter silêncio.” (BENN, 2006, p. 80. Tradução minha)

Nas novelas, o refúgio preferido de Rönne é o jardim: “seguia, entretanto, pelo caminho das sombras com muitos bancos; volta e meia, tinha que descansar ante a queda da luz, e revelava que se sentia um céu sem fôlego.” (BENN, 2006, p. 22. Tradução minha). Na rotina de trabalho, Rönne tem dificuldade de manter a atenção aos pacientes. Em um momento, ele parabeniza um doente terminal e o manda para casa:

Era normal na instituição, ocultar às famílias a real condição do paciente devido a dor que a morte traz consigo. Assim, Rönne o examinou: uma abertura artificial na frente, uma flacidez atrás e, no meio, um pouco de carne madura; felicitou-o pelo sucesso do tratamento, dando de costas enquanto saía. [...]. Aquele que crê que com as palavras se pode mentir, poderia pensar que isso aconteceria aqui. Mas se eu pudesse mentir com as palavras, eu não estaria aqui. Em toda parte, onde quer que eu

olhe, há necessidade de uma palavra para viver. Eu teria mentido se tivesse dito: boa sorte! (BENN, 2006, p. 20. Tradução minha)

A confusão do trecho abre o campo de interpretação dos possíveis sentidos da locução “boa sorte”. Tanto pode ser uma mentira, porque Rönne nega aos pacientes a verdade sobre seus reais estados de saúde ou pode ser uma ligação com a filosofia de Nietzsche em *Sobre Verdade e Mentira* (2008). Na observação enigmática de Rönne ressoa a teoria de Nietzsche de que mentimos por necessidade, para superar a realidade, ou seja, para vencer a realidade. A mentira é necessária à vida, porque ela é parte do questionável caráter da existência. Nesse sentido, a mentira seria para Rönne um suporte à vida das aparências. Rönne deseja modular seus medos e transfigurar seu sofrimento através de um mundo imaginário que lhe permite atribuir sentido aos vazios e à ausência.

O médico-chefe fora chamado de volta; era um homem amável, contava ele que uma de suas filhas estivera doente. Rönne, porém, respondeu: veja o senhor, nestas minhas mãos segurei cem ou quem sabe mil pedaços; alguns eram suaves, outros duros, todos muito diluídos; homens, mulheres, moles e cheios de sangue. Agora, mantenho sempre o meu próprio em minhas mãos e sempre preciso depois pesquisar com o que me é possível. Se tivesse pressionado o fórceps um pouco mais fundo aqui na frente...? Se me tivesse golpeado numa parte específica da cabeça...? O que acontece com o cérebro? Eu sempre quis voar, como um pássaro do desfiladeiro; agora, vivo fora do cristal. Deixe-me, por favor, o caminho livre, balanço mais uma vez – estava tão cansado – nas asas está o caminho - com a minha espada de anêmonas azuis – na queda da luz no meio do dia - em ruínas do Sul - em nuvens desintegradas – pulverizações frontais – um deslizamento da frente. (BENN, 2006, p. 23. Tradução minha)

O mundo para Rönne, não parece objetivamente palpável, a dinâmica da realidade não o permite filtrar suas elucubrações. Diz que precisa descansar “antes da queda da luz” e finalmente ser acometido por uma morte semelhante àquela dos corpos que manipulava. Rönne anseia pela libertação: “balanço mais uma vez – estava tão cansado – nas asas está o caminho”. Quer se libertar das convenções, das obrigações, dos modelos de conduta respeitáveis e mergulhar fundo na sua embriaguez. O mitológico sonho de Ícaro corresponde a esse anseio de liberdade. É o

despertar de Rönne. A metáfora da queda pode sugerir o fim da consciência perturbada expressa nas imagens: “frente afunda”, “em ruínas do Sul” e em “nuvens desintegradas.” A metáfora em Rönne se dá em sentido inverso. Se a queda de Ícaro é a punição pela insistência na liberdade absoluta, em Rönne a libertação é a desintegração, (é o deixar-se entregar pelos impulsos). Quando ele evoca o sol do meio-dia para suprimir o conflito entre instintos e a consciência, parece querer dar espaço à droga, à embriaguez em meio ao uso convencional.

Rönne se renova “na queda da luz no meio do dia”. Entregue aos devaneios, às afeições conflituosas, ele desenvolve uma visão do mundo que o defenda, e com isso, cria um universo interior hipertrofiado. Esses subterfúgios tentam contornar o desajuste das relações sociais, a distorção do amor e sexo segundo os modelos de que dispõe. Tudo em meio à crescente consciência de se sentir fora ou privado do mundo real.

O que se vê em é um paradoxo. O desejo de Rönne de “ainda viver linear” (“noch linear lebt.” 2006, p. 75) entra em conflito com o anseio de afastar-se do peso da realidade pela entrada no mundo fabuloso da droga. A atitude de Rönne entre a fuga do real e o desejo vital de realizar os procedimentos habituais do hospital, colocam-no diante da embriaguez como um caminho. A fluidez e lentidão das narrativas tudo encobrem, deixando laivos dos labirintos absconsos do cérebro.

A sugestão do duplo, proposta nesse item do capítulo, se legitima pela lentidão que marca o estado sacramental e lento de Rönne, nas novelas, em contraste com a velocidade e intensidade nas peças *Der Vermessungsdirigent (O perito-chefe)* e *Karandasch*. Essa diferença é marcada pela velocidade da linguagem dos dramas que recaem numa subversão do sentido das palavras, numa euforia: “A destruição da realidade e a ideia do eu são levadas adiante até a destruição da linguagem e do significado do conteúdo.” (WODTKE, 1969, p. 17. Tradução minha)

Pameelen: Você toca no problema da caixa, para o grande problema da caixa.

Renz: Mas eu tenho algo. Digamos que eu tivesse algo que fosse minha opinião, algo que eu poderia defender, com o juramento dos dedos, fisionomia, só um pouco real.

Pameelen: Então diga Karandasch.

Renz: você diz?

Pameelen: Karandasch.

Renz: você quer dizer?

Pameelen: Então você perdoa qualquer coisa.

Renz: Você quer dizer ...?

Pameelen: Este é o grande juramento que eu uso

quando estou no meio do chamado Ser-aí, e quer dizer como se palavras tivessem significado. Nós não acreditamos mais nisso, Renz, nós não acreditamos mais nisso. Todo vocábulo em que o cérebro cidadão babava sua alma, milhares de anos, são dissolvidos, em quê, eu não sei. Temos que tagarelar, porque temos de comer, temos que sorrir, porque somos pobres, mas Karandasch, Karandasch – esta é a caixa: as palavras estão ordenadas, sobre cada uma se encontra um homem pequeno. À noite, homem pequeno dorme com mulher pequena, para procriar, para se unir, preencher palavras com nova boca. Jaz no caixão, última palavra, Deus principal, grinalda ao pé, mulher para o lado, lágrimas escorrem - mas e você e eu? Renz, as palavras são tantas: a palha do malhadouro, sombra dos perdidos, mas as velhas palavras, Renz, antigas palavras - Karandasch - Karandasch. (BENN, 2006, p. 66-67. Tradução minha)

O que parece ligar essa confusão de sentidos é uma euforia que se legitima por implicações simbólicas com relação à escrita sem função referencial comunicadora. Renz se refere a um “algo” (etwas) que nos diálogos anteriores fora uma caneta tinteiro ou algo para escrever poeticamente: “como estou...? eu estou tão poético...? Creio que se eu tivesse uma *Esterbrookfedern*, a única com a qual poderia escrever... creio verdadeiramente, mas com caneta tinteiro...?” (BENN, 2006, p. 66. Tradução minha). Pameelen não acredita nessa possibilidade e sua resposta para Renz é “Karandasch” – a palavra em “forma de juramento” (Eidesformel). A longa fala de Pameelen que encerra a cena 2 turva a imediata compreensão. Ele próprio admite não ter sentido nas palavras e elas parecem sem função semântica, apenas dispostas umas após as outras. “Karandasch” é a sua palavra para tudo. Nela se inscreve o nonsense, o seu desejo de se abrir na escrita, de abrir a “caixa” (Schachtel). O nonsense de “Karandasch”¹⁶¹ corrobora a hipótese da tese

¹⁶¹ A palavra sem sentido que foge da boca tal como o efeito passageiro da droga. Sobre a palavra “Karandasch”, Rainer Rumold informa algumas possibilidades de sua origem. Poderia ter sido da marca de canetas e lápis Caran d’Ache, porém a fundação desta ocorreu em 1924 e o drama de Benn foi publicado sete anos antes. Outra possibilidade é a assinatura do caricaturista Emmanuel Poiré (1859-1909) que usou Caran d’Asche como pseudônimo para suas obras. Essa última hipótese é plausível porque Benn pode ter tido contato com as obras do artista,

sobre a contaminação linguística, pois fica explícito que a palavra não basta e tem de recorrer aos estrangeirismos, aos neologismos na tentativa de dar nova correspondência ao signo/referente.

O “não-sentido de Karandasch” (Friedrich W. Wodtke [1969, p. 27]) define as peças de Benn “como êxito ou fracasso em direção ao teatro do absurdo”¹⁶² e expressa a premissa da contaminação linguística de

principalmente sua série de vinhetas mudas intitulada “Histórias sem palavras”. “O editor do ‘Chat Noir’ dizia muitas vezes no prefácio do jornal que não eram utilizadas palavras ‘porque seriam um insulto à aparência das páginas’. E concluía que era ‘tudo uma questão de arte.’ [...]. Na altura houve também quem notasse os contextos explorados por Caran d’Ache. O ensaísta John Grand-Carteret sublinhou as suas ‘interessantes vinhetas, essas pequenas histórias cômicas, desenhadas com um traço preciso, com a sua sucessão de incidentes’, acrescentando: ‘Ele é o primeiro a apresentar ao público parisiense a imagem sem texto, dando o drama, o episódio cômico, o fait divers, em quadros falantes, procurando buscar nesse género popularizado pelos mestres dos ‘Fliegende Blätter’ [escola alemã de banda desenhada de Wilhelm Busch e de Oberländer] uma concepção mais francesa”. (FRANCO, 1990, p. s/n.).

¹⁶²Teatro do absurdo – movimento literário surgido na DRAMATURGIA dos anos 50 do século XX. Seus representantes jamais chegaram a se considerar integrantes de uma mesma escola ou movimento, mas suas obras e atitudes participam de uma forma ou de outra da corrente de pensamento que situa o ser humano em meio a uma constante angústia existencial, uma vez que se encontra em desarmonia com um universo de onde desapareceram as certezas e os princípios básicos inquestionáveis. Segundo Martin Esslin (1918-2002), “o teatro do Absurdo expressa a angústia e o que nascem da admissão de que o homem é cercado por áreas de escuridão impenetrável, de que não pode nunca conhecer sua verdadeira natureza nem seu objetivo, e que ninguém lhe poderá fornecer regras de conduta prefixadas” (O teatro do absurdo, p. 370). Os principais dramaturgos citados pela CRÍTICA como pertencentes ao movimento são Samuel Beckett (1906-1989), Arthur Adamov (1908-1970), Jean Genet (1910-1986), Eugène Ionesco (1912-1994), Harold Pinter (1930) e Fernando Arrabal (1932). A diferença entre estes e outros autores do passado com postura ideológica semelhante é que no teatro do absurdo sucede uma perfeita integração entre forma e conteúdo. Assim, vemos surgir com frequência imagens que correspondem ao “absurdo” da condição humana, como os pais de Hamm, por exemplo, que não têm pernas e vivem enterrados em areia dentro de latas de lixo (Fim de jogo, de Becket, 1957), ou o orador surdo-mudo cuja missão é revelar a grande mensagem (As cadeiras, de Ionesco, 1952). Os principais precursores do movimento foram Alfred Jarry (Ubu Rei, 1896), Guillaume Apollinaire (As mamas de Tirésias, 1917), bem como os movimentos da primeira metade do século XX, DADAÍSMO, SURREALISMO e EXPRESSIONISMO. No Brasil, José Joaquim de Campos Leão (1928-1883), o Qorpo Santo, tem sido considerado

aparente “não-sentido”. A droga que destrói o corpo é a própria destruição da linguagem que não mais contempla a função comunicadora. Desdobra-se da contaminação linguística, nesse item sobre o caráter duplo visto nas duas personagens, os efeitos do ópio e da cocaína na linguagem. Enquanto Rönne tenta disfarçar seu desequilíbrio e sua embriaguez, escondendo-se em um quarto, Pameelen e seus amigos, usuários de drogas, não se importam em ser apontados como marginais na sociedade, eles usam suas drogas como meio de confrontar os padrões pré-estabelecidos, tratam todos com ironia e desprezo e se autoneameiam “novos porcos.” Quando Pameelen afirma que nem ele e nem Renz acreditam mais nas palavras, ele está se referindo não apenas a uma descrença¹⁶³ em relação à linguagem, mas também, a modelos culturais e às convenções sociais. Rönne é representativo de uma personalidade preocupada em disfarçar as aparências sintomáticas do vício em uma droga. Em Pameelen, dá-se vasão a representação de um tipo de sujeito que não mede as consequências de seus atos e suas palavras, e age como um desafiador de normas estabelecidas. Ambos têm em comum, o desejo de fugir a uma personalidade moldada pelas circunstâncias de seus meios sociais.

E para finalizar, as mesmas referências observadas nas novelas são retomadas nas peças: “grito de Ícarus – já tudo gritado! Níobe tão contorcida de dor, crianças morrendo, então o que acontece!! Tout passe, tout casse, tout lasse, Adônis; em um caco de areia escura, a anêmona azul, contudo, campos de uvas – aurora – atendente do museu, um cocktail!” (BENN, 2006, p. 79. Tradução minha). Muito sugestiva a

pela crítica como “um dos mais poderosos e imaginativos dramaturgos brasileiros de todos os tempos, e um dos mais autênticos precursores do atual teatro do absurdo que tenham surgido, no mundo inteiro, no século passado” (Yan Michalski, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25.10.1970). (VASCONSELLOS, 2009, p. 209-210)

¹⁶³ Isto se comprova pelas muitas referências a deuses e elementos de mitologias pagãs: “**Pameelen**: indo do laboratório para o museu, vi os deuses na gargula.” (BENN, 2006, p. 68. Tradução minha); a referência a *Yggdrasil*, uma árvore da mitologia nórdica; a descoberta de Pameelen, “Frigo”, alguma espécie de planta exótica que o deixa com a “garganta, quase sempre, mais áspera, uma olhada num forno, uma taça de café e o Nada.” (BENN, 2006, p. 68. Tradução minha); uma personagem intitulada “Médico especialista” responde que Pameelen vai “arruinar os pais de família” com seu descobrimento; a referência a lugares como Creta, Micenas e deuses como Baldur, a ninfa Sírinx e o deus Tritão no museu: “doce Tritão: duas fileiras de dentes, rígido e aberto – mandíbula contra mandíbula.” (BENN, 2006, p. 80. Tradução minha); as muitas referências ao vinho e a bebida pura que Pameelen oferece: “a poção sem mistura”.

citação a deuses do êxtase e tudo se resume na frase em francês: *tudo passa, tudo se acaba, tudo cansa*. A palavra “toda gritada” se esgota à medida em que não mais desperta interesse. Por isso “Karandasch” desqualifica todo o sentido já gritado das palavras. Christian M. Hanna e Friederike Reents destacam algumas análises a respeito do esvaziamento de certas palavras nas obras de Benn. Por exemplo, no campo da pesquisa médica que se vende ao capitalismo: “**Conselheiro médico:** nossa mais alta profissão, sem sombra de dúvida, em sucesso material. **O dramaturgo:** (*nos bastidores*): sem trovões! Bom, conselheiro médico! Latim! [...] **Conselheiro médico:** Humanitas!” (BENN, 2006, p. 71-72. Tradução minha). Outro exemplo é a poesia de lugar-comum e desprovida de conhecimento: “**Renz:** (*no laboratório*) como estou...? Estou tão poético...?” (BENN, 2006, p. 66. Tradução minha). A função capitalista do dinheiro empregado na medicina se destaca no esvaziamento do conceito Humanitas! A crítica ao emprego da palavra vazia¹⁶⁴ se conclui ao final do drama com o desmascaramento de que é “kitsch! Tudo kitsch!” (BENN, 2006, p. 80. Tradução minha)

O princípio que Benn parece querer determinar com o duplo Rönne/Pameleen, e todas as simbologias que advém de entorpecentes/estimulantes é a de uma ruptura com a linguagem que comunica, quando as personagens adentram o mundo do êxtase. Em ambas, a linguagem se abre para a incompreensibilidade da palavra intoxicante que já explorou “todo o seu grito”. O que está em jogo é a linguagem que se entrega ao novo, ao incoerente, ao absurdo. O “duplo Rönne-Pameelen” contagia, ademais, pela sensação de liberdade de um estado de letargia (presente na figura de Rönne e que desagua em Pameelen, possibilitando o prazer de expurgar o monstro que habita o ser humano) diante de convenções que castram os impulsos do âmago.

3.4 Anjos: “olhos ensanguentos na vigília”¹⁶⁵

¹⁶⁴ Benn diz que é preciso entregar-se ao poder “essencialmente misterioso” das palavras. Em “Problemas da lírica”, ele apela para o mistério da palavra poética como componente da linguagem: „devemos aceitar que as palavras possuem uma existência latente, que atuam como feitiço que comunica. Isso parece-me ser o maior mistério sobre o qual nossa sempre alerta consciência, cuidadosamente analisada, estilhaçada por transe ocasionais, sente seu limite.” (BENN, 2006, p. 520. Tradução minha).

¹⁶⁵ O verso que intitula esse item é parte do poema “Poema Negro” de Augusto dos Anjos e sugere a falta de sono devido à vigília que pode ser consequência do uso de drogas excitantes. Essa interpretação parte da leitura do poema Rosiger

Sob a hipótese da contaminação linguística afirmo nesse item a premissa de um “estado drogado” da escrita que explora o efeito da alucinação e a ânsia pelo esquecimento através de metáforas divagantes e visões fantásticas. Termos da cadeia semântica: “ébrios”, “taberna”, “adega”, “bêbedo”, “nevrose”, “tóxico”, “veneno”, “peçonha”, “boemia”, “cachimbo”, “insônia”, “vício”, “fósforo”, “fumo” etc. marcam o vernáculo dessa poesia e resgatam os efeitos de substâncias alucinógenas. Movimentos estranhos, elementos exóticos, o sobrenatural, visões deformantes, seres imaginários e fabulosos emergem da folia de palavras estranhas, que compõem uma poética intoxicada da qual infiro a crítica à dominação do racional como contraponto ao estado de alucinação e esquecimento que se explora nos poemas. Sobre isso, destaco a relação com a teoria de Adorno & Horkheimer a respeito da ameaça do esquecimento promovido pelos lotófagos personagens da *Iliada* (cf. item 3.1), que, apesar de não praticarem mal algum aos homens, representam a desordem, o caos e a desestruturação das sociedades. O esquecimento e a destruição da vontade através da droga são vistos como primitivos. Adorno & Horkheimer asseveram sobre a

cena idílica – que lembra a felicidade dos narcóticos, de que se servem as camadas oprimidas nas sociedades endurecidas, a fim de suportar o insuportável –, essa cena, a razão auto conservadora não pode admiti-la entre os seus. Esse idílio é na verdade a mera aparência da felicidade, um estado apático e vegetativo, pobre como a vida dos animais e no melhor dos casos a ausência da consciência da infelicidade. (ADORNO & HORKHEIMER, 1985, p. 31)

É ao modo de Adorno e Horkheimer que investigo nesse item, a poesia de Anjos sob o efeito da alucinação e o esquecimento como resultantes da apropriação do “estado drogado” para garantir “às camadas oprimidas nas sociedades” um instante de êxtase, de “aparente felicidade” e afastar a “consciência da infelicidade”. Os únicos intoxicantes referidos na poesia de Anjos são o vinho e o ópio. A palavra vinho recorre duas

Spiegel: ein hässliches Bild” do poeta austríaco Georg Trakl, escrito entre dezembro de 1912 e fevereiro de 1913. O verso do poema que diz: “Schnee aus brochenen Augen” (neve dos olhos quebrados) pode ser lido como uma referência ao uso da cocaína, no contexto do poema, pela destruição corporal que leva à morte. Essa relação se dá pela noção de morte nos olhos como o vidro que se quebra. O uso de drogas excitantes pode levar ao rompimento da retina dos olhos devido a excitação que os estatela.

vezes, especificamente em “Noite no Cairo” e “Insônia”. O ópio, uma vez, no poema “Estrofes Sentidas”. A palavra vinho tem uma conexão natural entre uma planta e a bebida intoxicante que produz. Em “Insônia”, a bebida se apresenta do ponto de vista de sua ação contaminadora: “se eu pudesse ser puro! Se eu pudesse, / depois de embebedado deste vinho, / sair da vida puro como o arminho” (ANJOS, 1994, p. 294). O poema “Uma noite no Cairo” cria um contexto sugestivo de uma simbiose mística e inconsciente entre o homem e a natureza depois do consumo de vinho: “resplandece a celeste superfície / dorme soturna a natureza sábia...” (ANJOS, 1994, p. 151). Contudo, o vinho sugere, também, a deterioração do sujeito que caracteristicamente reflete a decadência cultural: “tonto do vinho um saltimbanco da Ásia, / convulso e roto, no apogeu da fúria” (ANJOS, 1994, p. 251).

O vinho e o pão são alianças do ritual do sacramento sagrado da eucaristia. Os poemas “Gemidos de Arte” e “Insônia” profanam o valor simbólico do ritual: “os pães – filhos legítimos dos trigos – / nutrem a geração do ódio e da Guerra...” (ANJOS, 1994, p. 261). “Pois se eu sabia onde morava o vício, / por que não evitei o precipício” (ANJOS, 1994, p. 294). “Pão” e “vinho” aí fazem referência a imagens de desilusão, decadência e sofrimento, em detrimento de ser fonte de consolação na dificuldade existencial: “esta desilusão que me acabrunha / é mais traidora do que foi Pilatos! [...] é o pedaço já podre de pão duro” (ANJOS, 1994, p. 261, 265). “Gemidos de Arte” expressa desejo de compaixão na alusão explícita à graça divina: “uma vontade absurda de ser Cristo / para sacrificar-me pelos homens!” e marca-se a diferença entre carne e espírito: “mas a carne é que é humana! A alma é divina!” (ANJOS, 1994, p. 262). Porém, a referência a Dionísio, no início do poema, contrasta com isso e revela claramente a desilusão e arrependimento: “tenho estremecimentos indecisos / e sinto, haurindo o tépido ar sereno, / o mesmo assombro que sentiu Parfeno / quando arrancou os olhos de Dionisos!” (ANJOS, 1994, p. 261).

O poema “Monólogo de uma Sombra”, no ato indecoroso do Sátiro peralta que desperta embriagado na sarjeta, adquire uma peculiar metafísica poética na solidão que o resigna do próprio vício: “e a consciência do sátiro se inferna, / reconhecendo, bêbedo de sono, / na própria ânsia dionisíaca do gozo, / essa necessidade de *horroroso*, / que é talvez propriedade do carbono! (ANJOS, 1994, p. 199). É significativo que Anjos se dedique a especificar a fonte da intoxicação do sátiro, (o gozo dionisíaco). Isso transmite a condenação da miséria do bêbedo. A intoxicação produzida pelo vinho representa uma conexão duradoura com a vida mundana. O poema enfatiza o vício da bebida como propulsor da

decadência dos homens que são atraídos para os ambientes onde se reúnem os grupos marginais que compartilham a mesma situação miserável e viciante. Ilustra esse vínculo entre o ambiente sórdido e a miséria marginal, o poema “Os doentes”:

Regougando, porém, argots e aljâmias,
 Como quem nada encontra que o perturbe,
 A energúmena grei dos ébrios da urbe
 Festejava seu sábado de infâmias.

A estática fatal das paixões cegas,
 Rugindo fundamente nos neurônios,
 Puxava aquele povo de demônios
 Para a promiscuidade das adegas.

E a ébria turba que escaras sujas masca,
 À falta idiossincrásica de escrúpulo,
 Absorvia com gáudio absinto, lúpulo
 E outras substâncias tóxicas da tasca. (ANJOS,
 1994, p. 245)

No primeiro verso da primeira estrofe, os vocábulos “argots” e “aljâmias” referem-se, concomitantemente – de acordo com dicionário Aulete – a uma linguagem peculiar a determinados grupos sociais marginais e à mistura de língua árabe com a românica que era falada em alguns lugares da Península Ibérica, ou uma linguagem difícil de entender. Isso marca a condição da classe frequentadora das tabernas das periferias. Mostra-se ironicamente o submundo dos bares onde os “ébrios” se encontram para festejar seus “sábados de infâmia”. Termos esdrúxulos como “energúmena”, “povo de demônios” e sem “escrúpulos” constata criticamente a condição da classe pobre que absorve toda a bebida que pode para esquecer a “estática fatal das paixões cegas”. Beber para esquecer o sofrimento.

Mas, se, por um lado, os ébrios querem esquecer, por outro, são levados pela necessidade de pensar e compreender a sociedade e suas mazelas: “minha cabeça autônoma pensava / [...] tentava compreender com as conceptivas / funções do encéfalo as substâncias vivas / que nem Spencer, nem Haeckel compreenderam / [...] pensava! E o que pensava, não pergunte!” (ANJOS, 1994, p. 236, 237). Adorno & Horkheimer destacam a respeito de Ulisses¹⁶⁶ como herói que em suas atitudes é justo

¹⁶⁶ Em “Um levante pode esconder outro”, Jacques Rancière destaca o herói Hércules – símbolo da liberdade – como alguém que perdeu o desejo de lutar por libertação, ele não é somente “um lutador em repouso ou um trabalhador que

e injusto ao mesmo tempo. O livramento que faz de seus homens do canto das sereias é uma forma de agir contra o livre arbítrio deles e em conformidade com a dominação de uma racionalidade. A posição privilegiada que o herói assume o coloca como opressor na medida em que decide pelos outros. No poema mostra-se um estado de coisas resultantes de ações das quais não se toma partido, mas se mostra a situação das classes desmoralizadas vistas sob o olhar de quem está numa posição privilegiada: “em cima de um túmulo, um cachorro / pedia para mim água e socorro / [...] as escaveiradíssimas figuras / das negras desonradas pelos brancos / [...] eu maldizia o deus de mãos nefandas / que, transgredindo a igualitária regra / da natureza, atira a raça negra / ao conturbénio diário das quitandas!” (ANJOS, 1994, p. 237, 247). O desejo de fugir do estado consciente¹⁶⁷ está ligado à vontade de esquecer a realidade dos problemas da cidade que é comparada a “um *boulevard* que fede, / pela degradação dos que o povoam.” (ANJOS, 1994, p. 246).

Nos poemas “Noite no Cairo” e “Insônia”, a alucinação é devida ao consumo de vinho. Embora seja o intoxicante poético preferido, o vinho parece ser apenas uma das substâncias ou estímulos capazes de criar um estado alterado da consciência na qual se está “alucinado, vendo em cada esgarro / o retrato da própria consciência” (ANJOS, 1994, p. 239). Nas próximas estrofes, destaca-se: “dos meus olhos no sombrio palco / súbito surge como um catafalco / uma cidade ao mapa-múndi estranha” (ANJOS, 1994, p. 294). As alucinações levam a visões de uma

terminou seu ciclo de trabalho. Ele é um herói que parou de querer. Passou para o lado dos deuses” (2017, p. 66) e suprimiu a vontade do querer.

¹⁶⁷ Uma metáfora para o desejo de fuga da consciência se encontra no poema “O Morcego”. O esquecimento é um caminho para se afastar da consciência que contamina tal como um morcego: “meu Deus! E este morcego! E, agora, vede: / na bruta ardência orgânica da sede, / morde-me a goela ígneo e escaldante molho” (ANJOS, 1994, p. 202). Destaca-se a perturbação dentro do quarto escuro como metáfora para o esquecimento: “Vou mandar levantar outra parede...” / – Digo. Ergo-me a tremer. Fecho o ferrolho / E olho o teto. E vejo-o ainda, igual a um olho, / Circularmente sobre minha rede! / Pego de um pau. Esforços faço. Chego / A tocá-lo. Minh’alma se concentra. / 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! (ANJOS, 1994, p. 202). A fuga da consciência é a fuga do real, o desejo por esquecer o que se passa fora do quarto escuro é o desejo de apagar da consciência, os problemas trazidos por esse morcego que, por mais esforços que se faça para afastá-lo, ele está ali na consciência e entra imperceptivelmente.

cidade “normal” em imagens extraordinárias, fabulosas. E adiante descreve-se aparições legendárias:

A dispersão dos sonhos vagos reúno.
 Desta cidade pelas ruas erra
 A procissão dos Mártires da Terra
 Desde os Cristãos até Giordano Bruno!

