

## O ANJO DOENTE NO INFERNO DE BOSCH

Luiz Felipe Guimarães Soares  
*Mestrando em Literatura Brasileira, UFSC*

“Quem é sábio e artista  
É igualmente religioso!  
Quem nem sábio e artista é,  
Esse que seja religioso!”

Goethe<sup>1</sup>

### 1. UMA APROXIMAÇÃO

Boa parte das leituras da obra de Augusto dos Anjos, ainda que com profundidade indiscutível, permanece próxima ao universo do autor. Cavalcanti Proença, por exemplo, examina minuciosamente seu trabalho de composição<sup>2</sup>; Ferreira Gullar o relaciona às condições da vida e da academia nordestinas e cariocas às vésperas do modernismo brasileiro<sup>3</sup>; José Paulo Paes o aproxima do momento cultural europeu de sua época, para considerá-lo exemplo do *art nouveau* na literatura brasileira<sup>4</sup>. No início do século foi discutida a qualidade de seus poemas, em meio ao que Carpeaux chamou de “uma fase especialmente infeliz da evolução intelectual do Brasil, (...) uma época de eclipse do sol, de trevas ao meio-dia”<sup>5</sup>. Orris Soares foi um dos que prontamente defenderam seu valor enquanto poeta, embora sentindo necessidade de lhe perdoar a irreverência dos termos científicos<sup>6</sup>. Posteriormente, alguns críticos como Álvaro Lins, Antônio Houaiss, Francisco de Assis Barbosa e o próprio Carpeaux se dedicaram a ressuscitar a “verdadeira grandeza” de Augusto<sup>7</sup>.

Entretanto, o alcance de sua poesia pode ir muito além desse universo, no espaço ou no tempo. A matemática de seus versos pode relacioná-los à música pitagórica; a filosofia que os move, fundamentada no positivismo e, por conseqüência, no darwinismo, no determinismo e no monismo de Haeckel, pode criar leituras a partir de considerações sobre a metafísica, recorrendo a dilemas entre Heráclito e Parmênides, Platão e Aristóteles, Leibnitz e Spinoza<sup>8</sup>. Do mesmo modo, existem elementos que podem aproximar Augusto das artes plásticas do período gótico final. Vejamos, por exemplo, os versos seguintes:

É uma trágica festa emocionante!  
 A bacteriologia inventariante  
 Toma conta do corpo que apodrece  
 E até os membros da família engulham,  
 Vendo as larvas malignas que se embrulham  
 No cadáver malsão, fazendo um s.  
 (*Monólogo de uma sombra* (65), 14)<sup>9</sup>

Logo numa primeira leitura, eles lembram imagens da obra de Hieronimus Bosch, pela estranheza, pela morbidez ou pela escatologia. A “trágica festa emocionante” das bactérias lembra a atividade dos demônios de formas variadas, e cruelmente bem humorados, do inferno boschiano, sempre esmerados no fazer sofrer as almas. O presente trabalho pretende aprofundar essa aproximação, examinando os processos construtivos de ambos os autores e as imagens correspondentes. A analogia parece começar já nesses processos: Augusto e Bosch fragmentam suas composições e as preenchem com figuras mais ou menos reconhecíveis, e mais ou menos estranhas, como veremos adiante.

Essas figuras são colhidas nos universos concretos de ambos os autores. Bosch as toma da cultura popular medieval, pródiga em monstros e glutões; Augusto as busca na ciência do século XIX, principalmente nas descobertas, para ele, recentes da biologia. Se há ressalvas na aproximação, como veremos, ela pode ser feita por diversas vias, não apenas pela idéia da danação e da decomposição festivas ou pelo caráter mórbido ou pela viscosidade escatológica, mas também pela verticalidade do movimento dos personagens ao morrer, pelo uso de elementos transparentes deformando a luz em ambas as obras, pela narratividade, pelas formas de inclusão dos autores, pelos elementos decorativos. Veremos também que o paralelismo se estende à singularidade das posições de ambos em relação ao momento cultural de suas épocas, um às vésperas da Idade Moderna na Europa, outro antecipando a seu modo o Modernismo no Brasil.

## 2. O PINTOR

Hieronimus Bosch viveu durante o período historicamente apontado como de transição entre a Idade Média e a Idade Moderna, e não é seguro enquadrá-lo rigidamente como medieval ou como renascentista. Presente em sua obra, a ambigüidade da época ficou especialmente marcada entre 1486, quando Pico della Mirandola, na Itália, proclama a excelência e a felicidade humanas em *Discurso em prol da dignidade do homem*, apostando na vitória do homem renascentista, e 1494, quando Sebastian

Brant, no norte da Europa, publica *Nau dos loucos*, sátira moral em rimas sobre a fraqueza e a loucura, mostrando ainda a falta de perspectivas terrenas num mundo que “vive numa noite escura, persistindo no pecado cego, enquanto todas as ruas fervilham de loucos”<sup>10</sup>. Ao contrário das capacidades previstas por Mirandola, Brant conforma-se com a completa vulnerabilidade humana frente ao destino.

Se essa ambigüidade dividia o meio intelectual, permanecia por outro lado a *dualidade do mundo*, apontada por Bakhtin, entre as formas sérias das cerimônias oficiais e dos cultos católicos e a visão cômica manifestada pela cultura popular em suas festas, seu vocabulário, seus espetáculos, estabelecendo como que um segundo mundo, paralelo ao Estado e à Igreja. Bakhtin alerta: “ignorar ou subestimar o riso popular na Idade Média deforma o quadro evolutivo histórico da cultura européia nos séculos seguintes”<sup>11</sup>.

Em meio a esse conflito, Jeronimus (ou Jeroen) Anthonissen van Aken nasceu numa família de pintores por volta de 1450, na pequena cidade holandesa de ‘s-Hertogenbosch — mudou o nome, inspirado pelo nome da cidade, provavelmente para se distinguir do irmão Goosen. A cidade vivia em torno do comércio, principalmente de tecidos e de sinos para igreja, e das atividades da catedral gótica de São João. Em 1462 a família mudou-se para a Grote Market, a praça mais importante da cidade. Por volta de 1478, Bosch casou-se com Aleyt Coyaerts van den Meerverne, de família rica, apossando-se de imóveis e garantindo tranquilidade para desenvolver sua arte até morrer, dia 9 de agosto de 1516. Sua origem artística é ainda menos confiável do que os dados biográficos. Todas as pinturas dos familiares se perderam, e sua obra, muito pessoal, mostra pouca influência dos expoentes pré-renascentistas dos países baixos — Jan van Eyck, Mestre de Flemalle e Van der Weyden. Ainda que posterior a eles, em suas obras mais importantes como *O jardim das delícias*, *O juízo final* e *A tentação de Santo Antônio* Bosch ainda permanecia no naturalismo gótico. “Um naturalismo subserviente a um significado simbólico e sobrenatural”<sup>12</sup>.

