



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
CENTRO DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES
UNIDADE ACADÊMICA DE LETRAS
CURSO DE LICENCIATURA EM LETRAS – LÍNGUA PORTUGUESA**

ELIONALDO ROFINO DE SOUSA

**A POÉTICA DO EU: INTEGRAÇÃO FORMA/CONTEÚDO EM SONETOS DE
AUGUSTO DOS ANJOS**

CAJAZEIRAS - PB

2018

ELIONALDO ROFINO DE SOUSA

**A POÉTICA DO EU: INTEGRAÇÃO FORMA/CONTEÚDO EM SONETOS DE
AUGUSTO DOS ANJOS**

**Trabalho de Conclusão de Curso (TCC)
apresentado ao Curso de Licenciatura em
Letras/Língua Portuguesa, do Centro de
Formação de Professores da Universidade
Federal de Campina Grande – *Campus* de
Cajazeiras – como requisito de avaliação
para obtenção do título de licenciado em
Letras.**

**Orientador: Prof. Dr. Elri Bandeira de
Sousa**

CAJAZEIRAS - PB

2018

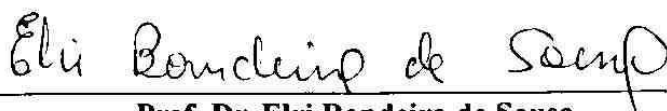
ELIONALDO ROFINO DE SOUSA

**A POÉTICA DO EU: INTEGRAÇÃO ENTRE FORMA E CONTEÚDO EM
SONETOS DE AUGUSTO DOS ANJOS**

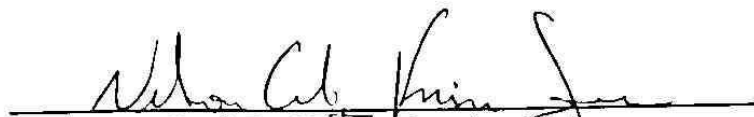
Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Licenciatura em Letras/Língua Portuguesa, do Centro de Formação de Professores da Universidade Federal de Campina Grande – *Campus* de Cajazeiras – como requisito de avaliação para obtenção do título de licenciado em Letras.

Aprovado em: 18/12/2018

Banca Examinadora:



**Prof. Dr. Elri Bandeira de Sousa
(UAL/CFP/UFCG - Orientador)**



**Prof. Dr. Nelson Ferreira Júnior
(UAL/CFP/UFCG - Examinador 1)**



**Profa. Dra. Lígia Regina Calado de Medeiros
(UAL/CFP/UFCG - Examinador 2)**

*Ao meu avô, José Rufino (no coração), cujos
conselhos ainda me abraçam e me conduzem
para caminhos certos.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, o meu fiel Rochedo e Fortaleza, de quem recebo sustento e sabedoria para superar todos e quaisquer obstáculos.

À minha mãe Eva, por ser, na minha vida, tão primeira quanto sugere o nome, por sempre estar disposta a me apoiar e confiar nas minhas atitudes enquanto estudante, e também por fazer, positivamente, sempre muito mais do que o papel de mãe para cada um dos seus filhos.

A todos os meus irmãos e irmãs, pelo apoio e pela incansável torcida.

À minha tia Elza, minha segunda mãe, pelo incentivo, pela torcida, pela ajuda de sempre, e, acima de tudo, pela confiança.

Ao meu tio Panta, pela mão amiga em momentos precisos e pelo incentivo de sempre.

Ao meu amigo, orientador e professor Dr. Elri Bandeira de Sousa, pela parceria inestimável, pela paciência, pela disponibilidade de sempre.

Aos professores componentes da banca de defesa Lígia Regina Calado de Medeiros e Nelson Eliezer Ferreira Junior, pelo convite aceito e pelo tempo dedicado à análise do meu trabalho.

À professora e amiga Dra. Erlane Aguiar Feitosa de Freitas, pelo extraordinário trabalho enquanto ministrante da disciplina de TCC, pelas suas muitas e valiosas orientações.