Vejo diante de mim Santa Francisca
 Que com o cilício as tentações suplanta,
 E invejo o sofrimento desta Santa,
 Em cujo olhar o Vício não faísca! (ANJOS, 1994,
 p. 294)

O cilício como símbolo da mortificação corporal consagra o vício destacado na inveja que sente de Santa Francisca. O emblema da coragem e justeza não lhe podem ser atribuídos. Resta a condenação ao vício contrário da virtude pregada pela religião, associada à ordem, à clareza, à contensão. No auge da insônia, a alucinação é transformada em poesia. Na última estrofe, os sacrifícios feitos pelo amor ao verso, sugerem o vinho como metáfora da intoxicação criadora:

Outra vez serei pábulo do susto
 E terei outra vez de, em mágoa imerso,
 Sacrificar-me por amor do Verso
 No meu eterno leito de Procusto! (ANJOS, 1994,
 p. 295-296)

O corpo (martirizado pela bebida) em favor da poesia é interpretado como um aspecto positivo da alucinação tornada mais esclarecedora do que os efeitos da clareza objetiva e da racionalidade. Mas para alucinar é preciso ser um

Poeta, feto malsão, criado com os sulcos
 De um leite mau, carnívoro asqueroso,
 Gerado no atavismo monstruoso
 Da alma desordenada dos malucos;
 [...]
 As radiantes elipses que as estrelas
 Traçam, e ao espectador falsas se antolham
 São verdade de luz que os homens olham
 Sem poder, no entretanto, compreendê-las.
 [...]
 Um dia comparado com um milênio
 Seja, pois, o teu último Evangelho...
 É a evolução do novo para o velho”
 [...]
 Minha imaginação atormentada

Paria absurdos... Como diabos juntos,
 [...]
 Secara a clorofila das lavouras
 [...]
 O mundo resignava-se invertido
 [...]
 Eu queria correr para o inferno
 [...]
 Mas a terra negava-me equilíbrio... (ANJOS, 1994,
 p. 221-222)

Contendo uma elaboração da vocação poética como dom e maldição, o papel do poeta não deixa de ser conceituado como uma vocação divina ou melhor como um fardo a ser carregado, pois ser louco ou estar alucinado lhe permite ter uma visão especial da mecânica da alma humana, mas ao mesmo tempo cria uma lacuna intransponível entre ele e seus semelhantes e condena-o a viver e observar a fundo a vida miserável nas margens da sociedade. Para isso é essencial o “desordenamento de todos os sentidos” e o desejo de “chegar ao desconhecido” ou libertar-se para a morte. É preciso aprimora a conexão quase natural e eterna com o uso de drogas: “Até que dia o intoxicado aroma / Das paixões torpes sorverei contente? / E os dias correrão eternamente?! / E eu nunca sairei desta Sodoma?!” (ANJOS, 1994, p. 295).

Além do vinho, a outra fonte de intoxicação que destaco na poesia de Anjos é o ópio¹⁶⁸ derivado da papoula. Observo o “estado drogado” induzido por ópio como metáfora do mal. Veja-se o poema “Estrofes sentidas”, no qual se refere à substância do ópio como produtora da tristeza humana. O ópio é metáfora do sofrimento que assola a humanidade:

observo então a condição tristonha
 da Humanidade, ébria de fumo e de ópio,
 tal qual ela é, e não tal qual a sonha
 e a vê o Sábio pelo telescópio. (ANJOS, 1994,

¹⁶⁸ O ópio foi uma droga muito usada na Europa durante e depois do Renascimento. Qualquer um poderia recorrer ao ópio para alívio da dor ou para obter descanso ou sono. Na literatura, há muitos textos que fazem menção ao uso do ópio para esses fins. O dramaturgo inglês do século dezessete, Thomas Shadwell reconheceu publicamente o ópio como uso medicinal. Na odisseia de Homero, enumera-se alguns alucinógenos como: nepentácea, uma bebida que Helena dá a Telêmaco para aliviar a dor; a lótus, uma planta que induz o esquecimento e seduz os marinheiros de Odisseu. Em “The Knight’s Tale” (cerca de 1390), Chaucer descreveu os poderes do suco da papoula em seus versos.

p. 476).

Chegado à Europa no século XIX, a droga foi chamada de “prazer estético”¹⁶⁹ por Eve Sedgwick. Nas palavras de Boon,

o ópio proporcionou uma nova mitologia que fundamentou a prática estética encapsulada na ideia de “arte pela arte” que não podia estar diretamente ligada às drogas. Assim, quando lemos o belo poema “Correspondências”, de Baudelaire, não identificamos qualquer menção ao haxixe. Porém, ao ler o capítulo haxixe de *Paraísos artificiais*, encontramos passagens idênticas, em imagens e sentidos, nos trechos do poema que está explicitamente apresentado como produto de intoxicação por haxixe. Quem lê os dois textos conecta-os, imediatamente, mas eles estão separados. Isso pode ser um dos segredos dos poemas em prosa de Baudelaire, as peças do quebra-cabeça, (ou seja, os híbridos) como ‘La chambre double’, em que descreve novamente a ‘linguagem silenciosa’ das flores; ‘A mobília parece estar sonhando; pode-se dizer que é dotada da vida sonâmbula, como o vegetal e o mineral.’ No final do poema, como a visão de paz (com frequência um quarto na literatura narcótica), dissolve-se de volta a miséria da pobreza boêmia, ‘um único objeto conhecido me sorri; o frasco de laudanum: um antigo amigo, terrível.’ (BOON, 2002, p. 45. Tradução minha)

Baudelaire escreveu sua obra *Paraísos Artificiais* sob a influência de De Quincey. Diferente deste, porém, Baudelaire fala da droga com reservas. “o haxixe será, para as impressões e os pensamentos familiares do homem, um espelho que aumenta, mas um simples espelho.” (BAUDELAIRE, 2011, p. 14). Baudelaire tinha posicionamentos contraditórios com relação às drogas. Ele considerava a droga, uma forma de linguagem de metáfora excessiva, porém, assumiu “que os venenos excitantes me parecem não somente um dos mais terríveis e dos mais seguros meios dos quais dispõe o Espírito das Trevas para seduzir e subjugar a deplorável humanidade, mas também uma de suas mais perfeitas incorporações.” (BAUDELAIRE, 2011 p. 26).

¹⁶⁹ O ópio se tornou o perfume, o traço material das obsessões transcendentalistas do século XIX, a taquigrafia para todo um estado mental, facilmente explorado para obter um certo efeito - e facilmente condenado pelo mesmo motivo.

Maurice Blanchot argumenta que a condenação de Baudelaire vem dele mesmo e não do julgo dos “homens felizes”. No esforço para se libertar da moral, o poeta se torna cúmplice dela, ou seja, à medida em que ostenta o fato de não tomar parte nessa infâmia, ele se esforça para atingi-la e compartilhá-la. (BLANCHOT, 1997, p. 132). É plausível que Baudelaire se refira ironicamente à droga como um mal, mas ele a celebra em seu livro *Flores do Mal*. Para ele, os “narcóticos eram uma armadilha com a qual a cultura do século XIX, tentava atraparlar, o espírito humano no mundo da matéria. A busca do prazer, as tentativas de fugir de um ambiente intolerável, até mesmo a busca da beleza, levaram o homem a se esgueirar para o território de Satanás.” (BOON, 2002, p. 46. Tradução minha).

É preciso refletir essa ideia de Baudelaire de narcóticos como uma armadilha criada para atraparlar o ser humano. Para isso é salutar retomar o que Adorno e Horkheimer destacam sobre a representação do capitalismo na figura de Ulisses que proíbe seus marinheiros de saborearem os prazeres da flor de lótus e do canto das sereias. A droga tanto pode apartar a humanidade de sua consciência fatural sobre os problemas do mundo como pode funcionar como uma fuga para o êxtase quando não houver solução para o sofrimento. Desse modo, o curto prazer que a droga oferece tem o preço da infelicidade. No poema “Estrofes sentidas” de Anjos, a intoxicação por ópio enfatiza o desviar da humanidade do caminho do amor universal:

Eu sei que o Amor enche o Universo todo
E se prende dos poetas à guitarra
Como o Pólipo que se agarra ao lodo
e a ostra que às rochas eternas se agarra.

O amor reduz-nos a uniformes placas,
Uniformiza todos os anelos
E une organizações fortes e fracas
Nos mesmos laços e nos mesmos elos.

Por muito tempo eu lhe sorvi o aroma,
Em desvairado, sem prever o abismo
Fiz desse amor um ídolo de Roma,
Eleito Deus no altar do fetichismo!

Tudo sacrifiquei para adorá-lo
Mas hoje, vendo o horror dos meus destroços,
Tenho vontade estrangulá-lo
E reduzi-lo muitas vezes a ossos!

Todo o ser que no mundo turbilhona
 Veja no Amor, à luz das minhas frases,
 Uma montanha que se desmorona,
 Estremecendo em suas próprias bases. (Anjos,
 1994, p. 475)

O ópio é metáfora para um amor ruim. Ele é um sentimento viciante, cujo aroma sorvido é como o suco que se estrai da flor da papoula: o ópio. Essa interpretação está implícita na ideia de amor como “destroços”. Os verbos “desmoronar”, “estremecer”, “estrangular”, “sacrificar” “turbilhonar” ligam-se ao sentido de amor como uma droga, como “um ídolo de Roma” ou um “fetichismo”. Adorno & Horkheimer destacam que “é exatamente no amor que o amante fica sem razão e é punido.” (1985, p. 36). Os teóricos destacam o mito de Circe que representa a servidão do homem por ser incapaz de controlar seus próprios instintos. De tal modo, o eu lírico do poema de Anjos diz ter sacrificado tudo em nome do seu amor.

À referência ao ópio segue a estrofe que fala da visão apurada do Sábio que pelo telescópio enxerga o mundo em grandes proporções, mas o poeta, ao contrário, deseja enxergar as coisas como elas são:

O sábio vê em proporções enormes
 Aquilo que é composto de pequenas
 Partes, construindo corpos quase informes
 E aquilo que é uma parcela apenas.

Da observação nos elevados montes
 Prefiro, à nitidez real dos aspectos,
 Ver mastodontes onde há mastodontes
 E insetos ver onde há somente insetos.

A inanidade da Ilusão demonstro
 Mas, demonstrando-a, sinto um violento
 Rancor da Vida – este maldito monstro
 Que no meu próprio estômago alimento! (ANJOS,
 1994, p. 476)

O poeta não vê como o sábio. Talvez porque considere que ser poeta é não camuflar a verdade, destacando-a em grandes proporções tal qual faz o sábio. Os versos em que diz: “ver mastodontes onde há mastodontes” e “insetos onde há insetos” são metáforas que revelam que o poeta só pode falar daquilo que observa com nitidez real, sem disfarces ou ilusões. Assim, ele transpõe todo o “rancor da vida” pela lente de sua

poesia e exprime o que está no seu âmago, mesmo que esse rancor lhe devore o estômago não pode escondê-lo, pois é parte de sua inquietação:

Nisto a alma o officio da Paixão entoa
 E vai cair, heroicamente, na água
 Da misteriosíssima lagoa
 Que a língua humana denomina Mágoa!
 [...]
 Transponho assim toda a sombria escarpa
 Sinistro como que medita um crime...
 E quando a Dor me dói, tanjo minha harpa
 E a harpa saudosa a minha Dor exprime!

Estes versos de amor que agora findo
 Foram sentidos na solidão de uma horta,
 À sombra dum verdoengo tamarindo
 Que representa a minha infância morta! (ANJOS,
 1994, p. 476)

Resta retirar da “harpa saudosa, a Dor” que contém a referência ao ópio ou a imagem sinistra da queda “na água da misteriosíssima lagoa”. Voltando ao mito de Circe, Adorno & Horkheimer destacam que o uso de “magias e contra magias estão ligadas, na metamorfose dos companheiros de Ulisses, a ervas e ao vinho; à embriaguez e ao despertar.” (1985, p. 35). Tais elementos submetem o homem aos seus instintos irracionais que o fazem agir sem pensar.

Isso se vincula a ideia da magia que desintegra o sujeito, conforme destacam Adorno & Horkheimer sobre o mito de Circe. O homem “que volta a cair em seu poder se vê rebaixado a uma espécie biológica mais antiga. Mas a força dessa dissolução é, mais uma vez, a do esquecimento.” (1985, p. 34). O desejo de esquecer o sofrimento se vincula a uma vontade inerente de se desprender da ordem do mundo e se abandonar à própria “pulsão instintiva” que transcenda “a inanidade da Ilusão” e supere o peso do “rancor da vida” (ANJOS, 1994, p. 476).

A partir da hipótese da contaminação linguística ativada pela presença de vocabulário estranho e exótico destaca-se do poema “Poema Negro”, a presença de visões sobrenaturais e deformantes, de seres imaginários e fabulosos que revelam o ponto alto da alucinação que acomete o eu lírico e sugerem a influência de poderes que o fazem viajar

por lugares que somente a imaginação fantasiosa, consumida por alguma substância alucinante, poderia causar:

Poema negro
 Para iludir minha desgraça, estudo.
 Intimamente sei que não me iludo.
 Para onde vou (o mundo inteiro o nota)
 Nos meus olhares fúnebres, carrego
 A indiferença estúpida de um cego
 E o ar indolente de um chinês idiota!

A passagem dos séculos me assombra.
 Para onde irá correndo minha sombra
 Nesse cavalo de eletricidade?!
 Caminho, e a mim pergunto, na vertigem:
 — Quem sou? Para onde vou? Qual minha origem?
 E parece-me um sonho a realidade.

Em vão com o grito do meu peito impreco!
 Dos brados meus ouvindo apenas o eco,
 Eu torço os braços numa angústia douda
 E muita vez, à meia-noite, rio
 Sinistramente, vendo o verme frio
 Que há de comer a minha carne toda! (ANJOS,
 1994, p. 286)

O vocábulo “negro” em combinação com a palavra “poema”, destacados no título, são resultados de uma ligação oposta que parece particularmente associada aos perigos da escrita poética como uma droga. O aspecto ambíguo da droga, sedutora e terrível ao mesmo tempo, é frequentemente traduzido pela oposição branco e preto. O estudo é uma maldição que faz brotar sangue dos olhos na vigília que se verá no final do poema. De nada adianta o estudo perante a certeza da morte:

É a Morte — esta carnívora assanhada —
 Serpente má de língua envenenada
 Que tudo que acha no caminho, come...
 — Faminta e atra mulher que, a 1 de janeiro,
 Sai para assassinar o mundo inteiro,
 E o mundo inteiro não lhe mata a fome!

Nesta sombria análise das cousas,
 Corro. Arranco os cadáveres das lousas
 E as suas partes podres examino. . .
 Mas de repente, ouvindo um grande estrondo,
 Na podridão daquele embrulho hediondo
 Reconheço assombrado o meu Destino!

Surpreendo-me, sozinho, numa cova.
Então meu desvario se renova...
Como que, abrindo todos os jazigos,
A Morte, em trajos pretos e amarelos,
Levanta contra mim grandes cutelos
E as baionetas dos dragões antigos!

E quando vi que aquilo vinha vindo
Eu fui caindo como um sol caindo
De declínio em declínio; e de declínio
Em declínio, com a gula de uma fera,
Quis ver o que era, e quando vi o que era,
Vi que era pó, vi que era esterquilínio!

Chegou a tua vez, oh! Natureza!
Eu desafio agora essa grandeza,
Perante a qual meus olhos se extasiam...
Eu desafio, desta cova escura,
No histerismo danado da tortura
Todos os monstros que os teus peitos criam.
(ANJOS, 1994, p. 286-287)

A morte se apresenta como uma serpente, cuja língua tem o veneno. A representação metafórica das cores preta e amarela¹⁷⁰ na terceira estrofe revelam o medo diante da morte. O poema “Manhã de embriaguez” de Arthur Rimbaud¹⁷¹ destaca o veneno como uma força sobre-humana de longa duração: “esse veneno vai ficar em nossas veias mesmo depois da fanfarra volver, quando voltarmos à antiga desarmonia. Ó agora nós, tão digno dessas torturas. Unamos com fervor essa promessa sobre-humana feito a nossos corpos e almas criados.” (2012, p. 35).

No poema de Anjos, a alucinação aumenta gradualmente a partir da quarta estrofe quando se observa a repetição das palavras: “declínio”, “caindo” e “ver”. O efeito delas amplia a visão do eu e o que “ele vê é pó

¹⁷⁰Lembra-se um depoimento de Arthur Rimbaud sobre o uso do haxixe: “Acabo de tomar haxixe, e com as pupilas dilatadas vislumbro discos brancos e negros que vêm em minha direção”.

¹⁷¹Blanchot diz que Rimbaud deixou de escrever no momento de crescente potencial de produtividade. As obras deixadas pelo poeta não têm essencialmente um valor estético. Elas simplesmente reúnem elementos de uma experiência que interessa para a análise da vida do ser. Suas obras servem de inspiração para o homem se superar, pois elas vão além da matéria e se tornam uma “experiência fundamental da existência e a seguir se impor pela sua negação.” (BLANCHOT, 1997, p. 40).

e esterquilínio”. Então, na última estrofe, em total estado de histeria, ele desafia a natureza e seus monstros. A relação com os monstros da natureza faz lembrar o ópio, o haxixe ou os alucinógenos ligados à natureza¹⁷².

Nos próximos versos há uma visão extraordinária que revela uma mudança de lugar – de uma cova para Roma, o eu lírico se vê diante de uma cena histórica emblemática: a morte e ressurreição de Jesus:

Súbito outra visão negra me espanta!
Estou em Roma. É Sexta-feira Santa.
A treva invade o obscuro orbe terrestre.
No Vaticano, em grupos prosternados,
Com as longas fardas rubras, os soldados
Guardam o corpo do Divino Mestre.

Como as estalactites da caverna,
Cai no silêncio da Cidade Eterna
A água da chuva em largos fios grossos...
De Jesus Cristo resta unicamente
Um esqueleto; e a gente, vendo-o, a gente
Sente vontade de abraçar-lhe os ossos!

Não há ninguém na estrada da Ripetta.
Dentro da Igreja de São Pedro, quieta,
As luzes funerais arquejam fracas...
O vento entoia cânticos de morte.
Roma estremece! Além, num rumor forte,
Recomeça o barulho das matracas.

A desagregação da minha idéia
Aumenta. Como as chagas da morfêa
O medo, o desalento e o desconforto
Paralisam-se os círculos motores.
Na Eternidade, os ventos gemedores
Estão dizendo que Jesus é morto!

Não! Jesus não morreu! Vive na serra

¹⁷² O ópio, o haxixe e os psicodélicos eram citados em livros sobre os povos turcos, bárbaros, entre outros, que faziam uso dessas substâncias, ou os selvagens que sempre viveram na natureza e fazem uso de alucinógenos com propósito espiritual. A lendária substância mítica do Oriente que permite a viagem para mundos distantes, se torna uma droga de fácil comercialização. Isso difere da cocaína que, apesar de ser forjada na natureza, foi uma droga social porque se tornou famosa nos salões dos consumidores de drogas da alta sociedade.

Da Borborema, no ar de minha terra,
 Na molécula e no átomo... Resume
 A espiritualidade da matéria
 E ele é que embala o corpo da miséria
 E faz da cloaca uma urna de perfume. (ANJOS,
 1994, p. 286-287)

A alucinação elenca e mescla elementos simbólicos: a sexta-feira Santa, Roma, o Vaticano, Jesus, os guardas, o corpo do Mestre, a igreja de São Pedro. A treva que cobre a cidade, os guardas em rubro que vigiam o corpo do Divino Mestre, e quem seria esse Mestre? Jesus? Mas, se diz que de Jesus restam apenas ossos que se tem vontade de abraçar. As duas últimas estrofes destacam o estado de alucinação que cresce: “a desagregação de minha ideia aumenta”. Jesus está morto, talvez em Roma, mas na serra da Borborema ele vive no ar da terra, na molécula, no átomo, na espiritualidade da matéria que embala o corpo e transforma-o em perfume. Toda essa digressão alucinada¹⁷³ que parece destituir o eu lírico de suas faculdades mentais normais levam-no ao reaver a esperança na figura de Jesus como um bálsamo que faz com que se suporte a miséria, sobretudo, porque os três versos anteriores a esses supracitados, relatam uma comparação da vida dos pobres miseráveis da Serra da Borborema muito parecida com a vida de Jesus.

Tu não és minha mãe, velha nefasta!
 Com o teu chicote frio de madrastra
 Tu me açoitaste vinte e duas vezes...
 Por tua causa apodreci nas cruces,
 Em que pregas os filhos que produzes
 Durante os desgraçados nove meses!

Semeadora terrível de defuntos,
 Contra a agressão dos teus contrastes juntos
 A besta, que em mim dorme, acorda em berros
 Acorda, e após gritar a última injúria,
 Chocalha os dentes com medonha fúria
 Como se fosse o atrito de dois ferros!

Pois bem! Chegou minha hora de vingança.

¹⁷³ Octavio Paz relata em *Corrente Alternada* (1967) que “as drogas provocam a visão da correspondência universal de todas as coisas, despertam os poderes da analogia, colocam os objetos em movimento, fazem do mundo um vasto poema moldado por rimas e ritmos. As drogas nos eliminam da realidade cotidiana, desfocam nossa percepção, alteram nossas sensações e, em uma palavra, colocam todo o universo em suspenso.” (PAZ, 1967, p. 82. Tradução minha).

Tu mataste o meu tempo de criança
 E de segunda-feira até domingo,
 Amarrado no horror de tua rede,
 Deste-me fogo quando eu tinha sede...
 Deixa-te estar, canalha, que eu me vingó!
 (ANJOS, 1994, p. 286-287)

A referência ao sacrifício do corpo, aos maus-tratos e à destruição iminente de Jesus e dos pobres que ele representa lança através do verbo semear o desejo de vingança.

Na agonia de tantos pesadelos
 Uma dor bruta puxa-me os cabelos,
 Desperto. É tão vazia a minha vida!
 No pensamento desconexo e falho
 Trago as cartas confusas de um baralho
 E um pedaço de cera derretida!

Dorme a casa. O céu dorme. A árvore dorme.
 Eu, somente eu, com a minha dor enorme
 Os olhos ensanguentos na vigília!
 E observo, enquanto o horror me corta a fala,
 O aspecto sepulcral da austera sala
 E a impassibilidade da mobília.

Meu coração, como um cristal, se quebre
 O termômetro negue minha febre,
 Torne-se gelo o sangue que me abrasa,
 E eu me converta na cegonha triste
 Que das ruínas duma casa assiste
 Ao desmoronamento de outra casa!

Ao terminar este sentido poema
 Onde vazei a minha dor suprema
 Tenho os olhos em lágrimas imersos...
 Rola-me na cabeça o cérebro oco.
 Porventura, meu Deus, estarei louco?!
 Daqui por diante não farei mais versos. (ANJOS,
 1994, p. 288-289)

A primeira estrofe traz a confissão de que todas as visões são frutos de pesadelos. O eu lírico, então, desperta e percebe o vazio de sua vida. A droga lhe serve de fuga para preencher a solidão. As inferências sobre a droga são conclusivas nas imagens que mostram os efeitos colaterais: “pensamento desconexo e falho”, “cartas confusas de um baralho”. Essas hipóteses são reafirmadas nas metáforas da estrofe seguinte em que objetos inanimados como a sala e os móveis ganham

vida. Isso lembra o poema em prosa de Baudelaire, “O quarto duplo” (“La Chambre double”) em que a mobília é animada: “os móveis possuem formas alongadas, prostradas, enlanguescidas. Os móveis dão a impressão de sonhar; parece que são dotados de uma vida sonambúlica, como o vegetal e o mineral. Os tecidos falam uma língua muda, como as flores, os céus, os sóis poentes.”¹⁷⁴

Os “olhos ensanguentados na vigília” são captados pela perspectiva delirante e mística que advém do poema, porém sem nomear alguma droga específica. Eles denotam um estado de exaltação alucinatória que faz lembrar o que descreve Pitigrilli, em seu romance *Cocaína*¹⁷⁵ de 1921. A distinção é que, enquanto a voz que descreve o delírio de Tito pertence a um narrador distante e desapaixonado que sistematicamente distingue as coisas pela sua consciência sóbria e não participa das alucinações a que se refere, a voz no poema de Anjos parece emanar do próprio delírio, de modo que a exaltação alucinatória do eu é estabelecida na mesma linguagem em que é apresentada. Na última estrofe, ele está de cabeça vazia (oca) e se questiona se está louco. Então, como um drogado que lamenta ter sucumbido ao vício, decide não fazer mais versos.¹⁷⁶

A alucinação da voz lírica do poema de Anjos faz lembrar o posicionamento de Baudelaire a respeito das drogas que considerava uma forma de linguagem metafórica excessiva e que exclui o sujeito de agir claramente sobre seu destino e o subjuga a condições periféricas desumanas. A droga libera, ademais um lado oculto que faz o sujeito esquecer suas mazelas. Em *Sobre o Haxixe e outras drogas* (2010),

¹⁷⁴ Les meubles ont des formes allongées, prostrées, alanguies. Les meubles ont l'air de rêver; on les dirait doués d'une vie somnambulique, comme le végétal et le minéral. Les étoffes parlent une langue muette, comme les fleurs, comme ciels, comme les soleils couchants. (BAUDELAIRE, 2007, p. 42).

¹⁷⁵ No romance *Cocaína* (1921) de Pitigrilli, o narrador relata o estado de devaneio da personagem Tito que usa doses fortes de cloro para adormecer: “Tito estava inquieto: tomou fortes doses de cloro à noite, para controlar a insônia produzida pela droga, da qual não sabia separar-se. Mas sua indomável insônia e a narcose inútil engendraram uma exaltação alucinatória. Passou longas horas em estado de vigília, sentiu que estava sonhando, mas num estado que lhe dava a sensação de estar acordado.” (PITIGRILLI, 1954, p. 89).

¹⁷⁶ Em “Manhã de embriaguez”, Rimbaud, ao contrário, celebra o veneno e garante doar-se a ele por todos os seus dias: “Pequena vigília de embriaguez, santa! ainda que só fosse pela máscara que nos gratificastes. Nós te afirmamos, método! Não esquecemos que glorificaste ontem cada uma de nossas idades. Temos fé no veneno. Sabemos dar nossa vida inteira todos os dias.” in: RIMBAUD, Arthur. Iluminações, 2012, p. s/n.

Walter Benjamin destaca a solidão do estado de êxtase e seus lados sombrios:

tenho de fazer agora uma observação de ordem geral: a solidão deste estado de êxtase tem os seus lados sombrios. Para falar apenas do lado físico: houve um momento naquela taberna do porto em que uma forte pressão no diafragma encontrou alívio num cantarolar em surdina. E não tenho dúvidas de que as coisas verdadeiramente belas e iluminadoras permanecem adormecidas. Por outro lado, a solidão atua também como um filtro. O que se escreve no dia seguinte é mais do que uma enumeração de impressões; durante a noite, o êxtase demarca-se do quotidiano pelos seus belos contornos prismáticos, forma uma espécie de figura e é mais facilmente memorável. Diria que se contrai e assume a forma de uma flor. (2010, p. 18)

As experiências com a droga destroem o corpo, mas deixam revelar algo de belo através do êxtase. É o que Benjamin destaca como a possibilidade de ver beleza na fealdade através do êxtase:

compreendi então, subitamente, como um pintor – não aconteceu isto a Rembrandt e a muitos outros? – pode ver na fealdade um autêntico reservatório de beleza, melhor, um escrínio, a montanha aberta com todo o ouro de beleza que tem no seu interior, a rebrilhar em rugas, olhares, traços fisionômicos. (2010, p. 14).

E mais adiante, ele fala da reflexão sobre o fio de Ariadne: “que prazer no simples ato de desenrolar um novelo! Um prazer que tem afinidades profundas, quer com o do êxtase, quer com o da criação.” (2010, p. 18). O desenrolar do fio é uma metáfora para o êxtase da droga. Essa relação, embora plausível, precisa ser examinada. O prazer existe de fato no desenrolar do fio, mas, como o próprio Benjamin explica “é preciso tirar com uma colher o que é idêntico na realidade” ou “transformar pedras em pão”. Isto possivelmente porque a criação tem suas nuances de escolha racional, portanto, não fica no simples êxtase ou prazer do uso de substâncias alucinógenas.

A alucinação poética na poesia de Anjos é, também, racional e consciente. A voz poética assume o papel do alucinado, daquele que deseja esquecer a dor da realidade. Para isso, fala-se pouco pelas vias de um discurso linear e sério e mais pelas vias de um discurso “da consciência, o próprio pensamento, cuja autonomia imperturbável assume

um aspecto de loucura – o aspecto maníaco – [...] objetivamente condicionado pelo medo de que a frágil vantagem da palavra sobre a força poderá lhe ser de novo tomada pela força.” (ADORNO & HORKHEIMER, 1985, p. 34). Anjos faz da alucinação pela intoxicação a sua força para exprimir o que não poderia dizer de forma “lúcida”, pois “quem fala demais deixa transparecer a força.” (ADORNO & HORKHEIMER, 1985, p. 34).