Essa subserviência é nítida. A obra de Bosch é marcadamente moralista, como que alertando o espectador quanto a seu futuro no caso de ele não seguir os dogmas cristãos. É clara a influência da *Imitação de Cristo*, de Tomás a Kempis, no sentido de ser essa imitação o único caminho da salvação. Praticamente toda sua obra se encaixa nesse propósito, tendo na crueldade do inferno a ameaça maior ao pecador. Aqui, porém, surge sua primeira ambivalência. Se a significação profunda é metafísica, se a motivação permanece tipicamente medieval, coerente com as atividades filantrópicas da Irmandade de Nossa Senhora, pressupondo uma realidade outra, exemplar ou ameaçadora, sua referencialidade é, ao contrário,

imane, sintonizada com as representações do último período medieval, onde “todos os pormenores da vida cotidiana tornam-se objeto de observação e descrição; (...) os animais e as árvores, (...) o lar e o mobiliário desse lar, as roupas, as ferramentas”<sup>13</sup>. Ou seja, Bosch utiliza um modelo de observação próprio ao Renascimento, nascido na concentração urbana, na convivência de vários tipos diferentes de pessoas que cruzam praças como a Grote Market. Aproxima-se dos pintores holandeses, para os quais “a imagem do mundo e do homem (...) se baseava mais na experiência direta do que nas convenções artísticas”<sup>14</sup>.

Nesse novo modelo de observação, o contato com o popular é indiscutível. A maioria de suas imagens pode ser reconhecida em fontes pagãs da época. O investigador flamengo Dirk Bax diz que elas são, “muitas vezes, traduções visuais de charadas e metáforas verbais (...) [encontradas] nas doutrinas eclesíásticas, na linguagem e nos costumes populares de seu tempo”<sup>15</sup>. O pintor recebe influência de esculturas, como os pequenos monstros esculpidos nos arcos que sustentam a catedral de São João; de gravuras e relatos populares sobre temas mítico-religiosos, contendo diabos, monges repugnantes, figuras grotescas e suplícios infames; de livros de maravilhas, com seus animais fantásticos.

A alquimia é outra de suas fontes pagãs. Toda sua produção é rica em símbolos encontrados facilmente nos trabalhos alquímicos, como a água, o fogo, o ovo, a escada, a idéia de ascensão, a árvore, a sexualização dos elementos. A própria composição encontrada em figuras dos manuais de alquimia — por exemplo nas edições brasileiras dos livros de Basílio Valentin e Limojon de Saint-Didier<sup>16</sup> — é facilmente reconhecida em Bosch. Reforçam a semelhança, a perspectiva dos grandes campos atrás dos personagens principais, a participação da topografia, a violência de algumas criaturas, formas recorrentes como as do alaúde em Bosch ou a do fole nas gravuras alquímicas, os gestos e os olhares dos personagens. Se os esquetes cômicos populares também fornecem base para essas imagens, Bosch mostra intimidade com alguns deles, tendo inclusive patrocinado os que interessavam a sua irmandade. Em *Os sete pecados capitais*, *A tentação de Santo Antônio* ou *O carro de feno* aparecem claros vestígios de cenografia.

Em resumo, as figuras de Bosch revelam-se parte do rico imaginário popular medieval, na “linguagem carnavalesca” que, segundo Bakhtin, “foi empregada também, de maneira e em proporção diversas, por Erasmo, Shakespeare, Cervantes, Lope de Vega, Tirso de Molina, Guevara e Quevedo”<sup>17</sup>. Trata-se da cultura das ruas e das praças medievais, manifestada nos festejos carnavalescos, nos esquetes cômicos, nas paródias verbais, no vocabulário familiar e grosseiro, sempre incluindo aquele riso

popular, ambivalente, onde o que ri também se inclui no motivo da graça. As imagens dessa tradição cômica geralmente se relacionam a necessidades corporais, criando personagens grotescos e glútuos exagerados, dos quais Pantagruel seria o representante mais ilustre<sup>18</sup> — Sancho Pança segue a linha, e o pequeno demônio gordo que assa um pecador no espeto, no painel central do *Juízo final* de Bosch, pode se incluir na categoria. A contradição entre interesses religiosos e imagens grotescas ou pornográficas acentua a ambivalência boschiana. Se a cultura afastava os referenciais oficiais e religiosos dos populares, Bosch os condensava na obra.

Por esse prisma, o pintor estaria dialogando didaticamente com os homens comuns de sua época, usando para isso a linguagem deles. Tratava-os ainda como ovelhas necessitadas de uma luz que as conduzisse à salvação. Fiel ao exagero maniqueísta da mensagem cristã, reserva a eles esse mínimo de livre arbítrio, essa possibilidade de escolher entre dois, e apenas dois, caminhos, o do paraíso ou o do inferno. Um livre arbítrio contido no cerne da moral cristã, na base da noção do pecado. Entretanto, o artista reconhece a cultura popular. Nega a valorização do homem, ou a imanência renascentista, pregada em centros culturais maiores, mas demonstra consciência da necessidade de se manter em contato com a realidade do povo, a fim de cumprir sua função moralizadora ou evangélica. Sabe que a cultura oficial, afastada de seus ouvintes, isolada em suas pompas, não atingiria seu espectador com a mesma eficiência.

Admite, enfim, a existência daquela dualidade do mundo, e nesse sentido chega às últimas conseqüências no orgânico painel central de *O jardim das delícias* — o mesmo que inspirou a tese de Wilhelm Fragner de que Bosch teria aderido secretamente à seita herética Irmãos e Irmãs do Livre Espírito, os adamitas, para quem a salvação dependeria da recuperação da inocência de Adão e Eva, através da promiscuidade ritualística. No painel, um grupo de belas mulheres se banha para conquistar homens que cavalgam em volta num desfile sobre estranhos animais; num pequeno castelo, rodeadas de cornos, as adúlteras dormem um sono tranqüilo; numa esfera transparente um casal se acaricia, enquanto um sino do mesmo material cobre pela metade um trio pecaminoso; um jovem introduz graciosamente flores no ânus do companheiro; toda uma multidão de amantes nus brinca languidamente num conjunto repleto de símbolos sexuais como frutas suculentas, aloés e moluscos que envolvem os corpos.

Janson percebe a dualidade extrema:

“[*O jardim das delícias* é] a mais rica e a mais enigmática das pinturas de Bosch. (...) Há de fato uma inocência e mesmo uma nostálgica beleza poética neste panorama da humanidade pecadora.