À minha namorada, amiga e conselheira, Suzana Ribeiro, pela produção do abstract, por acompanhar cada passo do meu trabalho, e também pelo amor, pelas orações, pelo cuidado, pelo incentivo diário e, enfim, por ser essa pessoa maravilhosa em minha vida.

Ao meu amigo, grande parceiro e colega de estudos, David Campos, pelas dicas imprescindíveis e pelas discussões produtivas em torno do meu trabalho.

A todos os meus colegas de curso, pelas alegrias compartilhadas e angústias sofridas ao longo de todo esse trajeto.

Aos meus amigos Alzenir, Marcus Paulo, Sandriana e Valdenes, pela parceria, camaradagem e pelo apoio ao longo de todo o curso. Pessoas maravilhosas que sempre farão parte da minha vida.

Ao professor de dança e coreógrafo Cabral, pela disposição sempre afoita em me ajudar, pelo incentivo à escrita, e por ocupar um espaço importante na minha vida, como amigo, como parceiro, como conselheiro, como o valioso educador que sempre foi.

Aos meus antigos chefes de trabalho, Fátima e Carlos, pelo apoio durante quase toda a minha longa jornada de curso.

À minha cunhada, Cida, pelos inúmeros galhos quebrados a meu favor.

Às minhas amigas Dona Maria e Ana Paula (mãe e filha) que nunca me negaram abrigo sempre que precisei dormir em Cajazeiras.

Enfim, a todos aqueles que direta ou indiretamente contribuíram para a realização deste trabalho.

RESUMO

Objetivamos com este trabalho contribuir com o estudo da obra *Eu* (1912), de Augusto dos Anjos, com foco em dois sonetos, numa perspectiva integrativa que contempla forma e conteúdo como elementos indissociáveis. Feita a seleção de alguns autores importantes da fortuna crítica do poeta, observamos que quase nenhum deles se ateve a um exame dessa poesia em que se verificasse um melhor proveito dessa integração. Os recursos do ritmo, da rima, das aliterações e assonâncias, entre muitos outros elementos de natureza sonora que atuam de forma marcante nos seus poemas foram por eles amplamente ignorados, dificultando, a nosso ver, uma compreensão mais íntegra de sua poesia. Partindo dessa problemática, analisamos dois dos sonetos integrantes do *Eu*, a saber, “Solitário” e “Martírio do Artista”, buscando, sobretudo, explorar os dois níveis que os integram – tanto o sonoro como o semântico. Para tanto, adotamos como metodologia uma pesquisa qualitativa (quanto ao tipo), básica (quanto à natureza), exploratória (quanto aos objetivos) e bibliográfica (quanto aos procedimentos) que considera como base teórica os pressupostos de Candido (2006), Friedrich (1978), Goldstein (2001), Bilac e Passos (1956), Freire (1987), Proença (1980), Viana (1994), entre outros.

Palavras-chave: Augusto dos Anjos. Forma poética. Conteúdo.

ABSTRACT

The objective of this work is to contribute to the study of the book of poems *Eu* (1912), by Augusto dos Anjos, focusing on two of its sonnets, in an integrative perspective that contemplates form and content as inseparable elements. From the reading of important authors of the poet's criticism, we observed that almost none of them stock to an examination of this poetry in which a better advantage of formal and content elements integration is taken. Formal elements such as rhythm, rhyme, alliterations, and assonances, among many other aspects of a sonorous nature that play a prominent role in dos Anjos' poems, were largely ignored by them, thus precluding, according to our point of view, a more complete understanding of the work. So from this problem, we analyze, as said, two sonnets from *Eu*, namely, "Solitário" and "Martírio do Artista", in order to explore the two levels that integrate them - both sonorous and semantic. For this, we adopt as a methodology a qualitative research (in relation to type), basic (with respect to nature), exploratory (with regard to the objectives) and bibliographic (as to procedures) that considers as a theoretical basis the presuppositions of Bilac and Passos (1956), Candido (2006), Freire (1987), Friedrich (1978), Goldstein (2001), Proença (1980), Viana (1994), among others.