4 Contaminações poéticas:

4.1 Augusto dos Anjos: “em cismas patológicas insanas?”¹⁷⁷

A contaminação linguística faz emergir questões sobre doenças e suas significações imaginárias¹⁷⁸ e reais constatadas no corpo e nos espaços urbanos¹⁷⁹. A partir da análise do poema “Os doentes” de Anjos, trato o conceito de contaminação num sentido de disseminar posicionamentos críticos nas entrelinhas do discurso poético que revela o funcionamento da dinâmica de uma realidade velada pelo discurso social. As imagens dessa poesia trazem a percepção crítica que revela o que está para além do discurso histórico e social.

O pórtico de entrada do poema “Os doentes” conduz, de imediato, ao vórtice que advém da forma e do movimento em espiral de uma espécie de serpente: “Como uma cascavel que se enroscava, / a cidade dos Lázarus dormia... / Somente, na metrópole vazia, / Minha cabeça autônoma pensava!” (ANJOS, 1994, p. 236). A imagem da cascavel em espiral contém o movimento curvilíneo do animal que representa sua sedução e o perigo dentro do contexto da “metáfora grotesca” (ROSENFELD, 2009, p. 265). Sob esse viés, resalto do poema os aspectos referentes a uma sociedade representada pela cidade como

¹⁷⁷ O verso se encontra no poema “Insânias de um simples” de Augusto dos Anjos, 1994, p. 235).

¹⁷⁸ Em artigo intitulado “Uma dupla cidadania: doença e experiência lírica”, Franklin A. Dassie, faz uma aproximação entre lírica e doença a partir da afirmação do médico Georges Groddeck para quem a doença é como “um símbolo, uma representação de algo que se passa no interior, um drama encenado pelo inconsciente.” (SONTAG, 1989, p. 58). Tentando aproximar essa afirmativa dos conceitos sobre lirismo como expressão do interior do poeta, Dassie percorre a poesia de Sebastião Uchoa Leite, trazendo inferências que comprovem sua premissa.

¹⁷⁹ Sobre os espaços públicos contaminados Foucault salienta a instauração da quarentena como processo surgido no século XVIII para realizar um “ideal político-médico de uma boa organização sanitária das cidades” (FOUCAULT, 2011, p. 405). Houve uma tentativa de “controle da circulação” da população para evitar o avanço de epidemias pelo contágio. Foi um período no qual se buscou instaurar medidas de prevenção contra males e doenças infecciosas e contagiosas que desregulavam o funcionamento da ordem política. Desse modo, se fazia necessária a criação de regras de contenção para impedir não somente a invasão do corpo por enfermidades, mas também a contaminação dos espaços nos quais circulavam as pessoas.

uma cascavel, cujos os habitantes são apresentados como lázaros, uma metrópole vazia e apenas um sujeito capaz de pensar com autonomia. Esses elementos resumem o que determino como a instauração de um efeito poético através de metáforas grotescas e paradoxos que são as chaves de leitura de “Os doentes”.

O conceito de grotesco¹⁸⁰ foi proposto por Wolfgang Kayser em *O grotesco – configuração na pintura e na literatura* ([1957], 2002). Segundo o teórico, o grotesco nasce da angústia e da desorientação suscitadas diante do desconhecido. Suas características são o excesso e a monstruosidade marcados pela combinação heterogênea de elementos opostos que elevam uma realidade banal a um mundo surpreendente: “as coisas pequenas, aparentemente familiares, em uso constante, se tornam estranhas, malignas e possuídas por demônios hostis que constantemente

¹⁸⁰ Wolfgang Kayser foi o primeiro a escrever um trabalho extensivo e sistemático sobre o grotesco. Depois dele Mikhail Bakhtin verificou as origens do grotesco na alegria espontânea do povo na Idade Média. Ambos destacam que o grotesco surgiu ao final do século XV com as descobertas arqueológicas de ornamentos romanos e de pinturas de aspecto estranho e, ao mesmo tempo, efêmero. Ambos ressaltam que o grotesco possui caráter excessivo e extraordinário marcado pela mistura de opostos. Segundo Bakhtin, das descobertas arqueológicas é possível distinguir imagens que se convertem “em movimento interno da própria existência e exprimem-se na transmutação de certas formas em outras, no eterno inacabamento da existência.” (BAKHTIN, 2008, p. 28). Devido a esse caráter movente, o grotesco tende a ser confundido com o cômico, com o fantástico, ou, em alguns casos, interpretado como contrário ao sublime. De fato, quando se analisa obras grotescas, observa-se que todas essas formas se aplicam a elas. Kayser nota, por exemplo, que no Romantismo, o grotesco se amplia a uma gama de categorias que vão desde o riso mais refinado até os aspectos mais absurdos e sobrenaturais, chegando a beleza do sublime. Bakhtin conta que, entre os séculos XVI e XVIII, o grotesco não era entendido pelo aspecto do horrível e estava relacionado apenas à caricatura, ao burlesco e à paródia. Não se acreditava que o grotesco fosse capaz de refletir a vida. Assim, ele era considerado somente pelo lado cômico e absurdo, não sendo possível de ser lido ao lado dos temas sérios. Só no início do século XIX, é que o termo passou a adquirir respeito literário, sobretudo, no Romantismo, quando, por exemplo, Friedrich Schlegel definiu o grotesco sob o conceito de “jogos pictóricos” arabescos marcados pela sofisticação da extravagância levada ao extremo. Defensor da poesia como gênero poético ideal por excelência, Schlegel vai propor o arabesco como criação artística, cujo impulso deve ser levado as últimas instâncias, ainda que excentricamente extravagante. Ambos Bakhtin e Kayser definem, ao final do século XIX, o surgimento do grotesco “realista” que estava ligado a elementos sobrenaturais.

se abatem sobre nós.” ([1957], 2002, p. 111). Kayser levanta a problemática dos perigos do mundo, tanto as coisas humanas quanto as não humanas se revelam como uma ameaça pelo estranhamento do homem com o seu entorno. Isso marca, certamente, o aspecto sedutor e ao mesmo tempo repulsivo e perigoso das grandes cidades.

Sidney Chalhoub no livro *Cidade febril – cortiços e epidemias na Corte Imperial* (1996) analisa o discurso perverso por trás das políticas públicas de limpeza e purificação¹⁸¹ da cidade do Rio de Janeiro na passagem do século. O evento paradigmático dessas políticas foi a destruição do cortiço “Cabeça de porco”, no dia 26 de janeiro de 1893. Para Chalhoub, a ação foi de uma “violência tremenda” na hora da evacuação dos moradores. Mas, o fato mais perverso dessa ação, teria sido o enredo que se construiu em torno do motivo para expulsar os cidadãos dos cortiços. Propagou-se discursos¹⁸² como “classes perigosas”¹⁸³ que viralizaram a ideia de que os pobres deveriam ser afastados das áreas centrais da cidade do Rio de Janeiro, uma vez que a vida em cortiços propiciava a promiscuidade e se tornavam um terreno fértil para vícios e doenças que colocavam em risco o bem-estar público. Os agentes de saúde justificavam a higiene como medida de segurança pública. E,

¹⁸¹ Na reportagem da revista Carta Capital, do dia 22/06/2017, Débora Melo entrevista o antropólogo Maurício Fiore que trata da operação policial que iniciou o processo de “limpeza e purificação da Cracolândia” no centro da cidade de São Paulo, o prefeito João Dória (PSDB) deu o pontapé inicial ao projeto de “Cidade Linda”, autorizando a demolição de imóveis localizados na região supracitada. A ação foi de extrema violência, chegando a ferir com uma escavadeira três moradores que ainda ocupavam uma das pensões. A “Obra urbanística” de Dória foi barrada pelo Ministério Público, pois não foi apresentada à sociedade e nem discutida com quem, de fato, interessa: os moradores da região.

¹⁸² Sob o discurso de “iminente perigo público”, o projeto “Nova luz” da prefeitura de São Paulo promove a evacuação dos moradores das pensões e cortiços da região central da cidade.

¹⁸³ Outro discurso singular dessa política – destaca Chalhoub – era a crença de que a “neutralidade científica” aliada a “competência” elevaria o Brasil a um status de “civilizado”. Em verdade, as causas da doença não eram conhecidas. Percebeu-se somente que ela atingia mais a população branca em detrimento dos negros. As autoridades, porém, não se detiveram muito sobre essa questão, uma vez que não afetava os escravos que eram suas propriedades lucrativas àquela época. Houve um interesse econômico e político por parte tanto das elites quanto dos médicos, na luta contra a doença, somente a partir de 1870, quando ela se tornou um problema de saúde pública, passando a vitimar os imigrantes que vinham ao Brasil para substituir a força de trabalho escravo.

rapidamente, eles obtiveram apoio de empresários que ambicionavam investimentos nas localizações onde estavam situados os cortiços.

Sobre esse aspecto, Walter Benjamin trata em “Paris – capital do século XIX”, 1991 a respeito da importância do Barão Georges-Eugène Haussmann (1809-1891) no domínio expansivo da cidade de Paris, cuja área urbana foi submetida à uma reforma sob a justificativa de modernização – entre 1853 e 1870 – mas que fundamentalmente se deu no sentido de impedir a construção de barricadas e o acesso entre bairros pobres e os quartéis. Benjamin adverte que o projeto arquitetônico de Haussmann recebeu o apoio do empreendedorismo especulativo¹⁸⁴ e inflou o capital financeiro a partir dos altos preços de aluguéis que empurravam os pobres para as periferias de Paris. Estrategicamente pensada para coibir levantes, a cidade, pela sua nova configuração espacial, se tornou um lugar estranho¹⁸⁵ para os seus moradores.

Ora, a história se repete em 2017. A cidade de São Paulo¹⁸⁶ é, novamente palco de ações compostas por um interesse visionário de

¹⁸⁴ Isso vai na mesma direção do que destaca a arquiteta Simone Gatti sobre a especulação imobiliária na cidade de São Paulo: “do ponto de vista do mercado habitacional como um todo, o investimento massivo e exclusivo na produção habitacional via aquisição da propriedade privada, e o grande número de unidades habitacionais disponibilizadas pelo PMCMV, influenciou diretamente os preços dos imóveis, ajudando a “[...] dinamizar e inflar o próprio mercado, beneficiando prioritariamente proprietários e investidores, dificultando ainda mais o acesso da população de baixa renda a uma moradia adequada, seja por meio da compra, seja por meio do aluguel no mercado privado” (Korrara; Comaru; Ferro, 2014, p. 275). Em São Paulo, entre os anos de 2009 e 2012, o preço dos imóveis aumentou 153% (Maricato, 2012).” (GATTI, 2015, p. 231)

¹⁸⁵ As obras do gravador e pintor argentino, León Ferrari, *Letraset/Xerox* (1979) e *Heliografia* (1980), mostram a urbanística da cidade de Buenos Aires construída sob a forma de um panóptico, no qual os cidadãos são observados durante a ditadura. A distribuição dos espaços urbanos é feita sem conexão lógica entre os lugares e suas funções desumanizadoras parecem levar a formas labirínticas infinitas e sem sentido e que despertam o sentimento de estranhamento e confusão no indivíduo.

¹⁸⁶ Vale lembrar que a expansão da cidade de São Paulo sem a participação de uma parcela singular da sociedade é tematizada na canção, *Saudosa Maloca* (1955), de Adoniran Barbosa: “Se o senhor não tá lembrado / Dá licença de contar / Que aqui onde agora está / Esse edifício arto / Era uma casa velha / Um palacete assombrado / Foi aqui, seu moço, que eu, Mato Grosso e o Joca / Construímos nossa maloca.” (Adoniran Barbosa). Os versos mostram como a cidade se transformou sem projeto. Sua dinâmica espacial não permite criar laços afetivos. O início da canção aponta o que era a cidade de São Paulo antes de passar pelo

caráter imobiliário pretendido pela prefeitura da cidade, dentro da área que vai da rua Helvetia às alamedas Cleveland, Glete e Barão de Piracicaba. É a região conhecida como zona de Especial Interesse Social (Zeis 3). Exatamente aí estão localizados imóveis subutilizados e cortiços. Há, porém, uma incompatibilidade entre as regras de distribuição de habitação da Zeis 3 e o plano político do Prefeito João Dória que trabalha em parceria com o projeto do governo estadual de Geraldo Alckmin, o Parceria Público-Privada (PPP). A professora e arquiteta Raquel Rolnik (FAU-USP) destaca que os projetos têm propósitos que envolvem o estado e a prefeitura trabalhando em conjunto para destruir o bairro da Sta. Efigênia. Esse bairro é onde está situada a “cracolândia” – ponto central da cidade onde vivem provisória ou indefinidamente centenas de pessoas. Ademais estão situados ali “alguns dos patrimônios históricos mais antigos da cidade, e eliminar sua atual dinâmica de ocupação (que envolve, entre outros, o maior polo de comércio de eletrônicos da América Latina) para, em seu lugar, erigir a “Nova Luz”, local de torres brilhantes, centros culturais, cafés e restaurantes gourmet.”¹⁸⁷

Antes de prosseguir a reflexão acerca da São Paulo atual, dialogo com um pensamento concernente à força do poder econômico dentro das sociedades:

Os edifícios monumentais e luminosos que se elevam por toda parte são os sinais exteriores do engenhoso planejamento das corporações internacionais, para o qual já se precipitava a livre iniciativa dos empresários, cujos monumentos são os sombrios prédios residenciais e comerciais de nossas desoladoras cidades. Os prédios mais antigos em torno dos centros urbanos feitos de concreto já parecem slums (cortiços) e os novos

processo de modernização. Sua ocupação ocorreu na base de interesses pessoais e financeiros sem nenhuma participação do povo. O progresso se fez com a especulação imobiliária sem a participação ou valorização da parcela financeiramente desprivilegiada: “Mas, um dia, nós nem pode se alembra / Veio os home co'as ferramenta / O dono mandou derrubar / Peguemos tudo as nossas coisa / E fumos pro meio da rua / Apreciar a demolição / Que tristeza que nós sentia / Cada táuba que caía doía no coração.” (Adoniran Barbosa). De um lado, a canção narra a desumanização do sujeito que é jogado na rua à própria sorte. Por outro, o laço de afeto entre os dois amigos que se apoiam une as personagens e contrapõe a falta de assistência. Embora, eles não possam fazer nada diante da tragédia que assistem, sua união é um gesto de resistência.

¹⁸⁷ “Intervenção na Cracolândia: Luz para quem?” in: blog: <https://raquelrolnik.wordpress.com/> - consulta realizada no dia 08/06/2017.

bungalows na periferia da cidade já proclamam, como as frágeis construções das feiras internacionais, o louvor do progresso técnico e convidam a descartá-los como latas de conserva após um breve período de uso. Mas os projetos de urbanização que, em pequenos apartamentos higiênicos, destinam-se a perpetuar o indivíduo como se ele fosse independente, submetem-no ainda mais profundamente a seu adversário, o poder absoluto do capital. Do mesmo modo que os moradores são enviados para os centros, como produtores e consumidores, em busca de trabalho e diversão, assim também as células habitacionais cristalizam-se em complexos densos e bem organizados. A unidade evidente do macrocosmo e do microcosmo demonstra para os homens o modelo de sua cultura: a falsa identidade do universal e do particular. Sob o poder do monopólio, toda cultura de massas é idêntica, e seu esqueleto, a ossatura conceitual fabricada por aquele, começa a se delinear. Os dirigentes não estão mais sequer muito interessados em encobri-lo, seu poder se fortalece quanto mais brutalmente ele se confessa de público. (ADORNO & HORKHEIMER, 1985, p. 57).

A questão centra-se na manipulação, através da técnica, de ideias sobre os interesses da população. Relaciona-se com os meios de comunicação que articulam as informações a partir de interesses de antemão pensados por pequenos grupos. Evidentemente, isso se aplica aos negócios imobiliários nas grandes cidades. A propaganda em torno da importância de edifícios deslumbrantes expande a oferta e procura, por exemplo, por empregos. Isso se torna um grande aliado dos empresários, sobretudo, em tempos de crise na economia. Atinge-se, com isso, um grupo de consumidores que são os trabalhadores e pequenos burgueses que sucumbem à “produção capitalista” que “os mantém tão bem presos em corpo e alma” (ADORNO & HORKHEIMER, 1985, p. 63) a ponto de não poderem resistir ao que lhes é oferecido.

Essa resistência é atualmente verticalizada pelo projeto “Cidade linda” do Prefeito João Doria que encontra resistência do movimento artístico dos pixadores para realizar seu projeto. Um documentário intitulado “Pixo”¹⁸⁸ (2009), do diretor Roberto T. Oliveira, mostra a arte

¹⁸⁸ O documentário conta a história da pixação desde seu surgimento com

da pixação com sua linguagem exclusiva e chocante. A cidade de São Paulo é vista como uma gigantesca galeria de exposições em que os prédios cinzas e brancos são como cavaletes que sofrem contaminação pela palavra poética dos pixadores de rua. Eles emergem das periferias nas madrugadas para libertarem todo o ódio e indignação pela palavra. Denominada “arte da pobreza”, a pixação é uma forma de contaminação que afronta os olhos dos que não enxergam nela valor estético ou de quem quer mascarar a realidade de uma grande parte da sociedade que vive às margens. O pichador Djan afirma: “*É pra afrontar mesmo. É não estar nem aí mesmo [...] é anarquia pura. É ódio.*” (extraído do documentário “*Pixo*”) O maior objetivo da pixação não é dialogar com a sociedade de forma objetiva ou diplomática. O propósito é contaminar os espaços, é chocar pela palavra. Como um intruso afrontar os olhos do observador. O universo da pixação não questiona somente a falta de saneamento, de boas escolas, de bons hospitais, mas também de reconhecimento de sua cultura, de sua arte, de sua linguagem, sua participação dentro da sociedade.

Esse preâmbulo é essencial para se pensar a hipótese da contaminação linguística como procedimento poético de inserção de palavras estranhas/estrangeiras como um levante contra uma situação limite. O poema de Anjos potencializa o efeito de estranhamento ao expressar através de palavras alienígenas o universo dos interesses de expansão da cidade sem planejamento social. O assunto é o corpo contaminado por doenças e os espaços públicos apropriados sem planejamento e sem pensar no bem-estar do ser humano. Essa premissa se levanta não de uma leitura diretamente detectável no texto poético, afinal é uma poesia de conteúdo complexo em decorrência do uso de palavras esdrúxulas e incomuns. Este estudo pretende na sequência

propósito político nos anos oitenta até os dias atuais com a criação de um grupo organizado que se reúne para debater suas obras e registrá-las para posteridade. Mostra-se a evolução da linguagem da pixação. Nos anos oitenta, ela era clara e objetiva, com letras garrafais se escrevia frases ou palavras de protesto nos muros, contra a política. Mais tarde, a elaboração se complexificou a partir do movimento punk com as letras de álbuns de bandas como AC/DC, Iron Maiden, Kiss que, por sua vez, se inspiraram nas letras do alfabeto dos povos bárbaros germânicos. A escrita foi adquirindo maior complexidade e se tornando incompreensível, ilegível. A pixação causa o mesmo impacto chocante que a linguagem expressionista causou nos anos 20. Assustadora, ela se levanta com ódio, como afirmou Benn sobre o movimento expressionista. Ela é contra uma situação que oprime o sujeito. A palavra da pixação é feia e contaminante como a poesia e arte expressionista e, atualmente, ela resiste e se impõe sobre os prédios arquitetônicos da cidade dos grandes contrastes.

investigar a “metáfora grotesca” (ROSENFELD, 2009, p. 265) que se integra com criticidade sobre as questões de higienização dos espaços públicos.

4.2 Sobre a publicação do poema

O poema “Os Doentes” foi publicado pela primeira vez no livro *Eu e outras poesias* em 1912 e contém um total de oito páginas. O poema está dividido em nove partes marcadas por algarismos romanos que somam 436 versos decassílabos e dois hexassílabos¹⁸⁹. A primeira parte do poema é um soneto que introduz a figura de uma cascavel como imagem fundamental. O corpo sinuoso da serpente contém a forma do grotesco, e um significado que destaca da peça *Erdgeist* (“Espírito da terra”), de Wedekind, no qual se descreve o animal do seguinte modo:

Ela foi criada para instigar o mal,
Para atrair, seduzir, envenenar...
Para assassinar, sem que a gente sinta.
(in: KAYSER, [1957], 2002, p. 114)¹⁹⁰

Essa referência leva a abstrações por meio da forma concreta e visual da serpente no poema de Anjos. O aspecto exterior da cidade comparada à cascavel, que é atraente e sedutora, orienta para uma descida ao corpo grotesco do animal, cuja cauda, em forma de um chocalho, emite som atraente. Isso faz lembrar os sinos que, na Idade Média, eram obrigatoriamente usados pelos leprosos em vias públicas para marcar sua condição social. O índice pode revelar que o poeta vem alertar sobre a aparência enganosa da cidade, cuja figura sedutora é invertida pela “metáfora grotesca” (ROSENFELD, 2009, p. 265): “havia sob os meus pés, na terra onde eu pisava, / um fígado doente que sangrava” (ANJOS, 1994, p. 236). Da sedução para a degradação, Anjos revela que as cidades escondem perigos, ciladas. Não é por acaso que o poeta nomeia o animal. Ele poderia ter usado a palavra serpente e, no entanto, escolheu a cascavel, cujo som do chocalho popularmente diz-se que atrai as presas.

¹⁸⁹ Não por acaso, os versos estão, o primeiro na sétima estrofe da parte IV e o segundo na segunda estrofe da parte VI. Respectivamente, os versos mostram a destruição do índio “na tumba de Iracema” e as prostitutas doentes que “se extenuavam nas camas”.

¹⁹⁰ Sie Ward geschaffen, Unheil anzustiften,
zu locken, zu verführen, zu vergiften –
zu morden, ohne dass einer spürt.

Cientificamente, no entanto, o som é usado pelo animal como defesa quando se sente ameaçado.

De igual modo, as cidades¹⁹¹ escondem seus problemas, os empurram para as periferias, pois ninguém que lhes conhecesse a verdadeira realidade, as visitaria ou moraria nelas. Uma vez chegado lá, não há escapatória. A conotação erótica e sedutora subtraída do verbo “enroscar” contém em si o veneno que permite enxergar a face real da cidade pelo movimento em espiral da cascavel. Mas essa realidade é trazida pelo poeta e está visível somente a ele, pois os Lázaros “dormem”, enquanto isso, o poeta “pensa” sobre o real veneno que contamina a cidade:

Como uma cascavel que se enroscava,
a cidade dos Lázaros **dormia**...
Somente, na metrópole vazia,
Minha cabeça autônoma **pensava!**

Mordia-me a obsessão má de que havia,
Sob os meus pés, na terra onde eu pisava,
Um fígado doente que sangrava
E uma garganta de órfã que gemia! (ANJOS, 1994,
p. 236, grifos meus)

O poema mostra os medos e os mundos fantásticos. Para lidar com essas dores e torná-las menos dolorosas, Wolfgang Kayser sugere justamente o grotesco. Desse modo, se estabelece uma distância entre objetos e sentimentos e se mantém uma certa segurança na exploração dos problemas. Nas palavras de Kayser, “ao se afastar dos acontecimentos, o

¹⁹¹ Em seu livro *Arte, epistemologia, filosofia e história da medicina*, Foucault trata do surgimento da medicina urbana na França no século XVIII. Ela está ligada à ampliação das estruturas urbanas em razão dos problemas que as cidades enfrentavam, entre os anos de 1705 e 1780, com a desarticulação dos territórios que competiam entre si. Frente a isso fazia-se necessário a unificação desses territórios para que se pudesse organizar os espaços de forma sistematicamente centrada por um regime único. Foucault apresenta, ainda, fatores como a economia envolvendo a cidade como espaço de mercado (relações comerciais) e a produção (indústria), para os quais era imprescindível um projeto de infraestrutura e segurança a partir de um controle mais rígido da população. Some-se a isso, o crescimento das cidades e o aumento da classe trabalhadora que culminou em desacordos entre os operários, a burguesia industrial e o Estado. Foucault chama a atenção para uma espécie de “medo urbano, um medo das cidades, uma angústia diante da cidade” (Foucault, 2011, p. 412), uma vez que elas passam a ser lugar de conflitos sociais, doenças infecciosas e graves problemas de saneamento.

leitor também ganha liberdade e autoconfiança” ([1957], 2002, p. 114). Todavia, adverte que o autor não deve impor interpretações e que cabe ao leitor a responsabilidade¹⁹² de dar sentido ao mundo caótico e ambivalente do grotesco e a chance de desenvolver sua própria opinião. É possível dizer, então, que o corpo da cascavel, enquanto cidade, enfatiza suas qualidades sinistras que estão sempre ao nosso redor, não apenas na cidade, mas no corpo com as doenças e os males. Se a cascavel está para a cidade, assim como os lázaros estão para os habitantes, significa que ninguém é inocente e todos têm a maldade. Inclusive o poeta que foi “mordido”, ou seja, ele está, também, envenenado, porém, o veneno lhe desperta a “obsessão” de refletir os problemas sociais através do mistério do grotesco. Assim,

Tentava compreender com as conceptivas
Funções do encéfalo as substâncias vivas
Que nem Spencer, nem Haeckel compreenderam...
(ANJOS, 1994, p. 236)

Apesar de ter consciência do fracasso científico das ciências que tanto se debruçaram nas investigações sobre o homem, o poeta tenta entender a dinâmica social das doenças, trazendo-as para a reflexão no espaço do poema, mas sem ser moralizante e sem impor interpretações¹⁹³.

¹⁹²A responsabilidade do leitor depende de sua capacidade reflexiva de entender os diversos planos de leitura que uma obra oferece. Em “Os doentes” um primeiro plano poderia implicar na demonstração de doenças proveniente da falta de higiene dos ambientes por onde circulam os pobres, negros, índios e prostitutas. E um segundo plano que visa problematizar e fazer refletir acerca da estrutura social que compromete o desenvolvimento humano porque exclui os pobres do acesso aos bens básicos de saúde e infraestrutura pública. Contudo, para se chegar a esse segundo plano, é preciso que haja um exercício de reflexão mais crítico, por parte do leitor, que, à época de dos Anjos, estava comprometida pelo fato de que os escritores haviam se habituado a “produzir para públicos simpáticos, mas restritos, e a contar com a aprovação dos grupos dirigentes, igualmente reduzidos. Ora, esta circunstância, ligada à esmagadora maioria de iletrados que ainda hoje caracteriza o país, nunca lhe permitiu diálogo efetivo com a massa, ou com um público de leitores suficientemente vasto para substituir o apoio e o estímulo das pequenas elites. Ao mesmo tempo, a pobreza cultural desta nunca permitiu a formação de uma literatura complexa, de qualidade rara, salvo as devidas exceções. (CANDIDO, 2000, p. 77)

¹⁹³ Acerca dessa questão cabe pensar o ensaio de Virginia Woolf, “On Being Ill” (“Sobre o estar doente”), no qual a poeta reivindica para a doença um espaço na literatura: “considerando quão comum é a doença, quão tremenda é a mudança espiritual que ela traz, quão assombroso quando as luzes da saúde se apagam [...] torna-se estranho que ela não tenha ganhado espaço [...] entre os principais temas

4.3 Das “doenças e suas metáforas”

A lepra é a primeira doença que se destaca através da “metáfora grotesca” (ROSENFELD, 2009, p. 265) nas partes I e II do poema. A marca essencial da doença é o adjetivo Lázaro que traz o contexto da parábola de Jesus sobre o “Rico e o Lázaro”¹⁹⁴. O termo Lázaro se tornou referencial pejorativo dos doentes leprosos. Na passagem bíblica, Jesus conta que um mendigo sujo e cheio de chagas, e que vivia das migalhas que caíam da mesa de um homem rico, alcançou a salvação depois da morte. O rico, por sua vez, foi para o inferno. Isso pode sugerir um aspecto moralizante de que na morte os ricos vão para o inferno e os pobres e sofredores se salvarão. No entanto, não parece ser esta a finalidade do poema, uma vez que se chama a atenção para o veneno que contamina a cidade como um todo. Por isso, a figura da cascavel é a imagem central do poema que dá ênfase na metáfora da cidade como um corpo labiríntico onde todos se contaminam.

Os verbos “pensar” e “compreender” incidem insistentemente nas duas primeiras partes do poema, e enfatizam que somente a voz que fala no poema tem a reflexão crítica dos problemas da cidade. Esses verbos se ligam a um esforço mental que o eu realiza para compreender o que se passa na cidade em contraponto à inércia cerebral dos Lázaros que dormem nela. Atentando para o que Kayser estabelece como necessidade de afastamento, para se elaborar uma opinião, pode-se aferir que a ênfase

da literatura.” (2013, p. 26). Woolf assegura que a importância de se discutir a doença no campo da literatura é imprescindível, pois nela (na doença) o “incompreensível assume um enorme poder sobre nós” (2013, p. 26).