Conscientemente, Bosch foi um severo moralista que concebia suas pinturas como sermões visuais em que cada pormenor estava carregado de significação instrutiva. Inconscientemente, todavia, deve ter sido tão fascinado pela atração sensual do mundo da carne que as imagens inventadas com tanta prodigalidade tendem afinal a enaltecer o que tinham a função de condenar”<sup>19</sup>.

Essas peculiaridades ajudariam a explicar a distinção do pintor, ao longo da História, em relação a seus contemporâneos. Pela distância que guarda, tanto dos renascentistas quanto dos últimos medievais, ele tem sido visto como um marginal da pintura. O padre José de Sigüenza destaca que “os demais procuraram pintar o homem tal como ele parece externamente, apenas este [Bosch] se atreveu a pintá-lo como ele é por dentro”<sup>20</sup>. Ludwig von Baldass, tido como um dos maiores conhecedores da obra de Bosch, vai além:

“Pelos problemas que coloca ele está absolutamente sozinho. É o grande solitário da história da arte; é o pintor que, através de sua arte — que está historicamente à altura de sua época —, quer mais do que os outros. Não aspira a divertir, a instruir ou a educar, mas a criticar e a profetizar. (...) Continua sendo um filho da Idade Média; mas, pela maneira totalmente independente de exemplos que ele emprega para representar suas concepções dentro das formas artísticas, pertence aos tempos modernos. Dessa forma, encontra-se no limite entre as duas épocas”<sup>21</sup>.

### 3. INFERNOS

Entre os pouco mais de 40 quadros e 20 desenhos de Bosch que resistiram ao tempo, vamos delimitar, para este trabalho, as representações do inferno que ele fez no painel central de *O juízo final* e no voltante direito de *O jardim das delícias*. As duas obras sintetizam os elementos boschianos que pretendemos explorar na comparação com Augusto dos Anjos: a idéia daquela festa torturante da danação, o movimento descendente dos pecadores, a noção de transparência, o auto-retrato, as estruturas decorativas — correspondentes, como veremos, ao ornamento *art nouveau* em Augusto — e, de maneira óbvia e abundante, a morbidez e a escatologia. Vejamos algumas configurações desses elementos.

No inferno de *O jardim das delícias*<sup>22</sup>, ou seja, ao lado do paraíso adâmico do volante esquerdo e da orgia do painel central, os pecadores se

convencem violentamente de que no universo boschiano o prazer não compensa a dor. Cada pecado é tratado na inversão de sua perspectiva pelos demônios vários. Um deles, na forma de um gigantesco pássaro antropomórfico, come e defeca os pecadores, que caem como excrementos num setor invisível do inferno — no caminho passam por uma estrutura transparente, que parece pertencer organicamente ao pássaro. Em volta, o preguiçoso é visitado por demônios na cama; o guloso vomita; a soberba se vê refletida nas nádegas vítreas de outro demônio. Um pouco abaixo, a porca apaixonada com paramento de freira tenta seduzir outro pecador. O homem-ovo, seco e esvaziado, albergue mórbido a bebedores, sintetiza as simbologias transformistas do ovo, da árvore e da escada, alude à sodomia e termina num auto-retrato de Bosch, sugerindo a possibilidade de um inferno pessoal. Acima, duas orelhas gigantes ganham vida no apoio estrutural de uma faca. Se a música incitava à luxúria na terra, o inferno aproveita a própria eroticidade dos instrumentos como elementos de tortura. Acima, a cidade arde para sempre.

O tríptico *O juízo final*<sup>23</sup> narra no volante esquerdo a queda do anjo, a criação de Eva, o pecado original e a expulsão do paraíso. No painel central, está a cena do julgamento, restrita porém à quarta parte superior. Todo o resto é reservado às cenas infernais, numa espécie de ante-sala do inferno. Este aparece no volante direito, mas com crueldade paradoxalmente menos nítida. A tal ante-sala, por si, já é um grande pesadelo, fisicamente mais violento do que o de *O jardim das delícias*. Corpos nus são despedaçados, mordidos por serpentes, empalados, queimados vivos. Um híbrido frita um pecador e reserva grandes ovos para uma omelete. Numa câmara de torturas, alguns corpos aparecem pendurados, outros são jogados num caldeirão em chamas. Máquinas sofisticadas de tortura funcionam a todo vapor, moendo e deformando os pecadores. Na complicada estrutura topográfica à direita, corpos caem, depois de torturados. Mais acima, cenas de guerra e sofrimento se multiplicam pela paisagem em meio à desolação e ao fogo. Bosch enriquece a fauna das descrições populares acrescentando híbridos como um curioso cruzamento de um pássaro com uma faca — parecida com a usada entre as orelhas gigantes do *Jardim* — sobre pernas humanas metidas em jarras.

#### 4. DISTÂNCIA

Antes de entrar nas aproximações entre Bosch de Augusto dos Anjos, faremos uma ressalva, mostrando haver entre eles uma distância filosófica intransponível, que preferimos assumir antes de nos iludirmos

com a idéia de uma identificação profunda e perfeita. A aproximação, como veremos, se dará apenas a nível de discurso. Na profundidade, os campos de significação ficam separados. A partir do momento em que é admitida, encarada e assumida, a superficialidade não contamina a análise em si, preservando a validade deste trabalho. Em outras palavras, proporemos uma aproximação entre superfícies para não cair numa aproximação superficial.

A distância se refere às diferentes possibilidades de transcendência entre as duas obras, explícita em Bosch, praticamente inexistente em Augusto — ou fundada unicamente na linguagem. Como vimos, na obra de Bosch, toda a vida no plano material, terreno, tem relação direta com um mundo espiritual, cujos sinais aparecem a partir de elementos cotidianos re-codificados artisticamente. Forma-se um dualismo inquestionável, sintonizado com o realismo platônico — em oposição ao nominalismo. Em Augusto dos Anjos, ocorre o extremo oposto. A base filosófica de sua poesia é construída, em boa parte, sobre o monismo absoluto que Haeckel ainda pregava nas universidades européias. O poeta é, portanto, descendente assumido do positivismo de Comte e do evolucionismo pela seleção natural de Darwin — e portanto do nominalismo clássico e do panteísmo de Spinoza. Essa tradição, em voga na vanguarda científica do século das ciências, não admite uma realidade além do plano material. Se há um deus, ele é a própria natureza, e está disposto em seus elementos. Na morte do corpo, morre também a alma, segundo Haeckel, mera estrutura biológica nervosa responsável pela psiquê:

“A energia e a matéria aparecer-nos-ão indissoluvelmente unidas.  
(...) Nos animais superiores, a “matéria-alma” é assim constituída  
por uma parte do sistema nervoso (...). A melhor coisa que  
podíamos desejar, depois de uma vida bem empegada (...), é a paz  
eterna do túmulo: *Senhor dai-lhes o descanso eterno!*”<sup>24</sup>.

