

Estudo crítico © Ferreira Gullar

Carlos Drummond de Andrade © Granã Drummond
(www.carlosdrummond.com.br)

A educação pela pedra © by herdeiros de João Cabral de Melo Neto

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO-NA-FONTE
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

Anjos, Augusto dos, 1884-1914
A619t Toda poesia / Augusto dos Anjos. – 5ª ed. – Rio de Janeiro: José
5ª ed. Olympio, 2016.
162p. : 21cm

Conteúdo parcial: Augusto dos Anjos ou Vida e morte nordestina:
estudo crítico de Ferreira Gullar.
ISBN 978-85-03-01094-8

1. Anjos, Augusto dos, 1884-1914 – Crítica e interpretação.
2. Poesia brasileira – História e crítica. I. Gullar, Ferreira, 1930-
Augusto dos Anjos ou Vida e morte nordestina. II. Título.

16-3064

CDD: 869.91

CDU: 821.134.3(81)-1

Este livro foi revisado segundo o Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa.

Reservam-se os direitos desta edição à
EDITORA JOSÉ OLYMPIO LTDA.
Rua Argentina, 171 – 3º andar – São Cristóvão
Rio de Janeiro, RJ
20921-380
Tel.: (21) 2585-2060

Atendimento direto ao leitor:
mdireto@record.com.br
Tel.: (21) 2585-2002

Impresso no Brasil
2016

AUGUSTO DOS ANJOS
OU
VIDA E MORTE NORDESTINA

FERREIRA GULLAR

A poesia sopra onde quer.

Murilo Mendes

I

No Engenho do Pau d'Arco, na Paraíba, nas ruas do Recife e de João Pessoa, nos primeiros anos deste século, cismava, sofria, escrevia poemas, um homem jovem, magro e taciturno, que se tornaria conhecido na história da literatura brasileira pelo nome de Augusto dos Anjos.

Nascido e criado sob o regime rural do patriarcalismo, alimentado com leite de escrava, Augusto (de Carvalho Rodrigues) dos Anjos descende pelo lado materno de antigos senhores de terras, os Fernandes de Carvalho, proprietários de engenhos na várzea da Paraíba, à margem do Rio Una, um dos afluentes do rio maior.¹

Nasceu a 20 de abril de 1884. Em 1892, os dois engenhos de propriedade da família, o Pau d'Arco e o Coité, arcaicos, movidos a água, são hipotecados. Com a baixa do preço do açúcar e da aguardente, a situação financeira da família se agrava, o Coité é vendido, como o seria também, mais tarde, o próprio Pau d'Arco, residência dos Carvalhos, onde Augusto escrevera tantos de seus poemas. O pai do poeta, dr. Alexandre Rodrigues dos Anjos, vítima de um insulto cerebral, está imobilizado numa cama. Morre em 1905. O tio, dr. Aprígio Carlos

¹BARBOSA, Francisco de Assis. "Notas Biográficas" *in Em.* 30ª ed. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1965.

Pessoa de Melo, morre em 1908. Dois anos depois, a família se desfaz do Pau d'Arco, do qual já se mudara, transferindo-se para a casa da rua Direita, 103, na cidade.

É nesse ambiente de decadência, doença e luto que vive Augusto dos Anjos. Mas o que desmorona não é apenas sua própria família: é todo um amplo setor da classe latifundiária do Nordeste atingida pelas transformações econômicas, sociais e políticas das últimas décadas: a abolição da escravidão, a proclamação da República, a construção da The Conde d'Eu Railway Company Limited, o estabelecimento da Companhia de Engenhos Centrais anglo-holandesa.² É a penetração do capitalismo que, se por um lado significa progresso, por outro agrava a miséria legendária da região. Assim, tudo em sua volta parece estar morrendo, desmoronando:

*E eu me converta na cegonha triste
Que das ruínas duma casa assiste
Ao desmoronamento de outra casa!*

No ambiente universitário do Recife, em cuja Faculdade de Direito se formará em 1907, Augusto entrará em contato com o espírito cientificista que se tornara tradição da famosa Escola do Recife, a partir de Tobias Barreto. Ali, certamente, tomou conhecimento das várias doutrinas derivadas do materialismo e do evolucionismo (Comte, Haeckel, Darwin, Spencer), que marcariam profundamente sua visão de mundo e sua poesia.

Lendo Spencer convenceu-se de que a ciência é incapaz de penetrar a essência das coisas — o incognoscível —, a realidade absoluta que seria fonte de todo o conhecimento humano; que o evolucionismo não era um fenômeno limitado aos seres

²*Ibidem.*

vivos mas se estenderia a todo o mundo material e também à sociedade humana. Com Haeckel aprendeu que a monera estava na origem de todos os seres animais. Dessas concepções materialistas, atingiu-o sobretudo a noção da morte como fato material, da vida como um processo químico dentro do qual o corpo humano não era mais que uma organização “de sangue e cal”, condenada inapelavelmente ao apodrecimento e à desintegração. A isso veio somar-se a influência de Schopenhauer, com seu idealismo voluntarista que nega o progresso histórico, afirma que a essência do mundo é uma vontade cega e apresenta como única perspectiva para o homem, condenado ao sofrimento, o aniquilamento da vontade de viver. Essa filosofia negativa se tornava tanto mais aceitável para Augusto dos Anjos porque apresentava a arte como o caminho para atingir a ideia de Homem Absoluto.

Tanto a filosofia de Spencer como a de Schopenhauer refletem a atitude de setores da sociedade europeia em face do avanço da ciência e da técnica. Por caminhos diversos, chegam ambos a uma concepção negativa do processo social e do destino humano. O Nordeste de Augusto dos Anjos não conhecia nem as conquistas científicas nem os avanços sociais e econômicos contra os quais surgiram aquelas filosofias. No entanto, na dialética da cultura dependente, elas se tornam, para o poeta, a expressão do desmoronamento do seu mundo pré-industrial. De fato, na realidade que o rodeava — marcada pela miséria física e social das famílias falidas, dos caboclos e negros famintos, do tio louco a vagar pelos matos — era difícil descobrir argumentos para contestar o niilismo que aprendera nos livros. Pelo contrário, tudo o confirmava.³ E, mais que isso, oferecia-lhe, senão um consolo, pelo menos uma expli-

³REGO, José Lins do. “Augusto dos Anjos e o Engenho do Pau d'Arco” in *Augusto dos Anjos — Textos críticos*. Brasília: INL, 1973.

cação para aquele mundo que se deteriorava — e lhe permitia emprestar-lhe dimensões de tragédia universal.

O filho do dr. Alexandre e dona Córdula, que caminha (ou imagina caminhar) agora pelas ruas escuras e pontes do Recife, sob “o fósforo alvo das estrelas”, é a testemunha perplexa e atormentada da grande tragédia. A sua visão abarca todos os fenômenos e todas as eras, desde sua origem como “larva do caos telúrico” até “o vagido de uma outra Humanidade”, desde a “miséria anatômica da ruga” até as eterizações da “energia intra-atômica liberta”. Mas essa capacidade de generalização e abstração não o desliga da realidade menor dos bezerros que são arrastados para os açougues, dos cães “ganindo incompreendidos verbos”, do tamarindo que o machado abate, das negras quitandeiras, do corrução que a gaiola fez triste, dos índios que a civilização esmagou, dos escravos que trabalham para os brancos, dos indigentes que são enterrados nus, dos tuberculosos, dos leprosos, dos bêbados, das prostitutas, de sua ama de leite Guilhermina (“que roubava a moeda que o Doutor me dava”), do finado Toca (“que carregava cana para o engenho”).

Augusto caminha e ouve, dentro da noite, o apelo de todas essas criaturas, e também dos seres microscópicos, dos germes, das montanhas, que lhe pedem para falar por eles. Ao mesmo tempo que, dentro do poeta, uiva “a matilha espantada dos instintos”, alucinações o perturbam, visões macabras, vozes, o atormentam, enquanto pressente “o trabalho genésico dos sexos/fazendo à noite os homens do futuro”. É o processo interminável da natureza a gerar e destruir o que gerou, essa madrastra que, avara, esconde o sentido da existência e tudo reduz a “uma teleologia sem princípios”. Para tentar decifrar o enigma do mundo, o poeta desce ao inferno dos leprosários, se confunde com os tuberculosos, come pratos de vermes, devora olhos humanos e sobe às alturas celestiais:

*Vestido de hidrogênio incandescente,
Vaguei um século, improficuamente,
Pelas monotonias siderais...*

Mas nem assim consegue entender a razão por que a natureza cria “a luz do cérebro que pensa” para depois dissolvê-la na “noumenalidade do NÃO SER”.

*A passagem dos séculos me assombra.
Para onde irá correndo minha sombra
Nesse cavalo de eletricidade?!*

Recife, o Engenho do Pau d’Arco não são mais apenas Recife e o Engenho. São também um “lugar do Cosmos”, um ponto qualquer do universo e do tempo, onde Augusto, com sua consciência — “última luz tragicamente acesa na universalidade agonizante” —, indaga e sofre o mistério da existência. Jamais, antes dele, na poesia brasileira, essa indagação se fizera em tal nível de urgência existencial e de expressão poética.

II

A leitura cronológica da poesia brasileira das últimas décadas do século passado até a primeira deste século permite constatar, quando se chega ao *Eu*, de Augusto dos Anjos, 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.⁴ A tendência mais comum da crítica espe-

⁴“Ele é, entre todos os nossos poetas mortos, o único realmente moderno, com uma poesia que pode ser compreendida e sentida como a de um contemporâneo”. LINS, Álvaro. “Augusto dos Anjos, poeta moderno” in *Augusto dos Anjos — Textos críticos*, op. cit.

cificamente literária com respeito a Augusto ou é superficialmente laudatória ou procura justificar suas virtudes de poeta apesar do seu linguajar cientificista e de seu “mau gosto”. Não resta dúvida de que esses dois traços da poesia de Augusto dos Anjos oferecem dificuldades a que se perceba o que ela traz de realmente novo, o que significa de avanço como formulação poética, como expressão verbal, no processo literário brasileiro. Parece-me, por isso, necessário, a fim de melhor apreendermos a contribuição desse poeta, tentar definir o contexto literário em que sua obra surgiu. Mais especificamente: como era a poesia brasileira naquele momento.

Estabeleçamos, primeiro, alguns pontos de referência. No ano de 1900, passagem do século, Augusto dos Anjos tem 16 anos. Nesse ano, publicam-se *Faróis*, de Cruz e Sousa, *Poesias*, de Alberto de Oliveira. Em 1902, aparecem as *Poesias*, de Olavo Bilac, *Kyriale*, de Alphonsus de Guimaraens, e dois livros de prosa que convém mencionar pelo caráter de sua linguagem: *Canaã*, de Graça Aranha, e *Os sertões*, de Euclides da Cunha, especialmente este, com o qual o poeta tem evidente afinidade.⁵ Os *Últimos sonetos*, de Cruz e Sousa, vêm à luz em 1905; no ano seguinte, as *Poesias*, de Raimundo Correia; em 1908, *Poemas e canções*, de Vicente de Carvalho. Vemos, assim, que, na época em que Augusto forjava os instrumentos de sua expressão poética, o parnasianismo e o simbolismo eram as duas tendências atuantes na poesia brasileira. Tanto uma como outra influíram na sua formação, conforme está evidente em seus poemas, mas a nenhuma delas se filiou, como é fácil de compreender se se considera a diferença radical entre sua visão de mundo e a dos parnasianos e simbolistas. Essa visão de mundo — que não se esgota nas ideias filosóficas de que parte — elabora uma lin-

⁵BARROS, Eudes. *A poesia de Augusto dos Anjos*. Rio de Janeiro: Gráfica Ouvidor Editora, 1974.

guagem poética que assimila e supera aquelas influências. Do parnasianismo, Augusto herdou, sobretudo, o verso conciso, o ritmo tenso e a tendência ao prosaico e ao filosofante; do simbolismo, além do gosto por palavras-símbolo com maiúscula, o recurso da aliteração e certos valores fonéticos e melódicos. Todos esses elementos aparecem mesclados em seus poemas, transformados por uma empostação original que os utiliza livremente, como meio. Não há nele a preocupação formalista mas, antes, a busca de uma linguagem intensa que, por barroca que seja, jamais é meramente ornamental.⁶

Se a sinceridade na expressão dos sentimentos era a pedra de toque da poesia romântica, para os parnasianos importava o rigor da expressão, a perfeição da forma, que se torna mesmo tema explícito dos sonetos:

*Longe do estéril turbilhão da rua,
Beneditino, escreve! No aconchego
Do claustro, na paciência e no sossego,
Trabalha, e teima, e lima, e sofre, e sua!*

*Mas que na forma se disfarce o emprego
Do esforço; e a trama viva se construa
De tal modo, que a imagem fique nua,
Rica mas sóbria, como um templo grego.*

Olavo Bilac

A busca da forma correta e precisa conduz a uma questão mais complexa que é a da inadequação dessa forma aos sentimentos mais fundos, às ideias mais sutis:

⁶Na formação poética de Augusto participam, sem dúvida, influências de alguns autores estrangeiros. Agripino Grieco aponta a influência de Cesário Verde, que Otto Maria Carpeaux também aceita. Outros autores citam, a esse respeito, Guerra Junqueiro e António Nobre. O próprio Augusto admite, indiretamente, Shakespeare e Dante. Há, creio, quase unanimidade quanto à influência exercida sobre o poeta paraibano por Baudelaire.