¹⁹⁴“Ora, havia um homem rico, e vestia-se de púrpura e de linho finíssimo, e vivia todos os dias regalada e esplendidamente. Havia também um certo mendigo, chamado Lázaro, que jazia cheio de chagas à porta daquele; e desejava alimentar-se com as migalhas que caíam da mesa do rico; e os próprios cães vinham lambê-lo as chagas. E aconteceu que o mendigo morreu, e foi levado pelos anjos para o seio de Abraão; e morreu também o rico, e foi sepultado. E no inferno, ergueu os olhos, estando em tormentos, e viu ao longe Abraão, e Lázaro no seu seio. E, clamando, disse: Pai Abraão, tem misericórdia de mim, e manda a Lázaro, que molhe na água a ponta do seu dedo e me refresque a língua, porque estou atormentado nesta chama. Disse, porém, Abraão: filho, lembra-te de que recebeste os teus bens em tua vida, e Lázaro somente males; e agora este é consolado e tu atormentado.” (Evangelho de São [Lucas 16:19-25](#))

nos verbos está atrelada ao propósito de fazer pensar aquilo que já foi pensado¹⁹⁵, porém não logrado:

Minha cabeça autônoma **pensava!**

[...]

Tentava **compreender** com as conceptivas

[...]

Que nem Spencer nem Haeckel
compreenderam...

[...]

Pensava! E em que **pensava** não me perguntes!

[...]

Apenas eu **compreendo** em quaisquer horas,

[...]

Ah! Somente eu **compreendo**, satisfeito, (ANJOS, 1994, grifos meus, p. 237)

A insistência do poeta em pensar o que se passa na cidade o torna um obsessivo e, ao mesmo tempo, descrente em relação ao ambiente hostil das grandes cidades. Não há ingenuidade na insistência do pensar e sim, uma estratégia poética de evidenciar um momento de crise da humanidade que apostou na ciência como salvação dos problemas sociais e existenciais. Essa crítica prevalece quando adiante se constata a imobilidade intelectual das pessoas que vivem como plantas inertes:

A incógnita psique das massas mortas

Que dormem, como as ervas, sobre as hortas,

¹⁹⁵ As constatações que Anjos faz em “Os doentes” mostram, sem esquivas, o que Machado de Assis já observara no século XIX, quando em seu conto *Teoria do Medalhão*, ele descreve que para se alcançar o prestígio social, é preciso não pensar, posto que significaria o fim da arte de ser medalhão, que deve ser entendida, segundo as palavras do pai, como uma “arte difícil de pensar o pensado” (Assis, OC, p. 95). O pai acrescenta que se trata de uma manobra ainda mais refinada: deve-se, por exemplo, utilizar filosofia apenas de fachada, ou seja, o que se tem aqui é o desnudamento de uma máscara dupla. Isso porque estamos diante de uma máscara sobre a máscara: a máscara da “sabedoria filosófica” que se projeta sobre a máscara de medalhão (entendendo-se aqui que medalhão já é uma máscara social). Ser medalhão, portanto, é a arte do não pensar, do não refletir e do não saber. Um método de esvaziamento e redução para provocar o seu oposto: a visibilidade e a fama. Em dos Anjos, o eu não compreende ou não quer compreender a logística ilógica da cidade e do comportamento das pessoas, por isso, em quase toda obra do poeta, observa-se um eu alucinado que não entende e não aceita o comportamento predador do homem egoísta e sem amor pelos seus semelhantes. Esse eu parece não entender que para viver na sociedade predadora é preciso saber usar máscaras tão bem elaboradas pelos narradores machadiano.

Na esteira igualitária do teu leito! (ANJOS, 1994, p. 237)

Na estrofe é grotesca a comparação das pessoas com “as ervas sobre as hortas”. Elas são como plantas, completamente apáticas, mentalmente imobilizadas. A entrada¹⁹⁶ na “urbe natal do desconsolo” mostra imagens grotescas que ora constata “o uivo desenganado das cadelas”, ora, “o gemido dos homens bexigosos”. Em seguida, encontra-se um cachorro que pede água e socorro, e adiante, se depara com os “transeuntes” brutos e a “queixada específica de um burro”. E todos jazem sobre a “esteira igualitária do leito” do Estado da Paraíba como demonstra a estrofe a seguir:

Gordo adubo da agreste urtiga brava,
Benigna água, magnânima e magnífica,
Em cuja álgida unção, branda e beatífica,
A Paraíba indígena se lava! (ANJOS, 1994, p. 237)

Augusto dos Anjos conheceu bem as cidades de João Pessoa e Recife e viveu, também, no Rio de Janeiro um pouco antes de ir para Leopoldina em Minas Gerais, onde permaneceu até falecer em 1914. A sua ida para o Rio foi estimulada pelo anseio de publicar seu único livro *Eu – e outras poesias* (1912). O Rio dessa época era a cidade palco das novidades em todos os setores da vida. Os escritores, intelectuais e o povo em geral da época desejavam estar ali onde se supunha que havia melhor infraestrutura pública e onde melhor fruía a vida cultural. O Rio de Janeiro, no período anterior à chegada de Augusto dos Anjos, passou por momentos marcados na história como a revolta da vacina – um movimento popular contra a obrigatoriedade da vacina de combate à febre amarela que vitimou centenas de pessoas. A oposição popular se deveu, principalmente à atitude violenta da polícia apoiada pelo governo e à perseguição às religiões afro-brasileiras, “mais que contra a vacina, a revolta era contra o próprio governo.” (CHALHOUB, 1996, p. 101).

Ao chegar no Rio de Janeiro, Anjos registra em cartas suas impressões sobre a cidade: “espécie de sereia falaciosa – pródiga unicamente em sonoridades traidoras para os que vêm aqui pela primeira vez. [...] Nesta cidade os acontecimentos sensacionais são nenhuns,

¹⁹⁶ No poema de Benn, “Homem e mulher passam pela ala hospitalar do câncer”, há, também, um passeio por uma ala hospitalar. O médico convida a ver e sentir a miséria dos doentes: “Homem, venha, levante devagar este cobertor. / Veja este amontoado de gorduras e humores podres, / Venha, veja esta cicatriz no peito. / Você sente o rosário de nós suaves?” (BENN, 2006, p. 28). É a representação do mundo à espera de salvação através da esfera religiosa que emana da expressão “rosários de nós suaves”.

revertendo todos os fatos diários ao escoadouro promíscuo das velharias de costume.” (ANJOS, 1994, p. 710-725). Embora não faça referência ao nome Rio de Janeiro em sua poesia, Anjos deixa entrever suas impressões sobre a situação da vida miserável da população, nas grandes cidades, camuflada pelos discursos de ações que se diziam em favor de melhorias da saúde da população, mas que continham na base interesses políticos e econômicos opostos. A afirmação da carta de Anjos, sobre não haver acontecimentos que o surpreendessem, testemunha que o poeta vira ali no Rio de Janeiro as mesmas “velharias de costume” que já havia percebido em outras cidades por onde passou, como João Pessoa e Recife.

E dentro das cidades, o poeta vai constatar que as doenças são estigmatizadas por metáforas prejudiciais¹⁹⁷. Estas são institucionalizadas pelo “conservadorismo político”, conforme a formulação de Susan Sontag no texto “Aids e suas metáforas” (1989). A filósofa avalia os avanços dos métodos de tratamento do câncer que, inclusive deixou de ser “aquela doença inominável”. Ela explica que os estigmas foram amenizados ou substituídos por outra doença: a aids. Embora Sontag assinale os avanços daqueles últimos dez anos (no texto supracitado) ao final, discorda que os estigmas tenham sido eliminados e afirma que foram meramente deslocados.

Essa transferência é percebida em “Os Doentes”, poema que analiso, também, sob o olhar do século XXI. Chamo a atenção para a parte III em que a referência muda para a tuberculose no verso que ilustra: “Oh! Desespero das pessoas tísicas” (ANJOS, 1994, p. 238). A transferência dos preconceitos de uma doença à outra torna-se visível quando ao final da parte II, refere-se à epiderme cheia de sarampos que se avista nos campos e no começo da parte III, fala-se da “comunhão dos homens reunidos / pela camaradagem da moléstia.” A partir daí sobrevivem diversas imagens monstruosas da tuberculose:

Da degenerescência étnica do Ária
Se escapava, entre estrépitos e estouros,
Reboando pelos séculos vindouros,
O ruído de uma tosse hereditária.

¹⁹⁷ Isso remete à insistência de Paul Celan para excluir a metáfora de sua poesia, por compreender que ela contaminava a língua com invólucros perniciosos deixados pelos criminosos que fizeram dela um instrumento de poder usado para oprimir e assassinar. Essa premissa é aventada pelo filólogo Jean Bollack. Luiz Costa Lima se apodera do pensamento de Bollack e lê a poesia de Celan sob a ótica do esforço que o poeta realizava para aceitar que não era a língua alemã em si que estava contaminada, mas os que faziam uso dela. (LIMA, 2013, p. 266).

Oh desespero das pessoas físicas,
 Adivinhando o frio que há nas lousas,
 Maior felicidade é dessas cousas
 Submetidas apenas as leis físicas!

Estas, por mais que os cardos grandes rocem
 Seus corpos brutos, dores não recebem;
 Estas dos bacalhau o óleo não bebem,
 Estas não cospem sangue, estas não tosem!
 (ANJOS, 1994, p. 238)

Na segunda estrofe nota-se a redução do ser humano diante das “lousas” que são mais felizes, uma vez que estão submetidas às leis físicas e não sofrem os impactos da tuberculose, pois não precisam “beber o amargo óleo de bacalhau, não cospem sangue e não tosem.” Essa comparação demonstra bem o grotesco e sua combinação de comédia com tragédia, uma vez que comparar o ser humano com uma lousa é uma redução tragicômica. Sontag destaca que “a tuberculose no século XIX e no início do século XX (até ser descoberta a cura) era considerada uma doença que tendia a atacar os hipersensíveis, os talentosos, os passionais.” (1989, p. 17). Por esta razão, a doença tornou-se revestida de uma metáfora branda, cuja classificação é a de doença de “morte suave” (SONTAG, 1989, p. 45), ainda que ela não o seja. Por ser uma doença que afetou muitos escritores¹⁹⁸, a tuberculose foi revestida de invólucros poéticos¹⁹⁹ reativados pela literatura romântica em que os poetas desejavam morrer pela tuberculose como um caminho para se atingir a transcendência.²⁰⁰

¹⁹⁸ Escritores como Lord Byron, Alvares de Azevedo, Fiódor Dostoiévski, Franz Kafka, Manuel Bandeira, Castro Alves, José de Alencar, Thomas Mann, entre outros, escreveram sobre a tuberculose e / ou foram vítimas dela.

¹⁹⁹ O romance *A montanha Mágica* de Thomas Mann narra a história de Hans Castorp que, ao visitar seu primo Joachim Ziemßen, num hospital para tratar de doenças respiratórias, acaba por adquirir uma tuberculose que o faz permanecer no hospital por mais tempo. Hans, aos poucos, se deixa atrair pela doença, na medida em que se torna sempre mais, introspectivo e ansioso pela morte. O romance estimula uma visão positiva da doença como redentora porque instiga a uma liberdade ao passo em que o personagem vai se desligando da carreira de engenheiro, da família e dos problemas fora do ambiente dos Alpes suíços em Davos, onde a história se passa.

²⁰⁰ Segundo Sontag, a sífilis era de tal modo, cultuada e desejada, porque se acreditava que ela ativava a hiperprodutividade genial.

O ideal romântico da tuberculose desapareceu ao final do século XIX quando as pesquisas científicas detectaram que a população negra²⁰¹ é mais suscetível à doença. Chalhoub conta que se abandonou o combate à tuberculose em favor da febre amarela. Isto porque, segundo o historiador, houve um crescente desejo de “embranquecimento” da população, o que fez com que se investisse na erradicação de uma doença em desprezo de outra. Isso justifica, por assim dizer, a descrença do povo em relação às vacinas e a preferência pela cura proveniente dos saberes popular de origens africanas e afro-brasileiras. No Brasil, em fins do século XIX, com a obrigatoriedade da vacina contra a febre amarela e a proibição em instituições de ensino e empregos públicos de pessoas não vacinadas, fomentou-se a querela entre o povo e as autoridades e os métodos de vacinação domiciliar.

Sontag destaca que a mácula da tuberculose proliferou, ainda mais, com a metáfora militar incluída em campanhas, como por exemplo, o caso de uma propaganda italiana realizada para combater a doença nos anos vinte. Um cartaz

intitulado “Guerre alle Mosche” (Guerra às moscas) que mostra os efeitos letais das doenças transmitidas pela mosca. Os insetos aparecem como aviões inimigos soltando bombas de morte sobre uma população inocente. As bombas trazem inscrições. Uma delas é rotulada *Microbi*, micróbios; a outra, *Germi della tisi*, germes da tuberculose; a outra, simplesmente *Malattia*, doença. (SONTAG, 1989, p. 14)

Retomo o poema “Os doentes” observando que há versos que se assemelham ao propósito dessa metáfora militar, todavia eles expõem pelo viés satírico a ironia do poeta com relação aos preconceitos cunhados

²⁰¹ O doutor Daniel Deheinzeln afirma em entrevista: “os negros têm tendência maior para desenvolver a doença. Neles, é maior a dificuldade para formar o granuloma e isolar o bacilo. Além disso, e infelizmente, existe uma correlação da tuberculose com a classe socioeconômica do indivíduo. Os negros, mais em função das condições de vida do que propriamente por características étnica, manifestam mais a forma clínica da doença. Sempre é bom lembrar, entretanto, que as raças não têm a mesma distribuição social em todo o mundo. No Brasil, não é diferente. Por isso, são mais vulneráveis os negros que vivem em piores condições de moradia e nutrição.” In: <https://drauziovarella.com.br/entrevistas-2/tuberculose-2/>

sobre a doença vista como um inimigo. Observe-se a seguir a comparação dos “micróbios” com “soldados”:

Sentir, adstritos ao quimiotropismo
 Erótico, os micróbios assanhados
 Passearem, como inúmeros soldados,
 Nas cancerosidades do organismo! (ANJOS, 1994,
 p. 245)

E adiante se diz: “cismava no propósito funéreo, da mosca debochada que fareja o defunto, no chão frio da igreja, e vai depois levá-lo ao cemitério!” (ANJOS, 1994, p. 245). E “esfregando as mãos magras, eu, inquieto, sentia, na craniana caixa tosca, a racionalidade dessa mosca, a consciência terrível desse inseto!” (ANJOS, 1994, p. 245). O homem pensa, cisma – ruma ideias que o afastem da morte – mas é a consciência da mosca racional que o conduz da igreja ao cemitério, e dele sobra a matéria tosca que se tornará alimento para as flores: “que resta das cabeças que pensaram? / Os evolucionismos benfeitores... vinham com a podridão dar de comer às flores!” (ANJOS, 1994, p. 245). O afastamento faz desviar o olhar para a mosca que aponta a desarticulação entre o saber e a consciência. Pois enquanto o homem cisma, a mosca²⁰² tem a certeza da morte a partir de sua consciência assustadora.

A estática fatal das paixões cegas,
 Rugindo fundamente nos neurônios,
 Puxava aquele povo de demônios
 Para a promiscuidade das adegas. (ANJOS, 1994,
 p. 245).

Os versos colocam em evidência o que Sontag destaca sobre a metáfora que “dá forma à visão de uma doença particularmente temida como um “outro” alienígena, tal como o inimigo é encarado nas guerras modernas” (1989, p. 16). A metáfora no poema de Anjos relaciona a conduta do ser humano a uma atitude promíscua; as pessoas estão como que possuídas por demônios que as conduzem ao comportamento

²⁰² Igualmente, em Benn, o olhar é direcionado para o mesmo inseto que sai de sua infimidade e vai ganhando proporções assustadoras, enquanto o corpo humano, aos poucos, fenece: “as costas estão feridas. Você vê as moscas.” (BENN, 2006, p. 28). A pergunta sem ponto de interrogação desvia a atenção para o inseto intruso que ganha espaço no poema em detrimento do ser humano, cujo corpo é transgredido e preterido pela consciência racional da mosca. A consciência terrível do inseto penetra a fraca consciência do homem para introduzir a possibilidade de uma reflexão sobre os espaços do hospital de Berlin e da cidade da Paraíba, ambos contaminados.

libertino²⁰³ e selvagem, enquanto a mosca tem consciência e raciocina. Eis o sentido “desumanizador” de algumas doenças, isto é, as enfermidades que mexem diretamente com a identidade do paciente. Historicamente são elas: cólera, lepra e raiva que, segundo Sontag despertam a bestialidade do homem. Isso se alia ao caráter fúnebre do grotesco que, conforme Kayser, se revelava para F. Schlegel como o “despertar do mistério mais profundo do ser humano”. (KAYSER, [1957], 2002, p. 56)

Algumas doenças são mais temidas que outras porque estão atreladas a paradigmas sociais. O modo como elas são classificadas na escala hierárquica parece ser determinada pela classe econômica e social dos seus pacientes. A tuberculose, que antes fora a doença dos escritores, declinou na hierarquia e se tornou uma enfermidade carregada de estigmas. Originária dos “macacos catarríneos”, ela faz o sujeito “cair doente e passar a vida inteira / com a boca junto de uma escarradeira, / pintando o chão de coágulos sanguíneos”. (ANJOS, 1994, p. 238). Além disso, a tuberculose é classificada como uma doença da linguagem morta e incompreensível:

Falar somente uma linguagem rouca,
Um português cansado e incompreensível,
Vomitar o pulmão na noite horrível
Em que se deita sangue pela boca!
[...]
Querer dizer a angústia de que é pábulo,
E com a respiração já muito fraca
Sentir como que a ponta de uma faca,

²⁰³ Ao tratar do surgimento da AIDS, Sontag afirma que a doença surge num momento de sentimento de fim de uma cultura desenfreada e sem limites para a libertinagem. Era um sentimento no qual não havia espaço para o julgo e a exatidão. A doença restituiu a volta de uma época em que a contrição inibia o sexo e a perversão. Propagava-se o retorno às convenções do casamento entre heterossexuais e o sexo com responsabilidade passou a ser uma obrigação perante a alardeante figura da AIDS como doença epidêmica. Contudo, Sontag atribui o entusiasmo da liberdade sexual à ideologia do capitalismo que estimulou, na década de 1970, o consumo desenfreado. O estímulo a novas formas de mobilidade física e prosperidade material incitava as pessoas a desafiarem seus limites. A busca pela liberdade se expandiu para o desejo de plena satisfação em todos os sentidos da vida, sobretudo, na ressignificação do corpo e o rompimento dos limites. O surgimento da AIDS proporcionou uma reconfiguração dos ideais de liberdade. O refreamento das sociedades constituídas por pessoas acostumadas a buscar o prazer pleno sem responsabilidade se dá a partir de programas de autocontrole e autodisciplina com a saúde física e mental.

Cortando as raízes do último vocábulo!

Não haver terapêutica que arranque
Tanta opressão como se, com efeito,
Lhe houvessem sacudido sobre o peito
A máquina pneumática de Bianchi! (ANJOS, 1994,
p. 238-239)

O poema trata do agastamento da linguagem. A mudez que a tuberculose ocasiona aos doentes é de classificação perniciososa e enfraquece a luta pela saúde, bem como a luta contra “tanta opressão”, ou seja, contra o preconceito.

Faço uma digressão para evocar duas analogias literárias de relevância, respectivamente, do romance de expressão alemã e da poética modernista brasileira. A referência à máquina pneumática, no último verso remete ao episódio do romance *A Montanha Mágica* (1924), de Thomas Mann, em que o personagem principal do romance, Hans Castorp assiste ao exame de raio X do tórax de seu primo Joachim Ziemßen. A passagem é exemplar do efeito do exame que mostra a doença no peito do paciente, mas não o cura.

O outro exemplo é o poema “Pneumotórax”, de Manuel Bandeira²⁰⁴, cujo tom grave no início detecta a doença, e ao final envereda para o jocoso na afirmação irônica acerca da morte: “_ Então, doutor, não é possível tentar o pneumotórax? / Não. A única coisa a fazer é tocar um tango argentino.” (BANDEIRA, 2003, p. 30).

Os exemplos constatarem o esgotamento e os conflitos espirituais e ideológicos da época. A doença como um mal incurável e a ciência que não é capaz de arrancar o mal que acomete o homem. O poema de Anjos aponta criticamente os conflitos espirituais e ideológicos da tuberculose como um mal que é social, porque destrói o poder da voz de enfrentá-la. Mas o poema tem o poder de eternizar a crítica pela escrita que realiza o jogo rítmico entre febre hética e última fonética, mulheres e misereres:

Mas vos não lamenteis, magras mulheres,
Nos ardores danados da febre hética,
Consagrando vossa última fonética
A uma recitação de misereres. (ANJOS, 1994, p.
239)

²⁰⁴ Manuel Bandeira foi diagnosticado com tuberculose aos 18 anos. A partir disso, passou a conviver com a ideia da morte e a se acostumar com ela. Ser privado de desfrutar a vida no auge da juventude, foi um tema bastante explorado por Bandeira em suas poesias.

É preciso atentar para um discurso que é irônico e revela algo de nocivo na rima entre hética e fonética. A própria linguagem infringe a sua hética ao demonstrar uma dinâmica social que afugenta o pobre, atribuindo-lhe metáforas perversas de doenças como moralmente condenáveis e incuráveis. É sabido que a tuberculose é contraída pelo contato através do espirro, da tosse, da fala que no poema é agente transmissor da doença física e mental. Isso porque se lida com um vazio intelectual, uma vez que esses doentes estão inertes e passivos e recitam misereres. Falta-lhes senso crítico para entender que as metáforas são atribuídas para mantê-los excluídos da sociedade e não porque estejam condenados a doenças incuráveis.

Após a digressão e a apresentação das duas analogias poéticas, adianto a análise e chego à parte IV, de “Os doentes” em que observo uma fusão entre a cidade e os doentes. Essa metonímia consagra a ideia do grotesco com a “mescla do heterogêneo, a confusão, o fantástico [...] o caráter insondável, abismal, o interveniente horror em face das ordens em fragmentação.” (KAYSER, [1957], 2002, p. 56). A cidade é uma cascavel e os habitantes, por sua vez, também o são:

Começara a chover. Pelas algentes
Ruas, a água, em cachoeiras desobstruídas,
Encharcava os buracos das feridas,
Alagava a medula dos Doentes! (ANJOS, 1994, p. 239)

Nos versos acima, a metáfora mostra que a contaminação se espalha. O corpo humano vai se deteriorando junto com a cidade. Uma simbiose entre corpo/cidade e corpo humano se dá nos versos acima. Seriam as feridas, os buracos das ruas ou a medula dos Doentes? As duas coisas, pode-se supor. Além disso, os verbos “desobstruir”, “encharcar” e “alagar” sinalizam para a lepra. Diferente da varíola, cujas feridas desfiguram o doente, mas não evoluem, a lepra é mutante, tem caráter orgânico e evolutivo: lentamente deteriora a carne. Ao falar das doenças mais temidas, Sontag menciona a lepra como a doença que “transforma o doente em animal: o rosto leonino do leproso” (1989, p. 49).

O Brasil chegou a ter leprosários para abrigar doentes que eram capturados. A lei que condenava os leprosos ao isolamento foi revogada em 1962 e hoje é possível receber indenização para pacientes que ficaram internados compulsoriamente em hospitais para leprosos até o ano de 1986. Em *Lepra, Medicina e Políticas Públicas no Brasil (1894-1934)*, de 2013, a pesquisadora Dilma Cabral realiza uma análise, cujo recorte, entre o final do século dezenove e início do século vinte, constata na realidade brasileira, o aumento da doença:

Foi a partir do estabelecimento da lepra como uma doença que agravava as já precárias condições sanitárias do país, e cuja ameaça transcendia o drama individual dos leprosos, que se constituiu uma agenda de pesquisa e formularam-se diferentes propostas para seu controle (CABRAL, 2013, p. 106)

Cabral analisa a maneira como no Brasil, a medicina via a doença e como buscou implantar medidas capazes de combater a epidemia inserida nas discussões sobre raça, identidade nacional e progresso. No final do século XIX, a descoberta do *Mycobacterium leprae*, pelo bacteriologista norueguês Gerhard Hansen intensificou os esforços para isolar os doentes como forma de combater²⁰⁵ o alastramento da doença. O modelo de segregação foi implantado no Brasil, após constatar-se que a doença representava um perigo: “verificou-se a produção de um discurso que identificava essa enfermidade como um ‘flagelo nacional’, um verdadeiro perigo para a nação.” (CABRAL, 2013, p 86).

O seguinte verso do poema de Anjos é exemplo emblemático desse “flagelo” de modo pejorativo como a doença é considerada: “e o cemitério, em que eu entrei adrede, / dá-me a impressão de um boulevard que fede.” (ANJOS, 1994, p. 246). A inversão da metáfora²⁰⁶ torna mais grotesca a imagem, pois as ruas da cidade estão mais contaminadas do que o cemitério. Para complementar essa metáfora cito a observação de Sontag sobre os miasmas:

as características sinistras do orgânico

²⁰⁵Cabral constata três momentos da lepra no Brasil. O primeiro deles em 1910, em que os estados, com o auxílio da iniciativa privada, detinham o poder de controlar a doença. Nos anos 20, ela passou a ser um problema sanitário de caráter nacional, cuja responsabilidade passou a cargo do Departamento Nacional de Saúde Pública (DNSP). O órgão se preocupava em realizar exames que determinavam se havia necessidade de isolar os leprosos em hospitais ou se poderiam ser tratados em casa. Segundo Cabral não houve um trabalho satisfatoriamente efetivo nessa segregação, o que levou a doença a representar um risco desproporcional, culminando na institucionalização de uma política federal para combatê-la.

²⁰⁶ Se no poema de Anjos, o cemitério torna-se um hospital ou a cidade torna-se um cemitério, onde “os defuntos então me ofereciam / com as articulações das mãos inermes, / num prato de hospital, cheio de vermes, / todos os animais que apodrecem.” (ANJOS, 1994, p. 246-247), no poema de Benn, ao contrário, o hospital transforma-se em cemitério: “Aqui já incha o campo em torno de cada leito. Prepara-se a carne para a terra. O calor se esvai. Suco escorre. A terra chama.” (BENN, 2006, p. 28).

proliferaram, no século XIX, nas descrições da doença e de suas causas. Tanto a origem de doenças específicas, como a cólera, quanto a propensão geral a adoecer eram atribuídas a uma atmosfera “infecta” (ou “impura”), emanações espontaneamente geradas por algo de sujo. Normalmente identificada (em princípio por causa do fedor) com a matéria orgânica em putrefação, essa atmosfera portadora de doenças veio a ser identificada com a miséria urbana, em oposição à rural, e com o lixo, a podridão, a proximidade dos cemitérios. Essas ideias terminaram sendo desacreditadas pelas descobertas de Pasteur e Koch, referentes ao papel desempenhado por microrganismos específicos. (1989, p. 49-50)

Sontag conjectura que “a metáfora mais generalizada sobrevive nas campanhas de saúde pública, que rotineiramente apresentam a doença como algo que invade a sociedade, e as tentativas de reduzir a mortalidade causada por uma determinada doença são chamadas de lutas e guerras.” (1989, p. 14). A comprovação de que a lepra se manifestava, sobretudo, dentro de um ambiente que reunia pobreza e péssimas condições de saneamento básico, e que era o espaço público onde residia a maior parte da população pobre, fortalecia ainda mais a infâmia de que a doença provinha do pobre, do negro e do índio. Mas o poema abaixo desmascara tudo isso, e propõe exatamente o contrário:

A civilização entrou na taba
Em que ele estava. O gênio de Colombo
Manchou de opróbios a alma do *mazombo*,
Cuspiu na cova do *morubixaba*!

E o índio, por fim, adstrito à étnica escória,
Recebeu, tendo o horror no rosto impresso,
Esse achincalhamento do progresso
Que o anulava na crítica da História.
[...]
E hirto, a camisa suada, a alma aos arrancos,
Vendo passar com as túnicas obscuras,
As escaveiradíssimas figuras
Das negras desonradas pelos brancos;

Eu maldizia o deus de mãos nefandas
Que, transgredindo a igualitária regra
Da Natureza, atira a raça negra
Ao conturbénio diário das quitandas! (ANJOS,

1994, p. 240, 247)

A “crítica da História” de que trata a segunda estrofe se apresenta como uma reflexão sobre a história oficial. A definição do Prof. Foot Hardman sobre o “modo delével de produção de efeito-ilusão-Brasil” (2004, p. 67-68) se traduz por uma estratégia de supressão da denúncia de questões sociais camufladas em defesa dos interesses de oligarquias no Brasil. Essa premissa é, também, defendida pela pesquisadora Olívia Arruda que propõe a ideia de que da poesia de Anjos ressoam as vozes das vítimas silenciadas pela história oficial. Essa constatação acompanha o que Cabral conta sobre a razão real do isolamento dos leprosos em colônias europeias, cujo fim maior era proteger a população branca e evitar qualquer restrição comercial ou econômica na região.