Em Augusto, se há alguma metafísica ela está apenas na possibilidade de retrabalhar, através da linguagem, essa visão de mundo, essa lição de Haeckel:

No hierático aeropago heteroêneo  
Das idéias, percorro como um gênio  
Desde a alma de Haeckel à alma cenobial!...  
Rasgo dos mundos o velário espesso;  
E em tudo, igual a Goethe, reconheço  
O império da *substância universal!*  
(*Agonia de um filósofo* (70), 3 e 4)



A identificação com Goethe é compartilhada também pelo próprio Haeckel, quando discute a relação entre ciência e religião, lembrando o projeto da religião científica de Comte, e citando trechos do poeta alemão como o da epígrafe deste trabalho. Vejamos outro exemplo:

Bradei: — Que fazes ainda no meu crânio?  
 E o Último Número, atro e subterrâneo,  
 Parecia dizer-me: “É tarde, amigo!  
 Pois que a minha ontogênica Grandeza  
 Nunca vibrou em tua língua presa,  
 Não te abandono mais! Morro contigo!”  
 (*O último número* (151), 3 e 4)

Se o poema do segundo exemplo começa com uma adesão ilusória ao realismo platônico, o final parece mostrar que esse ilusionismo é retórico, na medida em que o Último Número vai para o túmulo com o sujeito do poema. Coerentemente, portanto, o autor se revela um nominalista autêntico. Ao rearticular os elementos que retira da ciência e da natureza, dentro da unidade monista, na qual não existe outra realidade, ele parece realmente não pressupor uma existência a priori das imagens que constrói. Estas só passariam a existir através de sua linguagem poética.

No exemplo seguinte, a idéia dualista e cristã de Deus é completamente rechaçada pela crença no panteísmo, onde a divindade surge na forma de um verme:

Fator universal do transformismo  
 Filho da teleológica matéria,  
 Na superabundância ou na miséria,  
*Verme* — é o seu nome obscuro de batismo.  
 (*O deus-verme* (74), 1)

A ironia de um verme batizado chega ao deboche no exemplo seguinte, onde um excremento supera a tradição cristã.

Há mais filosofia neste escarro  
 Do que toda a moral do Cristianismo  
 (*Cismas do destino* (75), 27, 3 e 4)

Enfim, são abundantes os exemplos de diferenças entre os conteúdos. Voltemos agora à superfície, onde aparecerão os primeiros encontros dos discursos.

## 5. ENCONTROS

Se Bosch teme a condenação eterna, aquela que é trazida pela morte aos pecadores, Augusto é um doente, magro, tísico, desesperado, que teme a própria morte. O medo, portanto, dentro de suas filosofias opostas, pode ser o primeiro ponto de encontro entre os dois. Um medo que possivelmente beire o fascínio através da curiosidade. A verdadeira paranóia que a tradição cristã pregava em relação ao inferno, intensificada pela crença num apocalipse próximo, participa da motivação de Bosch, orientando a reelaboração de imagens da cultura popular no sentido do alerta. A possibilidade da criação de imagens novas tão variadas, como resultado dessa orientação, caracteriza o fascínio em relação ao pavoroso objeto de trabalho. Trata-se, portanto, de um discurso organizado, e mesmo alimentado, pelo medo.

Da mesma forma, a doença de Augusto e a posterior decomposição do corpo — e da alma — pelos micro-organismos são duas recorrências claras em sua obra, dois motores de sua imaginação, criando um mecanismo semelhante e igualmente prolífico. Não são poucos os trechos, como os seguintes, em que esse medo e esse fascínio aparecem.

Caía um ar danado de doença  
Sobre a cara geral dos edifícios!  
(*As cismas do destino* (75), 4, 3 e 4)

A cor do sangue é a cor que me impressiona  
E a que mais neste mundo me persegue! (Idem, 16, 3 e 4)  
Que uma população doente do peito  
Tossia sem remédio na minh' alma!  
(*As cismas do destino* (75), 19, 3 e 4)

A dor, que Augusto escreve com maiúscula, é para ele soberana, verdadeira fonte de sua poesia. A partir desse fascínio, ele inverte as polaridades de seus motores, preferindo a tristeza à alegria e rejeitando definitivamente o prazer, definido como um monstro. Uma inversão por si análoga à transformação do pecado em penitência no inferno boschiano:

És suprema! Os meus átomos se ufanam  
De pertencer-te, oh! Dor, ancoradouro  
(*Hino à Dor* (166), 2, 1 e 2)

Bati nas pedras dum tormento rude  
E a minha mágoa de hoje é tão intensa

Que eu penso que a Alegria é uma doença  
E a Tristeza é minha única saúde.  
(*Queixas noturnas* (133), 5)

Se algum dia o Prazer vier procurar-me  
Dize a este monstro que eu fugi de casa!  
(Idem, 19, 3 e 4)

No aspecto puramente formal, um segundo ponto de encontro aparece claramente através do domínio da técnica de ambos. Ainda preso a amarras parnasó-simbolistas, Augusto pode ser considerado um grande versificador, alargando ao extremo as possibilidades do decassílabo (“Misericordiosíssimo carneiro”<sup>25</sup>), como demonstra exaustivamente Cavalcanti Proença<sup>26</sup>. Analogamente, Bosch era um desenhista invejável. Seus estudos preparatórios para os principais painéis o comprovam, com clareza de traços e riqueza de detalhes<sup>27</sup>. Consta que, mesmo com essa perfeição figurativa ele desenhava rápido e geralmente não fazia retoques.

O terceiro ponto de encontro aparece na analogia entre as potencialidades culturais das épocas vividas por ambos os autores. À transição entre feudalismo e capitalismo; à chegada da era moderna através do alargamento das fronteiras físicas e culturais; à transformação do naturalismo gótico, subserviente à simbologia, no naturalismo renascentista, consciente de si mesmo<sup>28</sup>; associa-se facilmente, no Brasil, a abolição, a imigração, a conturbada passagem da monarquia para a república, a urbanização e a industrialização, enfim, a chegada do capitalismo, nos trilhos da *Conde d’Eu Railway Company Limited*, para destruir antigos impérios rurais. Ainda que em boa parte a alteração da organização sócio-econômica tenha resultado apenas na troca de títulos dos barões do café pelos dos coronéis da guarda nacional, o modo capitalista alterou de fato a lógica da produção das antigas fazendas.