*O Pensamento ferve, e é um turbilhão de lava;
A Forma, fria e espessa, é um sepulcro de neve...
E a Palavra pesada abafa a Ideia leve,
Que, perfume e clarão, refulgia e voava.*

Olavo Bilac

Em Augusto dos Anjos também se encontra esse “martírio do artista”, mas colocado, não como uma limitação técnica, e sim como incapacidade orgânica do homem: a ideia, produto molecular de “desintegrações maravilhosas”,

*Chega em seguida às cordas da laringe,
Tísica, tênue, mínima, raquítica...*

*Quebra a força centrípeta que a amarra,
Mas, de repente, e quase morta, esbarra
No molambo da língua paralítica!*

Tal colocação do problema da expressão é bem indicativa da diferença entre a poética de Augusto e a dos parnasianos: a expressão não aparece como um trabalho objetivo, exterior ao homem, mas quase como uma segregação orgânica, e a linguagem se confunde com o aparelho da fala: a laringe, a língua. É um modo grosseiro de apreender o problema da expressão? Sobretudo, é revelador de uma atitude poética que se situa como anterior à arte poética. E, se se considera que Augusto não ignorava os poetas de seu tempo — pois se influenciou por eles — seu trabalho poético resulta de uma redução das formas parnasianas e simbolistas, de uma ruptura radical com uma visão meramente “literária” da poesia: o abandono, pelo poeta, das alturas olímpicas e das dimensões oníricas, para reencontrar a realidade banal, bruta, antipoética, que é a sua matéria.

Amo o esterco, os resíduos ruins dos quiosques

Na época em que Augusto faz semelhante afirmação, no ambiente literário brasileiro impera a futilidade. Como observou Francisco de Assis Barbosa, o *Eu* aparece num período em que “predominava” a literatura chamada “sorriso da sociedade”. Conforme o testemunho de Gilberto Amado, multiplicavam-se as conferências sobre temas como “Casar é bom...” e, como réplica, “...Mas não casar é melhor”.

A moda das conferências literárias, propagada do Rio, contagiara o Recife. Afigura-se hoje incompreensível o espetáculo de futilização intelectual de um país inteiro, igual ao que nos oferecia o Brasil nesse período.

Certamente não desciam a essa futilidade poetas como Bilac, Alberto de Oliveira ou Vicente de Carvalho. Mas não estaremos longe da verdade se dissermos que essa sublitteratura é também decorrência de uma concepção literária anterior que, no fundamental, descarta as questões verdadeiras e, quando as toma como tema, toma-as “literariamente”, sem um compromisso mais profundo com elas. Tal atitude em face da literatura (e da vida) é produto, por um lado, das condições sociais objetivas e, por outro, das condições específicas da cultura dependente, como se deduz das observações de San Tiago Dantas:

Numa sociedade economicamente deprimida, sem iniciativas privadas em perspectiva ou em desenvolvimento, sem tarefas administrativas, impossíveis diante da austeridade forçada pela míngua orçamentária, eram as letras o ponto alto, e nelas se concentrava o labor da elite, tanto quanto a atenção das classes intermediárias. Naquela sociedade em que a literatura era a única forma superior de viver, um ataque como o que Rui desferiu no Projeto do Código Civil era de molde a aniquilar todo o esforço aprobatório que se comunicara à máquina parlamentar.

A literatura era “a única forma superior de viver” mas raramente era a forma superior de compreender a realidade. Como observa Nelson Werneck Sodré,

não é por acaso que o parnasianismo, na poesia e na prosa, acompanha o apuro de uma erudição linguística que motiva o mandarinato das questões filológicas. A grande questão da época é a controvérsia de que surge a *Réplica*, e os sabedores acompanham atentamente as razões de Carneiro Ribeiro e Rui Barbosa, enquanto os mestres do direito esquecem o conteúdo do Código Civil para travar o debate em torno da redação dos seus artigos e parágrafos.⁷

As questões de forma superavam as questões de fundo. A literatura era expressão da erudição e, portanto, a “melhor” literatura era aquela que refletia a lição dos clássicos. Quase nunca a lição profunda, mas seus aspectos exteriores e, na maioria dos casos, a mera alusão a eles, a citação. Prisioneiro das formas e das fórmulas, o poeta vê a realidade filtrada por símbolos e metáforas que a desmaterializam, literatizam. Mesmo um poeta como Raimundo Correia, inconformista por temperamento, raramente consegue romper essa trama verbal que oculta o mundo e amortece as sensações. Em Augusto dos Anjos — que também paga um preço à “erudição” —, essa trama parcialmente se rompe, a realidade explode aqui e ali na linguagem rude e às vezes incontrolada, mas viva quase sempre. A leitura dos poemas evidenciará o que afirmo. Tomemos, a título de exemplo, um quarteto do soneto “O ninho”, de Alberto de Oliveira:

⁷SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

*O musgo sedoso, a úsnea mais leve
Trouxe de longe o alegre passarinho.
E um dia inteiro ao sol paciente esteve
Com o destro bico a arquitetar o ninho.*

E agora, sobre o mesmo tema, uma estrofe de “Gemidos de arte”, de Augusto dos Anjos:

*Um pássaro alvo artífice da teia
De um ninho, salta, no árdego trabalho,
De árvore em árvore e de galho em galho,
Com a rapidez duma semicolcheia.*

Outro exemplo, desta vez de Raimundo Correia:

*Rola a foice de Ceres luminosa
No azul... Flora, vens já, que a alma te sente
No éter fino, na luz, na água, na umbrosa
Selva, em tudo te aspira avidamente.*

(“Anima chloridis”)

E de Augusto, outro trecho do mesmo poema supracitado:

*O sol de cima espiando a flora moça
Arda, fustigue, queime, corte, morda!...
Deleito a vista na verdura gorda
Que nas hastes delgadas se balouça!*

*Avisto o vulto das sombrias granjas
Perdidas no alto... Nos terrenos baixos,
Das laranjeiras eu admiro os cachos
E a ampla circunferência das laranjas.*

(...)

*Os ventos vagabundos batem, bolem
Nas árvores. O ar cheira. A terra cheira...
E a alma dos vegetais rebenta inteira
De todos os corpúsculos do pólen.*

*A câmara nupcial de cada ovário
Se abre. No chão coleia a lagartixa.
Por toda a parte a seiva bruta esguicha
Num extravasamento involuntário.*

Resulta evidente, no primeiro exemplo, que o soneto de Alberto de Oliveira não transmite uma experiência viva do real, mas uma *noção*, um conhecimento prosaico, amortecido, do fato. Os versos de Augusto, pelo contrário, contêm os estímulos da experiência que injetam vida à linguagem. Enquanto Alberto nos fala de um “alegre passarinho”, “paciente”, de “destro bico”, Augusto vê no seu pássaro um “alvo artífice da teia” (note-se a ambivalência da adjetivação que atinge tanto o pássaro como a teia), que trabalha com “a rapidez de uma semicolcheia”, saltando de um ponto a outro. E com essa segunda imagem, o poeta transforma as árvores e galhos em pauta musical e nos comunica, ao mesmo tempo, o silêncio daquela faina, a ausência momentânea do canto que está implícito no pássaro como a música na pauta. Exemplos como esse revelam não apenas o nível de complexidade a que Augusto conduz a expressão verbal, como também o rompimento com a concepção literária acadêmica, o que o situa como precursor, a meu juízo, da poesia que se fará no Brasil depois do movimento de 22.

Raimundo Correia, poeta bem mais criador que Alberto de Oliveira, procura, no exemplo citado, expressar a sensação que recebe da natureza numa manhã iluminada, mas não consegue formular sua experiência senão recorrendo à mitologização do

real. Esse é um dos traços que distinguem a antiga da nova formulação poética; ao contrário daquela, esta não apenas elimina a mitologia como busca impedir o processo naturalmente abstratizante da linguagem. Comparando os versos de Raimundo Correia com os de Augusto, percebe-se que este fala de uma natureza “desmistificada” e que trata de comunicar as sensações que recebe através de palavras e imagens que lhe acentuam o caráter concreto. Isso está igualmente claro no tratamento que ambos os poetas dão ao tema do passar do tempo. É famoso o soneto de Raimundo Correia, “Saudade”, que começa com o seguinte verso:

Aqui outrora retumbaram hinos;

e termina dizendo:

*Tudo passou! Mas dessas arcarias
Negras, e desses torreões medonhos,
Alguém se assenta sobre as lájeas frias;*

*Em torno os olhos úmidos, tristonhos,
Espraia, e chora, como Jeremias,
Sobre a Jerusalém de tantos sonhos!...*

Como bom parnasiano, Raimundo Correia nos fala de umas ruínas quaisquer — *as ruínas* — que tanto podem ser de uma cidade brasileira, como de Roma ou simplesmente as ruínas do sonho. Já Augusto nos fala dos restos da casa do finado Toca, lá mesmo no decrépito Engenho do Pau d’Arco, onde agora “os musgos, como exóticos pintores, / pintam caretas verdes nas taperas”.

*O cupim negro broca o âmago fino
Do teto. E traça trombas de elefantes
Com as circunvoluções extravagantes
De seu complicadíssimo intestino.*

Como se pode verificar, a expressão literária aqui não busca escapar à experiência real mas, ao contrário, procura concretizá-la, dar-lhe o peso e a contundência da vida. Mas essas ruínas são também a imagem do abandono e da morte.

*O lodo obscuro trepa-se nas portas.
Amontoadas em grossos feixes rijos,
As lagartixas, dos esconderijos,
Estão olhando aquelas coisas mortas!*

E mais uma vez deparamos com a estranha e extraordinária visão poética de Augusto dos Anjos. O passar do tempo, a decrepitude, a solidão, não as exprime através de conceitos ou imagens histórico-literárias; exprime-as com os próprios elementos dessa ruína anônima e vulgar: as lagartixas, que se encontram nos muros velhos do Nordeste, são transformadas pelo poeta em testemunhas da história, do trabalho destruidor do tempo. Subitamente, o poeta abdica de sua posição de observador para ver as ruínas pelos olhos das lagartixas que, dos esconderijos, “estão olhando aquelas coisas mortas”. É a expressão consumada e extrema do abandono, já que esses bichos são também as ruínas, pertencem a elas como o lodo e o cupim: é como se as próprias ruínas se mirassem a si mesmas, se vissem morrer.

Não conheço nenhum outro poeta brasileiro, anterior a Augusto dos Anjos, que, a fim de exprimir a experiência concreta vivida, tenha de tal modo abandonado os recursos literários usuais, dado costas aos canais prontos da metáfora prestigiosa.

Essa necessidade de não se desprender do vivido, de não traí-lo, de não disfarçá-lo com delicadezas, de erguê-lo de sua vulgaridade à condição de poesia por força da palavra é que determina a originalidade desse poeta e o salto que sua obra significa naquele momento da nossa poesia.

Os exemplos citados não são exceções nas páginas do *Eu*. Muito ao contrário, como procuraremos demonstrar no curso deste pequeno ensaio, a sua obra mesma está informada por esse predomínio do vivido, do intuído, do sofrido, do imaginado, sobre o “literário”. E é por isso que, no contexto cultural da época, a poesia de Augusto opera uma revolução. Com ela, nossa poesia passa a falar da vida real, comum. Não se ignora que nos melhores poemas de Gonçalves Dias, de Castro Alves, de Casimiro de Abreu, de Álvares de Azevedo está presente o sentimento verdadeiro da vida, ou não teriam sido os poetas que foram. Mas, devido às características do romantismo e do romantismo brasileiro em particular, no próprio sentir da vida há um como que falseamento do real, a tendência a diluir a emoção verdadeira no sentimentalismo. Isso é menos acentuado em Castro Alves, que, aqui e ali, não apenas nos poemas sociais mas também nos líricos, consegue romper o convencionalismo da linguagem poética. Os parnasianos libertaram-se da sentimentalidade excessiva mas à custa de traduzir a emoção em conceitos ou imagens “cultas”, desligadas de sua vida cotidiana. Foi, sem dúvida, um avanço, como também o foi a ruptura dos simbolistas com a racionalização superficial dos parnasianos; não obstante, mergulharam num verbalismo agônico e precioso, com que mistificaram o sofrimento, as necessidades e aspirações do homem real. Pode-se dizer que, ao longo do processo poético brasileiro até Augusto dos Anjos, quase sempre o poeta ocultou o homem. Talvez por isso mesmo — mas não só por isso — é que, na obra do poeta paraibano, o homem aparece

de maneira tão escandalosa, a exhibir seus intestinos, seu cuspo, sua lepra, seu sexo, sua miséria. E também, talvez por isso, o próprio poeta que o exhibe não o aceita. A poesia de Augusto dos Anjos é fruto da descoberta dolorosa do mundo real, do encontro com uma realidade que a literatura, a filosofia e a religião já não podiam ocultar. Nasce de seu gênio poético, do seu temperamento especial, mas também de fatores sociais e culturais que a determinaram.

III

Nesse estágio do desenvolvimento da sociedade brasileira, o traço fundamental de nossa cultura é a dependência — mais profunda e mais generalizada que hoje. Por um lado, o desenvolvimento interno ainda não criara condições para que surgisse no país um pensamento crítico radical. Na década de 1870, surgiram no Brasil manifestações literárias que se intitulavam socialistas, mas o que efetivamente exprimiam era o descontentamento com o Império, canalizando-se na luta pela República. É perfeitamente compreensível que assim tenha acontecido, já que a quase inexistência da classe operária tornava extemporânea a adoção das ideias socialistas, nas condições mundiais de então. Raimundo Correia chega a exaltar a Comuna num dos seus poemas da primeira fase, mas o que vê nela não é a revolução proletária e sim a contestação do Império: o fenômeno é entendido segundo as condições brasileiras e em função delas.