Keywords: Augusto dos Anjos. Poetic form. Themes.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CFP	Centro de Formação de Professores
TCC	Trabalho de Conclusão de Curso
UAL	Unidade Acadêmica de Letras
UFCG	Universidade Federal de Campina Grande

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 O <i>EU</i> E SEU CONTEXTO HISTÓRICO-LITERÁRIO.....	12
1.1 PERÍODO MATERIALISTA	12
1.2 A BELLE ÉPOQUE	16
1.3 O POETA: VIDA E OBRA	19
2 RECEPÇÃO CRÍTICA DA POÉTICA DO <i>EU</i>	31
2.1 O <i>EU</i> SOB OLHARES UNILATERAIS.....	44
3 ANÁLISE E INTERPRETAÇÃO: DOIS SONETOS AUGUSTIANOS	50
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	65
REFERÊNCIAS	67

INTRODUÇÃO

Demorou muito para que a obra de Augusto dos Anjos viesse a ser recebida com olhares mais profundos pela crítica. Por muito tempo ela foi analisada sob perspectivas apologéticas e impressionistas que, atendo-se bem mais ao contexto do que à própria estrutura do texto, inibiam o que nela havia de maior exclusividade. Esse tipo de crítica, segundo Duarte Neto (1997, p. 234), “[...] não ressalta como devia a questão temática, menos ainda fala-nos da estilística augustiana. Se reconhece a profundidade e o brilhantismo de Augusto dos Anjos, não o faz de maneira verdadeiramente crítica, mas sim através do aplauso apologético”.

Somente a partir dos anos 50, conforme esse mesmo pesquisador, com o surgimento da chamada “nova crítica”, encabeçada no Brasil por Afrânio Coutinho, é que essa obra passaria a ser encarada de maneira mais profunda pelos críticos, agora chamados de “maduros”. Alguns viriam dar importância à estilística do poeta, reconhecendo algumas de suas muitas construções formais, escolhas vocabulares, a liberdade no uso dos versos, etc.; outros viriam mergulhar na riqueza temática de sua poesia, percebendo sua semelhança com a poesia científica a partir da influência de Haeckel, Darwin e Spencer, ou até mesmo comparando-a a outras obras de correntes diversas.

De fato, a crítica “madura”, estendida até os dias de hoje, atua de maneira muito mais cuidadosa no tratamento da obra augustiana, sobretudo no sentido de examiná-la a partir de perspectivas e configurações que ela mesma dispõe. No entanto, no que pese todo esse cuidado, ainda observamos estudos que abrem mão de uma ótica que contemple forma e conteúdo como unidades inseparáveis na poesia.

Considerando os estudos de parte dos críticos discutidos nesta pesquisa, por exemplo, vemos que suas abordagens não tentam essa integração forma/contéudo na obra augustiana, uma vez que quase todos eles ignoram os elementos formais que estruturam a obra do poeta, tais como: os ritmos, as métricas, as rimas, as aliterações e assonâncias, entre outros. Quando lançam olhares sobre a forma, como lançou Proença (1980), o fazem de modo a tentar desintegrá-lo do conteúdo, trabalhando-se apenas suas particularidades, sem a intenção de verificar como elas podem atuar na construção semântica dos poemas. Com base nessas questões, analisamos neste estudo dois sonetos da obra *Eu*, de Augusto dos Anjos, utilizando uma ótica que integra suas unidades sonoras e semânticas, afim de alcançar uma maior compreensão deles.