Como observa Ferreira Gullar, Augusto dos Anjos cresceu observando a decadência econômica de sua família, cujos dois engenhos na Paraíba são hipotecados em função da queda do preço do açúcar e da aguardente, o que resulta na perda das duas casas e na mudança para a cidade. “O que desmorona (...) é todo um amplo setor da classe latifundiária do Nordeste”<sup>29</sup>. Aqui aparece a noção de modernização sócio-econômica, aquela “*atmosfera de agitação*”, que Perry Anderson destaca em sua leitura do *All that is solid melts into air*, de Marshall Berman, para descrever um conjunto de novas capacidades e sentimentos do qual nasce a sensibilidade moderna, datada, “em suas manifestações primeiras, do advento do mercado mundial — 1500, ou por volta disso”<sup>30</sup>.

É óbvio que a simples possibilidade de analogia entre as potencialidades das duas épocas não implica necessariamente em comportamentos discursivos semelhantes. O fato é que a ambigüidade que vimos estar presente no universo de Bosch e a assimilação da decadência por Augusto colaboram para o isolamento de ambos em relação a seus respectivos contemporâneos. O individualismo de Bosch — patente na autonomia de alguém que, dentro de uma irmandade cristã, denunciando a corrupção do clero, retrata uma porca casadoira vestida de freira — é sinal de que ele se distingue ao menos do oficialismo da época. Da mesma forma, o individualismo e a autonomia aparecem também em Augusto, que causou sério estranhamento na academia da época com seu vocabulário carregado e extravagante. Enfim, se segundo Baldass, como vimos, Bosch pertencia às duas eras, medieval e moderna, Augusto também antecipa o modernismo no Brasil, conforme sustenta Ferreira Gullar, que encontra o moderno — disfarçado na competente rigidez métrica dos versos — em sua

“atitude radical que, fazendo-o romper com as conveniências verbais e sociais da poesia, levou-o a disputar o poético à podridão dos cemitérios e à vulgaridade dos prostíbulos, a mesclar a beleza ao asco e, como uma espécie de defesa, a armar-se de um vocabulário “científico”, prestigioso, que impõe a sua linguagem o selo da época e ameaça datá-la”<sup>31</sup>.

Gullar destaca ainda, na pré-modernidade de Augusto, a desmistificação da realidade (e do homem); a própria temática científica; o prosaísmo da linguagem — como exemplificaremos um pouco adiante —; a antecipação de imagens kafkianas (“um juiz que lia o meu processo”), lautreamontianas (“minha sombra enorme enchia a ponte / como uma pele de rinoceronte”) ou sartreanas (“vou andando (...) / com a flexibilidade de um molusco”)<sup>32</sup>.

As reações da crítica a Bosch e a Augusto dos Anjos podem reforçar essa idéia da individualidade e do isolamento. Ambos tiveram boa receptividade enquanto vivos<sup>33</sup>, sendo desvalorizados pouco depois e em seguida ressuscitados. Se Bosch foi laureado em sua corporação e teve trabalhos encomendados, já no início do século XVI sua obra é considerada absurda, indecorosa ou mesmo herética<sup>34</sup>. Os críticos seguintes passam a valorizar apenas o lado caprichoso ou humorístico<sup>35</sup>. Só no século XX Bosch é ressuscitado, principalmente pelos surrealistas, por sua liberdade na deformação ou na recontextualização dos elementos cotidianos, ou mesmo pela sublimação dos desejos sexuais de seus personagens<sup>36</sup>. Analogamente, a primeira edição de *Eu*, única em vida, promovida pelo

próprio autor, foi polêmica, defendida por amigos como Orris Soares e condenada pelo bastião do parnaso, Olavo Bilac<sup>37</sup>. Pouco depois da morte de Augusto, porém, seu valor também experimenta uma queda perante a crítica e uma posterior retomada. Em 1962, Francisco de Assis Barbosa e Antonio Houaiss organizam a 29ª edição, comemorativa do cinquentenário da primeira. Em 1978, Ferreira Gullar ajuda a consolidar a posição do poeta:

“A leitura cronológica da poesia brasileira das últimas décadas do século passado até a primeira deste século permite constatar, quando se chega ao *Eu* (...), uma mudança de qualidade, um salto. Poucos críticos o perceberam até agora e mesmo estes não se deram ao trabalho de aprofundar a observação feita”<sup>38</sup>.

O prosaísmo localizado por Gullar se oferece como quarto ponto de encontro entre Bosch e Augusto. Alguns personagens do primeiro são flagrados em cenas que, embora carnavalescas, não perdem o caráter prosaico. Em *O jardim das delícias*, o dorminhoco é reconhecido em seu sono infernal; o demônio sobe rotineiramente a escada para entrar no ovo; acima do rosto de Bosch, um demônio caminha de mãos dadas com um pecador, ambos passeando descompromissados; o pássaro antropofágico aparece numa refeição rotineira; abaixo dele, um dos condenados vomita. Em *O Juízo final*, o macaco cutuca com um galho as nádegas de um condenado à esfera metálica, os dois demônios cozinheiros preparam comida, os pescadores conversam, os ferreiros trabalham normalmente, um outro, bem abaixo, leva sua “caça” ao ombro, pendurada num bastão.

Igualmente, o eu lírico de Augusto se expressa através de palavras flagrantemente retiradas do cotidiano. Gullar chega a destacar dos poemas de Augusto mais de trezentas palavras ou expressões que considera próximas à “linguagem “prosaica” da poesia pós-22”<sup>39</sup>. A maioria delas é de um coloquialismo realmente desconcertante para a poesia culta anterior ao modernismo, como “alumiar”, “babujada”, “bexiga”, “coalhada”, “chupando”, “escarro”, “gagueira”, “jurubebas”, “malucos”, “pústulas”, “quiosque”, “teta”, “úlceras”, “300 gramas”. Versos com a irreverência de “um urubu pousou na minha sorte”<sup>40</sup> estavam longe de ser convencionais nas letras brasileiras de então. Em ambos os casos, essas estruturas prosaicas são retrabalhadas poeticamente, dentro dos respectivos universos filosóficos e servindo à busca de uma forma totalmente estranha aos padrões de suas épocas.