É igualmente compreensível que a cultura, no seu conjunto, expressasse uma visão particularmente deformada da realidade. O traço essencial era seu caráter dependente, e nisso a cultura refletia o traço mais importante da realidade social brasileira

de então. O desenvolvimento capitalista era a única perspectiva concreta e a cultura a exprimia, no que tinha de progressista naquele estágio. O atraso era o Império, a escravidão, as relações patriarcais do latifúndio. Certamente, a inserção do Brasil no sistema capitalista, como país dependente, gerava contradições entre os interesses internos e o sistema mundial, mas tais contradições se resolviam, como ainda hoje, com a transferência dos ônus para a vasta maioria da população. Assim, os problemas relacionados com a modernização do aparelho de Estado para adaptá-lo às exigências novas do desenvolvimento econômico assumiam o primeiro plano dos debates. Trata-se de fenômeno extremamente complexo, em cuja análise não se deve confundir o que é formal, explícito, com o que é essencial: por exemplo, na prática, a retórica rebarbativa dos discursos parlamentares encobria interesses concretos que terminavam por se impor. Noutras palavras, só na medida em que outras forças sociais entram em cena e os interesses de classe se definem melhor, a visão crítica da sociedade se aprofunda. Essa visão crítica vai encontrar expressão, mais cedo ou mais tarde, de uma forma ou de outra, nas manifestações literárias. E é esse mesmo processo que corrige, gradativamente, as deformações geradas pela dependência.

Não há aqui o pressuposto de que, fora da condição dependente, a cultura seja expressão exata, fiel, da realidade. Ela é, na sociedade de classes, visão de classe. Além do mais, a relação da cultura com a realidade é dinâmica, dialética, interativa, já que a cultura é também parte da realidade social. Por isso mesmo, ela exprime a realidade não apenas no discurso explícito que formula acerca dessa realidade, como também, e mais profundamente, nas suas (dela, cultura) próprias limitações, entorpecimentos e deformações: isto é, na incapacidade mesma de formulá-la. No caso da cultura dependente, essa relação

entre cultura e realidade apresenta traços peculiares que, no plano da criação literária, aparecem como um entorpecimento de sua função cultural vital.

Nas condições de dependência, a literatura surge como imitação de uma atividade cultural da metrópole, como uma necessidade determinada de fora, e não como produto da experiência concreta, particular do escritor. Essa literatura, que se deve imitar, reflete uma realidade diferente da do país dependente, a realidade que a produziu e que, portanto, contém os fatores que determinarão sua transformação. A literatura dependente, desligada daquelas fontes e sujeita às condições específicas do meio social a que foi transplantada, tende a desviar-se do modelo, a “atrasar-se”, isto é, a adaptar-se ao meio social. Enquanto isso, lá fora, o processo literário metropolitano segue sua dinâmica própria, transforma-se, nega a forma antes imitada na colônia, cria outras. Quando a notícia de tais mudanças chega ao país dependente, chega como expressão do “progresso cultural e artístico” e a forma imitada, que começava a criar raízes, aparece como “superada”: o que é nacional se identifica com o atraso e o que é metropolitano com o progresso. Dá-se um salto da forma velha para a nova, o que, quase sempre, do ponto de vista meramente ideológico, é um avanço, mas no plano artístico não, porque não muda a relação do escritor com a realidade. Esclareço: quando, por exemplo, na França, surge o realismo, o que muda não é apenas o estilo e o tema da literatura, mas também a visão que o escritor tem da realidade e da literatura; a mudança é antes de fundo, depois de forma. No país dependente, a inovação se identifica com a “modernização” das formas literárias, como se a literatura fosse — e efetivamente o é nas condições da cultura dependente — uma atividade que pouco ou nada tem a ver com a realidade social. Se se admite que a função vital da criação literária é atualizar,

no nível da linguagem verbal, a experiência “emocional” da sociedade e que isso pressupõe o permanente questionamento das relações que as formas literárias mantêm com a realidade, compreende-se por que, na cultura dependente, só em casos excepcionálíssimos — e assim mesmo quando já o grau de dependência é menor — a expressão literária atinge sua plenitude. A atividade literária que não nasce daquele questionamento, ou que não o implica, é uma atividade meramente acadêmica, um formalismo social.

Não se deve perder de vista, no entanto, que, mesmo nos países dependentes, a história caminha, e que as repetições históricas são aparentes: a forma literária negada como “atrasada” não desaparece de todo; a forma nova já é assimilada a partir da experiência anterior, e desse modo vão se criando, no âmbito da literatura dependente, as condições que, mais tarde, permitirão, juntamente com o desenvolvimento de outros setores sociais, um maior grau de autonomia da criação literária com respeito às influências externas. Certamente esse processo está sujeito a idas e vindas, mas, no fundamental, avança na direção da autonomia.

No final do século XIX e começo do século XX no Brasil, essas condições são ainda precárias mas já permitem o aparecimento de obras tão significativas como os romances de Machado de Assis e, noutro plano, *Os sertões*, de Euclides da Cunha. E esse contexto é que também torna possível, no território da poesia, o fenômeno desconcertante que é a obra poética de Augusto dos Anjos.

De que modo esse problema se coloca no âmbito específico da poesia brasileira? De saída, constato que nenhum dos chamados mestres parnasianos nem tampouco os dois maiores poetas simbolistas atingiram na sua obra nível de madurez e profundidade que encontramos na ficção de Machado. Pode-se

alegar que isso se deve à genialidade de Machado, o que é uma parte da verdade, talvez mesmo a principal, mas não toda a verdade. Examinemos a outra parte.

Machado escreve no âmbito de uma cultura dependente e tal situação define sua relação com a literatura. Ele próprio não o ignorou. O caminho que trilha até alcançar a expressão madura é longo, revela um trabalho lento e determinado de assimilação e crítica dos valores culturais e literários. Tivesse ele morrido aos 40 anos e sua presença na história da literatura brasileira não teria maior significação. Interessa, sobretudo, notar que o primeiro de seus grandes romances — *Memórias póstumas de Brás Cubas* — é um livro de ruptura, um livro que questiona as relações que as formas literárias mantêm com a realidade. Nesse livro, Machado abandona os esquemas tradicionais do romance e inaugura uma nova linguagem narrativa em que se exprime uma visão crítica, radical, da vida. Ele afinal supera a condição — própria do escritor na cultura dependente — do escritor para quem a literatura é a imitação da literatura (estrangeira), e se torna questionador dela.

Questionar a literatura significa abandonar os esquemas, reencontrar a experiência viva e palpitante do real, fonte da obra de arte. Sem esse questionamento, não há criação literária propriamente dita, embora haja literatura. Se para qualquer escritor tal questionamento é difícil, por exigir qualidades excepcionais, para o escritor da cultura dependente essa dificuldade é ainda maior devido à falta de tradição cultural, à carência de informação e domínio dos instrumentos e da problemática literária, às limitações do meio, à exiguidade do público leitor e ao conseqüente caráter elitista que possui, em tais condições, a atividade literária: o simples fato de fazer literatura já é, em si mesmo, expressão de inconformismo; não é necessário — e em determinado estágio da cultura dependente é simplesmente impossível — questioná-la.

Mas que significa *questionar a literatura*?

Significa ter a consciência, implícita ou explícita, de que a literatura é um instrumento de conhecimento e transformação da realidade, através do qual o homem atualiza (formula, comunica) um tipo específico de experiência vital. Qualquer experiência profunda questiona as formas da linguagem, a literatura existente. Mas o poeta que vai exprimir essa experiência pode simplesmente amoldá-la aos esquemas em uso, em vez de satisfazer o impulso questionador da experiência. Como o fenômeno não tem a simplicidade do exemplo dado, o que realmente sucede é que o poeta, preso a uma concepção que reifica as formas literárias, já percebe o mundo segundo essas formas, e daí a dificuldade de romper com elas. Na cultura dependente, onde a mistificação da literatura atinge nível incomparável, é praticamente impossível essa ruptura, senão determinada por fatores externos à literatura — a superação do atraso cultural e da dependência — e, como no caso de Machado de Assis, um esforço sobre-humano de assimilação e crítica da cultura estrangeira e nacional, aliado a um talento excepcional.

Na poesia brasileira daquele período isso não se dá. Já vimos, ao comparar trechos de poemas parnasianos com trechos de poemas de Augusto dos Anjos, como Raimundo, Bilac e Alberto de Oliveira tendem a “literatizar” a experiência, a traduzi-la nas formas e símbolos de uma linguagem acadêmica. É em Augusto que se dá a ruptura, e de modo menos profundo e diverso de como se dá em Machado. Neste, a superação é demorada, consciente, decorre da crítica interior ao processo literário; em Augusto dos Anjos, é o reflexo da crise ideológica europeia, que, somado a fatores sociais e pessoais explosivos, o conduz a questionar, antes que a literatura, a vida mesma. Seu questionamento das formas literárias é intuitivo, impulsivo,

decorrente mais da necessidade de “pôr pra fora” o que sente, do que da superação crítica dos valores poéticos.

IV

Na obra de Augusto dos Anjos, aparecem, não de maneira eventual, e sim como elemento constitutivo de sua linguagem, alguns traços que caracterizam a nova poesia, a que se convencionou chamar de poesia moderna. A obra dos poetas brasileiros do fim do século XIX e começo do XX pode revelar-nos, aqui e ali, no emprego de um adjetivo, na construção de uma metáfora — mais nos simbolistas que nos parnasianos — sintomas de uma nova sensibilidade que, no Brasil, informará a linguagem poética posterior a 1922. Antes de Augusto dos Anjos, somente no poeta maranhense Sousândrade aqueles traços ganham caráter conseqüente e se definem como verdadeiras e surpreendentes antecipações. Os estudos recentes que tiraram do olvido o poeta do *Guesa errante* não deixam dúvida quanto a isso. Arriscar-me-ia, não obstante, a ponderar que, se compararmos em conjunto a obra dos dois poetas, veremos que, em Augusto dos Anjos, o traço novo é mais profundo e está presente de maneira constante em sua obra. Em que pese a audácia de certas construções verbais de Sousândrade — numa direção que a poesia de Augusto não conheceu — o grosso de sua obra (*O Guesa*, *O novo Éden*) é forjado numa linguagem mais retórica que poética, em que preponderam o gosto pelas construções sintáticas arcaicas e a prolixidade narrativa. Tais características, plenamente justificáveis se se leva em conta a época em que Sousândrade escreveu (entre 1868 e 1893), explicam a razão por que, mesmo depois de explicitada pela crítica a importância do poeta, sua obra se mantém distante do interesse do público leitor de poesia.

Precisamente o contrário se passa com a obra de Augusto dos Anjos: ela não apenas continua a despertar o entusiasmo do leitor comum, como sustenta suas qualidades diante do leitor exigente versado na leitura dos poetas modernos. Por isso que, enquanto Sousândrade é redescoberto a partir de uma visão crítica que superestima o formalismo poético, e que não a torna de consumo atual, Augusto, editado e reeditado, aceito pela crítica como uma situação de fato, teve o caráter inovador de sua poesia oculto pela força mesma que a manteve viva até hoje. Noutras palavras: não foi a crítica que descobriu Augusto; foi Augusto que “descobriu” a crítica.

Como se oculta o novo na poesia de Augusto dos Anjos? Por efeito da mesma 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 à sua linguagem o selo da época e ameaça “datá-la”. Assim, o novo que há em sua poesia abre caminho em meio a esse amálgama de vulgaridade e mau gosto que é, não obstante, condição imprescindível para que, nesse caso, o novo se produza. Porque, como afirmamos antes, a poesia de Augusto dos Anjos não nasce de uma assimilação crítica e de uma superação paulatina das técnicas e valores poéticos, mas de uma conjunção de fatores que o obrigam a romper com a linguagem (com a visão) poética em voga. Daí a presença, em sua obra, tanto de elementos que o põem adiante de sua época como de outros que, prendendo-o a ela, ocultam-nos seus traços inovadores.

Mas em que me baseio para afirmar que existe, no poeta do *Eu*, elementos que antecipam a linguagem moderna da poesia brasileira? Para responder a essa questão, devo primeiramente esclarecer o que entendo por “poesia moderna” ou “nova linguagem da poesia”.

O abandono das formas “clássicas” do poema — a estrofe regular, o verso metrificado, a rima obrigatória — apagou as fronteiras óbvias que facilmente identificavam a poesia e a distinguiam da prosa. Com isso se tornou “fácil” distinguir a poesia moderna da antiga e, ao mesmo tempo, “difícil” distinguir prosa e poesia. Não se faz necessária uma acuidade especial para compreender que, do mesmo modo que o verso medido e a rima deixavam muita prosa passar por poesia, o abandono desses recursos não tornava automaticamente *moderno* todo e qualquer poema escrito em versos livres. A diferença profunda entre os dois tipos de linguagem poética não reside nisso.