No poema lê-se metáforas relacionadas ao corpo, ao caráter do indivíduo ou, mais ainda, à natureza hipócrita do sistema político socialmente construído. As duas estrofes a seguir, referem-se à vergonha por cruzar os braços diante do sofrimento alheio e ao anulamento do índio da terra:

Do fundo do meu trágico destino,
Onde a resignação os braços cruza,
Saia, com o vexam de uma fusa,
A magoa gaguejada de um cretino.

[...]

Como quem analisa um apostema,
De repente, acordando na desgraça,
Viu toda a podridão de sua raça

Na tumba de Iracema. (ANJOS, 1994, p. 240)

O último verso, um hexassílabo, representa o anulamento, a extinção, o usurpar tanto da terra quanto da vida indígena nela. As representações são formadas por um imaginário metafórico e mostram a insignificância do índio diante de objetos inúteis pelos quais ele foi seduzido e enredado a vender sua própria terra: “a ultrajante invenção do telefone” (ANJOS, 1994, p. 240). E mais tarde, ele se sente “pior que um vagabundo”, “diminuído na crônica do mundo” e como “uma raça esmagada pela Europa!” (ANJOS, 1994, p. 240, 241). Daí advém a ideia do grotesco sobre o mundo que saiu fora dos eixos e sinaliza para o bizarro, o horrível, o abjeto. Isso fica evidente na parte V, em que os culpados pela extinção dos índios sofrem uma retaliação dos fantasmas hamléticos que voltam para provocar o remorso nos perversos. As visões surtidas se entremeiam a um imaginário fantástico e ao mesmo tempo realista. A visão fantástica do eu lírico, embora grotesca é verossímil porque está construída sob o paradigma do massacre dos índios. Ainda que a História os tenha apagado:

Era a hora em que arrastados pelos ventos,
 Os fantasmas hamléticos dispersos
 Atiram na consciência dos perversos
 A sombra dos remorsos famulentos. (ANJOS,
 1994, p. 241)

Chama atenção na estrofe acima, a referência a Hamlet, protagonista da peça homônima do dramaturgo inglês William Shakespeare (1564-1616). Na peça, Hamlet retorna do mundo dos mortos para vingar-se de Cláudio. Essa cena reforça a noção de maldição dos mortos sobre os vivos. O verossímil aí parte da ficção e da realidade como sendo dialeticamente aproximadas que se atraem e se repelem num movimento equilibrado entre o sensorial e o racional, controlados pelo ato transgressor da ficção. O mundo real, o “impuro”, torna-se parte expressiva de um todo poético a partir da sua inserção como procedimento de composição do poema, ou seja, torna-se parte inerente ao desenvolvimento das coisas como condição interna necessária.

A respeito da constituição do ficcional a que me refiro, Wolfgang Iser²⁰⁷ conceitua em seu livro *O fictício e o Imaginário* (2013) que esse

²⁰⁷Wolfgang Iser foi professor de inglês e literatura na universidade de Konstanz. Escreveu, durante toda sua vida, várias obras importantes para a teoria literária. Sua obra *O Fictício e o Imaginário* examina a questão fundamental do por que as pessoas sentem prazer em ler livros que as conduzem para mundos que não existem. Iser faz uma pergunta fundamental: Por que existe a literatura? E chega à conclusão de que a literatura tem muito a ver com as características antropológicas do homem que se sente impulsionado a viver suas fantasias. Para o autor, o homem se torna irreal ao penetrar a irrealidade do texto, garantindo, assim, a possibilidade de sua aparência. Ele nomeia essa experiência de êxtase, ou seja, uma realização simultânea de estar dentro e fora de si, e propõe um questionamento, sobre se essa experiência na leitura de literatura tem lugar na “essência” do homem, uma vez que ele é natureza em êxtase. Argumenta, ainda, que o caráter especial da literatura é a sua produção através de uma fusão da ficção (um ato de romper fronteiras, que, no entanto, mantém visível o que foi ultrapassado) e do imaginário (um traço potencial de características inativas). O livro ancora suas descobertas heurísticas em duas densas reflexões sobre a história dos termos fictício e imaginário e inicia o primeiro capítulo, tratando, exaustivamente os termos para tentar responder à pergunta sobre a natureza fictícia do ser humano, porém Iser desconsidera as forças de determinados contextos culturais, universalizando sua teoria a partir de uma estreita fatia da tradição intelectual ocidental. Assim, no segundo capítulo, o autor revela alguns insights sobre a ficcionalidade literária, a partir de alguns casos específicos da Renascença pastoral. É, contudo, bastante significativo que a análise de Iser preceda de suas explorações filosóficas. No terceiro capítulo, ele tematiza o

ato ficcional²⁰⁸ se dá pelas transgressões que integram os dois elementos de formação da ficção – ou seja, o real e o imaginário. Num primeiro instante, o poeta desrealiza o real, e num segundo torna real o imaginário. Sabe-se que fantasmas não existem, mas no construto ficcional, eles são possíveis e emergem no poema a partir do exagero que é inerente ao grotesco na concepção de exagero e deformação que lhe é cabível.

caminho da ficção em escritos filosóficos com explicações detalhadas, com atenção particular, para as obras de Bacon (que vê “a ficção como um ídolo”), Bentham (que afirma ser “a ficção uma mudança de paradigma que se torna uma ponte”), Vaihinger (para quem a ficção é “como um postulado transparente”), e Nelson Goodman (que diz ser “a ficção um mundo do faz de conta”). No quarto capítulo, o teórico delibera sobre a natureza do imaginário, com especial atenção para Coleridge (que realiza “uma última tentativa significativa” para tratar a imaginação como uma faculdade), Sartre (para quem o imaginário é um ato), e Cornelius Castoriadis (que desenvolveu a noção do “imaginário radical”). O livro foca principalmente no âmbito da literatura, retomando-a, especificamente, no último capítulo, pela noção de jogo, a partir de algumas rápidas referências a Tristram Shandy e Finnegans Wake, e uma menção mais apurada do Imaginário de Beckett.

²⁰⁸Segundo Iser, “quando a realidade repetida no fingir se transforma em signo, ocorre forçosamente uma transgressão (*Überschreiten*) de sua determinação: o ato de fingir é, portanto, uma transgressão de limites (*Grenzüberschreitung*).” (p. 33). A irrealização do real alia-se ao imaginário que é, contudo, uma experiência difusa, disforme, fluída e sem um objeto de referência. Por isso, o fingir não se parece com o imaginário. O fingir se relaciona com o estabelecimento de um objetivo e, para isso, é necessário manter uma representação que constitua condição para que o imaginário seja transferido a uma determinada configuração que se distingue dos fantasmas, projeções, sonhos e ideias sem uma finalidade. A irrealidade tem de se tornar em realização, ou seja, passar do caráter difuso para o determinado. A dupla transgressão, realizada pelo ato de fingir, implica a simultânea “irrealização do real e o tornar-se real (*Realwerden*) do imaginário.” (Iser, 2013, p. 33). Assim é que o testemunho ou a denúncia de uma obra não substituem a ficção, mas compartilham com ela, um quadro de possibilidades estéticas, ampliadas pela combinação de procedimentos. O ato de ficção é uma interação dialética entre a realidade e o imaginário, ambos transgredidos, criando o efeito estético, fazendo com que na representação, o real revele suas parcelas invisíveis e suas ruínas, percebidas pelo corpo em estado de deterioração, que fala, ainda, metaforicamente da degradação moral de uma sociedade corrompida pela doença do egoísmo, da maledicência, da hipocrisia, da demagogia etc.

Toda a parte V de “Os doentes” é uma espécie de apontar o dedo ou instigar da consciência: “os verbos indignados das Filípicas” e “todos os vocativos blasfemos” chamam a atenção para o quadro problemático de uma situação que é injusta porque o homem possui a maldade que é inerente a sua herança: “a peçonha inicial de onde nascemos”. (ANJOS, 1994, p. 242). Na segunda estrofe da parte VI há um verso hexassílabo que informa que as prostitutas “se extenuavam nas camas” (ANJOS, 1994, p. 243). Esse hexassílabo assinala o descaso e o apagamento não apenas para com as mulheres, mas também para com as “negras” excluídas da “regra” social: “eu maldizia o deus de mãos nefandas / que, transgredindo a igualitária regra / da Natureza, atira a raça negra / ao conturbénio diário das quitandas.” (ANJOS, 1994, p. 247).

Destaco da parte VII, a cena em que um “morfético” adentra uma taberna e seu rosto é comparado a uma “negra eucaristia”, na qual “a humanidade se lamentava”. A profanação se encontra no sinistro e indeterminado rosto de um morfético. E adiante se diz: “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, 1994, p. 246). Mas agora fica claro que se trata de pessoas com lepra (a morféia), o rosto inchado, as feridas palpáveis e espalhadas por todo o corpo organizado.

As partes²⁰⁹ finais do poema mostram imagens de esperança. A longa trajetória²¹⁰ pela cidade/cascavel dos Lázaros finda com algumas

²⁰⁹ As partes VI e VII que analiso com mais afinco quando tratar da temática do sexo no capítulo seguinte, discorrem sobre sexo e drogas, enquanto as partes VIII e IX tratam do problema da fome como algo cruel e desumano.

²¹⁰ Em “A invenção do Expressionismo em Augusto dos Anjos” (2012), Zemaria Pinto propõe um estudo centrado na premissa de um eu lírico enquanto personagem criada por Augusto dos Anjos que “abebera-se nos fundamentos do budismo e na filosofia de Schopenhauer. Estas são as bases ideológicas da máscara lírica de Augusto dos Anjos na escritura dos poemas mais maduros.” (2012, p. 19). Pinto prefigura que “se lemos o título do livro de Augusto dos Anjos tendo em mente que ele era um estudioso do budismo, e que isso se refletia na sua obra, esvaziamos a palavra “eu” de qualquer sentido, pois o “eu”, finito em si mesmo, é a única razão da dor individual. Siddharta Gautama, o primeiro Buda, distinguia duas formas de se viver: A primeira – a maneira aleatória, não-reflexiva, na qual o sujeito é puxado e empurrado pelos impulsos e circunstâncias como um galho numa enxurrada de tempestade – ele chamou de “perambulação”. A segunda – a trilha do viver com intenção – ele chamou de o Caminho. (SMITH; NOVAK, 2008, p. 47). (PINTO, 2012, p. 72). Se o *eu* do poema é destituído de subjetividade finita e se há um jogo duplo nesse movimento budista de viver com

imagens diferentes. O vocabulário se inclina a uma ânsia pelo começo ou recomeço com os termos: “manhã”, “luz”, “raios”, “tabua rasa”, “crédito”, “inédito”, “claro”. Os verbos também contêm um desejo de renovação: “absorver”, “restituir”, “proporcionar”, “inspirar”. A esperança renasce com a chegada do sol, da luz do dia, é o fim de tempos sombrios e o nascimento de uma nova aurora:

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

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

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

Era a volúpia fúnebre que os ossos
Me inspiravam, trazendo-me ao sol claro,
À apreensão fisiológica do faro
O odor cadaveroso dos destroços! (ANJOS, 1994,
p. 247-248)

O poema saúda o amanhecer do dia como pagamento a imersão na luz que vem de fora e exprime o “prazer inédito de quem possui um sol dentro de casa”. Depois de sua longa trajetória pela cidade degradada e depois de ver tantas doenças físicas e morais, o eu lírico é resgatado pela luz do sol que simboliza a renovação ou a certeza de renascimento e o fim do sofrimento. Há nisso uma expressa referência bíblica que contém na figura de um outro tipo de Lázaro. É o novo homem ressuscitado que se levantou de sua tumba e voltou à vida. No poema, esse homem acordou no cemitério e o sol lhe invadiu o corpo como algo que invade a casa, “ter um sol dentro de casa” significa ter esperança. Na Bíblia, o Lázaro sentiu o sol lhe arder o corpo quando Jesus lhe ordenou que saísse do sepulcro.

intenção ou de maneira aleatória, justifica-se não haver um fim apenas negativo para a cidade dos Lázaros. O poema termina de forma aberta. O sol é a possibilidade de mudanças, tanto boas quanto ruins.

Ao saber da morte de Lázaro, Jesus disse: “Essa enfermidade não é para a morte, mas para a glória de Deus.” (EVANGELHO DE SÃO JOÃO, 11:4). A trajetória da noite anterior foi o caminho da morte pelo qual andou o eu lírico / Lázaro, enfrentando as dores e o sofrimento. Ele passou pelo purgatório de uma cidade apodrecida pela peçonha de doenças e desgraças, mas voltou à vida, assim como Lázaro ressuscitado da morte por Jesus.

Contra a Arte, oh! Morte, em vão teu ódio exerces!
 Mas, a meu ver, os sáxeos prédios tortos
 Tinham aspectos de edifícios mortos,
 Decompondo-se desde os alicerces!

A doença era geral, tudo a extenuar-se
 Estava. O Espaço abstrato que não morre
 Cansara... O ar que, em colônias fluídas, corre,
 Parecia também desagregar-se!

Os pródromos de um tétano medonho
 Repuxavam-me o rosto... Hirto de espanto,
 Eu sentia nascer-me n'alma, entanto,
 O começo magnífico de um sonho! (ANJOS, 1994,
 p. 248-249)

Depois do sofrimento, a linguagem poética traz a experiência da glória do renascimento. E a morte não pode contra a Arte. Reaparece, aqui, um discurso semelhante ao do “Monólogo de uma Sombra”. Reafirma-se a tese de que a humanidade só poderá se redimir pela arte. Apenas ela é capaz de livrar o homem das dores e sofrimentos em que ele próprio se envolveu. De todas as mentiras, a arte é a que mais se aproxima da verdade porque deixa entrever pela ficção o que o mundo real não revela.

A Arte de que trata Anjos se alia ao desejo de fim de tudo o que está contaminado na cidade para poder nascer um mundo novo. Sua poética se liga ao que Friedrich destaca como categorias negativas das novas poéticas dos poetas da modernidade. Tais categorias se enquadram nos segmentos da fragmentação, do caos, do acidental, do obscuro, em detrimento de uma literatura que primava pela função enobrecedora de uma falsa alegria e aprazimento.

Ao final, toda a experiência vivida, com tanta intensidade, “na urbe natal do desconsolo” serviu para comparar com o que se vê surgir a partir de agora: uma humanidade inteiramente renovada e sem vícios. “Célula inicial”, “cosmos novo”, “um parto”, “outra Humanidade”,

“Nirvana”, “gestação”, “grande feto”, “Espécie Humana” são termos que remetem ao aspecto positivo da cidade/cascavel:

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

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

E eu, com os pés atolados no Nirvana,
Acompanhava, com um prazer secreto,
A gestação daquele grande feto,
Que vinha substituir a Espécie Humana! (ANJOS,
1994, p. 249)

O desfecho do poema termina de forma, senão positiva, ao menos aberta aos sentidos. A decadência humana descrita na trajetória pelo inferno da cidade purgatório da morte e da doença, dá lugar a uma nova humanidade. Um novo homem surge, uma nova era se aproxima. No início da saga, o lírico dizia que “tinha de comer o último bolo” que Deus fazia para sua fome. Ao final, ele retoma essa ideia, afirmando: “eu devorava aquele bolo frio / feito das podridões da Natureza!” (ANJOS, 1994, p. 247). No início, ele afirmava querer entender o que os filósofos não foram capazes de compreender. Ao final, o ciclo se completa e a compreensão dos males que afligem a humanidade atinge o ápice da trajetória pela cidade ao ver que uma nova humanidade está em plena gestação. Isso remete para o grotesco e seu sentido de “tentar dominar e conjurar o elemento demoníaco do mundo”, uma vez que “o obscuro foi encarado, o sinistro descoberto e o inconcebível levado a falar” (KAYSER [1957], 2002, p. 161). A necessidade do fim do mundo emerge nas imagens a seguir:

A ruína vinha horrenda e deletéria
Do subsolo infeliz, vinha de dentro
Da matéria em fusão que ainda há no centro,
Para alcançar depois a periferia! (ANJOS, 1994, p.
247).

O trecho remete à grotesca cena final do romance *O Mestre e Margarida*²¹¹ (2009), de Mikhail Bulgakov, em que se assiste à

²¹¹ Segue o trecho final do romance em que o personagem Woland (o diabo) e sua comitiva partem da cidade de Moscou: “os cavalos já corriam sobre os telhados

destruição²¹² da cidade de Moscou para o nascimento de um novo começo, de uma nova vida para os personagens Mestre e Margarida. No poema de Anjos tem-se a destruição da cidade que se torna larva. Ressalta-se o fim que é começo, a morte que é renascimento, o Lázaro que ressuscita: expressos nas imagens da cidade “decompondo-se desde os alicerces”, “prédios tortos”, “edifícios mortos”, tudo a “extenuar-se”, a “desagregar-se”, “o letargo larvário da cidade crescia” (ANJOS, 1994, p. 249).

No poema de Anjos, a destruição da cidade/cascavel é metáfora para a possibilidade de recomeço. O aspecto positivo do fim de tudo – desde o centro até à periferia com “a ruína horrenda e deletéria” – evidencia o gesto de protesto contra a sociedade corrompida por mazelas e epidemias resultantes da ausência de projeto político-social. O sentido mutável do grotesco com diversas formas de manifestação e transformação contribuiu para a análise do poema. As metáforas grotescas põem em destaque uma realidade repugnante e promovem uma reflexão no âmbito político e social. E o mais importante da “metáfora grotesca” (ROSENFELD, 2009, p. 265) em “Os doentes” é o que ela ensina sobre o mundo contemporâneo, ou seja, a sensação de que algo está “fora do lugar” e que o ser humano não se sente confortável com as circunstâncias atuais, sob o signo constante do medo, da violência, da corruptibilidade do corpo, mas sobretudo, do caráter. Isso mostra a dimensão política e a atualidade do poema de Anjos e faz lembrar o que diz Davi Arrigucci, sobre a necessidade de uma “busca da participação nas trevas contra o mundo real”. (2010, p. 78).

dos prédios de Moscou. [...] Sobrevoavam a fumaça, era tudo o que havia restado da casa Griboiêdov. Eles sobrevoavam a cidade que já estava tomada pela escuridão. Acima deles brilhavam os relâmpagos. [...] A capa de Woland estufava-se sobre as cabeças de toda cavalgada e essa capa começou a encobrir o crepúsculo no céu. Quando, por um instante, o manto negro foi levado para o lado, Margarida olhou para trás em movimento e viu que não havia mais nada, nem as torres coloridas com os aeroplanos que se desdobravam delas, nem a cidade, que caiu terra abaixo, deixando uma neblina em seu lugar.” (BULGAKOV, 2009, p. 422, 429)

²¹² Kayser exemplifica com as *Vigílias (Nachtwachen, 1804)* de Bonaventura, um narrador que se diz filho do diabo e que defende o fim de “tudo o que é terreno”. Ele convoca através da sátira, do escárnio, do riso provocador um chamado para a transformação, pois a cidade está em degradação e “vista das alturas da razão, toda a vida parece uma enfermidade maligna e o mundo um manicômio.” (Kayser, [1957], 2002, p. 62).

5 Sexo e poesia

Trata-se neste capítulo da contaminação linguística no âmbito temático da sexualidade que se realiza na poesia de Anjos a partir do questionamento da visão promíscua e devastadora a respeito do sexo. Na poesia de Benn, se realiza pelo rompimento de hierarquias de gêneros e por imagens reveladoras do poder masculino de engravidar. Em ambas as poesias, o sexo está ligado à imagem da mulher prostituta, e contribui para a reflexão da representação dessa figura na literatura através da violência com que se explora as questões sobre o sexo. A prostituta é representada nos bordéis de Anjos e nas tavernas de Benn como um elemento da mercantilização sexual da vida urbana.

A hipótese da contaminação linguística se liga ao procedimento da mímese da produção proposto por Luiz Costa Lima. Na mímese da produção, a linguagem se desenvolve hostil à representação do real, nega os paradigmas histórico-culturais consolidados. Anjos e Benn elegem o estranho / estrangeiro para representar suas poesias e fazem “tão intrincada a sua sintaxe que não há possibilidade para o exercício das vidências” (COSTA LIMA, 2003, p. 167). Para Costa Lima, essa não é uma forma de sucumbir à sociedade burguesa e sim de enfrentá-la. Esse enfrentamento se detém em nuances da temática do sexo que exige reflexão crítica sobre os padrões sexuais e de gênero.

Como contraponto à mímese da representação²¹³, Costa Lima cria o conceito de mímese da produção, cujo efeito se detém em criar a dificuldade de reconhecer a linha tênue que liga a produção poética com o seu referencial no mundo e na cultura. Isso ocorre porque, segundo Costa Lima, os procedimentos da diferença são enfatizados ao extremo, de tal modo que as semelhanças quase se apagam por completo, impedindo que o leitor faça a ligação direta com o referencial no mundo. Para o efeito da mímese da produção, Costa Lima diz que a negação é um fator importante pois ela estabelece “o lastro orientador da recepção, a

²¹³ Se debruçando com afinco sobre o tema da mímeses, o prof. Luiz Costa Lima faz uma distinção crucial entre *mímese da produção* e *mímese da representação*. Ele traça a dissociação da mímese tradicional e propõe a mímeses da produção não mais apoiada em um quadro de referências prévias dentro de uma concepção cultural e de mundo. Em linhas gerais, o professor diz: na *mímese da representação*, os procedimentos da diferença são dissimulados o máximo possível para que o leitor tenha a sensação de estar diante da cena real. Para isso é preciso que os procedimentos poéticos se baseiem nos códigos de referência cultural, imediatamente, reconhecidos pelo leitor.

qual, se pretende conhecer o objeto, e não só entender seu comportamento, precisa ver o que se faz com o que se negou.”²¹⁴ (2003, p. 182). A mímese da produção surge a partir do impulso dos poetas modernos em se distanciarem dos códigos culturais ditados pelas instituições renomadas que determinavam os fins da representação literária baseada diretamente na ideia de um mundo “bem ordenado”. A partir disso, proponho a contaminação linguística como um procedimento da mímese da produção, uma vez que os poetas, por meio de termos estranhos ao contexto da poesia vigente, negam o mundo “bem ordenado”. Os poemas de Anjos e de Benn apresentam a palavra em gesto de protesto contra uma situação opressora. É um impulso criativo da palavra que faz despertar a crítica por meio da forma e do conteúdo dos poemas.

Na poesia de Anjos, umas das qualidades mais destacadas nos estudos de sua obra poética é o despertar de reações como a repulsa e o nojo. Essa propensão é desencadeada por construções poéticas próprias do seu estilo. O sexo se destaca como um dos temas centrais pelas cenas transgressoras que apresentam o corpo deteriorado devido ao ato violento exercido através do sexo. Sua poesia é conhecida por tratar o tema do sexo num sentido negativo e contrário à liberdade sexual do ser humano. A visão do eu lírico nos poemas oprime e condena quem se entrega ao sexo sem reservas. As mazelas sociais são entendidas como consequências dessa conduta pervertida do sexo excessivo e até como punição. Através da mímese da produção, intento o reverso dessa leitura. Destaco para tanto os poemas “A Meretriz” e o item VI de “Os doentes”. Nesses poemas, a ocorrência do sexo é comparada a um prazer que gera dor e sofrimento e, portanto, fugir dele é a solução, a ponto de se afirmar que: “se algum dia o Prazer vier procurar-me / dize a este monstro que fugi de casa” (ANJOS, 1994, p. 293).

²¹⁴ Em *Estrutura da lírica moderna* (1978), Hugo Friedrich fala de categorias negativas, que também os poetas modernos priorizaram. Para Friedrich “estrutura” significa a “configuração comum de uma série de numerosas poesias líricas” (1978, p. 13), e partindo desse pressuposto, ele agrupou a produção poética de quase um século em diversas categorias negativas para falar do desconcerto da modernidade: “ela está atormentada até a neurose pelo impulso de fugir do real, mas se sente impotente para crer ou criar uma transcendência de conteúdo definido, dotada de sentido” (1978, p. 49). Essa ideia se resume pelo termo “idealidade vazia” que o crítico retira das contribuições de Baudelaire e Rimbaud para a poesia lírica moderna. Luiz Costa Lima vai dizer, no entanto, que essa categoria de idealidade vazia pressupõe um “ataque simultâneo a uma ordem ético-religiosa e a uma frente estética” (2003, p. 167).

Gilberto Freyre, comentando sobre o sexo na poesia de Anjos, informa que:

Augusto dos Anjos era extremamente sensível a tudo que lhe parecia sordidez. O mundo do sexo era para ele um mundo sórdido, em que o homem só fazia degradar-se numa espécie de lama: “lama de carne”. Em seus poemas o sexo aparece sempre manchado de culpa. Parece que encontrou desde menino nessa suprema manifestação de vitalidade um gosto áspero e amargo do veneno. Em uma de suas poesias ele diz que o amor nos deixa sempre decepcionados. Contudo o gosto por cenas lascivas e eróticas que irrompe às vezes dos seus poemas denuncia o seu sadismo, ou antes, o seu masoquismo. [...]. Augusto dos Anjos não soube nunca o que fosse alegria do sexo. O sexo sempre lhe pareceu um dos aspectos mais sujos e tristes da vida. (FREYRE, 1978, p. 138).

Freyre foi o primeiro crítico a ressaltar a problemática do sexo na poesia de Anjos. Suas afirmações sobre o tema do sexo estar ligado às frustrações pessoais do poeta levam-me a discordar do crítico, pois observo a abordagem do sexo mais como uma possibilidade de refletir a exploração do corpo, sobretudo o da mulher, seu dilaceramento por meio da exposição do sexo como degenerativo do corpo vencido pelos desejos carniais. Essa destruição do corpo através do sexo se dá pela tortura violenta que, muitas vezes, pode levar à morte. Os desejos sexuais são apresentados através de metáforas repulsivas que ressaltam os aspectos fisiológicos do corpo da mulher. Sua sexualidade é destacada como repugnante, degradante e contaminadora: “a língua espúria. / E a mulher, funcionária dos instintos, / com a roupa amarfanhada e os beijos tintos, / gane instintivamente de luxúria!” (ANJOS, 1994, p. 320).

Na poesia de Benn, observo a ênfase na temática da libertação dos instintos sexuais. O sexo é a causa da dissolução da realidade através da intensidade passional nomeada de embriaguez, êxtase (Rausch). O erotismo presente nas cores e cheiros e o sensualismo dionísíaco dominam os novos enredos nos espaços de trens, cafés, praias, bordeis. O ato sexual é abordado, além disso, através de um antropomorfismo²¹⁵ que

²¹⁵ O crítico Martin Travers destaca na poesia de Benn, um desejo de retornar a uma instância primordial. Há imagens poéticas que mostram um pensamento retórico que se esforça para conter o sexo e mostrar o lado negativo que ele tem dentro das visões das sociedades ocidentais. Benn realiza experiências poéticas que propõem um olhar para as origens do ser humano. O sofrimento causado pelo

se destaca fortemente na série de poemas intitulada *Alaska* (1913), cuja noção de transcendência animal²¹⁶ (*Tierische Transzendenz*) ativa um desejo de recuperar o contato com as fontes originais do ser humano.

Poemas como “Don Juan juntou-se a nós” (“Don Juan gesellte sich zu uns”, de 1913), “Canções” (“Gesänge”, de 1913), entre outros, deixam florescer um sensualismo, uma visão misógina e um estado de embriaguez como resultante do ato sexual. Em “Trem” (“D-Zug”), por exemplo, constata-se um enredo desconcertante e metáforas curiosas que vão desde o título “Trem” que promove confusas percepções sobrevindas simultaneamente e alternadas entre estrofes e versos solitários, cujo ritmo é quebrado por frases incompletas, irregularidades na pontuação e na sintaxe. No poema “Dom Juan gesellte sich zu uns”, Benn reescreve a história do lendário conquistador e mulherengo Don Juan, cuja postura sem limites é representada com menos “vigor másculo” e menos apetite voraz pelo sexo, e mais de acordo com a visão de mundo que estabelece o sexo como procriação. Diferente do arquétipo aventureiro que busca experiências eróticas através do sexo, o Don Juan de Benn parece zombar e ao mesmo tempo confirmar um estado de concordância com a visão da ética burguesa vigente: “Uma criança! Oh sim, uma criança! / Mas como obter uma e não – se sentir envergonhado. / Sonhei uma vez que uma jovem bétula / me deu um filho. –” (BENN, 2006, p. 63).