Por fim, o quinto ponto de encontro surge da semelhança entre os processos construtivos de ambos, e é dele principalmente que surge a possibilidade da aproximação, com respaldo nos quatro pontos de encontro

enumerados até aqui. Vimos que Bosch deixa de recorrer a figuras centrais, de destaque, e fragmenta seus painéis em diversos planos menores, cada um mostrando uma cena. Oferece assim, mesmo no nível do significante, inúmeras chances de novas descobertas a cada leitura, na percepção de figuras miniaturizadas, detalhes ínfimos praticamente escondidos. Augusto tem um procedimento análogo, onde elementos também retirados da natureza, da ciência ou do cotidiano multiplicam-se nos vários fragmentos (versos, estrofes, sonetos ou trechos dos poemas mais longos). Isso fica mais claro a partir da leitura em que José Paulo Paes o reconhece como representante do *art nouveau* na literatura brasileira:

“O *Eu* foi publicado bem no meio do período (...) chamado de pré-modernista (...). [Este], ainda que não tivesse tido uma estética programática como, antes dele, o parnasianismo e o simbolismo, e depois dele o modernismo, teve-a não programática, mas nem por isso menos distintiva. Uma estética a que se poderia aplicar o rótulo de “artenovismo”, para traduzir (...) o estilo por excelência da *belle époque*”<sup>41</sup>.

Paes lembra que uma das principais características do estilo *art nouveau* é o recurso ao ornato, aproveitando a tensão entre dois binômios: de um lado, ciência e técnica; do outro, arte e natureza. Em Augusto, segundo o ensaísta, o uso da terminologia científica pretende aproximar arte, ciência e natureza “sob o signo ortodoxamente *art nouveau* do ornato”. Sua função estruturalmente decorativa “o redime de sua precariedade histórica (...) para dar-lhe um valor supra-histórico e estético de metáfora”. O poeta não se contenta em buscar a superficialidade da natureza, persegue a estrutura interna dos seres em seu fascínio biológico.

A análise de Paes, portanto, faz aparecer mais claramente em Augusto essa reelaboração de imagens retiradas do mundo do autor na formulação de um sentido geral para a obra. É nesse procedimento que nossa comparação se consolida. Como o próprio Paes havia percebido num ensaio anterior, se há uma possibilidade de transcendência em Augusto dos Anjos, ela não está na filosofia monista que ele segue mas na superfície de seu discurso poético. Sinal talvez do conflito que surge a partir da negação de Deus, vinda do que se pode considerar o equívoco fundamental do monismo: a igualdade entre Deus e universo acaba por negá-IO, porque elimina a distância definidora entre criador e criatura. Ao mesmo tempo em que adere ao vitalismo e ao otimismo da poderosa ciência, o pessimista Augusto teria como marca pessoal o desespero frente a sua própria realidade social — principalmente em sua primeira fase, num Nordeste atrasado, decadente e miserável:

O fogão apagado de uma casa  
 Onde morreu o chefe da família;  
 (*As cismas do destino* (75), 75, 3 e 4)

O antagonismo de Tifon e Osiris,  
 O homem grande oprimindo o homem pequeno  
 (*Idem*, 79, 1 e 2)

“O conflito entre o filósofo que conclui pela animalidade irremissível da condição humana e o poeta que sofre com essa animalidade, eis o *leitmotiv* de sua inspiração”<sup>42</sup>. Ferreira Gullar reforça a abordagem observando que esse pessimismo shopenhaueriano era aceitável para Augusto “porque apresentava a arte como o caminho para atingir a idéia de Homem Absoluto”<sup>43</sup>. Em outras palavras, o conflito entre o técnico e o humano em Augusto se resolve em seu trabalho lingüístico artenovista, incluindo os estranhos elementos decorativos, tirados da ciência e da tecnologia:

— Engrenagem de vísceras vulgares —  
 (Monólogo de uma sombra (66), 12, 3)

A máquina pneumática de Bianchi!  
 (*Os doentes* (93), 26, 4)

Lembra Lisboa, bela como um brinco,

(*Dois estrofes* (107), 1, 3)

Meu coração tem catedrais imensas,  
 (*Vandalismo* (124), 1, 1)

Da mesma forma, o conflito entre a vontade divina, onipotente, e as contingências humanas se resolvem na linguagem, mais precisamente nas engrenagens do inferno de Bosch. A concretude das máquinas de tortura e das estruturas físicas sofisticadas que aparecem em algumas figuras de Bosch podem ser vistas como a ornamentação artenovista encontrada por Paes em Augusto. Em *O juízo final*, são exemplos a já citada esfera metálica, com porta trabalhada, encimada por uma espécie de funil; um pouco atrás, pecadores são condenados a girar eternamente um disco horizontal que contém um misterioso mecanismo composto por dois discos verticais paralelos; à direita aparece uma rampa, com pregos na borda, aparentemente articulada por um eixo transversal preso à estrutura

topográfica. Em *O jardim das delícias*, domina o grupo musical uma estranha estrutura de madeira, em cima da qual deita-se um personagem para girar manualmente um eixo vertical, contido numa coluna que envolve outro pecador, este tocando um “triângulo”; os “pés” do homem-ovo são barcos cujos mastros são fixados por amarras complicadas.

## 6. A QUEDA

Todos esses pontos de encontro parecem terminar na queda do sujeito poético de Augusto dos Anjos, um doente à espera de uma morte ao mesmo tempo terrível e fascinante, no inferno de Bosch — sempre em termos discursivos, nunca numa identificação plena. O eu lírico augustiano passa, assim, a descrever analogicamente esse inferno. Em primeiro lugar, a passagem física do doente, irremediavelmente pessimista, ao solo quente do cemitério, corresponde à queda dos pecadores no espaço da danação eterna:

Sentia estar pisando com a planta ávida  
Um povo de radículas e embriões  
Prestes a rebentar, como vulcões,  
Do ventre equatorial da terra grávida!  
(*Viagem de um vencido* (147), 7)

Uma vez em seu próprio inferno, o olhar de Augusto narra a festa da decomposição, associada à festa das torturas no fogo eterno. Na analogia, a coreografia de micro-organismos e cadáveres corresponde às relações várias entre demônios e pecadores boschianos:

Dançavam, parodiando saraus cínicos,  
Bilhões de *centrossomas* apolínicos  
(*As cismas do destino* (75), 8, 2 e 3)

Agregados anômalos malditos  
Despedaçam-se, mordem-se, dão gritos  
(*Noli me tangere* (156), 3, 1 e 2)

Os incêndios e os ferreiros do inferno de Bosch encontram parentesco em *Numa forja*:

Dentro, a cuspir escórias  
De fúlgida limalha



Dardejando centelhas transitórias,  
No horror da metalúrgica batalha  
O ferro chiava e ria!  
(*Numa forja* (169), 1, 5 a 9)

Também têm paralelo na paisagem de Augusto, a topografia e o tom avermelhado dos planos mais afastados em ambos os painéis de Bosch:

No inferno da visão alucinada,  
Viu montanhas de sangue enchendo a estrada,  
Viu vísceras vermelhas pelo chão...  
(*A obsessão do sangue* (179), 3)

O mesmo para o grupo musical de *O jardim das delícias*:  
Desliza então a lúgubre coorte.  
E rompe a orquestra sepulcral da morte,  
(*Soneto* (182), 4, 1 e 2)

Geme a pungente orquestração noturna  
E chora a fanfarra triunfal da Morte.  
(*Idealizações* (193), 22, 3 e 4)

Augusto distingue entidades subterrâneas da mesma forma como Bosch destaca o pormenor de um ou outro demônio:

Estoutro agora é o sátiro peralta  
Que o sensualismo sodomista exalta,  
(*Monólogo de uma sombra* (65), 16, 1 a 3)

O vibrião, o ancilóstomo, o colpode  
E outros irmãos legítimos da ameba  
(*Noite de um visionário* (122), 13, 3 e 4)

Bramando, ébria e lasciva, hórridos uivos  
(*A meretriz* (161), 2, 2)

Aparecem também o destaque de partes do corpo, incluindo as grandes orelhas, às vezes vítimas isoladas das torturas, como o que se dissemina em todo o inferno boschiano:

As cabeças, as mãos, os pés e os braços  
(*A dança da psiquê* (167), 1, 4)

O achatamento ignóbil das cabeças,  
(Idem, 73, 3)

Os dentes antropófagos que rangem,  
(*A fome e o amor* (168), 1, 4)

Punham-lhe num destaque horrendo o horrendo  
Tamanho aberratório das orelhas.  
(*Os doentes* (93), 81, 3 e 4)

Assim como as facas de ambos os quadros estudados:  
Vejo terribilíssimas adagas,  
Atravessando os ares bruscamente.  
(*A ilha de cipango* (126), 3, 5 e 6)

O aço das facas incisivas corta!  
(*Solitário* (88), 2, 4)

A transparência do órgão excretor do grande pássaro antropófago e a reflexividade das nádegas do diabo próximo a ele em *O jardim das delícias* encontram analogia nas formas vítreas ou gelatinosas de Augusto:

Presto, irrupto, através ovóide e hialino  
Vidro, aparece, amorfo e lúrido, ante  
Minha massa encefálica minguante  
(*Mistérios de um fósforo* (141), 8, 1 a 3)

Como quase impalpável gelatina,  
(*Mater originalis* (88), 1, 3)

Se Bosch se inclui em auto-retrato na figura do homem-ovo, são várias as intervenções autobiográficas de Augusto em sua poesia:

A minha ama-de-leite Guilhermina  
Furtava as moedas que o Doutor de dava.  
Sinhá-Mocinha, minha Mãe, ralhava...  
(*Ricordanza della mia gioventú* (109), 1, 1 a 3)<sup>44</sup>

Número cento e três. Rua Direita.  
(*Noite de um visionário* (122), 1, 1)

A morbidez por vezes ironicamente conformada de Augusto casa-se com o sentido rotineiro detectado no inferno de Bosch,

Só lhe restam agora o último dente  
E a armação funerária das clavículas  
(*Decadência* (108), 4, 3 e 4)

Eu sou aquele que ficou sozinho  
Cantando sobre os ossos do caminho  
A poesia de tudo quanto é morto!  
(*O poeta do hediondo* (167), 4)

O insólito humor negro de Bosch é próximo ao de Augusto:  
E haja só amizade verdadeira  
Duma caveira para outra caveira,  
Do meu sepulcro para o teu sepulcro?!  
(*Idealismo* (89), 4)

Como indenização dos meus serviços,  
O benefício de uma cova fresca  
(*Os doentes* (93), 95, 3 e 4)

Por fim, lembramos ainda uma vez os pecadores excretados do pássaro de Bosch caindo na mesma fossa onde outro pecador vomita, para observar como a escatologia sela generosamente as correspondências:

E a saliva daqueles infelizes  
Inchava, em minha boca, de tal arte,  
Que eu, para não cuspir por toda a parte,  
Ia engolindo, aos poucos, a hemoptísia!  
(*As cismas do destino* (75), 23)

Enterravam as mãos dentro das goelas,  
E sacudidos de um tremor indômito  
Expeliam, na dor forte do vômito,  
Um conjunto de gosmas amarelas.  
(*Idem*, 52)

Para além desses exemplos, praticamente toda a obra de Augusto dos Anjos pode ser lida sob a perspectiva boschiana. A reverberação de suas imagens subterrâneas no inferno do pintor holandês, possibilitando o diálogo não só entre camadas geológicas imaginárias, mas principalmente entre dois séculos deglutidos pela aventura da modernidade, realça a possibilidade do espanto na leitura de ambas as obras. A leitura aqui proposta nada perde ao reconhecer que a profundidade percorrida pela comparação não pode ser mais do que geológica, chegando mesmo a permanecer na

ensolarada superfície discursiva. Pois é nessa superfície que as engrenagens ou os milagres da linguagem mostram-se poeticamente capazes de metabolizar arte, ciência, religião, técnica e natureza.