Tampouco é irrelevante o abandono daquelas formas tradicionais de poema, a aproximação da linguagem poética com a linguagem prosaica. Não se trata de uma aproximação aparente ou apenas formal: ela resulta de uma mudança qualitativa na concepção da poesia, a qual, por sua vez, exprime uma mudança qualitativa na visão de mundo do poeta. Ao abandonar as formas tradicionais do poema, o poeta abandona com elas um mundo de metáforas, símbolos e ideias que já não serviam para expressar a realidade da vida contemporânea: a realidade prosaica da sociedade burguesa. O rompimento com a visão antiga — e com as formas antigas — não se fez de estalo, mas ao cabo de tentativas, tateios e buscas contraditórias, como se vê no satanismo de Baudelaire, no “desregramento” de Rimbaud, no simbolismo de Mallarmé. A primeira forma de reação ao prosaísmo burguês foi a atitude romântica, depois a arte pela arte, tentativas de, por assim dizer, ignorar a realidade prosaica. Mas, tanto em Baudelaire como em Rimbaud, já se vê misturado à ânsia de fugir ao mundo prosaico, o prosaico. E quando a linguagem da poesia, desvestindo a doirada plumagem, desceu ao nível da prosa, é que o próprio poeta desceu ao chão (como o albatroz do famoso soneto de Baudelaire), decidiu habitar

o cotidiano e passou a ver nele não o mundo de que se deve fugir, e sim o mundo que se deve transformar. Não sugiro que essa mudança se deu a partir de uma decisão deliberada, nem mesmo que a maioria dos poetas modernos passou a encarar como tarefa da poesia a transformação da sociedade. Nada disso. Muitos poetas modernos continuaram, e continuam, a ter da vida e do mundo uma visão idealista, às vezes religiosa, às vezes mística ou mágica. Não obstante, em todos eles a linguagem se despiu da velha retórica, a experiência concreta da vida se tornou a matéria da poesia: o poeta passou a falar a partir da fala comum.

A nova linguagem poética é, portanto, produto de uma nova época, de uma nova situação social do homem. O traço mais marcante dessa época, no plano ideológico, é a desmistificação da realidade (e do homem) como consequência do desenvolvimento técnico-científico e do modo de produção capitalista. Numerosos fatores, dentro desse processo, contribuíram para que o mundo se tornasse cada vez “mais real” aos olhos do homem, para que se tornasse mais clara à sua compreensão a complexa trama da realidade objetiva. A desmistificação do real implica, naturalmente, a desmistificação da linguagem, o aumento de consciência do poeta sobre o seu instrumento de expressão. A poesia se torna, cada vez mais, o trabalho objetivo do poeta sobre a linguagem visando exprimir a complexidade desse mundo concreto e dinâmico. Pode querer o poeta transformá-lo ou escapar dele mas, em qualquer dessas hipóteses, sua “ação” só terá peso e sentido na medida em que sua linguagem não apareça como um discurso vazio a deslizar pela superfície das coisas. O poeta se esforça para que a sua linguagem seja uma linguagem concreta.

Esse esforço pode conduzi-lo ao polo oposto do que pretende. O poeta moderno, que devolveu a linguagem literária à sua condição prosaica, realiza a poesia pela transformação dessa

linguagem em linguagem poética. Na concepção nova da poesia, o que há de fundamental e permanente é a linguagem mesma — a língua —, que será, nesse momento, poética e, naquele outro, prosaica. Essa alternância se dá no âmbito mesmo do poema, já que em nenhum poema todos os elementos da linguagem se transformam em “poesia”, se consomem nela: a base da expressão são as relações conectivas, sintáticas, gramaticais, sem as quais não existe a linguagem. Essas relações implicam um discurso, um tema. A poesia que aflora nesse discurso é produto de um processo complexo de que participam todos os elementos do poema. A falsa compreensão desse fenômeno é que gerou a superstição da poesia pura — de que o *concretismo*, que deveria intitular-se de fato *abstracionismo*, foi o mais recente exemplo — que não é mais que a tentativa de eliminar do poema os elementos “prosaicos”, de construí-lo apenas com os elementos “poéticos”. Ora, não existem elementos poéticos em si mesmos, como não existem palavras por si mesmas poéticas. Todos os elementos da língua são e não são poéticos, dependendo da função específica que exerçam dentro de determinado contexto verbal. Noutras palavras: é o processo de elaboração da linguagem pelo poeta que transfigura os elementos verbais e faz com que neles aflore a intensidade da expressão poética. Pretender realizar um poema constituído apenas de elementos poéticos implica eliminar o processo dialético que promove a transfiguração das palavras. “Creio que este é um objetivo que a poesia jamais poderá atingir, porque atingi-lo significaria o fim de toda a poesia”, escreveu Eliot, e acrescentou: “A poesia só pode ser escrita enquanto conserva alguma impureza”.⁸

Significaria o fim de toda a poesia porque seria abdicar do propósito que leva o poeta a escrever: expressar o movimento do

⁸ELIOT, T. S. *Essais Choisis*. Paris: Éditions du Seuil, 1952.

seu espírito, que, por sua vez, é reflexo (não direto nem simples, nem mecânico, nem simétrico) do processo real objetivo; expressar, em última instância, a contradição entre o sujeito e o mundo. Qualquer concepção que não veja a poesia como esforço de superação — que jamais se dá para sempre — dessa contradição, ignora a natureza real do problema. Por isso nunca pode haver fórmula poética, por isso toda poesia implica renovação e por isso nenhuma poesia pode ser inteiramente nova. No trabalho do poeta, a língua, que é o permanente, é o mundo, o prosaico, o que deve ser transformado, transfigurado; se se elimina da poesia todo elemento prosaico, elimina-se a sua conexão com o mundo concreto, elimina-se o que deve ser transformado e, assim, elimina-se a transformação. Como observou Chklovski, “a arte é um meio para sentir a transformação do objeto; o que já está transformado não tem interesse para a arte”.⁹ O poema, a obra, é o lugar onde a transformação se dá.

Toda atividade humana é um esforço para superar a contradição sujeito-mundo. A poesia é um modo específico de tentar essa superação infinitamente recomeçada. Como seu instrumento é a linguagem, sua atividade implica um discurso, a tendência a substituir as contradições concretas por uma coerência verbal, conceitual — a prosa. Mas a prosa é a expressão do mundo transformado, assimilado: “trata-se de um processo cuja expressão ideal é a álgebra, no qual os objetos foram substituídos por símbolos”, afirma Chklovski.

No processo de algebrização, de automatização do objeto, obtemos a máxima economia das forças perceptivas: os objetos estão dados, já por um só de seus traços, por exemplo, o nome, já reproduzidos como se se seguisse uma fórmula, sem que inclusive tenham aparecido na consciência.

⁹CHKLOVSKI, V. “El arte como procedimiento” in *Formalismo y vanguardia*. Madri: Alberto Corazon Editor, 1970.

O processo de expressão poética visa precisamente recuperar a experiência viva do objeto, seu propósito “é proporcionar uma sensação do objeto como visão e não como reconhecimento”, um processo que consiste “em aumentar a dificuldade e a duração da percepção”.¹⁰ A poesia é, por isso, um discurso deliberadamente desconcertante que, de um modo ou de outro, contraria a normalidade do discurso. O poeta não quer discorrer sobre os objetos, não quer que sua linguagem seja mera referência ao mundo: quer que o poema seja o lugar onde a experiência se dá — deflagrada — concretamente.

Para conseguir isso, o poeta moderno lança mão de uma série de recursos que constituem as características de sua nova linguagem: construção sintática inusitada, ruptura do ritmo espontâneo da linguagem, choque de palavras, montagem de palavras e de imagens, enumeração caótica, mistura de formas verbais coloquiais e eruditas, de palavras vulgares com palavras “poéticas” etc. Alguns desses recursos foram utilizados por Augusto dos Anjos.

Pode-se dizer que a característica mais geral da linguagem moderna da poesia é a tendência a acentuar o caráter concreto do discurso: a busca de uma linguagem que seja, ela mesma, uma experiência *nova* à percepção. Daí a necessidade de dificultar o fluir do discurso e de construí-lo com palavras substantivas, carregadas de vida, sujas de vida, palavras de uso cotidiano. Isso se verifica tanto em poemas que partem de sensações objetivas como naqueles que partem de sentimentos, do mundo subjetivo. No primeiro caso, o poeta procura impedir que o discurso se afaste da experiência original e a abstratize; no segundo, procura objetivar, dar contextura concreta, ao sentimento subjetivo. Em qualquer dos casos, manifesta-se na poesia a consciência — que é moderna — do caráter contin

¹⁰*Ibidem.*

gente, histórico, situado, da existência. Esse é um dos traços mais constantes na poesia de Augusto dos Anjos.

V

O caráter concreto da poesia de Augusto dos Anjos pode ser detectado em quase toda a extensão de sua obra madura; evidencia-se de todos os modos e, naturalmente, no seu vocabulário, geralmente tido como seu calcanhar de aquiles. Fizemos um levantamento de palavras e expressões que indicam como ele se afastou do convencionalismo poético de sua época e como se aproxima da linguagem “prosaica” da poesia pós-22:

azinhavre / alfândega / alambique / alumiar / antropofagia / achincalhamento / atômico / anúncios / arbitrária / aço / atolados / adubo / abracadabra / arcabuz / amoníaco / acesso de asma / alavanca / alienação / aborto / algarismos / aritmética / abortamento / aeronave / assembleia / almoça / atabalhoadamente / antrazes / asfalto / abdômen / associação / abóbora / arrabalde / arquitetura / apetite / alicerces / ama de leite / ângulo reto / alfinetes / agulhas / açougues / antro / achatamento.

bazar / barriga / babujada / bandalhos / bicho / bicharia / barulho / bacalhaus / *boulevard* / borracha / buracos / bolhas / bexiga / bÍlis / bigorna / becos / burro / bacia / besta / bandido / berro / baixeza / bolia.

cuspo / candeiros / combustível / carroça / camaradagem / cárie / clandestina / chamusco / camisa / cal / cigarro / chicotes / cretino / cuspiu / cara / cupim / comércio / carniça / chocalho / colher / costureira / copo de sorvete / canivete / carbono / cardíaco / coalhada /

carbonização / cimalha / circulação / chefe de família / carvão / câmara / cachorro / coexistência / clorofila / cálculo / carniçaria / carcaça / crédito / carpinteiro / cloaca / chupando / canalhas / casca de ovo / códigos / cepo / circunferências / charqueadas / coçar / caspa / centopeias.

desarrumação / doença / debochada / desintegração / desembestamento / danado / delibera / dartro / doente do peito / dínamos.

edifícios / embrulho / eletricidade / engrenagem / espionagem / espiões / esterco / estômago / escarro / estuprador / estrume / ebulição / engolindo / Estado / epiderme / enxota / entulho / espólio / engulham / engasgos / espingarda / escafandro / escarradeira / estaleiro / expectoração / esbordoa.

fuligens / funcionária / fábrica / faca / fósforos / família / fábricas / ferrugem / feder / fede / fedor / falências / federações / funcionamento / fogão / fenômenos / fogo-fátuo / flexibilidade / ferrolho / feto / fisiologicamente / frequentam.

gás / gosmas / gravidade / goma-laca / geleia / geográfico / golfava / gelatina / gagueira / garrafa / gorda.

hulha / hereditária / hidrogênio / hemoptise / hélice / hipnotizar-me / hemoglobina / homicídio.

inventário / inseto / intestinos / imposto / íons / ingeriu / improfícuo / inchava / intra-atômica / icterícia / indenização / incestos / imundície.

janta / jurubebas.

lamparina / lepra / lagartixas / limalha / limos / lodo / lampião / ladrão / letreiros / laringe / loja / lojista / lógica / ludíbrio / letras garrafas / lixo / ladeiras / latifúndios.

molambo / monopólio / madapolão / mecânica / mecanismo / malucos / manga / municípios / molho / metrópole / misturar-me / mata-pasto / molusco / monturo / machucamento / mascates / mobília / masca / mania.

números / noz-vômica / noticiário / nojo / necrológios / neurótica / nojenta.

ovo / oxigênio / orelhas / orográfico.

processo / pulso / prato / porco / paralelepípedo / pregos / putrescível / ptialina / pegajoso / pentágono / progressão dos números inteiros / paus / placenta / parcela / pária / pecha / pandemônio / provisória / puxa / papilas / palermas / pua / pústulas / psicologia.

quitandas / quiosque / queixada / queixo / quociente / querosene.

repugnância / rançoso / radioativo / ruído-clarão / rádios / raquítica / rum / rogavam pragas / racha-me / raspa / réu confesso / rins / repuxa / raio X / rinoceronte.

saúde / subversão / sobrados / sarna / saliva / sistematizo / sarampos / subconsciente / suada / suicídio / sujo.

toalhas / terapêutica / tora / trombas de elefante / temperamento / teta / tesouras / transeuntes.

urubu / universo radioativo / úlceras / urtiga.

visagens / vinagre / via férrea.

1\$200 / 300 gramas / 10 minutos.

Essa quantidade de palavras de uso corrente, que na sua maioria indicam utensílios, fenômenos e atos da vida de todos os dias, poderá surpreender aqueles que se habituaram — conforme as definições simplistas e errôneas — a ver em Augusto um simbolista ou um “cientificista”; nos dois casos, um poeta afastado do cotidiano. Há sem dúvida razões para tais equívocos: existem na poesia de Augusto dos Anjos alguns elementos da linguagem simbolista e é grande o peso da terminologia científica em seus poemas. Não obstante, a leitura atenta revela, por trás desses elementos aparentes, que é na realidade doméstica, familiar e provinciana que a imaginação do poeta encontra o material que transfigura. Certamente não o tira apenas dela, mas essa realidade medíocre e pobre é um dos polos — e sem dúvida o principal — de suas perplexas indagações, de seus surpreendentes voos.