Como metodologia, tomando por base os pressupostos de Gerhardt e Silveira (2009), adotamos uma pesquisa qualitativa, básica, exploratória e bibliográfica. Qualitativa, porque ignoramos qualquer “representatividade numérica” para nos dedicar apenas ao aprofundamento da compreensão da estrutura que compõe os sonetos da obra de Augusto dos Anjos; básica, porque geramos novos conhecimentos, sem “aplicação prática prevista”; exploratória, porque buscamos nos familiarizar com o problema, possibilitando abertura para novas hipóteses; e bibliográfica, porque procedemos ao levantamento de literaturas (escritas e/ou eletrônicas) do tipo: livros, teses, artigos, entre outros, para as informações necessárias sobre o poeta e sua obra. Para tanto, nos servimos das teorias de: Barbosa (1985), Bilac e Passos (1956), Candido (2006), Cohen (1966), Freyre (1987), Friedrich (1978), Goldstein (2001), Helena (1984), Paixão (1984), Proença (1980), Rosenfeld (1976), Viana (1994), entre outros.

Assim, estruturamos nosso trabalho em três capítulos. No primeiro, apresentamos, numa ampla perspectiva, o contexto histórico-literário em que se situa a obra do poeta, a começar pela rápida descrição do período materialista (1.1), de onde Augusto teria herdado influências marcantes através da Escola do Recife; culminando no período da *belle époque* (1.2), com o qual sua obra parece se identificar pelo caráter transgressor e revolucionário que ela carrega. Tanto essa identificação quanto aquelas influências foram apontadas somente no tópico que fecha o capítulo (1.3), em que foram também esboçadas outras informações sobre a vida do poeta e a intensidade com que sua obra marcou a literatura de seu tempo.

No segundo capítulo, mostramos como boa parte dos estudiosos encaram a obra de Augusto dos Anjos, e como suas análises implicam numa visão parcial de sua poesia, no sentido de contemplar apenas sua variedade de temas. Para tanto, escolhemos um artigo, do escritor pernambucano Gilberto Freyre, que nos serviu de base para a “chama” desses críticos discutidos no início do capítulo; e num segundo tópico (2.1) traçamos algumas considerações quanto à integração forma/conteúdo, baseando-nos especialmente nas teorias de Candido (2006).

Por fim, no capítulo 3, considerando as discussões levantadas ao longo do trabalho, propomos a análise de dois sonetos integrantes do *Eu* – “Solitário” e “Martírio do artista” – numa perspectiva integrativa de seus elementos sonoros e semânticos. Mostramos, entre outras coisas, como o ritmo e seus elementos organizadores cooperam para uma compreensão mais íntegra desses dois poemas.

1 O EU E SEU CONTEXTO HISTÓRICO-LITERÁRIO

Classificar a obra de Augusto dos Anjos tem sido uma das tarefas mais difíceis entre os grandes críticos e estudiosos do *Eu*. Esse poeta pertence a uma fase de múltiplos cruzamentos e entrecruzamentos estéticos, literários e ideológicos que fizeram dos primeiros decênios do século XX um caldeirão recheado com diversos estilos de época – o arado de preparação do terreno modernista. É o período do qual fala Moisés (2009, p. 375, grifo do autor), ora rotulado “[...] de período ‘nacionalista’ ou ‘ecclético’, ou ‘pré-modernista’, ora de ‘sincrético’ (ou ‘sincretista’) ou de ‘transição’, ora de ‘transição e sincretismo’, ora de *art nouveau*”, que ele prefere nomear de *Belle Époque*.

Foi o último quartel do século XIX que caracterizou o impulso dessa profunda transformação pela qual passou o cenário artístico brasileiro, e que também propôs as bases materialistas e filosóficas das quais se serviu o poeta paraibano para a produção de sua poesia.