“princípio da individuação”, conforme o poeta, cessaria ao passo que o sujeito encontrasse seu caminho de volta a um ponto inicial, à dissolução da individualidade e a reabsorção do corpo dentro das energias da mente atávica. Esse tema, Benn já discute em seu ensaio, “Nietzsche nach 50 Jahren” (1930?), comentando o “animismo dos nossos primeiros seres que, em uma união mágica com a natureza e suas forças criativas nas pessoas, vem a ser o criador de poderes e transformações” (Benn, p. 345). A temática do sexo, na poesia de Benn, liga-se, assim, a uma complexa rede de paradigmas intelectuais que ele absorve nas suas investigações antropológicas. O antropólogo Edgar Dacqué influenciou o pensamento de Benn ao propor em seus estudos a existência de vestígios atávicos na mente do homem moderno. (TRAVERS, 2007, p. 47)

²¹⁶ O impulso poético pelo retorno a uma instância primeira cresceu na obra de Benn a partir dos anos vinte, atingindo o seu apogeu em uma série de poemas antropológicos como *Ostafrika*, *Meer- und Wanderungen*, *Orphisch Zellen* e *Trunkene Flut*. Estes poemas exortam o indivíduo a penetrar além da superfície da história, a fim de restaurar a unidade da identidade que foi perdida na racionalidade iluminista, e, assim, recuperar as energias primitivas presentes eternamente numa origem primordial que faz e refaz o universo. (TRAVERS, 2007, p. 45)

Passo à análise dos poemas para verificar as questões sobre sexualidade e suas formas de contaminação. Primeiramente verifico a poesia de Anjos e, em seguida, a de Benn.

5.1 O sexo dos Anjos

O item VI do poema “Os doentes” aborda o sexo a partir de um discurso agressivo que deseja repreender o ato do sexo nos outros. É uma representação da luxúria, da prostituição e da degradação do corpo nas periferias da cidade. A figura da mulher prostituta é central no julgamento moral²¹⁷ sobre a contaminação e a disseminação de doenças, mas também, é apontada como vítima de um sistema social excludente:

De certo, a perversão de que era presa
 O *sensorium* daquela prostituta
 Vinha da adaptação quase absoluta
 À ambiência microbiana da baixaza!
 [...]
 Talvez tivésseis fome, e as mãos, embalde,
 Estendestes ao mundo, até que, à-toa,
 Fostes vender a virginal coroa
 Ao primeiro bandido do arrabalde.
 [...]
 E estais velha! – De vós o mundo é farto,
 E hoje, que a sociedade vos enxota,
 Somente as bruxas negras da derrota

²¹⁷ Em *A História da Sexualidade* (1984), Foucault faz saber que muitos textos pagãos abordavam temas da esfera religiosa, principalmente as questões sobre o sexo excessivo e a obrigação do autocontrole. As Antiguidades grega e greco-romana consideravam importante o comedimento e o equilíbrio sobre os instintos carniais para se atingir uma determinada supremacia e prazer sem se submeter aos desejos do sexo. Isso não era apresentado sob forma de lei e obrigação, mas apenas como uma condição que “dava acesso à verdade do ser.” (1984, p. 22). O propósito, segundo Foucault, era alcançar um autodomínio das vontades e mostrar-se mais forte que os próprios instintos. Mas se na Antiguidade a abstinência sexual era uma forma de moderação e autocontrole dos instintos, no século XVIII ela se torna uma preocupação institucionalizada para estar em conformidade com os princípios sociais determinados. Assim, Foucault ressalta que a concepção que se tem sobre sexo é fundamentada mais no propósito cristão a partir do século XVIII que estabeleceu as medidas de normalidade e permissão com relação ao sexo. Desenvolveu-se, assim, um controle mais severo do comportamento sexual por meio de estratégias sociais que incluíam a ciência e o direito como disciplinadores dos atos públicos e privados do ser humano.

Frequentam diariamente vosso quarto! (ANJOS, 1994, p. 243-244).

Ressalta-se a virgindade da mulher que se deixa prostituir para saciar a fome. Contudo, a efemeridade da juventude a condena ao esquecimento. O mundo consumiu sua beleza e agora ela está à margem da sociedade. Atuando mais como um despistamento, essa interpretação, que está evidente nos versos, oculta e revela a situação precária em que vivem as prostitutas na periferia. A prostituta precisa ser colocada sob o controle das práticas que propunham reprimir o desejo sexual. Foucault sintetiza essa ideia:

A Idade Média tinha organizado, sobre o tema da carne e da prática da confissão, um discurso estreitamente unitário. No decorrer dos séculos recentes, essa relativa unidade foi decomposta, dispersada, reduzida a uma explosão de discursividades distintas, que tomaram forma na demografia, biologia, medicina, psiquiatria, na moral e, na crítica política. E mais: o sólido vínculo que vinculava a teologia moral da concupiscência à obrigação da confissão (o discurso teórico sobre sexo e sua formulação na primeira pessoa) foi rompido ou, pelo menos, distendido e diversificado: entre a objetivação do sexo nos discursos racionais e o movimento pelo qual cada um é colocado na situação de contar seu próprio sexo produziu-se, a partir do século XVIII, toda uma série de tensões, conflitos, esforços de ajustamento, e tentativas de retranscrição. (1984, p. 35).

O sexo tornou-se alvo de uma “polícia do sexo: isto é, a necessidade de regular o sexo por meio de discursos úteis e públicos e não pelo rigor da proibição” (FOUCAULT, 1984, p. 35) foi efetivo para incutir uma visão ambígua sobre a sexualidade que passou a oscilar entre normal e doentia²¹⁸. Foucault criou o termo bio-poder com o qual

²¹⁸ Georges Bataille ao falar do caráter formador dos tabus e das transgressões sexuais destaca, em *O Erotismo* (1987), os conflitos entre os desejos carnis e o pensamento racional. Para o autor, o comportamento agressivo é consequência da natureza excessiva do homem, tornando-se necessária uma organização social, instituída pelo próprio homem, para conter os instintos selvagens primitivos inerentes ao ser humano e evitar o caos e a violência. Mas, apesar do controle, Bataille insiste em afirmar que os baixos impulsos persistem na inclinação natural

relaciona o jogo em que a sociedade encontra uma forma de atuar seu domínio sobre os corpos alheios através de uma estratégia que apostou na família heterossexual como ideal de normalidade. O poder passou a ser, portanto, atuante sobre o corpo do ser humano e todos os seus processos biológicos. Sigmund Freud examina essa questão, em *Totem e Tabu* (1913-1914), ao tratar do paradoxo sobre as questões de ética sexual (dos primitivos e selvagens) dentro de uma lógica que tenta evitar, severamente, as relações incestuosas, e o contato com determinados objetos considerados contagiosos e perigosos. Freud explica que as sociedades primitivas e selvagens se organizam de forma social e religiosa dentro de um padrão muito parecido que se chama *totemismo*²¹⁹. Os limites entre as tribos estão na identificação de cada uma delas com um animal (*totem*) específico que é estabelecido por cada tribo. O animal (*totem*) é definido como o pai e o espírito guardião da tribo, e cada membro tem de saber que não pode levá-lo ou comê-lo, com exceção dos rituais e cerimônias. Freud destaca como a mais interessante relação do totemismo, a *exogamia* que era uma prática incentivada entre pessoas de totens diferentes. Para se evitar o incesto foram criadas regras de proibição²²⁰ para as relações sexuais entre indivíduos do mesmo totem.

Além disso, o sexo era considerado pecaminoso e plausível de punição²²¹ quando realizado fora do estipulado. Foucault informa que as

para subjugar o outro. O autor define o erotismo como uma “violação do ser dos parceiros” (1987, p. 16). O sexo estaria, assim, relacionado à desagregação física.
²¹⁹ Para Freud não há nada dentro da ideia de *totem* que justifique as regras de proibição, porém ela se aliou a isso num momento em que se tornou necessário fazer restrições pelo casamento. Sobre *Tabu*, Freud determina que é uma condição do sagrado ou algo perigosamente sujo. O *tabu* é algo totalmente distinto do vulgar e, normalmente, proibido a grande maioria das pessoas de uma comunidade que, geralmente, não questiona essa proibição. Os tabus cobrem, normalmente, pessoas especiais, reis e sacerdotes. São pessoas dotadas de um poder que é perigoso ou contagioso, atribuído pelas sociedades primitivas e selvagens que criam seus sistemas de ritos necessários para castigar o perigo dos tabus. (*Totem e Tabu*, 1913-1914, p. 08).

²²⁰Freud ressalta alguns fatores essenciais e interessantes sobre o totemismo, tais como: a punição como expiação à violação de exogamia ou incesto; casamentos que resultam em filhos são igualmente punidos; as regras de exogamias são feitas com o propósito de evitar uniões incestuosas entre filhos e mães ou irmãs. Assim, todas as mulheres da tribo são tratadas como parentes de sangue. (*Totem e Tabu*, 1913-1914, p. 08)

²²¹ Em *História da Sexualidade* (2010), Peter Stearns comenta que para inibir os estímulos, criaram-se normas de coerção ao sexo, mesmo que essas regras não

pessoas eram estimuladas a falar sobre sexo. Elas expunham seus desejos, sonhos e pensamentos mais íntimos e isso ajudava as autoridades institucionais a estipularem as regras de “normalidade” sobre sexo e evitar atos sexuais considerados fora do padrão.

No poema “A Meretriz”, de Anjos, a prostituição ganha outro sentido na imaginação cultural. Contudo, ela está ligada ao aumento da população e da pobreza urbana como aponta criticamente o poema:

A rua dos destinos desgraçados
Faz medo. O vício estruge. Ouvem-se os brados
Da danação carnal... Lúbrica, à lua,
Na sodomia das mais negras bodas
Desarticula-se, em coréias doudas,
Uma mulher completamente nua!

É a meretriz que, de cabelos ruivos,
Bramando, ébria e lasciva, hórridos uivos
Na mesma esteira pública, recebe,
Entre farraparias e esplendores,
O eretismo das classes superiores
E o orgasmo bastardíssimo da plebe!
(ANJOS, 1994, p. 319).

Além do sadismo ou masoquismo, o tema do sexo nos poemas de Anjos instiga a discussão sobre os estereótipos sociais construídos a partir do sexo. Essa diferença é marcada pelas metáforas que sinalizam a classe masculina de homens ricos que têm *ereção* e os pobres que têm *orgasmo bastardo*. A diferença de classe social acompanha a inserção dos vocábulos alto e baixo: eretismo e bastardíssimo. Ao pobre é delegado o sexo como um ato vil e sujo enquanto ao rico o sexo como ato de procriação. Mas, o poema mostra que, tanto o orgasmo bastardo quanto a ereção, vão buscar na prostituta, o prazer.

A figura da mulher que se prostitui mostra a situação de aprisionamento alienante a que ela é submetida, e a torna vítima de um sistema do qual não pode fugir, pois é usada tanto pelo “eretismo das classes superiores” quanto pelo “orgasmo bastardíssimo da plebe”. Ela serve à ideologia hierárquica do gênero masculino de diferentes classes e se torna instrumento para o macho impor sua vontade física e psicológica. Em ambos se obtém a violência sexual contra a mulher, exercida como uma forma de domínio ideológico que é trazida na figura violada, subjugada e sofrida da mulher prostituta, nas estrofes a seguir:

façam sentido, elas passam a existir com o nascimento de uma vida em comunidade.

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

É ela que, hirta, a arquivar credos desfeitos,
 Com as mãos chagadas, espremendo os peitos,
 Reduzidos, por fim, a âmbulas moles,
 Sofre em cada molécula a angustia alta
 De haver secado, como o estepe, à falta
 Da água criadora que alimenta as proles!
 (ANJOS, 1994, p. 319).

É evidente no poema que o sexo é usado como uma forma de repressão à sexualidade das mulheres uma vez que a prostituta descrita serve como objeto de prazer do homem que exerce autonomia sobre seu corpo tornado estéril para os filhos, porque precisa ganhar dinheiro alimentando o sexo masculino. As normas sociais controlam e manipulam²²² a individualidade da mulher como forma de obter o controle. Ao mostrar isso, o poema questiona o poder dos discursos que oprimem e impõem por meio de falsas ideologias os estereótipos sobre o sexo e sobre a mulher prostituta. Além disso, o sexo é visto como reflexo de uma cultura, cuja hierarquia se esforça por regular e controlar o desejo dos outros, mas esconde suas próprias perversões sexuais através da opressão do corpo da mulher. Mais do que “falta de alegria do sexo de Augusto dos Anjos”, observa-se nos versos que certas classes sociais não apenas se divertem com o sexo, mas subjagam a mulher através dele. Expressões como “indumento vilíssimo” e “toga pretexta” denunciam o falso moralismo de classes que buscam reprimir o sexo dos outros. E Augusto dos Anjos representa-se como parte dessa classe “augustal” que usa a “toga” como pretexto para a manipulação e abuso da autoridade.

O abuso e a manipulação se resumem pelo que assevera Angela Carter, em *The sadeian woman: an exercise in cultural history* (1979):

A violência – a forma convulsiva do princípio ativo

²²² Algumas formas de reprimir o sexo consistiam em atribuir-lhe um papel sujo e doentio. O esforço para reprimir fez surgir, por exemplo, mitos como os da gonorreia, da cegueira e, em alguns casos, a morte advinha do ato da masturbação. Disso decorre a concepção de sexualidade normativa calcada na instituição família de classe média como padrão aceito, enquanto outros que se enquadravam numa concepção homossexual e sexo por prazer eram excluídos, conforme estabelecia o direito e a medicina no século XIX.

masculino – é uma questão importante para os homens, cujo sexo lhes dá o direito de ferir aos outros, porque isso só faz com que nós [as mulheres] os tememos ainda mais, e que eles podem dar e receber dor como senhores da criação [...]. A violência sempre foi o método pelo qual as instituições demonstram sua superioridade. (CARTER, 1979, p. 25. Tradução minha)

A mulher prostituta é “arremessada sobre o rude / despenhadeiro da decrepitude” (ANJOS, 1994, p. 319). Analisando a retórica cinematográfica do sexo, Linda Williams em artigo intitulado “Film Bodies: Gender, Genre and Excess” (1991), observa os aspectos viscerais do homem em relação ao corpo subjugado pela violência do sexo. As cenas analisadas promovem, segundo a autora, uma discussão sobre como as demonstrações exageradas de sexo são exemplos do descontrole emocional que dá vazão ao prazer corporal. Sendo o corpo da mulher o que mais se explora no cinema, Williams considera que o homem se apossa dessas imagens como forma de satisfazer seus desejos e afirmar sua sexualidade. Essa exploração é, também, vista no poema:

Nesse espolinhamento repugnante
O esqueleto da bacante
Estrala... Lembra o ruído harto azorrague
A vergastar ásperos dorsos grossos.
E é aterradora essa alegria de ossos
Pedindo ao sensualismo que os esmague! (ANJOS, 1994, p. 320)

Subtrai-se dos versos, o sadismo. Dá-se vazão aos desejos primitivos que exploram o corpo da mulher de forma dionisíaca pelo termo “bacante”, porém, tortuosa em termos como “estrala”, “azorrague” que significa açoite, padecimento moral, flagelo etc., e o verbo “vergastar” que é sinônimo de açoitar, chicotear. Sadismo e masoquismo estão contidos no paradoxo da imagem em “alegria aterradora dos ossos” que imploram ao sensualismo para serem esmagados. Os impulsos sexuais perversos e agressivos revelam imagens monstruosas do corpo.

Sobre o sexo e sua relação com a literatura, em *Personas sexuais* (1992), Camila Paglia afirma que

Somos *voyeurs* nos perímetros da arte, e há uma sensualidade sadomasoquista em nossas reações a ela. A arte é um escândalo, literalmente um “obstáculo”, a todo moralismo [...]. Pornografia e arte são inseparáveis, porque há voyeurismo e voracidade em todas as nossas sensações como seres que vêem e sentem. (PAGLIA, 1992, p. 44).

Para autora, a arte revelaria a fundo a natureza íntima do ser humano através da representação dos desejos sexuais abordados pela excessiva agressividade do sexo. A literatura mostra, sem reservas, as relações sexuais abordadas pelo viés do grotesco que traz atos considerados sádicos e monstruosos do homem sobre o próprio homem.

O poema termina com o ato sexual que parece ocorrer pela necrofilia²²³, mas com a ressalva de que, no poema, a prostituta é abusada pelos vermes que lhe comem o corpo:

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

.....

²²³ A crítica Lúcia Miguel Pereira destaca que na literatura naturalista há uma “chocante mistura de tiradas pedantes e cenas escabrosas” (1979, p. 125) que promovem, simultaneamente, a repulsa e o prazer nos atos sexuais. Comentando a narrativa de Rodolfo Teófilo (1853-1932), Miguel Pereira assinala que “nenhum outro naturalista chegou a tais excessos delirantes” (1979, p. 135). Trata-se do conto “Violação” (1898) que ilustra cenas chocantes na literatura brasileira. Se Anjos choca pela descrição repulsiva, o episódio a seguir choca pela perversão sexual. Rodolfo Teófilo apresenta um enredo cruel de doenças, abuso sexual e necrofilia. Na história, um rapaz narra o momento em que assiste à agressão do cadáver de sua namorada por dois sujeitos que carregaram seu corpo até o cemitério. O rapaz e a moça foram acometidos pela cólera, mas antes que soubesse da morte da sua amada, ele desmaia e é dado como morto: “estava desmanchando-me em água; o que saía de mim era somente líquido. Em poucas horas a moléstia tinha me dissolvido toda a carne do corpo, só deixando a pele e os ossos!” (TEÓFILO, 1879, p. 249). Ao acordar no cemitério, ele vê o corpo de sua namorada ser violado pelos homens, e mais chocante é a sua afirmação de que apesar do ódio, sentiu-se excitado ao ver a cena de abuso sexual: “coisa estranha, eu sentia [...] nas ruínas do meu acabamento, em presença daquela cena carnal, uns frêmitos de sensualidade, ânsias da carne, que ainda não tinha de todo perecido!... A dissolução é a glorificação da matéria, o triunfo da animalidade (...).” (TEÓFILO, 1979, p. 249).

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

.....

Ser meretriz depois do túmulo! A alma
 Roubada à hirta quietude da urbe calma
 Onde se extinguem todos os escolhos:
 E, condenada, ao trágico ditame,
 Oferecer-se à bicharia infame
 Com a terra do sepulcro a encher-lhe os olhos!
 (ANJOS, 1994, p. 322)

Esse poema, “A Meretriz”, é parte da segunda edição, de 1920, que foi publicada seis anos depois da morte de Anjos. Em *Literatura Comentada – Augusto dos Anjos*, (1977), a crítica Zenir Campos Reis conta, que, pouco antes do seu falecimento, Anjos trabalhava num novo livro em que o poema supracitado se encontrava com as estrofes finais marcadas por pontinhos: “sabemos que Augusto compunha de memória seus trabalhos e, depois, os escrevia. Pode-se supor que tenha se esquecido das passagens e marcado com sequência de pontos as falhas para completar posteriormente. A morte repentina, em 1914, impediu a conclusão do trabalho.” (REIS, 1977, p. 79).

A suposição de Zenir Reis é plausível. Mas, é possível que as reticências sejam parte de um procedimento artístico²²⁴ que instiga a ver através do invisível. Tal suposição se fundamenta na concepção de que “a arte é pensar por imagens” (1917, p. 39), conforme argumenta Viktor Chklovski em “A arte como procedimento”, de 1917. Segundo o autor, “a poesia é uma maneira particular de pensar – a saber um pensamento por imagens; esta maneira traz uma certa economia de energias mentais, uma ‘sensação de leveza’, e o sentimento estético não passa de um reflexo desta economia.” (1917, p. 39). Caso as reticências sejam propositais, a economia de energias mentais faz explodir imagens grotescas do corpo da meretriz deflagrado, degradante e repugnantemente consumido por vermes que passam a ser os clientes da mulher que mesmo depois da

²²⁴ A experiência visual do poema remete ao capítulo “O velho diálogo de Adão e Eva” do romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), de Machado de Assis. Nesse romance se desautomatiza o olhar pela quebra dos valores de uma tradição sagrada que é questionada pela inferência do ato sexual, marcado pelas longas reticências, entre Brás e Virgília, sugeridos no título como Adão e Eva.

morte continua a se prostituir. É fato que Anjos compunha de memória, mas é sabido, também, que realizava experimentações poéticas que anteciparam técnicas modernas de composição. O sexo é tematizado por Anjos de forma crítica e incisiva contra atitudes de poder que se exercem sobre os mais fracos, principalmente, a mulher.

5.2 O sexo de “Benn”

O poema “Nachtcafé” (“Café noturno”), já expunha imagens de sexo potencialmente sugeridas por cheiros, cores, sons e toques dos personagens do bar café noturno. O tema do sexo adquire mais expressividade a partir das experiências sexuais no poema “D-Zug” (“Trem”) publicado pela primeira vez, em 1913 na revista *Die Aktion*. O poema lança para dentro de um enredo desconcertante e construído por metáforas curiosas a começar pelo instigante título “Trem”. Confusas percepções sobrevêm simultaneamente e se alternam entre estrofes e versos solitários que quebram o ritmo com frases incompletas, irregularidades na pontuação e na sintaxe. Neologismos como “Sichel-Sehnsucht” (“ânsia falciforme”), “Georginennähe” (“aproximação das dalias”) e metáforas estranhas despertam cheiros e sensações como em “marrom como conhaque”, “marrom como a folhagem”, “amarelo malaio” etc. Tais comparações assumem conotações diversas. Veja-se o início do poema:

Marrom como conhaque. Marrom como folhagem.
Vermelho-marrom. Amarelo-malaio.
O expresso de Berlim – Trelleborg e os balneários
do báltico. –

O conhaque é o primeiro elemento que suscita a embriaguez, a folhagem chama a atenção para a natureza, o malaio marrom parece referir-se ao trem, cuja temática se apresenta apenas no segundo verso quando se fala do “expresso de Berlim – Trelleborg.” Apresento o poema:

D-Zug

Braun wie Kognak. Braun wie Laub.
Rotbraun. Malaiengelb.

D-Zug Berlin-Trelleborg und die
Ostseebäder.

Fleisch, das nackt ging.

Bis in den Mund gebräunt vom Meer.

Reif gesenkt, zu griechischem Glück.

In Sichel-Sehnsucht: Wie weit der
Sommer ist!

Vorletzter Tag des neunten Monats
schon!

Stoppel und letzte Mandel lechzt in uns.
Entfaltungen, das Blut, die Müdigkeiten,
die Georginennähe macht uns wirr.

Männerbraun stürzt sich auf Frauenbraun:

Eine Frau ist etwas für eine Nacht.

Und wenn es schön war, noch für die
nächste!

Oh! Und dann wieder dies Bei-sich-selbst-
Sein!

Diese Stummheiten! Dies
Getriebenwerden!

Eine Frau ist etwas mit Geruch.

Unsägliches! Stirb hin! Resede.

Darin ist Süden, Hirt und Meer.

An jedem Abhang lehnt ein Glück.

Frauenhellbraun taumelt an
Männerdunkelbraun:

Halte mich! Du, ich falle!

Ich bin im Nacken so müde.

Oh, diser fiebernde süße

Letzte Geruch aus den Gärten.

Trem

Marrom como conhaque. Marrom como
folhagem. Vermelho-marrom. Amarelo-
malaio. O expresso de Berlim –
Trelleborg e os balneários do báltico. –

Carne que ia nua.

Até a boca dourada de mar.

Inclinando-se madura para o prazer grego.
Na ânsia-falciforme: quão longe está o
verão!

O penúltimo dia do nono mês, já! –

Restos e último suspiro que anseia em nós.
Desdobramentos, o sangue, a fadiga,
A proximidade das dália nos entorpece. –

Marrom-Homens atiram-se sobre
marrom-mulheres:

Uma mulher é coisa de uma noite.

E se foi bom, quem sabe duas!

Ah! E, então, volta este estar-consigo-
mesmo!

Estes mutismos! Este deixar-se levar!

Uma mulher é coisa de cheiro.

Indizível! De morrer! Reseda.

E Sul, pastor e mar.

Em cada encosta um prazer.

Bronze-mulheres cambaleiam em bronze-
homens:

Abraça-me! Ah, eu caio!

Meu pescoço está tão cansado.

Ah, esse febril doce

Último cheiro dos jardins. (BENN, 2006,
p. 35)

Algumas inferências podem ser levantadas tais como, supor que o trem que passa, observa os banhistas cuja pele bronzeada de sol e mar delinea-se pela cor marrom muito enfatizada desde o início do poema. O corpo físico chama a atenção do observador que se encontra dentro do trem, no verso: “carne que ia nua.” E nos versos seguintes, ele lamenta o fim do verão. A partir do décimo verso surgem as impressões masculinas pelo plural “nós” que se refere ao sexo feminino como as dália (Georginennähe) que entorpecem. Georgina é a forma feminina de George, mas também, um gênero de uma planta, que simboliza o sexo

feminino, classificado no poema como um objeto sexual. O observador afirma: “uma mulher é coisa de uma noite”, ou ainda: “uma mulher é coisa de cheiro.” O artigo indefinido enfatiza o anonimato e a palavra “algo” ilustra uma hierarquia que eleva o homem e desqualifica a mulher como subordinada aos prazeres do sexo masculino. Esse está interessado em pequenas aventuras com mulheres que julga não servirem para mais que uma ou duas noites.

Em um exemplar de *Menschheitsdämmerung* de Kurt Pinthus ([1919], 1959), constante do acervo do poeta Mário de Andrade, encontram-se alguns poemas de Gottfried Benn, dos quais quatro contém anotações tradutórias feitas pelo poeta brasileiro. Dentre esses poemas, encontra-se “D-Zug” que serviu de diálogo para a composição do poema “Noturno” de Mário, na coletânea de *Pauliceia Desvairada* e é citado, ademais, em *A escrava que não é Isaura* (2010). Cito o comentário de Mário: “Godofredo Benn confessa no Rápido de Berlin que: uma mulher basta para uma noite / E se bonita, até para duas!” (2010, p. 23-24).

Tomando essa informação para a análise do poema, observo que a ideia de “rápido de Berlin” contribui para a transitoriedade dos momentos de prazer ou o arrependimento de experiências sexuais que são sentidas nos versos em que se prefere estar consigo mesmo ou se prefere o silêncio. Isso tudo é revelado formalmente pelo ponto de exclamação ou a exclamação “Ah” que desperta a ideia de arrependimento ou de tédio pela presença de alguém que depois do sexo não tem mais importância, uma vez que, logo após a satisfação dos desejos carniais, os parceiros parecem não ter muito a dizer e podem, então, esquecer o que aconteceu. O lamento se dá em virtude da efemeridade do êxtase, assim como o rápido efeito das drogas que ocorre noutros poemas de Benn que demonstrarei no capítulo sobre as drogas. Em tais poemas a experiência do frenesi é passageira. Também em “D-Zug” propõe-se uma experiência erótica entorpecente, em que o observador se dissolve num estado de inconsciência ou intoxicação sexual temporário.

No verso dezessete, a mulher volta a ser nomeada uma planta: Reseda. É algo que tem cheiro e é indescritível. Na descida para o sul, a felicidade está na oportunidade de sexo no verso isolado, bronze-homens se atiram sobre bronzes-mulheres. Enquanto eles se atiram sobre essas mulheres, elas cambaleiam sobre eles. Os verbos “atirar-se” e “cambaleiar” indicam os diferentes papéis sociais de homens e mulheres, enquanto o homem é ativo e intencional, a mulher é passiva e está à toa; o homem age com superioridade e poder de decisão, já a mulher é contida e tímida. Ela é feita de cheiros e cores que despertam os sentidos masculinos para o ato sexual, sua figura é descrita como objeto [um

pedaço de carne que ia nua] e de forma extremamente sensorial. É um ser paradoxal: é descartável, mas entorpece e tira a razão. É uma corporalidade, ainda que anônima, dinâmica, reprodutiva e cheia de erotismo, que instiga o observador que passa a um coletivo – “nós” (“wir”). Essa mudança pronominal se estende, revelando uma postura misógina, cuja masculinidade extremamente agressiva expressa o etos da superioridade masculina que impera no mundo.

E, no entanto, ele se inclui na rede sensorial da cena poética, por meio de seus sentimentos contraditórios, tais como sentir-se maduro e reduzido ou cansado e ansiando pela morte que pode, também, significar o desejo de dormir ou descansar após o sexo. Enfim, ele parece confuso e dividido entre ser ativo ou passivo, cansado ou pulsante. Talvez esse conflito signifique para a esfera do poema, o sentido de seu título – Trem – que sugere movimento e parada. Além disso, é possível inferir que o ato sexual tenha ocorrido durante o trajeto de uma viagem de trem que é o espaço de relacionamentos pautados em superficialidades e de curta duração entre seus passageiros. A tradução que Mário de Andrade sugere – “Rápido de Berlin” – parece bastante coerente, pois corresponde à avidez que transita na esfera poética. Uma certa pressa é percebida na forma do poema, ou seja, na impaciência que faz o trem impulsionar adiante, mas, ao mesmo tempo, ele trava nas abruptas transições gramaticais, nas frases curtas, sobretudo, no uso da parataxe, e o trem expresso significa velocidade e agitação que parece se dilatar na forma textual. Verbos como cair, cambaleiar e atirar-se expressam emoção e dinamismo nas cenas e instigam a ideia de falta de fôlego durante o ato sexual, ao mesmo tempo que se ligam aos movimentos que ocorrem conforme o andamento de um trem. Logo, revela-se o cansaço no pescoço e o desejo de estar a sós consigo mesmo.