A consideração desse fator é essencial para se penetrar no mundo poético do autor de *Eu*, para perceber-lhe a complexidade e avaliar o que há de novo e significativo na sua experiência poética. Enfim, para apreender a verdadeira dimensão do poeta. Se se ignora o polo cotidiano de sua indagação poética, toda a sua obra aparece como uma complicada retórica, o verbalismo de um adolescente doentio que leu demais Schopenhauer, Spencer e Haeckel. E perde-se precisamente o que define a poesia de Augusto como a mais patética indagação já feita, na poesia

brasileira, acerca da existência do mundo e do sentido da vida humana. Não se trata de concordar com a sua visão filosófica, a meu ver equivocada. Importa, no entanto, verificar que, nele, esses problemas não são meros pretextos literários para cometer sonetos e poemas — são problemas vitais — e que a necessidade de resolvê-los conduziu-o a viver uma experiência poética de densidade rara em nossa literatura.

Augusto dos Anjos é um poeta do Engenho do Pau d’Arco, da Paraíba, do Recife, do Nordeste brasileiro, do começo deste século. Essa não é uma referência meramente biográfica, externa à sua obra. Não: sua condição de homem, concreta, histórica, determinada, informa os poemas que escreveu, e não apenas como causa deles, em última instância: é matéria deles. Com Augusto dos Anjos penetramos aquele terreno em que a poesia é um compromisso total com a existência. Não fosse assim, e seu discurso niilista não teria sido um discurso realmente *poético* e, muito menos, jamais se teria incorporado como elemento vivo à literatura brasileira.

A presença da realidade na poesia de Augusto não se limita a referências aos objetos cotidianos. Semelhantes referências encontram-se, se bem que menos frequentes, em poetas anteriores a ele, especialmente nos da fase realista, como Carvalho Júnior, Teófilo Dias, B. Lopes, e mais esparsamente em Álvares de Azevedo e outros. A diferença reside em que, no poeta do *Eu*, a alusão não é meramente descritiva: ela é, por assim dizer, existencial, concreta, na medida em que implica o acúmulo de experiência “histórica” sobre o objeto:

*As vegetalidades subalternas
Que os serenos noturnos orvalhavam,
Pela alta frieza intrínseca, lembravam
Toalhas molhadas sobre as minhas pernas.*

Não vemos aí o procedimento moderno do poeta frente à linguagem, frente à realidade? A referência genérica, abstrata, às “vegetalidades” se concretiza na “frieza” de “toalhas molhadas” sobre as pernas.

*Os anúncios das casas de comércio,
(...)
Pareciam talvez meu epitáfio.*

A morte ganha aqui a cotidianidade do comércio; o comércio, o caráter fúnebre da morte. Cabe observar como sucessivas vezes o poeta procura reduzir o sentimento metafísico da morte à condição de fato concreto, preso às contingências do dia a dia:

*Porque o madapolão para a mortalha
Custa 1\$200 ao lojista!*

Ou então:

*É ainda com essa asa extraordinária
Que a Morte — a costureira funerária —
Cose para o homem a última camisa!*

Mais significativos ainda são os versos em que a morte se expressa, já não através de mortalhas e vermes, mas pelos objetos que refletem a ausência do morto no ambiente familiar:

*O fogão apagado de uma casa,
Onde morreu o chefe da família;*

Como negar a atualidade dos versos em que Augusto relaciona a ternura da mãe com os seus sapatos?

*Pois minha Mãe tão cheia assim daqueles
Carinhos, com que guarda meus sapatos,*

Os carinhos maternos deixam de ser meros sentimentos abstratos e convencionalmente sublimes para se objetivarem num ato corriqueiro, de real significado humano. Fazer do ato de guardar sapatos a forma em que se expressa o carinho é outro exemplo da audácia poética de Augusto, de sua irreverência com respeito aos convencionalismos dos sentimentos e o modo — tão caracteristicamente seu — de manifestar sua ternura. Mas não é um procedimento típico da poesia moderna exprimir os sentimentos humanos — e tudo o que é abstrato — através dos atos e das coisas banais em que eles se objetivam?

*Ponho-me a escrever teu nome
com letras de macarrão.*

Carlos Drummond de Andrade

Essa forma de expressar os sentimentos tem, de fato, um duplo sentido: ao fazer do ato de guardar sapatos a forma de expressão do carinho materno, o poeta dá ao mesmo tempo as limitações do relacionamento afetivo, do mesmo modo que o faz Drummond, e expressa assim a condição real do homem, o conflito entre o subjetivo e o objetivo, entre a idealização da vida e a realidade pobre: desmistifica o existente. Em Augusto dos Anjos, para quem o cotidiano inclui a morte como fenômeno material, como putrefação, a expressão do amor e da ternura às vezes se defronta com uma realidade bem mais que banal, repugnante:

*Amo meu Pai na atômica desordem
Entre as bocas necrófagas que o mordem
E a terra infecta que lhe cobre os rins!*

Ou como nestes versos ao filho nascido morto:

*Porção de minha plásmica substância,
Em que lugar irás passar a infância,
Tragicamente anônimo, a feder?!...*

O que há de horroroso no tema desses versos, tanto como que há neles de impacto fácil, dificulta geralmente que se perceba a patética expressão de amor que contém, bem como o seu valor poético. Aqui também se verifica o propósito de mostrar a morte como fato real, situado, e de fazer desses objetos repugnantes — os cadáveres do pai e do filho — a expressão de um sentimento sublime. Ou melhor, de não se negar, em nome da delicadeza poética, a exprimir a realidade: aqueles corpos podres são seu pai e seu filho, objetos de seu amor. É como se a poesia tivesse que descer ao mais sórdido da miséria humana para, aí, iluminá-la. É assim, me parece, que se deve entender a temática macabra de Augusto dos Anjos: como uma descida ao inferno, a uma dimensão terrível da existência humana que o poeta, sem poder ignorar, tenta redimir pela poesia. Não é outro o sentido deste verso seu:

Sistematizo, soluçando, o Inferno...

Para Cruz e Sousa, a noite é “a grande Monja negra”; para Carlos Drummond de Andrade, “a noite banha tua roupa”; para Augusto dos Anjos, “a noite funcionava como um pulso”.

Para Raimundo Correia, a lua é um “golfão de cinzas”; para Drummond, a lua é “diurética”; para Augusto, “um doente de icterícia”.

Para Vicente de Carvalho, o cemitério são “alas de ciprestes negros a gemer ao vento”; para João Cabral de Melo Neto, uma “constantinopla complicada” e fornos em que “nenhuma

coisa é apurada”; para Augusto, o cemitério é um “*boulevard* que fede” e um “alambique” onde se processa uma “química feroz”.

A contemporaneidade da linguagem poética de Augusto dos Anjos está evidente nas metáforas que criou e no uso inovador dos adjetivos:

“a miséria anatômica da ruga”;

*“A bacteriologia inventariante
Toma conta do corpo que apodrece...”;*

“A saúde das forças subterrâneas”;

“Encontra um cancro assíduo na consciência”;

“A água arbitrária”;

“As aves moças que perderam a asa”;

*“lógica medonha
dos apodrecimentos musculares”;*

“ruína vegetal dos lírios secos”;

“A mentira meteórica do arco-íris”;

*“a dor infrene
É feita como é feito o querosene
Nos recôncavos úmidos das hulhas”;*

“Meu fantasma de carne passageira”;

“efeméride orgânica dos olhos”;

*“Quando pararem todos os relógios
De minha vida”;*

“Os pães — filhos legítimos dos trigos”.

Já observamos que a utilização dos fatos comuns e das coisas materiais para exprimir sentimentos e ideias é uma das características da poesia moderna. Augusto usou desse procedimento numerosas vezes. No exemplo que se segue, ele o faz da maneira mais surpreendente, ao transformar um leproso na imagem tangível e monstruosa de seu sonho:

*Era todo o meu sonho, assim, inchado,
Já podre, que a morfeia miserável
Tornava às impressões táteis, palpável,
Como se fosse um corpo organizado!*

(“Os doentes”)

Sua imaginação poética cria às vezes expressões que antecipam a visão kafkiana:

*Por toda a parte, como um réu confesso,
Havia um juiz que lia o meu processo
E uma força especial que me esperava!*

(“As cismas do destino”)

E no mesmo poema:

*Mas um lampião, lembrava ante o meu rosto,
Um sugestionador olho, ali posto
De propósito, para hipnotizar-me!*

Agora, como Lautréamont, se antecipa aos surrealistas:

*E a minha sombra enorme enchia a ponte,
Como uma pele de rinoceronte
Estendida por toda a minha vida!*

(“As cismas do destino”)

Aqui, nos lembra a “estranheza” sartriana:

*E eu vou andando, cheio de chamusco,
Com a flexibilidade de um molusco,
Úmido, pegajoso e untuoso ao tacto!*

(“Gemidos de arte”)

A enumeração caótica é outro dos traços característicos da linguagem moderna da poesia, outro recurso do poeta para dificultar a abstratização do discurso. O emprego desse procedimento por Augusto dos Anjos, já o assinalara Antônio Houaiss.¹¹ Após afirmar que a dor, “como o ar imortal”, não finda, e está presente em tudo, inicia a enumeração. O trecho é longo, não vou citá-lo todo:

*Como o machucamento das insônias
Te estraga, quando toda a estuada Ideia
Dás ao sôfrego estudo da ninfeia
E de outras plantas dicotiledôneas!*

*A diáfana água alvíssima e a hórrida áscua
Que da ígnea flama bruta, estriada, espirra;
A formação molecular da mirra,
O cordeiro simbólico da Páscoa;*

¹¹Coleção *Nossos Clássicos*. Rio de Janeiro: Agir Editora, 1960.

*As rebeladas cóleras que rugem
No homem civilizado, e a ele se prendem
Como às pulseiras que os mascates vendem
A aderência teimosa da ferrugem;*

*O orbe feraz que bastos tojos acres
Produz; a rebelião que, na batalha,
Deixa os homens deitados, sem mortalha,
Na sangueira concreta dos massacres;*

*Os sanguinolentíssimos chicotes
Da hemorragia; as nódoas mais espessas,
O achatamento ignóbil das cabeças,
Que ainda degrada os povos hotentotes;*

*O Amor e a Fome, a fera ultriz que o fojo
Entra, à espera que a mansa vítima o entre,
— Tudo que gera no materno ventre
A causa fisiológica do nojo;*

*As pálpebras inchadas na vigília,
As aves moças que perderam a asa,
O fogão apagado de uma casa,
Onde morreu o chefe da família;*

*O trem particular que um corpo arrasta
Sinistramente pela via férrea,
A cristalização da massa térrea,
O tecido da roupa que se gasta;*

*A água arbitrária que hiulcos caules grossos
Carrega e come; as negras formas feias
Dos aracnídeos e das centopeias,
O fogo-fátuo que ilumina os ossos;*

*As projeções flamívoras que ofuscam,
Como uma pincelada rembrandtesca,
A sensação que uma coalhada fresca
Transmite às mãos nervosas dos que a buscam;*

(“As cismas do destino”)

Apesar de haver, no trecho citado, algumas imagens débeis e volteios impostos pela necessidade da rima, a enumeração arbitrária — como uma montagem cinematográfica, por contraste — permite ao poeta aproximar os elementos mais díspares, provocando uma espécie de curto-circuito que os ilumina simultaneamente, ao mesmo tempo que transmite uma visão complexa e contraditória do real. O discurso, por sua vez, desdobra-se mas o pensamento conceitual se mantém suspenso, e a linguagem em vez de fluir normal parece se depositar em camadas.

VI

Pode-se dividir a obra poética de Augusto dos Anjos em três fases: a primeira, de 1901 a 1905; a segunda, de 1905-6 a 1910; e a terceira, de 1910 a 1914.

A primeira fase se caracteriza pela falta de domínio dos meios de expressão, tateios em busca da forma própria e a carência de uma visão de mundo mais ou menos coerente e pessoal. Nessa fase, Augusto verseja incipientemente como simbolista, misturando influências dessa escola com resquícios românticos e parnasianos. Apenas seis dos poemas dessa fase foram incluídos pelo autor na 1ª edição (a única, em vida do poeta) do *Eu* (1912); os demais só aparecem na 29ª edição, comemorativa do cinquentenário do livro, organizada por Francisco de Assis

Barbosa e Antônio Houaiss e lançada pela Livraria São José (1962); são os *Poemas esquecidos*. Os seis poemas escolhidos por Augusto são sem dúvida os melhores do período, do ponto de vista do domínio da expressão, sendo que em alguns deles já se evidencia a visão crítica e o modo pessoal de apreender a realidade e conformar os temas, que se consolidará na fase seguinte. Um dos mais populares sonetos de Augusto dos Anjos — “Versos íntimos” — aparece no *Eu* com data de 1901, mas Francisco de Assis Barbosa o situa em 1906,¹² o que me parece correto, já que, tanto pelo conteúdo como pela forma, diferencia-se claramente dos sonetos escritos por Augusto naquele período. Dos poemas mais acentuadamente simbolistas, só aparece na 1ª edição o soneto “Vandalismo” (1904), construído com palavras típicas do vocabulário de Cruz e Sousa: nume, aleluia virginal, ogiva fúlgida, cintilações, ametistas, florões, pratos, templários, gládios etc. Esse soneto, em que o poeta afirma ter quebrado a imagem de seus próprios sonhos, parece ter sido selecionado por Augusto como exemplo do que fez de melhor com a linguagem simbolista, que abandonava então: como para marcar uma etapa de sua evolução.

A leitura dos poemas seguintes (“*Mystica visio*”, 1905; “Canto íntimo”, 1905; “A ilha de Cipango”, 1904; “A luva”, 1905) nos mostra o progressivo caminhar do poeta para uma visão mais definida e um compromisso mais sério com a poesia. No poema “A luva”, afirma explicitamente a disposição de abandonar a fase em que “escrevia para entreter o espírito”, a fim de entregar-se, a partir de então, a “trabalhar 24 horas por dia” na faina poética. No entanto, é o “Poema negro” (1906) que a meu juízo assinala a definitiva superação da primeira etapa e dá início à segunda fase, que compreende os poemas mais significativos.