## NOTAS

1. Citado por HAECKEL, E. *Religião e evolução*. Tradução de Domingos Ramos. Porto, Lello & Irmão, 1947, p. 113.
2. CAVALCANTI PROENÇA, M. "O artesanato em Augusto dos Anjos". In: *Augusto dos Anjos e outros ensaios*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1959. pp. 83-149.
3. FERREIRA GULLAR, "Augusto dos Anjos ou Vida e morte nordestina". In: ANJOS, Augusto dos. *Toda a poesia*. 2ª ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.
4. PAES, J. P., "Augusto dos Anjos e o art nouveau". In *Gregos & Baianos*. São Paulo, Brasiliense, 1985. p 64-80.
5. ANJOS, Augusto dos., *Toda a poesia*. 2ª ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978., p. 11.
6. SOARES, O., "Elogio de Augusto dos Anjos". In: ANJOS, Augusto dos. *Eu. Outras poesias. Poemas esquecidos*. 30ª ed. Rio de Janeiro, Livraria São José, 1965. pp. 25-45..
7. ANJOS, A., op. cit., p. 12.
8. Leituras feitas em sala de aula pelo professor Dr. Alckmar Luiz dos Santos, durante o curso ao qual este trabalho se apresenta como ensaio final para avaliação.
9. Nas notas relativas a versos, o número entre parêntesis indicará a página correspondente ao início do poema na edição citada na bibliografia (ANJOS, A., op. cit.); o número em negrito corresponde às estrofes; os seguintes, aos versos, dentro da respectiva estrofe.
10. BOSING, W., *Hieronymus Bosch — Entre o Céu e o Inferno*, tradução Casa das Línguas, Colônia, Benedikt Taschen, 1991, p. 25.
11. BAKHTIN, M., *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento — O contexto de Rabelais*, tradução de Yara Frateschi Vieira, São Paulo, Hucitec (UnB), 1987., p. 5.
12. HAUSER, A., *História social da literatura e da arte*. Tomo I. São Paulo, Mestre Jou. 1972., p. 348.
13. Idem, p. 349.
14. BOSING, W., op. cit., p. 17.
15. Idem, p. 9.
16. VALENTIN, B., *As doze chaves da filosofia*. São Paulo, L.Oren, 1976, e SAINT-DIDIER, L., *O triunfo hermético*. Tradução de Atílio Cancian. São Paulo, L.Oren, 1976..
17. BAKHTIN, M., op. cit., p. 10.
18. Idem, p. 16. Rabelais é exemplar nesses exageros. Sua obra está carregada de carnificinas e crueldades de alguma forma vindas dessas histórias populares e que são fontes também para Bosch. O seguinte trecho da cena de *Pantagruel* em que Frei Jean combate 13.622 assaltantes é um exemplo: "A uns rompia o crânio, a outros quebrava braços e pernas, a outros deslocava as vértebras do pescoço, moía-lhes os rins, afundava o nariz, enfiava os olhos para dentro, fendia as mandíbulas, fazia-os engolir os dentes, desconjuntava as omoplatas, esfacelava os cambitos, descadeirava-os, quebrava-lhes os ossos de braços e pernas. "Se algum subia a uma árvore, pensando aí estar seguro, empalava-o pelos fundamentos com o seu bastão..."
19. JANSON, H. W., *História da arte*. 4ª edição. Tradução J.A. Ferreira de Almeida e Maria Manuela Rocheta dos Santos. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1989., p. 385.
20. SIGÜENZA, J., *História da ordem de São Jerônimo*, citado em *Mestres da pintura — Bosch*. São Paulo, Abril Cultural, 1977, p. 5.
21. BALDASS, L., *Hieronymus Bosch*, Viena, 1943, citado em *Mestres da pintura — Bosch*,

1977, p.6.

22. Museu do Prado, Madri, 195x202cm. Reproduções em anexo ou em ROWLANDS, J., *Bosch*. Londres, Phaidon, 1975, pranchas 23, 24, 25.

23. Gemäldesammlung der Akademie der Bildenden Künste, Viena, 163,7 x 127 cm. Reprodução neste trabalho ou em BOSING, W., op. cit., p. 39.

24. HAECKEL, E., *Os enigmas do universo*. Tradução de Jaime Filinto. Porto, Lello & Irmão, 1961., p. 251-261.

25. *A um carneiro morto* (91), 1, 1.

26. Idem nota 2.

27. BOSING, W., op. cit., reproduções ao longo da edição.

28. HAUSER, A., op. cit., p. 348.

29. Idem nota 3, p. 15.

30. ANDERSON, P., “Modernidade e revolução”. Tradução de Maria Lúcia Montes. In: *Novos Estudos Cebrap* n° 14. São Paulo, Cebrap, fevereiro de 1986. p 2-15., p 3. Anderson acrescenta que, se só no século XX surgiu o *Modernismo* enquanto movimento, isso está ligado ao fato de que nessa época o público — que “conservava a memória de como era viver em um mundo pré-moderno” — se expandiu e se fragmentou, oferecendo uma transformação crítica na “tensão dialética da experiência clássica da modernidade”.

31. Idem nota 3, p30.

32. *Ibidem*, p. 40. Os versos citados estão respectivamente nos poemas *Cismas do destino* (75), 14, 3; idem, 3, 2 e 3; e *Gemidos de arte* (111), 16, 2 e 3.

33. Há diferenças óbvias, mas que não invalidam a afirmação: se a polemização foi mais clara em Augusto, a consagração foi mais fácil para Bosch, dada sua posição social, sua influência entre seus pares e sua longevidade — viveu cerca de 60 anos, o dobro da vida do poeta brasileiro.

34. GUEVARA, F., *Commentarios de la pintura*, Madri, 1788, citado por BOSING, op. cit., p. 7. Em 1560, segundo Felipe de Guevara, a maioria o tomava por um “inventor de monstros e quimeras”. No início do século XVII, Carel van Mander fala de “fantasias milagrosas e estranhas, (...) causando muitas vezes uma impressão de horror em vez de agradável!” (C. Mander, *Das Leben der niederländischen und deutschen Maler*, Munique/Leipzig, 1906, citado por BOSING, op. cit., p.7).

35. MAETERLINCK, M., *O gênero satírico na pintura flamenga*, 1901, citado em *Mestres da pintura — Bosch*, 1977, p. 6.

36. Abordando a arte fantástica em seu curso de arte para leigos, Fayga Ostrower divide as formas expressivas do surrealismo em idealistas, expressionistas ou naturalistas e cita Bosch como exemplo da primeira categoria — associando apenas as outras duas ao surrealismo do século 20, respectivamente com Sutherland e Magritte. Cf. OSTROWER, F., *Universos da arte*. 2ª edição. Rio de Janeiro, Campus, 1989, pp. 238-9.

37. Idem nota 4, p. 81. José Paulo Paes acrescenta: “No mesmo ano de 1912 em que foi publicado, o *Eu* teve, por parte da crítica, uma recepção que não é exagero chamar de consagradora, especialmente quando se tem em mente tratar-se do primeiro livro de um provinciano então recém-chegado ao Rio de Janeiro, em cuja vida literária não chegou a integrar-se”. Outros exemplos de apreciações positivas ao *Eu*, sempre no sentido do estranhamento que o livro provocava em meio às letras parnasianas aparecem, segundo Paes, em Magalhães Júnior, Oscar Lopes, Euricles de Matos e Osório Duque Estrada.

38. Idem nota 3, p. 18.

39. *Ibidem*, p. 34.

40. *Budismo moderno* (87), 2, 1.

41. Idem nota 4, p. 82. O artenovista traz para sua obra elementos descobertos pelo progresso científico e tecnológico no domínio da natureza, na euforia cientificista de então. O exemplo mais esclarecedor é o da Torre Eiffel que, para brindar o centenário da Revolução Francesa, ergueu-se numa nudez total de revestimentos, tentando evidenciar esteticamente a tecnologia

de construção que domina o ferro. Passam a ser aproveitados também nas obras do período, imagens conseguidas tanto com o microscópio quanto com o telescópio.

42. *Ibidem*, p. 30.

43. *Idem* nota 3, p. 16.

44. Vale todo o poema como exemplo.