Apesar do ritmo apressado e truncado dos versos, esse poema, assim como “Café Noturno”, trata das relações humanas ligadas pelo sexo. A tônica são as relações que surgem casualmente numa viagem de trem ou num período de férias, pois no início do poema o observador lamenta o fim do verão, quando os turistas (balneários) retornam a vida normal. A chave de leitura é, contudo, o ato sexual no sentido erótico entorpecente e extasiante que se evidencia pela percepção masculina que se tem da mulher como algo sentido ou percebido pelo tato, visão e olfato. A ideia da mulher como algo que desperta sentidos capazes de embriagar e levar a morte ou ao torpor.

“D-Zug” fornece um vocabulário cheio de sensualismo. Palavras de efeito sinestésico e sugestivas como “mar”, “sorte”, “marrom”, “sol”, etc. reverberam em associações que não parecem concordar com a

estrutura de um trem e, no entanto, reproduzem associações entre uma viagem rápida de trem e o sentido efêmero do sexo. Imagens que combinam o corpo, a sensualidade e a experiência do êxtase. As combinações são bastante estranhas. A princípio a relação trem-mulher nua, cheiros, cores e sexo não fazia sentido algum. Mas essa montagem de palavras compara as pessoas a objetos sem reflexão, são mulheres e homens que vivem sobretudo, como um trem sem sentimentos ou consciência, correm de um canto a outro, travam num trilho, tombam nas curvas da vida do mundo e nesse meio tempo dão vazão a instintos sexuais. Hamburger observa que “o desejo sexual dissolve a individualidade” (2007, p. 189), é uma “individualidade limitada a aparências exteriores, porque não há nenhuma ponte de vida interior de uma pessoa para de outra” (2007, p. 189). As pessoas são mostradas através de suas capacidades de libertar uma “transcendência bestial” (BENN, 2006, p. 453)²²⁵. No poema de Benn são recorrentes metáforas poéticas tendo como tema central o sexo. O destaque fica por conta da função do sexo masculino, alegoricamente construído por expressões como “Männerblut” (sangue masculino) que assume o papel de procriador.

Outros poemas vão tratar da temática da procriação masculina. Eles estão na série com o título *Alaska*, e foram publicados na revista *Die Aktion* em 1913. Há uma incursão lírica pelo mundo primitivo conhecido como Alasca, onde a figura masculina é a geradora da vida. Termos como “Primavera, esperma, gravidez, germinar do caos” (“Frühling: Samen, Schwangerschaft und Durcheinander Treiben”) ligam-se, por exemplo, à imagem de uma figura lendária conhecida pelo seu caráter conquistador e machista – qual seja, o Don Juan. Sem títulos, métrica ou rimas convencionais, os poemas da série têm em comum o tema da sexualidade erótica na trajetória de uma viagem ao Alasca, mas centram-se no rompimento de alguns estereótipos.

O primeiro poema inicia com a afirmação de que a Europa é “uma meleca de nariz” e um “nós” (“wir”) deseja ir para o Alasca. Em seguida, um eu masculino é marcado pela repetição incisiva do artigo masculino “o” (“der”). O sujeito das ações deseja se lançar em novas aventuras por uma vida selvagem onde possa conquistar a natureza e os animais, dentre eles, “Weibern” (“mulheres”). A ida desse homem para o Alasca o torna fecundo para a procriação. Ele ganha o poder de dá à luz a

²²⁵Em um ensaio (Akademie-Rede de 1932), Benn diz que se “há uma coisa como transcendência, ela só pode ser uma coisa bestial”. “Wenn es nämlich noch eine Transzendenz gibt, muss sie tierisch sein.”

partir do próprio estômago. O estranhamento da imagem de um homem grávido dá a entender que a mulher não tem mais o poder da fertilidade, traz, porém, de forma estilizada, uma reflexão sobre os paradigmas dos gêneros.

O segundo poema inicia com o verso: “caímos num campo de papoulas” (“wir gerieten in ein Mohnfeld”, BENN, 2006, p. 43). Neste ambiente, fala a primeira voz do plural “nós” (“wir”) que coloca em cheque outro estereótipo – desta vez, um modelo religioso é deixado de lado por ter sido uma mentira: “mentiram para nós e nos enganaram / com a história sobre Deus, designio e sentido” (“man hat uns belogen und betrogen / Mit Gotteskindschaft, Sinn und Zweck”, BENN, 2006, p. 43). Uma profanação se dá nos versos que dizem: “Por tudo o que se ajoelha diante dos deuses. / Dez pagãos vermelhos, nus, dançaram ao redor do construto e escarneceram” (“Zehn nackte, rote Heiden tanzten um den Bau und blökten”, BENN, 2006, p. 43).

No terceiro poema, destaca-se a figura de uma prostituta de nome singular: “Eu amo uma prostitua, ela se chama To” (“Ich liebe eine Hure, sie heißt To”, BENN, 2006, p. 44). Os versos são, contudo, uma canção, pois começa com a seguinte fala: “Um homem cantava:” (“Einer sang:”, BENN, 2006, p. 44). Reaparecem vocábulos do poema “D-Zug”, tais como: “braun” em “bräunlichste”, “Sommer” e “Blumen”. Além do mais, a mulher é uma prostituta, mas também, é um anjo e tem olhos de mãe: “Nenhum anjo é tão puro. Com olhos de mãe” (“Kein Engel ist so rein. Mit Mutteraugen”, BENN, 2006, p. 44). Martin Travers destaca que as contradições das imagens são eficazes dentro da forma de canção popular que banaliza o fato, mas quer, com isso, fazer o leitor, acostumado a ver na exclusão dos papéis da mulher mãe, anjo e prostituta, refletir sobre os modos de representação de gêneros herdados. (TRAVERS, 2007, p. 58. Tradução minha). As imagens da mulher estão conectadas a visões poéticas padronizadas. Seu nome incógnito, porém, desfaz essa conexão, afinal não dá para dizer se se trata de um nome masculino ou feminino²²⁶. A contradição romântica de mulher anjo e demônio: sua pele é da cor de

²²⁶ Thomas Laqueur informa que no século XVI, os cientistas não viam diferenças anatômicas entre os órgãos genitais da mulher e do homem, e atribuíam à vagina a forma não evoluída de um pênis. A partir do século XVIII, a ciência passou a observar as diferenças e deu início à “naturalização” dos gêneros. Os papéis sociais de homens e mulheres bifurcou-se a partir da separação dos sexos, as mulheres tornaram-se mais submissas e passivas, enquanto os homens mais agressivos e sexualmente imponderados. O binarismo dos sexos foi a porta de entrada para diversas questões concernentes à mulher e a homossexualidade.

barcos de verão, bronzeada, e, de certo modo, ela contamina o sangue masculino com a conotação do verbo “picar” (“stechen”):

Ela é a mais bronzeada. Sim, como de barcos
durante o verão. Seu passo pica meu sangue.
Ela é um abismo de flores selvagens e escuras.
(BENN, 2006, p. 44. Tradução minha)

Mas apesar de ser um abismo escuro e selvagem, nenhum anjo é mais puro que essa prostituta de nome incógnito. O efeito positivo da metáfora nas imagens é, para encerrar com a afirmação de Travers, “o de elevar a imagem do feminino para além da classificação socialmente negativa que advém do termo “prostituta” (“Huren”), e permitir que se tome consciência do potencial mais amplo das múltiplas identidades da mulher.” (TRAVERS, 2007, p. 58. Tradução minha)

No quarto poema há a presença da lenda: “Don Juan juntou-se a nós” (“Don Juan gesellte sich zu uns”, BENN, 2006, p. 45). Parece que Don Juan abandonou sua antiga imagem de homem conquistador e se uniu à experiência do feminino, pois o segundo verso é a imagem da gravidez masculina: “primavera: sêmen, gravidez e caos do florescer” (“Frühling: Samen, Schwangerschaft und Durcheinandertreiben”, BENN, 2006, p. 45). Ele pensa um modo de ter um filho sem ser pelo ato sexual: “Uma criança! Oh sim, uma criança! / Mas como ter uma e não se envergonhar.” (“Ein Kind! O ja, ein Kind! / aber woher nehmen und nicht – sich schämen.”, BENN, 2006, p. 45). E chega ao ridículo da afirmação de que sonhou ter ganhado uma criança de presente de uma flor:

Certa vez, sonhei que uma jovem bétula
me dava um filho. –
Oh, e naquela noite! Uma canção violeta dos céus
cantava aos botões de jovens rosas.
Oh, através das noites soluça até às estrelas
Meu sangue masculino. (BENN, 2006, p. 45.
Tradução minha)

O Don Juan que Benn descreve não tem nada a ver com a figura historicamente perpetuada no imaginário popular. A quebra do arquétipo remete à mimese da produção, na qual são marcados os traços da diferença entre a obra e seu ponto de referência social ou cultural, sobretudo pelo apagamento ou negação destes. Há ironia na comparação de uma figura culturalmente conhecida como o “conquistador” com um simples sujeito que se contenta em ter uma vida em conformidade com os padrões de uma burguesia social. O poema de Benn realiza a desconstrução de um estereótipo na colocação de outro. A sexualidade de Don Juan é apagada ou preterida pela postura de um homem pacato. Sua capacidade de engravidar é uma forma de dizer que ele está subjugado ao

papel que a sociedade lhe atribui: o da mulher, mãe, dona de casa e submissa. A figura de um Don Juan – sujeito sedutor e contraventor que desafia o mundo politicamente arquitetado – é negada para entrar em cena um sujeito patético que se contenta com uma vida medíocre e aceita passivamente as regras sociais. Além disso, a transferência da experiência da submissão feminina para o homem faz pensar sobre os papéis estabelecidos para homens e mulheres na sociedade.

O quinto poema segue na mesma linha de raciocínio que questiona paradigmas. O verso inicial anuncia que “diante de um campo de Milho, um homem disse:” (“Vor einem Kornfeld sagte einer:”, BENN, 2006, p. 46):

A lealdade e o veemente conto de fadas da Centáurea
São um lindo motivo para Mulheres.
A isso prefiro elogiar a profunda idade da papoula.
Isso faz pensar em Manchas de sangue e Menstruação.
Na necessidade, na agonia, na fome e na extinção
–

Em resumo: no caminho Misterioso do homem.
(BENN, 2006, p. 46. Tradução minha)

A flor da espécie Centáurea é de cor azul e neste caso, ela é preterida pelo vermelho da papoula que vai conotar o sexo feminino. Uma imagem romantizada da mulher é desfeita ao preferir elogiar seus aspectos carnis, reais da menstruação ao invés da lealdade a imagens poéticas que não correspondem à sua fisicalidade. A consoante “m” foi mantida em alguns vocábulos como “mulheres”, “manchas”, “menstruação”, “milho” e “misterioso” para preservar no original a aliteração que incide sobre a mesma consoante. Embora não tenha sido possível manter o “m” de “Mohn” (“papoula”) é possível entender a referência ao sangue e à menstruação e, no último verso, ao homem. Constrói-se a ambivalência dos gêneros sexuais ao mesmo tempo em que se descobriu a imagem romântica da mulher.

Com essa breve leitura dos poemas de Anjos e Benn, apresentei um percurso sobre a temática do sexo. Concepções sobre sexo e gênero e suas rupturas de modelos foram demonstradas na análise dos poemas a partir da hipótese da pesquisa: a contaminação linguística que dissemina palavras estranhas desdobradas em temas colocados à margem do centro daqueles privilegiados pela poesia. Os poemas dão ênfase ao sexo que perpassa e torna pública a intimidade alheia. Erigindo a crítica de forma sutil, mostra-se o outro lado do ser humano: aquele que está além da aparência que se mostra socialmente. As críticas que emanam da

representação de comportamentos percorrem a fronteira entre público e privado colocada de forma diferente no que diz respeito às perversões sexuais e os papéis sociais de homens e mulheres. A mimese do real é elaborada nas imagens de Don Juan e das prostitutas que remetem a tipos e comportamentos sociais. Uma vez identificada essa representação social poder-se-ia argumentar que há muito de mimese da representação, em que os procedimentos da diferença são dissimulados para se chegar a uma identificação. Contudo, isso não se realiza nos poemas, porque os paradigmas sociais estão invertidos, ou seja, não se trata do Don Juan das lendas e nem da prostituta erotizada e idealizada. O procedimento da mimese da representação não é marcante nos poemas, porque não configura o representar do real baseado nos códigos de referência cultural que se espera encontrar nos poemas. Diria que o procedimento da mimese da produção se adequa melhor. Apesar de ainda estar em processo, ela desfaz os códigos culturais, ou seja, desconstrói paradigmas pré-estabelecidos pela mimese anterior.

Considerações finais

Esta tese investigou o conceito de contaminação linguística na poesia de Augusto dos Anjos e de Gottfried Benn. A hipótese axial, determinada pelo emprego de palavras esdrúxulas, foi verificada nos poemas elencados para a elaboração do corpus. O emprego do vocabulário provoca um *frisson* – efeito de palavras estranhas / estrangeiras. Destarte, os termos dissonantes expandem reflexões potenciais que gradualmente conduzem a desenvolvimentos teóricos adjacentes, inerentes aos desassossegos do mundo moderno projetados nos poemas. Alguns vetores teóricos advindos da síntese do título – cuja ideia traz a contaminação, o sexo, as drogas e as doenças perpassando a poesia de Anjos e Benn – constituíram os caminhos da investigação e dos meus estudos.

O primeiro vetor teórico foi a contaminação destacada do conceito filosófico da disseminação (cf. Derrida) como estratégia retórica que dispersa os sentidos. A linguagem seria um eterno disseminar porque não é possível determinar um sentido único para a sua comunicação. Daí se dizer que a “linguagem é como um vírus” (cf. Burroughs) que se espalha, mas nunca fertiliza. A linguagem está em constante gestação. A contaminação na poesia de Anjos e Benn se realiza pelo disseminar de palavras como o jargão médico que crava suas garras no corpo da língua, rompendo o fluxo contínuo da comunicação. Anatol Rosenfeld salienta a semelhança do procedimento poético dos poetas discutindo a inserção do discurso científico como um corpo alienígena, um o hospedeiro que se instala e se espalha. O crítico se apropria do pensamento de Theodor Adorno sobre palavras estrangeiras inseridas em contextos de maneira hostil. No texto “palavras do estrangeiro” (“Wörter aus der Fremde”, [1959], 1990), Adorno compreende a exogamia da língua como um processo natural que ocorre nas línguas. Elas evoluem de forma irreversível, isto é, as línguas sofrem contaminações de outras línguas e, nesse contágio, elas garantem a mobilidade linguística. Assim, a tese investigou o conceito contaminação linguística como sinonímia de *exogamia da língua* e de *palavra inoportuna*. No primeiro capítulo, tratei o sentido de *exogamia da língua* como contaminação a partir da concepção de Adorno sobre como as línguas são penetradas por termos estrangeiros. A ideia de *palavra inoportuna* (cf. Bakhtin), se justifica pelo incômodo que termos chulos do submundo causam ao serem nivelados às palavras pertencentes a uma alta hierarquia.

O segundo vetor foi a concepção da “experiencia drogada” que repercute no conceito de contaminação linguística a partir de uma escrita poética que se apropria do efeito de intoxicação por drogas e deixa reverberar, não somente um desejo de fuga do sofrimento e da existência, bem como o protesto contra uma situação que desestabiliza o sujeito da modernidade. A representação pela intoxicação mostra o distúrbio da comunicação através de palavras estranhas que rompem as estruturas pré-estabelecidas. O uso da droga como uma rota de fuga da consciência linear concebe as novas formas de ascender talvez para retirar os velhos e recalçados sentidos das palavras. Os poemas demonstram a descontinuidade por imagens como “os calafrios cerebrais”, “a espada que eclode” a ligação maternal, que golpeia a “corrente turva” (ADORNO, [1959], 1990, p. 220). A beleza dos versos contrasta com a fantasmagoria do efeito nocivo que se realiza pelas drogas como representação das relações sociais degradantes. A apropriação do efeito narcótico na poesia se alia ao representar do vício em drogas característico da modernidade.

Advém daí que a subserviência às normas dos significados da língua sem qualquer reflexão sobre sua verdade se constitui como um poderoso argumento crítico acerca de tais normas nas poesias de Anjos e Benn. Sobre isso, Rosenfeld afirma que a linguagem científica dos poetas desmascara a superficialidade do mundo moderno e expõe sua deformação por meio do “termo especializado”, ou seja, as palavras estranhas / estrangeiras revelam a decadência histórica da língua que, em determinado momento, já não “exprime a coisa” e não acompanha a evolução dos significados. Viu-se em Anjos, a representação da imobilidade do homem diante de um mundo em completa degradação. O “molambo da língua parálitica” em que esbarram as esperanças de uma humanidade animalizada no “uivo instintivo” que se liberta através da poesia. A poesia de Benn, ridiculariza a ciência ao equalizar o médico cientista ao nível de “piolhos pubianos”.

Nas peças e nas novelas de Benn, a falta de continuidade das cenas e da narrativa são visíveis pela perturbação das personagens usuárias de droga. Nos poemas de Anjos, o vinho e o ópio são parte do procedimento que realiza a alucinação e o esquecimento do eu poético. O apontamento teórico de Adorno & Horkheimer, qual seja, o de que o “efeito drogado” é uma forma das classes oprimidas esquecerem as mazelas que lhes são impostas, permite ler os poemas de Anjos sob o efeito da crítica aos problemas sociais das drogas, agravados não pelo vício, mas pela falta de políticas de orientação sobre o uso excessivo de tóxicos. A busca por um instante de êxtase circunscreve os poemas no âmbito da crítica uma vez

que eles infringem o “pensamento ortodoxo” (cf. Adorno) e tornam visível o que os discursos ideológicos encobrem. Essa é a fonte de discussão do pensamento dos poetas que constroem pontes estratégicas entre o estar dentro e o estar fora do texto poético, projetam através da palavra sedutoramente persuasiva capaz de confundir e, ao mesmo tempo, criticar aspectos da realidade através de uma “escrita drogada”.

O terceiro vetor teórico ensejou a questão das doenças no poema “Os doentes” de Anjos. Metáforas grotescas – que agravam o espalhar das epidemias – emanam pelo olhar do Lázaro e colocam em evidência a condição dos doentes da cidade. Anjos traz, em verdade, para o âmbito do poético, o drama das metáforas perversas que rotulam as doenças e criam ideias e conceitos pejorativos extremamente danosos para os doentes. Essa hipótese se sustenta pelo que afirma a filósofa Susan Sontag em *A doença como metáfora* (1989): “a doença é a vontade falando através do corpo, uma linguagem para a dramatização do mental, uma forma de autoexpressão.” (p. 58). Nesse vetor, discuti a questão da higienização dos centros urbanos à época do poema. Ademais, retomei o assunto lembrando os problemas dos viciados em drogas no centro da cidade de São, onde se pretende erigir prédios monumentais e deixar a “cidade linda” em detrimento dos moradores das ruas da região central de São Paulo. Para tanto me apoiei nas discussões empreendida por Raquel Rolnik, professora na faculdade de Arquitetura e Urbanismo na FAU-USP que reflete a situação urbanística do bairro da Luz. Outrossim, provoqueei a reflexão sobre as vozes dos esquecidos nas periferias através do documentário “Pixo”, de 2009. As palavras alienígenas da pixação chocam e sua presença impositiva é classificada como “arte degenerada” tal como foi o Expressionismo nos anos vinte do século XX.

O quarto vetor contemplou a temática do sexo analisada pelo procedimento da mimese da produção (cf. Costa Lima). A poesia de Anjos e Benn rompe com os paradigmas sedimentados pelas culturas através de imagens preconceituosas com relação à mulher. Um processo que mostra a transformação de paradigmas temáticos e procedimentais na elaboração fictícia poética é trazido à luz pela concepção da contaminação linguística. A poesia de Anjos é sentida como uma linguagem esdrúxula que disseca e torna pública a intimidade do ser humano, os poemas mostram imagens de perversões sádicas da classe que usa a toga pretexta para subjugar e torturar a prostituta: essa “funcionária dos instintos” que com a “roupa amarfanhada e os beijos tintos / ganê instintivamente de luxúria!” (ANJOS, 1994, p. 320). As representações vulgares da mulher constataam sua condição animalizada e inferiorizada na hierarquia social. Na poesia de Benn, a figura emblemática de Don Juan – culturalmente

conhecido como conquistador e transgressor de leis – é invertida na figura de um sujeito obediente, recluso, passivo. O poema representa o Don Juan grávido. O poder dessa imagem inverte a natureza e coloca em cheque questões relacionadas aos papéis dos gêneros. O fato de Don Juan se unir à condição das mulheres propõe um olhar reflexivo para a condição social que se delega à mulher nas sociedades. Isso se fortalece quando no terceiro poema, a imagem da mulher frágil – vista pela ideia romantizada de mulher anjo – dá lugar à representação real percebida pelo sangue que contamina o homem e pelo fato de ser mãe, apesar de prostituta, cujo nome incógnito a coloca em destaque como forma de se reavaliar criticamente os estereótipos perpetuados: “eu amo uma prostituta, ela se chama To”, (“Ich liebe eine Hure, sie heißt To”, BENN, 2006, p. 44). Ao exporem essas facetas indecorosas que a cultura quer esconder, a poesia de Anjos e Benn põe à mostra o outro lado do ser humano, aquele que está além da imagem, o lado que o homem tenta disfarçar ou esconder. Nesse desnudamento fica a impossibilidade de uma última palavra sobre o ser humano.

O quinto vetor demonstrou o recurso da metáfora como fundamental para se refletir as associações e imagens que nascem dos poemas de Benn. São essenciais, não somente as formulações de Derrida sobre a metáfora como errância do sentido, como também, o estudo de Baßler sobre a metáfora oscilante, ambivalente. Essas teses configuram o meu pensar sobre os poemas de Benn no capítulo 3, em que ressalto exemplos como do homem x vaso, o desprezo ao cadáver de uma prostituta e de um negro, o corpo humano como “um algo que geme” etc. Tais observações salientam a exploração e o desrespeito ao corpo humano. As estratégias persuasivas da metáfora incutem um questionamento, não obstante, operando em direções diferentes, uma vez que os elementos são resignificados e o seguimento contíguo da leitura é frequentemente interrompido pela confusão das relações metafóricas. Da análise dos poemas, observa-se a desestabilização de um sistema ideológico da língua por meio da recriação do sistema estético. Dentro dessa perspectiva, há a crítica ao modelo social imanente à crítica da tradição literária que é resgatada e transformada por Benn a partir do “despertar da corrente subterrânea coletiva”, conforme define Adorno. Essa consciência vem subentendida nas entrelinhas do discurso poético e nasce inconscientemente do poeta que deixa reverberar através da arte todas as suas inquietudes, dores e alegrias. Quando a sociedade comunga dessas dores nasce a corrente subterrânea coletiva e a lírica se universaliza. Se as obras dão visibilidade às inquietudes humanas, pode-

se dizer que a corrente subterrânea coletiva surge como um gesto da palavra pelas formas artísticas, literárias e poéticas.

Os cinco vetores que afirmo apontam para conclusões preliminares: a inserção das poesias na linhagem da crítica em relação aos temas apresentados. Os poemas levantam reflexões sobre a contaminação de espaços públicos, de doenças e do ser humano encarados com aversão e descaso, de questões de gênero e da mulher nas sociedades. A linguagem dessas poesias intervém na harmonia pré-estabelecida e criam um modo de ler e interpretar o mundo. A poesia opera um efeito através da contaminação linguística que desconstrói o referencial arquitetado socialmente sobre certos temas e suas reflexões críticas.

A pesquisa pretendeu contribuir para a fortuna crítica das obras de Augusto dos Anjos e de Gottfried Benn, mostrando o rompimento com a estética tradicional pelo adentrar de vernáculo estranho / estrangeiro que contamina com termos e temas abjetos. As formas sociais e culturais da realidade reinventada pela poesia, emergem da contaminação linguística a qual a tese objetivou. As formas de contaminação da linguagem se ancoram em formas de comunicação que interagem por apropriações de termos científicos e banais, liberando imagens de um mundo em completa degradação. Na envergadura dessas reflexões, aponte a atualidade do tema da contaminação linguística nos acirrados embates na cidade de São Paulo. Nessa cidade feita de contrastes, ocorreu e ocorrem, entre os anos de 2017 e 2018, as exposições do historiador Georges Didi-Huberman e do artista Jean-Michel Basquiat. Ambos propõem reflexões pungentes²²⁷ que levam a comparações com os protestos e os levantes erigidos no palco da cidade de São Paulo²²⁸.

Por fim, tentei mostrar que os poemas de Augusto dos Anjos e de Gottfried Benn, mesmo quando pretendem se afastar do real, mantêm a relação com ele e dele derivam seus conteúdos. Eles mostram a força universal da poesia, buscam “elevação através da Palavra, uma sacramento da Palavra, uma santificação e um fenômeno de salvação

²²⁷ Os conflitos de natureza distinta no centro da metrópole são parte de uma trajetória desde a fundação da cidade. As ocupações e invasões de prédios abandonados por famílias são alvo do mercado imobiliário desde a década de 50 como se escuta nas letras críticas do compositor Adoniran Barbosa. Uma exposição no SESC do centro de São Paulo (*Campos, construções, embates da liberdade*) mostra a construção predatória da cidade. A visão do crítico Homi Bhabha sobre “DissemiNação” define o cenário atual em que as pessoas seguem saltando fronteiras num gesto de contaminação como um desejo pulsante por viver e não mais sobreviver.

²²⁸ São Paulo é um “monstro de pedra cinzento”.

com a ajuda da palavra poética.” (carta de Benn a Dieter Wellershoff, escrita em 1950).

Bibliografia literária

ANJOS, Augusto dos. *Obra Completa: volume único*. Organização e notas Alexei Bueno. Introdução: Augusto dos Anjos: Origens de uma Poética. Fortuna Crítica: Hermes Fontes, Antônio Torres, Orris Soares, João Ribeiro, Gilberto Freyre, Agripino Grieco, Medeiros e Albuquerque, Raul Machado, José Oiticica, Manuel Bandeira, Álvaro Lins, Andrade Muricy, José Lins do Rego, José Escobar Farias, Carlos Burlamaqui Kopke, Wilson Castelo Branco, Fausto Cunha, Antônio Houaiss, Eudes Barros, Elbio Spencer, Anatol Rosenfeld. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. (Biblioteca Luso-brasileira. Série brasileira).

BENN, Gottfried. *Gesammelte Werke in der Fassung der Erstdrucke: Band I. Gedichte*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 2006.

BENN, Gottfried. *Gesammelte Werke in der Fassung der Erstdrucke: Band II. Prosa und Autobiographie*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 2006.

BENN, Gottfried. *Gesammelte Werke in der Fassung der Erstdrucke: Band III. Essays und Reden*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 2006.

BENN, Gottfried. *Gesammelte Werke in der Fassung der Erstdrucke: Band IV. Szenen und Schriften*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 2006.

BENN, Gottfried. Gottfried Benn: *Das gezeichnete Ich. Briefe aus den Jahren 1900-1956*. Munique: Deutscher Taschenbuch, 1962.

MOURA, Vasco Graça. *50 poemas de Gottfried Benn*. Tradução e prefácio de Vasco Graça Moura. Porto: O oiro do dia, 1982.

Bibliografia geral

ADORNO, Theodor W. “Palestra sobre lírica e sociedade”. In: *Notas de Literatura I*. São Paulo: duas Cidades, Editora 34, 2003.

_____. „Wörter aus der Fremde“. In: *Noten zur Literatur. Bd. II*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. [1959], 1990.

_____. „Erpresste Versöhnung“. In: *Noten zur Literatur. Bd. II*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. [1958, 1961], 1990.

_____. „Jargon der Eigentlichkeit“. In: *Noten zur Literatur. Bd. II*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. [1964], 1990.

_____. „Dissonanzen; Einleitung in die Musiksoziologie“. In: TIEDEMANN, Rolf (Ed.). *Gesammelte Schriften 14*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.

_____. HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento, fragmentos filosóficos*. Tradução Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

AGAMBEN, Giorgio. “O fim do poema”. Tradução Sérgio Alcides. In: *Cacto*, n.1. S. Paulo, 2002.

_____. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 1999.

AMORA, Antonio Soares. *Simbolismo*. In: História da literatura brasileira. São Paulo: Saraiva, 1977.

ANDRADE, Mário. *A escrava que não é Isaura: discurso sobre algumas tendências da poesia modernista*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

ANTONIN, Dominique. *Un peu d’encre sur la naige. L’expérience de la cocaïne par le écrivains*. Paris: Lézard, 1997.