¹²“Edição crítica” in *Augusto dos Anjos — Textos críticos*, op. cit.

Toda a obra poética de Augusto dos Anjos, publicada, se insere entre os anos de 1900 e 1914. Se se considera, porém, que só a partir de 1906 surgem os poemas importantes, esse tempo se reduz a apenas oito anos. A segunda fase, no entanto, que se encerra com a transferência do poeta para o Rio de Janeiro em 1910, não dura mais que quatro anos, e é durante esse curto espaço de tempo que ele realiza o fundamental de sua obra poética.

Está visto que essa divisão em fases é discutível e não pode ser encarada rigidamente, não apenas devido ao caráter do processo poético, como também à carência de informações, que não autoriza a estabelecer marcos precisos: muitos dos poemas não trazem data e, ao que tudo indica, sua ordenação na 1ª edição do *Eu* não obedeceu a critério cronológico. Por exemplo, “Monólogo de uma sombra”, poema que abre o livro, não é certamente uma das primeiras composições do autor e ao que tudo indica foi posto naquele lugar por seu caráter “programático”, definidor da visão do poeta.¹³ Os sonetos e poemas da primeira fase ocupam a última terça parte do volume, que se encerra com outro poema “definidor” — “Mistérios de um fósforo”, de 1910.

Pode-se ter como certo, não obstante, que o livro inclui, nessa 1ª edição, poemas escritos pelo menos até 1911 (o soneto ao filho nascido morto, em 2 de fevereiro desse ano) e que as *Outras poesias*, acrescentadas por Orris Soares na 2ª edição (1920), são posteriores à estreia do poeta. De qualquer maneira, não resta dúvida de que pertencem à terceira fase, isto é, são

¹³Horácio de Almeida (in *Augusto dos Anjos — razões de sua angústia*) afirma que Augusto escreveu “Monólogo de uma sombra” (que Horácio de Almeida intitula “Monólogos de uma sombra”) aos 17 anos. Essa é uma espécie de lenda que circula acerca desse poema, sem nenhuma comprovação objetiva. A comparação do “Monólogo” com os demais poemas do autor escritos em 1901 é suficiente para eliminar qualquer dúvida: o poema é de data muito posterior. Por seu vocabulário marcadamente cientificista, que só aparece na poesia de Augusto depois de 1904-5; pela visão filosófica e pelo manejo pleno da linguagem, tendo a situá-lo como um poema da fase madura, isto é, depois de 1905-6.

posteriores a 1910. Essa fase se caracteriza pela predominância quase exclusiva da forma soneto e da temática filosófica, enquanto se reduz a presença de elementos ligados à experiência direta, cotidiana, que marca a segunda fase. Deve ter contribuído para isso a mudança do poeta para o Rio de Janeiro, seu afastamento do ambiente paraibano a que estava afetiva e culturalmente ligado. Esse afastamento ajudaria a explicar certa perda de tensão que se reflete na maioria dos poemas da terceira fase, nos quais já se esboça uma nova atitude diante da vida, menos exacerbada, mais conformada.

A ida de Augusto para o Rio terá certamente rompido a tensão com o ambiente provinciano opressivo e dado início a um processo de mudança ideológica cujos sintomas se percebem nos sonetos “Ao luar”, “Anseio”, “Revelação (I e II)” e, particularmente, no poemeto “A caridade”, publicado na *Gazeta de Leopoldina* em 18 de agosto de 1914, três meses antes de sua morte e que será certamente um dos seus últimos poemas. Essa composição, de linguagem simples e terna impostação, exprime uma nova atitude filosófica de Augusto, conforme confissão do próprio poeta em carta datada de 29 de setembro de 1914. Diz a carta:

Apesar da monotonia desta cidade, tenho passado bem aqui, não somente sob o ponto de vista da saúde, como também sob o da chamada *vida material*. Quando digo *bem da chamada vida material*, quero dizer, em condições melhores das que as que me infelicitavam dantes, obrigando-me ao *deus-dará* das misericórdias alheias. Não maldigo entretanto a fase angustiosa que pesou sobre o meu destino. Dada a compreensão, peço licença para dizer, superior, que eu tenho do mundo, foi-me mais propícia do que adversa à integração de minha individualidade moral e até mesmo intelectual. Aceito hoje em filosofia o finalismo otimista de Sócrates, o qual em termos vulgares pode ser assim enunciado: tudo quanto sucede é unicamente para o bem.¹⁴

¹⁴Apud BARBOSA, Francisco de Assis. “Notas biográficas”, *op. cit.*

Mais importante, porém, que a distinção dessas fases, para compreender a poesia de Augusto dos Anjos, é o exame da maneira como elabora a expressão poética. De acordo com esse enfoque, distingo dois tipos de poemas: aqueles em que o poeta expõe uma ideia determinada, um conceito, e aqueles em que indaga, poemas que são como o processo dialético da indagação, expressão da perplexidade do poeta. No primeiro caso estão os sonetos, em sua maioria; no segundo, os poemas mais longos, que são, via de regra, os melhores, aqueles em que o autor atinge o plano mais alto de sua criação poética. Não é por acaso que isso acontece: antes reflete, de um lado, o condicionamento do trabalho poético às formas preestabelecidas (o soneto) ou não (o poema longo), e, de outro, como a outra face da moeda, a própria disposição mais ou menos aberta do poeta ante a realidade.

Já observamos que a poesia de Augusto dos Anjos surge de um contexto em que atuam as influências do parnasianismo e do simbolismo, às quais não podia estar infenso. A frequência da forma soneto em sua obra é indicativa dessas influências. Se é certo que, por sua temática, sua linguagem, sua visão de mundo, os sonetos que escreve distinguem-se bastante das composições parnasianas e simbolistas, não pode por ele, na maioria dos casos, libertar-se do procedimento a que conduz aquela forma poética. Orris Soares informa, a propósito, que o poeta “não raro começava os sonetos pelo último terceto”.¹⁵ Mesmo que não o dissesse, percebe-se isso na leitura atenta dessas composições. Do mesmo modo, procediam os parnasianos e simbolistas: primeiro a “chave de ouro”, e depois a construção dos quartetos e do primeiro terceto, de modo a desembocar na chave já pronta. Sem dúvida, é possível, mesmo usando tal

¹⁵SOARES, Orris. “Elogio de Augusto dos Anjos” in *Eu*. 30ª ed., 1965.

modo de escrever, realizar uma composição poética coerente e rica de significação. É certo, porém, que tanto esse procedimento como a forma soneto não ajudam a uma indagação mais aberta e mais ampla. O que geralmente sucede — em que pese às numerosas exceções — é resultar o soneto na conceituação de uma ideia. Não é tanto a forma preestabelecida que limita a criação poética — pois os quartetos e tercetos fixos são apenas o quadro dentro do qual o processo de elaboração formaconteúdo se dá — mas a ideia preestabelecida que condiciona o processo e tende a mantê-lo na superfície: a elaboração se restringe, com frequência, a preencher a *forma* soneto. O poema em quartetos ou sextilhas, cujo número de estrofes pode ser qualquer um, é sem dúvida uma forma mais livre, mais aberta, que por isso mesmo possibilita uma elaboração mais ampla da matéria poética.

No entanto, ninguém obrigou Augusto a escrever, em tantos casos, sonetos em lugar de poemas mais livres. O fato de ter ele, com tanta frequência, adotado a forma soneto indica o quanto estava condicionado por ela, à qual recorria quando o que desejava exprimir — e portanto quando sua disposição interior — não pedia uma forma mais ampla. Pode-se dizer, sem maior exagero, que, na dialética interna do processo expressivo de Augusto, os poemas longos assinalam os momentos em que a necessidade expressiva conduz o poeta a superar suas próprias limitações e condicionamentos. São momentos em que ele se dispõe a questionar mais profundamente suas relações com a realidade. E é precisamente nesses poemas que os elementos da realidade cotidiana têm maior peso e, ao mesmo tempo, em que sua imaginação poética e sua inventividade verbal atingem nível mais alto. É o caso, por exemplo, dos poemas “Monólogo de uma sombra”; “As cismas do destino”; “Gemidos de arte”; “Os doentes”; “Noite de um visionário”; “Poema negro”; “Queixas noturnas”; “Tristezas de um quarto minguante”; “Viagem de um vencido” e “Mistérios de um fósforo”.

Manuel Bandeira observou que nos poemas de Augusto, em geral, “só há calma nos primeiros versos”,¹⁶ depois endoidam. É certo. Mas qual a razão disso? É que o poeta parte quase sempre de uma situação concreta para em seguida desenvolver sua indagação, seu processo de transformação e superação do dado imediato. O poema “Os doentes” começa assim:

*Como uma cascavel que se enroscava
A cidade dos lázaros dormia...*

“Gemidos de arte”, assim:

*Por causa disto, eu vivo pelos matos,
Magro, roendo a substância córnea da unha.*

“Noite de um visionário”:

Número cento e três. Rua Direita.

“As cismas do destino”:

Recife. Ponte Buarque de Macedo.

“Tristezas de um quarto minguante”:

*Quarto Minguante! E, embora a lua o aclare,
Este Engenho Pau d’Arco é muito triste...*

Às vezes não é o lugar, a situação, mas uma ação concreta que lhe serve de ponto de partida, como em “Mistérios de um fósforo”:

Pego de um fósforo. Olho-o. Olho-o ainda. Risco-o

¹⁶ BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1957.

A partir daí, seu pensamento, como especulação ou fantasia, se desdobra, mas num desenvolvimento dialético marcado por sucessivos retornos ao ponto de partida, isto é, à realidade objetiva. E assim se realiza a “superação” do dado imediato, pois essas idas e vindas constituem o processo de transformação do objeto real: a cada retorno ele é outro.

A leitura de poemas como “As cismas do destino” ou “Os doentes” revela a complexidade do processo de criação poética de Augusto dos Anjos, que, a meu juízo, decorre precisamente do fato de que nele a realidade objetiva (vivida antes ou percebida agora) se inclui como dado fundamental. Em poucos poemas brasileiros a indagação filosófica desempenha papel tão importante como em Augusto; não obstante, nem por isso seus poemas são menos irredutíveis à explicação lógica. E mais: na verdade oferecem grande dificuldade ao entendimento lógico. E isso porque a expressão, neles, não se elabora abstratamente, linearmente, mas convocando e misturando, com extraordinária liberdade, os elementos objetivos e subjetivos, a sensação e a fantasia, o cotidiano e o “histórico”, a alucinação e o conceito.

Examinemos, a propósito, o poema “As cismas do destino”. Na primeira estrofe, o poeta se situa em face da realidade:

*Recife. Ponte Buarque de Macedo.
Eu, indo em direção à casa do Agra,
Assombrado com a minha sombra magra,
Pensava no Destino, e tinha medo!*

Completa o quadro aludindo ao “fósforo alvo das estrelas” no céu e ao calçamento que lembra “um crânio calvo”. Na terceira estrofe, volta a referir-se à ponte, mas já agora sobre ela se estende sua sombra “como uma pele de rinoceronte / estendida por toda a minha vida”.

Na quarta estrofe, nova referência à noite, mas já então ligada ao processo orgânico, animal e moral:

*A noite fecundava o ovo dos vícios
Animais. Do carvão da treva imensa
Caía um ar danado de doença
Sobre a cara geral dos edifícios!*

Na estrofe seguinte, o poeta fala da “matilha espantada dos instintos” que uiva dentro dele e que, na alma da cidade, solta o berro da animalidade. Aprofunda “o raciocínio obscuro” e vê “o trabalho genésico dos sexos / fazendo à noite os homens do Futuro”. E desencadeia-se a visão alucinada de fetos que lhe estendem “as mãos rudimentares”, lembrando-lhe que sua família é também originária “do antro daquela fábrica terrível”.

Quando retorna ao mundo objetivo, o fósforo alvo das estrelas tem agora outra conotação: o Cruzeiro do Sul parece-lhe “o fúnebre candeeiro” que há de alumiar-lo na hora da morte. Sente no corpo o vento bravo que lhe atira flechas e “aplicações hiemais de gelo russo”. É “a vingança dos mundos astronômicos” e por toda parte

*Havia um juiz que lia o meu processo
E uma força especial que me esperava!*

O vento cessa, novas alucinações o atormentam: o estômago esfaqueado de uma criança e um pedaço de víscera escarlate; deseja que alguma coisa pudesse entrar-lhe no cérebro para liquidar com “a faculdade aziaga da memória”. Mas outra obsessão o domina: uma população doente do peito tossia sem remédio em sua alma; sente-lhe na boca o cuspo e ouve-lhe a tosse como o ruído de um calhau a rolar “pelos fundibulários da montanha”. Conclui a primeira parte do poema com um

retorno “moral” ao mundo objetivo: filosofa sobre o escarro e exprime seu asco aos “canalhas do mundo”.

Começa a segunda parte do poema afirmando que foi nessa noite que descobriu “a falta de unidade na matéria”: a coexistência dos elementos mais díspares, desde tíbias brancas que rodopiam no ar, duendes que batem no adro das igrejas, até ladrões que vão pela escuridão pensando crimes e seres minerais e animais que não progrediram. Todos esses seres querem falar por sua boca, mas o poeta compreende que o ser humano também é atrasado, não só porque não entende a essência dos fenômenos, como pelos vícios a que se entrega: o alcoolismo, a prostituição. E mesmo porque tudo caminha para a morte. Diante disso, o poeta sonha refugiar-se na “parte abstrata do Universo”, mas nesse momento reboa “o eco particular” do seu destino.

A terceira parte do poema é constituída pelo ecoar dessa voz que o dissuade de todas as pretensões: jamais o homem compreenderá a realidade da vida — nem os “fenômenos alegres” nem a dor. A voz faz então a enumeração caótica dos fatos que provariam a complexidade inesgotável da existência. Em seguida, insulta sarcasticamente o poeta, denuncia a vaidade de seus propósitos de perfeição e conclui:

*O corvo que comer as tuas fibras
Há de achar nelas um sabor amargo!*

A quarta e última parte é o retorno à realidade objetiva, que, como produto de toda a experiência narrada no poema, aparece despida de sentido:

*O mundo resignava-se invertido
Nas forças principais do seu trabalho...
A gravidade era um princípio falho,
A análise espectral tinha mentido!*

*O Estado, a Associação, os Municípios
Eram mortos. De todo aquele mundo
Restava um mecanismo moribundo
E uma teleologia sem princípios.*

*Eu queria correr, ir para o inferno,
Para que, da psiquê no oculto jogo,
Morressem sufocadas pelo fogo
Todas as impressões do mundo externo!*

*Mas a Terra negava-me o equilíbrio...
Na Natureza, uma mulher de luto
Cantava, espiando as árvores sem fruto,
A canção prostituta do ludíbrio!*

A complexa elaboração poética de Augusto dos Anjos reflete a complexidade do real que ele procura abranger. Assim, o poema se desenvolve como um discurso “incoerente”, aos saltos (“aos estampidos”, diria Bandeira), muitas vezes pela justaposição ou montagem de ideias e imagens conflitantes. O poema se realiza como uma aventura do pensamento e da imaginação, sem plano, num desdobrar-se que é ao mesmo tempo o movimento tumultuado do discurso, a manipulação audaciosa dos vocábulos, das rimas, das metáforas. E tudo isso sucede como numa espécie de cena dramática que tem como personagem central o próprio poeta: “este sombrio personagem / do drama panteístico da treva”. Tomemos um trecho de “Os doentes”.

*Era a hora em que arrastados pelos ventos,
Os fantasmas hamléticos dispersos
Atiram na consciência dos perversos
A sombra dos remorsos famulentos.*

*As mães sem coração rogavam pragas
Aos filhos bons. E eu, roído pelos medos,
Batia com o pentágono dos dedos
Sobre um fundo hipotético de chagas!*

Num cenário quase sempre noturno que é o próprio universo com suas “federações de astros” e cemitérios, com seus açougues e prostíbulos, o poeta vagueia como a última testemunha da tragédia, com sua “atormentadíssima cabeça”, acometido pela vingança dos cosmos, pelo apelo dos seres que sofrem, por obsessões e alucinações. Se o mundo objetivo é um dos polos do processo poético de Augusto, o outro é o poeta mesmo, e a interação dos dois serve de base ao desdobrar da expressão. E tal relação é uma outra forma em que se revela a visão fundamental do poeta: o desamparo do homem num universo que morre. Mas o que dá particularidade a essa visão é que ela se exprime, não como simples especulação filosófica, mas como um modo de existir do poeta:

*Atabalhoadamente pelos becos,
Eu pensava nas coisas que perecem,*

Se é fato que nos poemas mais longos a indagação poética de Augusto encontra mais espaço — e mais tempo — para aprofundar-se, é nos sonetos em que ela encontra mais concisão e maior perfeição formal. À simples leitura dos poemas se percebe que esse poeta não foi um cinzelador de versos, um artesão exigente. Em sua poesia, o determinante é o conteúdo, a que ele dá forma sofregamente, às vezes magistralmente, graças a uma profunda intuição da forma e um virtuosismo verbal muito grande. Seus poemas apresentam aqui e ali as consequências dessa sofreguidão: versos ora duros demais, ora frouxos demais, excesso de adjetivação, rimas forçadas. Raramente nos

defrontamos com um poema que se possa considerar perfeito do ponto de vista do acabamento formal. De qualquer modo, é mais fácil encontrá-lo entre os sonetos do que entre os poemas longos. Resta, contudo, sublinhar que, nele, essa perfeição nunca aparece como resultado da preocupação formal ou do trabalho de polimento posterior, e sim como reflexo de um estado interior que consegue plena formulação poética. E não poderia ser de outro modo, já que Augusto, em que pese a aparência cientificista e racionalizante de seus poemas, é sobretudo um criador de “atmosferas”, nisso residindo talvez a força principal de sua linguagem “gótica” e teatral. Daí a adequação de tema e linguagem que descobrimos em seus melhores momentos, e particularmente em sonetos como “Asa de corpo”, “O morcego”, “O lamento das coisas”, entre outros. Mas é sobretudo em “Asa de corvo” que essa adequação atinge seu ponto mais alto, fazendo com que os valores fonéticos, as rimas e as imagens formem uma totalidade semântica cuja irradiação ultrapassa o que a mera leitura conceitual poderia captar. Vejamos:

*Asa de corvos carniceiros, asa
De mau agouro que, nos doze meses,
Cobre às vezes o espaço e cobre às vezes
O telhado de nossa própria casa...*

*Perseguido por todos os reveses,
É meu destino viver junto a essa asa,
Como a cinza que vive junto à brasa,
Como os Goncourts, como os irmãos siameses!*

*É com essa asa que eu faço este soneto
E a indústria humana faz o pano preto
Que as famílias de luto martiriza...*

*É ainda com essa asa extraordinária
Que a Morte — a costureira funerária —
Cose para o homem a última camisa!*

Além da atmosfera que se cria já com o primeiro verso do soneto, além do mundo de conotações precipitadas pelos conceitos, alusões e imagens, há um outro nível de conotações que nascem da sucessão do som “z” que atravessa todo o poema:

Asa *asa*
 *doze meses*
 *às vezes* *às vezes*
 *casa*
 *todos os reveses*
 *asa*
 *a cinza* *brasa*
 *siameses*
 *asa*
 *faz o*
 *martiriza*
 *asa*
 Cose *camisa*

Esse segundo nível de conotações torna mais densa a carga semântica do poema, sua atmosfera de fatalidade e mau agouro, como a fazer presente duas palavras que não são nunca pronunciadas nele mas que seriam os motores ocultos do discurso poético: *aziago* e *azar*.

VII

Pode-se dizer, a respeito de qualquer poeta significativo, que sua obra constitui um “universo verbal”. Também metaforicamente pode-se falar de “sistema”. Cada poeta dá “um sentido novo às palavras da tribo”, para usar a célebre expressão de Mallarmé. O que permite empregar, para definir esse fenômeno, denominações como “universo” ou “sistema” é o fato de que a metamorfose a que o poeta submete a linguagem comum, embora não obedeça a uma sistemática explícita (isto é, à aplicação sistemática de um método objetivo), tende a uma coerência.

Ao contrário do filósofo, que busca uma coerência conceitual, o poeta alimenta a pretensão de atingir uma coerência mais complexa. Não é correto colocá-lo como antípoda do indagador sistemático, já que o poeta não abdica de construir um discurso “sábio”, e quando abre mão disso a poesia se torna mero jogo de palavras. Testemunha da complexidade do mundo, compelido como o filósofo a ordená-lo, nega-se a fazê-lo se o preço a pagar for dissolver a experiência concreta na generalidade dos conceitos. Mas tampouco pode o poeta fechar-se no particular da experiência, se o que o move é precisamente a necessidade de transcendê-la: transcender o particular, inserir a experiência particular no geral é redimi-la, torná-la história humana. Assim, o poeta vive a expressão como contradição jamais plenamente superável, e daí o caráter ambíguo de seu discurso-antidiscorso que está sempre tendendo à coerência e sempre se furtando a ela. Não obstante, essa contradição se supera parcial e momentaneamente no poema quando à coerência conceitual negada se sobrepõe a coerência estética. Esse é o modo específico da superação poética: criar outra coerência que não organiza as palavras apenas pelo significado usual: a elaboração poética gera um novo contexto, um novo “sistema”, dentro do qual as palavras da tribo têm um novo sentido. Esse universo verbal contém, em termos irreduzíveis a outro sistema de sinais, a

visão de mundo do poeta. O grau de coerência, por um lado, e o grau de complexidade, por outro, desse universo definem a qualidade estética da obra e a profundidade da visão que a informa. Mas, antes, define-a como *obra poética*, isto é, um universo de significações próprio.

Há poetas que apenas escreveram alguns poemas — são os “bissextos”, segundo a denominação de Bandeira. Há poetas que escreveram muitos livros mas só alguns poemas realmente significativos. E poucos são aqueles que conseguiram realmente criar uma obra poética, um universo poético próprio. Augusto é um destes. Certamente nem todos os seus poemas atingem o nível de qualidade que encontramos, por exemplo, em “As cismas do destino” ou em “Asa de corvo” mas, com raras exceções, todos os poemas pertencentes à fase madura (a partir de 1906) se integram num conjunto mais ou menos coerente que constitui o universo poético de Augusto dos Anjos.

Na origem desse universo poético estão dois elementos contraditórios: uma visão e um sentimento do mundo, uma concepção teórica e uma disposição afetiva que se contradizem e se constituem dialeticamente. A visão teórica compreende a vida como fenômeno material sujeito às implacáveis leis da natureza; a disposição afetiva acolhe essa visão como uma tragédia, sofre-a, rebela-se contra ela, busca superá-la na criação estética. Um lúgubre sentimento de morte e deterioração penetra toda a obra, gerando uma linguagem poética peculiar, original.

A geração dessa linguagem se faz em diferentes níveis, evoluindo do conceitual para o poético. No primeiro nível, estão as afirmações de caráter teórico que apresentam o transformismo como lei universal a que todos os seres estão sujeitos e a vida como produto da evolução da matéria. Nesse nível da expressão, a morte se define como “a absorção do movimento enorme / na dispersão dos átomos difusos”, o retorno à “universalidade do carbono”. A morte não atinge, porém, apenas a vida orgânica mas o próprio universo, pois o poeta nota, além dos “séculos

enfermos”, uma diminuição dinâmica, “derrota / na atual força, integérrima, da Massa”, que “destrói a ebulição da água / e põe todos os astros na desgraça”.

No segundo nível de elaboração, a visão-sentimento da morte gera expressões poeticamente mais complexas:

*Os evolucionismos benfeitores
Que por entre os cadáveres caminham,
Iguais a irmãs de caridade, vinham
Com a podridão dar de comer às flores!*

Outro exemplo:

*— Esta universitária sanguessuga
Que produz, sem dispêndio algum de vírus,
O amarelecimento do papyrus
E a miséria anatômica da ruga!*

Ou ainda:

*Desde as musculaturas que apodrecem
À ruína vegetal dos lírios secos.*

Já não se trata de deterioração como um conceito abstrato, universal: essa universalidade agora particularizada nos fenômenos se expressa em imagens, ricas de referências. No entanto, os indícios de uma elaboração verbal mais complexa situam-se no que consideramos o terceiro nível. Aí encontramos as expressões que já derivam do próprio sistema criado pelo poeta e que só se explicam plenamente no contexto de sua linguagem poética. Exemplificando: um dos traços do real que mais impressionam a Augusto é o seu caráter quantitativo (“ao pegar um milhão de miolos gastos”) que é uma decorrência de sua própria visão filosófica, e daí o uso frequente em

seus poemas de números, algarismos, alusões à matemática, à aritmética. A essa visão quantitativa dos fenômenos se casa a visão da morte:

*Numerar sepulturas e carneiros,
Reduzir carnes podres a algarismos,
Tal é, sem complicados silogismos,
A aritmética hedionda dos coveiros!*

O número dos que morrem é interminável, e ele vê, “na progressão dos números inteiros / a gênese de todos os abismos”. Essa relação entre a morte e os números se expressa, noutro poema, numa alucinação noturna em que os esqueletos rodopiam “numa dança de números quebrados”. E assim como o coveiro é o “Pitágoras da última aritmética”, existe uma matemática da morte:

*E aquela matemática da Morte
Com os seus números negros, me assombrava!*

Os números se tornam “esoterismos da morte”, que é agora denominada “esse danado número Um / que matou Cristo e que matou Tibério”. E desse universo metafórico emerge aquele enigmático “O Último Número”, “tragicamente de si mesmo oriundo” que, na hora da morte, diz ao poeta:

*Pois que a minha ontogênica Grandeza
Nunca vibrou em tua língua presa,
Não te abandono mais! Morro contigo!*

Assim, a mitologia dos números se liga a outro anel de significações, a do Indizível (“para falar puxa e repuxa a língua / e não lhe vem à boca uma palavra”), e a do Incognoscível (“apenas encontrou na ideia gasta / o horror dessa mecânica

nefasta / a que todas as coisas se reduzem”; “jamais, magro homem, saberás a causa / de todos os fenômenos alegres”); como se liga também àquela “voz” que se ouve em muitos dos poemas de Augusto (ou a voz de uma sombra que vem de outras eras, ou o eco particular do destino, ou a natureza que fala) e que está sempre negando a possibilidade de poder o homem compreender e exprimir o sentido do mundo.