ARRIGUCCI, Davi. “O guardador de segredos”. In: *O guardador de segredos*. Ensaios. São Paulo: Companhia das letras, 2010.

ARRUDA, Maria Olívia Garcia Ribeiro de. *O lamento dos oprimidos em Augusto dos Anjos*. Dissertação (Doutorado em Literatura) – Programa de Pós-Graduação do Instituto de estudos da linguagem (IEL) da

Universidade estadual de Campinas. Campinas, 2009.

AREND, Angelika. “Der Dichter braucht die Droge nicht.” In: *Neophilologus*, 7.1.1. 1987.

ARTAUD, A. *Os Tarahumaras*. Tradução Aníbal Fernandes. Lisboa: Relógio d'Água, 1985.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Obra Completa*. Vol. III. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1962.

BHABHA, Homi K. “DISSEMINAÇÃO: o tempo, a narrativa e as margens da nação moderna”. In: BHABHA, Homi K. (Org.). *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução Yara Frateschi Vieira. São Paulo-Brasília: HUCITEC, 2008.

_____. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BANDEIRA, Manuel. *Libertinagem*. São Paulo: Nova fronteira, 2003.

BAßLER, Moritz. Zeichen auf der Kippe – „Aporien des Spätrealismus und die Routines der frühen Moderne“ In: *Entsagung und Routines Aporien des Spätrealismus und Verfahren der frühen Moderne*. Herausgeber Moritz Baßler. Berlin: de Gruyter, 2013.

_____. *Literarische Moderne – das Große Lesebuch*. Herausgeber von Moritz Baßler. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 2010.

BARBOSA FILHO, Hildeberto. *Essa mecânica nefasta – o Eu e os outros*. João Pessoa: Ideia, 2014.

BARBOSA, Maria A. “Drama e revolta – Pesquisador mergulha com rigor e profundidade em ‘Woyzeck’, drama alemão de Georg Büchner”. In: Revista *Rascunho*. Ensaios e resenhas, edição 191, ano 2016.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2015.

_____. *O Rumor da Língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BAUDELAIRE, Charles Pierce. *Paraísos artificiais*. tradução de Alexandre Ribondi, Vera Nobrega e Lúcia Nagib. Porto Alegre: L&PM, 2011.

_____. *As flores do mal*. 6.ed. Tradução e notas Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

_____. *Pequenos poemas em prosa*. Tradução Dorothée de Bruchard. São Paulo: Hedra, 2007.

BENDIX, Konstantin. *Rauschformen und Formenrausch. Untersuchungen über den Einfluss von Drogen auf das Werk Gottfried Benns*. Frankfurt a/M: Peter Lang, 1988.

BENJAMIN, Walter. *Sobre o haxixe e outras drogas*. Edição e tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio e Alvim, 2010.

_____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989. Obras escolhidas vol. III.

_____. *Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos*. Seleção e apresentação Willi Bolle. Tradução Celeste H. M. Ribeiro de Souza. São Paulo: Cultrix, 1986.

_____. “Policlínica 54.” In: *Rua de mão única*. Obras escolhidas. Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. “Paris, a capital do século XIX”, in: *Sociologia*. 2.ed. Tradução, introdução e organização Flávio Kothe. São Paulo: Ática, 1991.

BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. Org. e prefácio de Maria Betânia Amoroso. Tradução Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosacnaify, 2007.

BIBLIA SAGRADA. Tradução portuguesa da versão francesa dos

originais grego, hebraico e aramaico. Traduzidos por Monges beneditinos de Maredsous (Bélgica). Revisada por Frei José Pedreira de Castro O.F.M., e pela equipe auxiliar da editora. São Paulo: Ave-Maria, 1957.

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BOON, Marcus. *The road of Excess a history of Writers on Drugs*. USA: Havard University Press paperback, 2002.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1970.

BROWN, John. *Elementos da medicina*. Impresso no México por D. Mariano de Zúñiga e Ontiveres, Espírito Santo, 1803, [1788].

BUCK-MORSS, Susan. “Estética e anestética: ‘o ensaio sobre a obra de arte’ de Walter Benjamin reconsiderado”. In: *Travessias* – revista de literatura n. 33. UFSC – Ilha de Santa Catarina, agosto – dezembro, 1996, p. 11-41.

BULGAKOV, Mikhail. *O mestre e Margarida*. Tradução do russo Zoia Prestes. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

BURROUGHS, William S. *A revolução eletrônica*. São Paulo: Passagens, 2010.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Tradução José Pedro Antunes. São Paulo: Cosacnaify, 2008.

CABRAL, Dilma. *Lepra, Medicina e Políticas públicas no Brasil (1894-1934)*. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2013.

CANDIDO, Antonio. “O escritor e o público” in: *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000.

_____. “Crítica e Sociologia”. in: *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000.

CARTER, Angela. *The sadeian woman: an exercise in cultural history*. London: Virago, 1979.

CASTANEDA, Carlos. *A erva do diabo – as experiências indígenas com plantas alucinógenas reveladas por Don Juan* (1968). Tradução Luzia Machado da Costa. Editora Record. Disponível em: https://relatividade.files.wordpress.com/2007/12/carlos_castaneda_a_erva_do_diabo.pdf

CHALHOUB, Sidney. *Cidade febril – cortiços e epidemias na Corte Imperial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CHARDIN, Sir John. *Sir John Chardin's Travels in Persia*. Tradução Desconhecida. London: Argonaut, [1720], 1927.

CHKLOVSKI, Viktor. “A arte como procedimento” (1917) in: *Teoria da Literatura – formalistas russos*. Tradução Ana Mariza Ribeiro Filipouski, Maria Aparecida Pereira, Regina L. Zilberman e Antônio Carlos Hohlfeldt. Porto Alegre: Editora Globo, 1970.

COUTINHO, Afrânio & BRAYNER, Sônia, (organizadores). *Augusto dos Anjos: textos críticos*. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1973.

COHEN, David. *Freud e a cocaína – a história do uso das drogas nos primórdios da psicanálise*. São Paulo: Record, 2014.

CUNHA, Celso & CINTRA, Lindley. *Nova Gramática do Português Contemporâneo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 2001.

DARWIN, Erasmus. *Darwin's loves of the Plants*. London: Johnson, [1789], (Facsimile edition, 1978, New York: Garland).

DECKER, Gunnar. Gottfried Benn: Genie und Barbar. Biographie. Aufbau Verlag. Berlin, 2006.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia. Vol.2*. Coordenação da tradução Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Editora 34, 1995.

DE QUINCEY, Thomas. *Confissões de um comedor de ópio*. Tradução De Ibañes Filho. Porto Alegre: L&PM, 2002.

_____. *The posthumous works of Thomas De Quincey. Suspiria de Profundis – with other essays, critical, historical, biographical,*

philosophical, imaginative and humorous. Londres: William Heinemann, 1891. in: projeto Gutenberg: <https://www.gutenberg.org/files/23788/23788-h/23788-h.htm>

DERRIDA, Jaques. *A farmácia de Platão*. Tradução Rogério Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

_____. Texto surgido em *Autrement*, série “Mutations” nº 106: “L’esprit des drogues?”, por J. M. Hervieu, Paris: abril de 1989. Extraído de Jaques Derrida, “A lei do gênero”. *Retórica das drogas*. Elipsis ocasionais. Pasto: 1990. Tradução para o espanhol Bruno Mazzoldi, 1993.

_____. ‘The spatial arts: An interview with Jacques Derrida’, in: Peter Brunette and David Wills (eds), *Deconstruction and the Visual Arts*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

_____. *Margens da filosofia*. Tradução de Joaquim Torres Costa e Antonio M. Magalhães. Campinas: Papirus, 1991.

_____. *Dissemination*. Tradução e introdução de Barbara Johnson. London: the Athlone Press, 1981.

DIDEROT, Denis & D’ALEMBERT, Jean. Enciclopédia – ciências da natureza vol. 3. Org. Pedro Paulo Pimenta & Maria das Graças de Souza. São Paulo: Unesp, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Levantes*. Organização de Georges Didi-Huberman. Tradução de Jorge Bastos; Edgar de Assis de Carvalho; Mariza P. Bosco; Eric R. R. Heneault. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.

DIMAS, Antonio. “Augusto dos Anjos por Gilberto Freyre.” in: *A literatura e o tempo: cem anos de encantamento – II Congresso Nacional de Literatura* – Anais do congresso, 2014.

DÖBLIN, Alfred. *Schriften zu Leben und Werken*. 1952-1953. Frankfurt am Main: Fischer, 2015.

DORNBUSCH, Claudia S. *A literatura alemã nos trópicos: uma aclimação do cânone nas universidades brasileiras*. São Paulo: Annablume, 2005.

DUARTE NETO, Henrique. *As cosmovisões pessimistas de Schopenhauer e Augusto dos Anjos*. Florianópolis, 2000. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2000.

DYCK, Joachim. Bann: *Jahrbuch 2013*. Herausgeben von Joachim Dyck, Holger Hof und Peter D. Krause. Stuttgart: Klett-Cotta, 2013. (In Zusammenarbeit mit der Gottfried Benn Gesellschaft, Bremen).

_____. *Der Zeitzeuge, Gottfried Benn 1929-1949*. Göttingen: Wallstein, 2006.

_____. “es gibt keine Hoffnung jenseits des Nichts“. In: *Interpretationen Gedichte von Gottfried Benn*. Stuttgart: Reclam, 1997.

ELIOT T. S. *Ensaio de Doutrina Crítica*. Lisboa: Guimarães, 2005.

EMERSON, Ralph Waldo. *Ensaio: primeira série*. Tradução Carlos Graieb e José Marcus Mariani de Macedo. Rio de Janeiro: Imago, 2003.

ENZENSBERGER, Hans Magnus. Capítulo 10: „Hans Magnus Enzensberger an Gottfried Benn.“ In: *Konstellationen um 1955 – eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs in Schiller-Nationalmuseum Machbach am Neckar*, 1995.

ESPOSITO, Roberto. *As pessoas e as coisas*. Tradução Andrea Santurbano e Patrícia Peterle. São Paulo: Rafael Copetti editor, 2016.

EURÍPEDES. *As Bacantes*. São Paulo: Perspectiva, 2016.

FOGAL, Alex A. “O teatro na poesia: a forma dramática em Augusto dos Anjos”. In: *Teatro e tradução de teatro: estudos v.1*. Organização Tereza Virginia Ribeiro Barbosa, Anna Palma, Ana Maria Chiarini. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017.

FOULCAULT, M. *Arte, epistemologia, filosofia e história da medicina*. Organização de Manoel B. da Motta. Tradução Vera Lúcia A. Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense, 2011. (Ditos e escritos, vol. 7).

_____. *História da Sexualidade. O uso dos prazeres. vol. 2*. Tradução

Maria Theresa da C. Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal: 1984.

FRANCO, Nuno. *Os cem anos de Caran D'Asche – 06 de dezembro de 1990*, p. s/n. Outubro de 2017. Disponível em: <<https://www.publico.pt/1999/12/06/jornal/os-anos-caran-dache-127467>>.

FRANKLIN A. Dassie. “Uma dupla cidadania: doença e experiência lírica” in: *Subjetividades em devir – estudos de poesia moderna e contemporânea*. Org. Célia Pedrosa e Ida Alves. Rio de Janeiro: Letras, 2007.

FREITAS, Bezerra de. *História da literatura brasileira*. Porto Alegre: edição da livraria do Globo, 1939.

FREYRE, Gilberto. *Tempo de Aprendiz. Volume II. Artigos publicados em jornais na adolescência e na primeira mocidade do autor*. Org. Antônio Gonçalves de Mello. São Paulo: IBRASA, 1979.

FREYRE, Gilberto. *Perfil de Euclides e outros perfis*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

FREUD, Sigmund. *Totem e Tabu e outros trabalhos*. Volume XIII. 1913, 1914.

_____. *Briefe 1873-1939*. Ed. Ernst and Lucie Freud. Frankfurt a/M: Fischer, 1960.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GATTI, Simone Ferreira. “Entre a permanência e o deslocamento. ZEIS 3 como instrumento para a manutenção da população de baixa renda em áreas centrais. O caso da ZEIS 3 C 016 (Sé) inserida no perímetro do Projeto Nova Luz.” Tese de doutorado. Curso de Arquitetura da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - USP. São Paulo, 2015.

GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. Universidade Estadual Paulista. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto: uma tragédia. Primeira parte*. Tradução de Jenny Klabin Segall. Apresentação, comentários e notas de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Editora 34, 2014.

GROSZ, George. *Ecce Homo*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, [1922], 2011.

GUATARRI, Félix. “Socially Significant Drugs.” Tradução Mark S. Roberts. In: Anna Alexander and Mark S. Roberts. *High Culture: reflections on Addiction and Modernity*. Albany: State U. of NY, 2003.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo: Nankin Editorial, 2004.

GULLAR, Ferreira. *Augusto dos Anjos ou vida e morte nordestina* (1976). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2013.

HABERMAS, Jürgen. “Crítica conscientizante ou salvadora – a atualidade de Walter Benjamin.” In: Sociologia. Orgs. Bárbara Freitag e S. P. Rouanet. São Paulo: Ática, 1980.

HAECKEL, Ernst. *História da criação dos seres organizados segundo as leis naturais*. Tradução: Eduardo Pimenta. Porto: Lello “Irmão”, 1961.

HAMBURGER, Michael. A verdade da poesia – tensões na poesia modernista desde Baudelaire. Tradução Alípio Correia de Franca Net. São Paulo: Cosacnaify, 2007.

HANNA, Christian M. Hanna & REENTS, Friederike. J. B. Stuttgart: Metzler, 2016.

HARDMAN, F. Foot. “HOMO INFIMUS: a literatura dos pontos extremos.” In: *Formas e mediações do trágico moderno – uma leitura do Brasil*. Ettore Finazzi-Agrò e Roberto Vecchi (orgs.). São Paulo: UNIMARCO, 2004.

HARPER, Douglas. Dicionário etimológico online. Consulta em abril de 2017. Disponível em: < <https://www.etymonline.com/> >

HELENA, Lúcia. *A cosmo-agonia de Augusto dos Anjos*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1977.

HEYM, Georg. *Jonathan*. Disponível em: <https://www.vorleser.net/>

HILLEBRAND, Bruno. *Über Gottfried Benn. Kritische Stimmen 1912-1956*. Herausgeber von Bruno Hillebrand. Frankfurt: Fischer, 1987.

_____. *Über Gottfried Benn. Kritische Stimmen 1957-1986*. Herausgeber von Bruno Hillebrand. Frankfurt: Fischer, 1987.

HOFMANNSTHAL, Hugo. “Uma carta”. In: Viso. Cadernos de estética aplicada. Revista eletrônica de estética. Nº 8, jan-jun / 2010.

ISER, Wolfgang. *O Fictício e o Imaginário Perspectivas de uma Antropologia Literária*. Tradução Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

JAKOBSON, Roman. In: *Linguística e comunicação*. Tradução Izidoro Blikstein e José Paulo Paes, São Paulo: Cultrix, 1995.

JUNQUEIRA, Ivan. *O fio de Dédalo: ensaios*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco – configurações na pintura e na literatura*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

KERÉNYI, Carl. *Dioniso – Imagem Arquetípica da Vida Indestrutível*. São Paulo: Odysseus, 2002.

KIESEL, Helmut. *Geschichte der literarischen Moderne – Sprache. Ästhetik. Dichtung in zwanzigsten Jahrhundert*. München: C. H. Beck, 2004.

KURT, Pinthus. *Menschheitsdämmerung – Synphonie jüngster Dichtung*. Berlin: Ernst Rowohlt, [1919], 2009.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe & NANCY, Jean-Luc. *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*. Tradução Cecilia González y Laura Carugati. Buenos Aires: Eterna cadencia, 2012.

LAGES, Susana Kampff. “Poesia Lírica Expressionista.” in: GUINSBURG, Jacob. *O Expressionismo*. Org. Jacob Guinsburg. São

Paulo: Perspectiva, 2002.

LAMPING, Dieter. *Das lyrische Gedicht: Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung*. Göttingen: Ruprecht, 2000.

LAQUEUR, Thomas. *Making Sex: body and Gender from the Greek to Freud*. Cambridge: Harvard UP: 1990.

LIMA, Luiz Costa. “Augusto dos Anjos: a origem como extraviado.” *Revista Matraca*, Rio de Janeiro, v.21, n.35, jul. / dez. 2014.

_____. *A ficção e o poema*. São Paulo: Companhia das letras, 2012.

_____. *Mímeses e modernidade: formas das sombras*. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

LUKÁCS, George. *Realismo crítico hoje – abordagem de um dos problemas mais graves e fascinantes do nosso tempo: a relação entre o marxismo e as artes*. Brasília: Thesaurus, 1991.

MAIER, Hans. *Der Kokainismus. Geschichte / Pathologie, Medizinische und behördliche Bekämpfung*. Leipzig: Georg Thieme, 1926.

MANSFIELD, Katherine. *Le Journal*. Paris: Clube des libraires de France, 1956.

MAYER, Theo. *Kunstproblematik und Wortkombinatorik bei Gottfried Benn*. Köln: Böhlau, 1971.

MEDEIROS & ALBUQUERQUE. “O livro mais estupendo: o Eu.”, *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 30 de setembro de 1928. in ANJOS, Augusto. *Eu e outras poesias. Obra completa: volume único*. São Paulo: Aguilar, 1994.

MELO, Débora. “Para a gestão Dória, o que importa na cracolândia é a questão territorial”. In: <https://www.cartacapital.com.br/sociedade/para-a-gestao-doria-o-que-importa-na-cracolandia-e-a-questao-territorial>. Visitada no dia 22/06/2017.

MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

MILLINGTON, Richard. *Snow from broken eyes – Cocaine in the Lives and Works of three Expressionist Poets*. Bern: Peter Lang, 2012.

MITCHELL, Peta. *Contagious Metaphor*. E-Pub: Bloomsbury Academic, 2012.

MODICK, Klaus. „Formenpräger der Weißen Spur. Benn’s Kozemtion des produktiven Rausches“ in: *Text + Kritik* 44, 1975.

MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira: simbolismo*. São Paulo: Cultrix, 1984.

_____. *A criação literária*. São Paulo: Cultrix, 2003.

MONTEGOMERY, José Vasconcelos. *A poética carnavalizada de Augusto dos Anjos*. São Paulo: Annablume, 1996.

MUAKAD, Irene Batista. “A Cocaína e as Suas Formas de Consumo.” São Paulo: Ministério Público - MP Revista. maio/ago 2009. p. 66-81.

MÜLLER, Harro. *Gottfried Benns paradoxer Antihistorismus. Einige Überlegungen über Zusammenhänge zwischen ästhetischem Absolutismus und faschistischem Engegement*. Stuttgart: J. B. Metzler, 1990.

NANCY, J.-L. *O intruso*. Tradução de Priscila C. Laignier com colaboração de Ricardo Parente e Susan Guggenheim. Revisão técnica de Aluísio Pereira de Menezes. Paris: Éditions Galilée, 2000.

NIETZSCHE, Friedrich. *Sobre verdade e mentira*. Tradução E org. Fernando de Moraes Barros. São Paulo: Hedra, 2008.

_____. *A filosofia na era trágica dos gregos*. L&PM editores. Formato E-pub. 2011.

_____. *O nascimento da Tragédia ou o Helenismo e pessimismo (1872)*. Tradução, notas e posfácio J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NOVALIS, Friedrich von Hardenberg. *Hymnen an die Nacht* In: *Projekt Gutenberg / Spiegel*. Capítulo 03, item 02, p. s/n.

_____. *Schriften*. 6 vols. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968.

OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte de. *A escritura semiótica de Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Dissertação de mestrado – Programa de pós-graduação em Literatura e Crítica Literária PUC – Pontifícia Universidade Católica. São Paulo, 1975.

OLIVEIRA, José Osório de. *História breve da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1946.

OXFORD English Dictionary (segunda edição). Oxford: Oxford University Press, 1989.

PAGLIA, Camille. *Personas Sexuais*. São Paulo. Companhia das Letras: 1992.

PAZ, Octavio. *Corriente Alterna*. México: Siglo Veintiuno editores, 1967.

PAULA, Rosângela Ache de. “O expressionismo na biblioteca de Mário de Andrade: da leitura à criação”. Tese de doutorado apresentada ao programa de pós-graduação em literatura brasileira da universidade de São Paulo, 2007.

PECCIOLI, Marcelo Romani. *Micropolítica dos Corpos. As drogas como linhas de fuga*. Dissertação de mestrado defendida em maio de 2011 pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC).

PEIXOTO, Afrânio. *Noções de história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1931.

PEREIRA, Lucia Miguel. *História da literatura brasileira: prosa de ficção: de 1870 a 1920*. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/EDUSP, 1988.

PERNICK, MARTIN S. “Contagion and culture. American Literary History”, 14, (4), 2002, p. 858–865.

PERELS, Cristoph. *Gottfried Benn: Gedichte*. Stuttgart: Reclam, 2000.

- PINTO, Zesmaria. *A invenção do expressionismo em Augusto dos Anjos*. Manaus: Valer, 2012.
- PINTHUS, Kurt. *Menschheitsdämmerung*. Berlin: Ernst Rowohlt, 1959.
- PITIGRILLI (Dino Segre). *Cocaína*. São Paulo: Vecchi, 1954.
- PLANT, Sadie. *Writing on Drugs*. London: Faber & Faber, 1999.
- POMBO, Fátima. “A metamorfose da Dor no Schönberg Expressionista.” In: *Dor e sofrimento – uma perspectiva interdisciplinar*. Maria Manuel Araújo & Maria José Cantista (Orgs.). Porto: Campo das letras, 2011.
- PORTELA, Eduardo. „Uma poética da confluência”. In: MELO FILHO, Murilo (Org.). *Augusto dos Anjos: a saga de um poeta*. João Pessoa: Governo do Estado da Paraíba, 1994. p. 65-66.
- PRIGOGINE, Ilya. *O fim das certezas – tempo caos e as leis da natureza*. Tradução Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Unesp, 1996.
- PROENÇA, M. Cavalcanti. “Artesanato em Augusto dos Anjos”. In: COUTINHO, Afrânio e BRAYNER, Sônia. *Augusto dos Anjos - textos críticos*. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1973.
- RAINER, Rumold. *Gottfried Benn und der Expressionismus: Provokation des Lesers, absolute Dichtung*. Königstein/TS: Scriptor, 1982.
- RANCIÈRE, Jacques. “Um levante pode esconder outro” in: DIDI-HUBERMAN, Georges. *Levantes*. Organização de Georges Didi-Huberman. Tradução de Jorge Bastos; Edgar de Assis de Carvalho; Mariza P. Bosco; Eric R. R. Heneault. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.
- REINHOLD, Grimm. *Gottfried Benn: die farbliche Chiffre in der Dichtung*. Nürnberg: Hans Carl, 1962.
- REIS, Zenir Campos. *Literatura Comentada – Augusto dos Anjos*. São Paulo: Editora Abril, 1977.
- RICHARDS, Ivo, A. *The Philosophy of Rhetoric*. London: Oxford

University Press, 1936.

RIMBAUD, Arthur. *Iluminações*. Tradução Janer Cristaldo. E-book Brasil, 2012.

_____. *As cartas do vidente*. Tradução de Léo Gonçalves, in: Salamalandro / Léo Gonçalves. Disponível em: < <http://www.salamalandro.redezero.org/carta-do-vidente/>>

ROHR, Cilene Trindade. *A paródia a serviço de um projeto de literatura nacional: Teoria do Medalhão de Machado de Assis*. Dissertação de mestrado – Programa de pós-graduação em Literatura e Crítica Literária PUC – Pontifícia Universidade Católica. São Paulo, 2009.

ROLNIK, Raquel. “Intervenção na Cracolândia: Luz para quem?” in: blog: <https://raquelrolnik.wordpress.com/> - consulta realizada no dia 08/06/2017.

ROSENFELD, Anatol. “A costela de prata de Augusto dos Anjos.” In: *Texto/contexto I*. São Paulo. Perspectiva, 2009.

_____. “Gottfried Benn, mago e médico.” In: *Letras germânicas*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

RÜBER, Werner. *Provoziertes Leben. Gottfried Benn*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1993.

SANTIAGO, Gustavo. *Cruz e Sousa. Cidade do Rio*. Rio de Janeiro, col., 26 abr. 1899.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. São Paulo: Cultrix: 1972.

SCHEIDL, Ludwig. *O expressionismo literário: poesia, prosa, drama*. Coimbra: Minerva, 1996.

SCHILLING, Erik. *Dialog der Dichter – poetische Beziehungen in dder Lyrik des 20. Jahrhundert*. Bielefeld: Transcript, 2015.

SCHÖNE, Albrecht. “Überdauernde Temporalstruktur: Gottfried Benn.” In: *Säkularisation als sprachbildende Kraft. Studie zur Dichtung*

deutscher Pfarrersöhne. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1968.

SCHRAMM, Moritz. “Gottfried Benn.” In: *Deutschsprachige Lyriker des 20. Jahrhunderts*. Herausgegeben von Ursula Heukenkamp und Peter Geist. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2007.

SEVCENKO, Nicolau. “O exercício Intelectual como Atitude Política: os Escritores cidadãos” In: *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

SHIPLEY, Joseph T. *Dictionary of World Literary Terms: Forms, Technique, Criticism*. London: Allen & Unwin, 1970.

SMITH, Huston; NOVAK, Philip. *Budismo: uma introdução concisa*. Tradução Claudio Blanck. São Paulo: Pensamento-Cultrix, 2008.

SOARES, Órris. “Elogio de Augusto dos Anjos”. In: ANJOS, Augusto dos. *Eu e outras poesias*. Rio de Janeiro: Castilho, 1928. p. VII-XXXVI.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira. Seus fundamentos econômicos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

SONTAG, Susan. *A doença como metáforas*. Tradução Paulo Henrique Brito. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. “Fascinante Fascismo”. Traducción de Juan Utrilla Trejo, revisada por Aurelio Major. Publicado em en Bajo el signo de Saturno (Under the Sign of Saturn, 1980) por Susan Sontag. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2007, p. 81-107.

SPARIOSU, Mihai. “Plato’s Ion: Mimesis, poetry and power” in: Ronald Bogue. *Mimesis in Contemporary Theory* (vol. 2). Philadelphia: John Benjamins, 1984.

SPRINGER, Alfred. „Otto Groß und J. R. Becher. Zur Narkotomanie in der Boheme des Deutschen Expressionismus: eine soziopathologische Skizze.“ in: *Wiener Zeitschrift für Suchforschung* vol. 2, 1974.

STEARNS. Peter N. *História da Sexualidade*. São Paulo: Contexto, 2010.

STEINHAGEN, Harald. *Interpretationen. Gedichte von Gottfried Benn*.

Stuttgart: Reclam, 1997.

STEVENSON, Robert Louis. *O médico e o monstro*. São Paulo: Companhia das letras, 2006.

STORM, William. *After Dionysus: A Theory of the Tragic*. Ithaca: Cornell University Press, 1998.

SZONDI, Peter. *Satz und Gegensatz. Sechs Essays*. Frankfurt am Main : Insel, 1964.

TEÓFILO, Rodolfo. “Violação.” In: *A Fome*. Violação. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

TRAVERS, Martin. *The Poetry of Gottfried Benn – Text and selfhood*. Berna: Peter Lang, 2007.

TROCCHI, Alexander. *Cain's Books*. New York: Grove Press, [1960], 1992.

ULLSTEIN, Heinz. „Begegnung mit interessanten Geistern“ In: *Über Gottfried Benn: kritische Stimmen, 1957-1986*. Frankfurt: Fischer, 1987.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. *Dicionário de teatro*. 6ª ed. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2009.

WALD, Priscila. “Contagious: Cultures, Carriers, and the Outbreak Narrative.” Durham: Duke University Press, 2008.

VERÍSSIMO, Érico. *Breve história da literatura brasileira*. São Paulo: Globo, 1997.

VIDAL, Ademar Victor de Menezes. *O outro Eu de Augusto dos Anjos*. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1967.

VIETTA, Silvio; KEMPER, Hans-Georg: *Expressionismus*, München 1975.

WEINSTEIN, Arnold. “Afterword: infecção como metáfora” In: *Literatura e medicina*, 22 (1), 2003, p. 102-115.

WELLERSHOFF, Dieter: *Gottfried Benn. Phänotyp dieser Stunde*.

München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1976.

WILLIAMS, Linda. „Film Bodies: Gender, Genre, and Excess.“ In: *Film Quarterly*, v. 44, n. 4, 1991.

WODTKE, Friedrich W. „Gottfried Benn“, In: ROTHE, Wolfgang (Hrsg.). *Expressionismus als Literatur. Gesammelte Studien*. Bern: Franke, 1969.

WOOLF, Virgínia. *On Being Ill*. formato digital. Editora: e-artnow, 2013.