Tomemos outro exemplo: ao mesmo tempo que acentua o caráter enigmático da morte, o poeta a vê como uma realidade de todos os dias, sublinha-lhe o caráter cotidiano, banal e até mesmo comercial, e tece assim todo um mundo de metáforas e conotações. Fenômeno da sociedade e da família, a morte é “a alfândega onde toda a vida orgânica / há de pagar um dia o último imposto”. Com ela relaciona tanto a herança genética quanto a herança dos bens, da propriedade. Assim, o filósofo, ao morrer, deixa “o espólio de seus dedos”; o deus-verme é o *herdeiro universal*, pois “no inventário da matéria rica / cabe aos seus filhos a maior porção”. E é desse contexto metafórico que surge aquela metáfora genial e macabra:

*A bacteriologia inventariante
Toma conta do corpo que apodrece...*

Outro traço marcante do universo verbal de Augusto dos Anjos é o uso contumaz de palavras tomadas ao vocabulário científico e filosófico. Habitualmente, a crítica acentua o aspecto negativo dessa terminologia na linguagem do poeta. A observação é procedente. É tempo, no entanto, de apreciar o problema mais detidamente. A preocupação com os problemas científicos e filosóficos não é um dado eventual na obra de Augusto dos Anjos, mas um fator constitutivo dela. A terminologia que toma àquelas disciplinas é instrumento indispensável à expressão de suas inquietações e perplexidades. Se, como disse Urban, o limite da linguagem é o limite do real, esse universo vocabular de

polipos, neuroplasmas, infusórios e aneurismas, se não é todo o “mundo” do poeta, é parte integrante dele. Do mesmo modo que a realidade terrível — que a ciência e a filosofia lhe põem diante dos olhos — constitui um dos polos de sua indagação poética, a terminologia científico-filosófica constitui um dos polos de sua linguagem; isto é, como a realidade, essa terminologia — expressão da realidade — deve ser transfigurada. É sem dúvida impossível descartar a presença de certo pernosticismo no uso de palavras às vezes abstrusas, mas isso pode ser explicado como um escudo de erudição com que o poeta se protege para descer ao inferno da vulgaridade e do mau gosto.¹⁷

Dentro deste enfoque, a terminologia científico-filosófica deixa de ser um elemento meramente negativo da poesia de Augusto para se tornar expressão de sua problemática, fator constitutivo de seu universo poético. De fato, numerosas vezes o poeta consegue extrair beleza do uso dessa terminologia:

*Essa necessidade de horroroso,
Que é talvez propriedade do carbono!*

Ou, no final desse mesmo poema, “Monólogo de uma sombra”:

*Até que minha efêmera cabeça
Reverta à quietação da treva espessa
E à palidez das fotosferas mortas!*

Como nos primeiros versos de “Psicologia de um vencido”:

*Eu, filho do carbono e do amoníaco,
Monstro de escuridão e rutilância,*

¹⁷“Augusto dos Anjos, poucos anos depois e à semelhança de Benn, buscava 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, Anatol. “A costela de prata de Augusto dos Anjos” in *Textos críticos*, op. cit.

O tom quase coloquial que imprime aos versos, como seu desenvolvimento melódico, consegue assimilar o vocabulário extravagante à naturalidade da fala, tornando-o além do mais um elemento encantatório:

*A simbiose das coisas me equilibra.
Em minha ignota mônada, ampla, vibra
A alma dos movimentos rotatórios...*

Outras vezes, quebra o caráter técnico ou esotérico daquelas palavras pela utilização no mesmo verso ou na mesma estrofe, ou como rima, de palavras de uso vulgar:

*Esbandalhando essa unidade calma,
Que forma a coerência do ser vivo.*

Ou:

*Como o machucamento das insônias
Te estraga, quando toda a estuada Ideia
Dás ao sôfrego estudo da ninfeia
E de outras plantas dicotiledôneas!*

E rima *blastodermas* com *palermas*, *plasma* com *entusiasma*, *carbono* com *abandono*. Vê-se, portanto, que um dos fatores que constituem a marca e o fascínio do mundo verbal de Augusto dos Anjos é essa mescla de palavras eruditas com palavras vulgares, de construções pernósticas com empostações coloquiais. E de tal modo esses elementos se integram numa espécie de sortilégio vocabular que tornam possível ao poeta arquitetar estrofes que seriam inaceitáveis noutro contexto:

Vinha, às vezes, porém, o anelo instável
De, com o auxílio especial do osso masséter,
Mastigando homeoméricas neutras de éter
Nutrir-me da matéria imponderável.

Anelava ficar um dia, em suma,
Menor que o anfíoxus e inferior à tênia,
Reduzido à plastídula homogênea,
Sem diferenciação de espécie alguma.

Ao fim dessa sucessão complicada de palavras complicadas, o último verso, claro e espontâneo — “sem diferenciação de espécie alguma” — surge como uma “decifração” do que não se entendera até ali. E esse alívio de tensão nos induz a seguir adiante, nesse labirinto vocabular que nos lembra, noutra plano, pelo que tem de encantatório, a linguagem de João Guimarães Rosa no *Grande sertão: veredas*. Só um alto domínio da expressão, da técnica do verso, e a extraordinária riqueza rítmica de sua linguagem, possibilitaram a Augusto dos Anjos construir, com semelhante material, um universo verbal de irresistível e extravagante beleza.

E já que, de maneira imprevista, aproximei aqui o bárbaro Augusto do requintado Guimarães Rosa (e se Bandeira, seguindo Gilberto Freyre, aproximou o autor do *Eu* de Euclides da Cunha, e o autor de *Grande sertão* não é um parente muito distante do autor de *Os sertões*), vou agora adiante e aproximo o grandiloquente Augusto dos Anjos de dois escritores tidos como os menos retóricos de nossa literatura: Graciliano Ramos e João Cabral de Melo Neto. Vejamos:

Nenhum objeto, asa ou vela, perturbava a monotonia. Filandras apenas, a confusão das tripas vivas, fosforescências pálidas, réverberos do sol no marulho, uma tira de espuma rente ao costado. Brisas ásperas batiam-me na cara. [RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere*. Rio de Janeiro: Record, 1º vol., 1989]

Os rancos medonhos das tripas enchiam a noite, secretas necessidades orgânicas a manifestar-se em público. Indignava-me o impudor coletivo, a ausência de respeito mútuo, e queria explicar esse comportamento sujo. [*Ibidem*, 2º vol., 1989]

À noite o sono fugiu, não houve meio de agarrá-lo. A negra estava ali perto da minha cama, na mesa da sala de jantar, sem braços, sem pernas, e tinha dois palmos, três palmos de menino. De repente se desenvolvia em excesso, monstruosa. Sob a testa imensa rasgavam-se precipícios imensos. O nariz era um açude imenso, de pus. E os dentes se alargavam, numa gargalhada imensa. Em noites comuns, para escapar aos habitantes da treva, eu envolvia a cabeça. Isto me resguardava: nenhum fantasma viria perseguir-me. O tição apagado avizinhava-se puxava a coberta, ligava-se ao meu corpo, sujava-me com a salmoura que vertia de gretas profundas. As órbitas vazias espiavam-me, a lama do nariz borbulhava num estertor, os dentes se acavalavam e queriam morder-me. Encolhia-me, escondia o rosto no travesseiro, e a visão continuava a atezar-me. Os arrepios que me agitavam mudaram-se em tremor violento. Não resisti ao suplício, gritei como um doido, alarmei a família. Vieram buscar-me, tentaram varrer-me o espectro da imaginação, acomodaram-me aos pés da cama do casal. Aí me abati, no círculo de luz da lamparina, ouvindo o canto dos galos, até que a madrugada me trouxe uma ligeira modorra cheia de sonhos ruins. Adormeci com a figura asquerosa, despertei com ela. [Idem. *Infância*. Rio de Janeiro: Record, 1996]

As passagens citadas são uma pequena amostra. Mas servem para assinalar o gosto do velho Graça pelos proparoxítonos, pela mistura de palavras preciosas e chulas, pelo ritmo áspero da frase. E mais que isto: a necessidade que tem de expor a realidade na sua abjeção, no seu mau gosto, mesmo quando possa provocar engulhos no leitor. Lembra também Augusto, no trecho citado de *Infância*, a atmosfera de pesadelo e terror, o ambiente familiar e a alusão aos “habitantes da treva”. Talvez

que tal aproximação nos ajude a ver melhor a poesia do poeta paraibano, como produto do ambiente nordestino, apreciando sob outra luz a sua temática considerada tão mórbida a ponto de torná-lo objeto de estudo dos psicanalistas. Quem sabe esse tamanho horror ao mau gosto não encobre de fato um horror à realidade? Quem sabe não é também um resquício das concepções estéticas, hoje superadas, que viam a arte como a expressão do Belo e dela excluía a matéria mesma da vida?

A aproximação com João Cabral, este mesmo a sugere, ao mencioná-lo juntamente com Cesário Verde e Francis Ponge na série de poemas “O sim contra o sim”:

*Augusto dos Anjos não tinha
dessa tinta água clara.
Se água, do Paraíba
nordestino, que ignora a fábula.*

Não se trata de uma afinidade estilística, João Cabral fala uma retórica às avessas, uma linguagem deliberadamente sem fulgurações, mais tátil que auditiva: suas metáforas prediletas aludem a cal, faca, giz, pedra, deserto. Se Augusto é orgânico, João é mineral. É uma afinidade de contrários: ambos são obcecados pela morte. Ambos, descendentes de famílias decadentes da oligarquia rural nordestina, dos engenhos, são testemunhas de um mundo que deteriora; têm a morte presente:

*A gente funerária
que cuida da finada
nem veste seus despojos:
atam-na, feixe de ossos.¹⁸*

¹⁸MELO NETO, João Cabral de. “A cana dos outros” in *A educação pela pedra*. Rio de Janeiro: Alfaguara.

É impressionante a quantidade de poemas de João Cabral acerca de cemitérios, defuntos e enterros. Sem falar em *Morte e vida Severina*, apenas no livro *Terceira feira*, que tenho aqui à mão, há os seguintes poemas sobre esses temas: “Cemitério alagoano”, “Cemitério paraibano”, “Cemitério pernambucano (I)”; “Cemitério pernambucano (II)”, quatro poemas sobre o “Velório de um comendador”, além do “Congresso no Polígono das Secas”, que é um poema em 16 partes, todo ele sobre os “cemitérios gerais”. Uma das estrofes diz:

*Nem conhecem a frase,
prima, da podridão,
em que os defuntos se projetam,
quando nada, em exalação.*

Mas a atmosfera de morte e deterioração está presente em outros poemas, como nas “Paisagens com cupim”:¹⁹

*Tudo se gasta mas de dentro:
o cupim entre os poros, lento,
e por mil túneis, mil canais,
as coisas desfia e desfaz.*

*Por fora, o manchado reboco
vai-se afrouxando, mais poroso,
enquanto desfaz-se, intestinal,
o que era parede, em farinha.*

Não lembra, “a casa do finado Toca” no velho Engenho do Pau d’Arco? Lá também não há o cupim a minar o “âmago fino do teto”, a cobrir as paredes e portas com seu “complicadíssimo intestino”? É curioso observar como esses dois “poetas da morte” reagem literariamente diante do tema: o universo

¹⁹Cf. MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra*. Rio de Janeiro: Alfaguara.

metafórico de Augusto se alimenta da podridão, dos vermes, da noite, do luto, do carvão, dos signos zodiacais, da superstição; o de João Cabral, da calcinação, da aridez, do ossuário, da cal viva — a morte diurna. Os mortos de Augusto apodrecem e fedem; os de João secam, viram cal; Augusto fala de sua própria morte; João, da morte dos outros. João Cabral jamais poria em livro seu o título *Eu* — nem mesmo *Tu* ou *Nós* —, poria *Eles*. Sua linguagem mineral é uma tentativa, não apenas de deter o fluir da linguagem, mas o fluir do próprio tempo da existência. Sua retórica antirretórica é uma defesa contra a morte.

Apesar de todas essas diferenças, Augusto dos Anjos está presente na obra do poeta pernambucano. Basta-nos mais um exemplo. “Versos a um coveiro”, de Augusto:

*Numerar sepulturas e carneiros,
Reduzir carnes podres a algarismos,
Tal é, sem complicados silogismos,
A aritmética hedionda dos coveiros!*

*Um, dois, três, quatro, cinco... Esoterismos
Da Morte! E eu vejo, em fúlgidos letrados,
Na progressão dos números inteiros
A gênese de todos os abismos!*

*Oh! Pitágoras da última aritmética,
Continua a contar na paz ascética
Dos tábidos carneiros sepulcrais*

*Tíbias, cérebros, crânios, rádios e úmeros,
Porque, infinita como os próprios números,
A tua conta não acaba mais!*

E agora, de João Cabral, a parte 14 ou H, do “Congresso no Polígono das Secas (ritmo senador; Sotaque Sulista)”.²⁰

²⁰ *Ibidem.*

— *Cemitérios gerais
que os restos não largam
até que os tenham trabalhado
em sua parcial matemática.*

— *E terem dividido
o resto pelo nada,
e então restado do que resta
a pouca coisa que restava.*

— *Aqui, toda aritmética
dá o resultado nada,
pois dividir e subtrair
são as operações empregadas.*

Esse paralelismo crítico poderia ser levado adiante e aprofundado com amplas consequências para a compreensão, não apenas dos dois poetas, como do próprio fenômeno da poesia brasileira moderna. Uma visão crítica, que se forjou na luta contra o verbalismo da geração anterior a 1922, conduziu a outro tipo de formalismo e obscureceu a compreensão da poesia como fenômeno existencial e histórico. Nem Drummond nem João Cabral têm culpa disso: a crítica deve buscar nos poetas, por baixo do que eles dizem explicitamente, a problemática profunda que lhes informa a expressão. No que se refere a Augusto dos Anjos, pode-se dizer que ele pagou o preço de ter sido o primeiro a pôr em versos a indigência da morte (e vida) nordestina.

Lima, 1974.
Buenos Aires, 1975.