1.1 PERÍODO MATERIALISTA

De 1870 a 1900, o mundo ocidental conheceu uma era em que o interesse e a devoção pelas coisas materiais tornou-se, notadamente, alvo do espírito e pensamento humano. Aflorou na elite intelectual o gosto pelo darwinismo e pela ideia de evolução. O culto ao ‘progresso’ e ao constante desenvolvimento da civilização mecânica e industrial, iniciado no século anterior, veio se tornar mais forte com a ajuda da herança iluminista deixada pelo Romantismo. O clima, especialmente na Europa, era de intensa euforia e foram enormes e profundas as suas repercussões. Sobre essa era do materialismo, cabe ressaltar parte da descrição precisa de Coutinho (2004, p. 6, grifo do autor):

Acreditou no impulso humanitário, conciliando a educação da massa e o socialismo com o culto do poder político e da glória militar e nacional. As massas emergiram do plano histórico, de posse dos progressos materiais e políticos. A ciência, o espírito de observação e de rigor forneciam os padrões do pensamento e do estilo de vida, porquanto se julgava que todos os fenômenos eram explicáveis em termos de matéria e energia, e eram governados por leis matemáticas e mecânicas. O vasto processo de “mecanização do trabalho e do pensamento” (Hayes) refletiu-se tanto na vida material como nas diversas ciências – físicas, naturais, biológicas, sociais. A biologia, com a teoria determinista, e sua promessa de melhoria de saúde e raça, conquistou uma voga dominante. Problemas de hereditariedade, de embriologia, de estrutura celular, de bacteriologia, seduziram os espíritos. O darwinismo, a evolução e a doutrina da seleção

natural imprimiram direção às pesquisas não somente da biologia, mas também da psicologia e das ciências sociais. Outro dado importante foi a ascensão da psicologia científica com seus métodos de laboratório, mais um elo da cadeia de união da biologia com a física, para mostrar a base física do pensamento, da conduta e da afinidade do homem com os animais (Hayes).

Esse mesmo autor acrescenta, ainda, a volta do positivismo de Augusto Comte, tão bem-vindo a esse contexto espiritual da época, que repelia qualquer finalismo teológico e metafísico em prol do fatalismo científico. Através dele, a ciência social ou sociologia pôde ser exaltada e, com a ajuda de Spencer, que a via como um organismo em evolução, recebeu o impacto de outras ciências, naturais, físicas e biológicas. Essa confluência interdisciplinar, convergindo para os estudos dos fatos humanos e sociais, permitiu não apenas o surgimento do evolucionismo de Spencer, mas, também, o ambientalismo de Taine e o materialismo psicológico de Wundt e Lombroso.

Outro ponto ressaltado por Coutinho (2004, p. 7) foi o impulso da biologia em direção às ciências naturais, graças às contribuições de Darwin e aos incentivos de Comte e Spencer. A sociedade passaria a ser vista “[...] como um organismo composto de células em funcionamento harmônico e obedecendo a leis biológicas de crescimento e morte”. Uniam-se, destarte, a biologia e a sociologia em defesa da ideia de evolução e progresso, que caminhavam em direção contrária aquele senso romântico de interesse pela história do passado e pela tradição.

Outras ideias de essência darwinista surgiram, afirmando que a natureza do homem, assim como dos demais seres vivos, é determinada pelas circunstâncias externas e que estas têm poder absoluto tanto sobre o seu corpo como sobre seu espírito. Esta noção de onipotência do ambiente refletia o já referido ambientalismo de Taine, que instigou historiadores da cultura e da civilização, chegando, inclusive, a se tornar referência comum na crítica artística e histórica.

Em reflexo a essa ebulição científica e positivista que passou a imperar no mundo ocidental, o quadro intelectual e filosófico do império brasileiro inquietou-se e produziu alguns frutos notórios, principalmente no Nordeste. A essa altura, em Recife, já se notava, conforme Paim (s.d.), certa instabilidade decorrente das polêmicas, de cunho filosófico, principalmente entre Tobias Barreto, o então propulsor das “ideias novas” advindas da Europa, e seu antigo mestre da faculdade, o Conselheiro Autran, conservador, defensor das ideias católicas e da tradição espiritualista que logo perderia de vez o predomínio.

As “batalhas” travadas entre os dois, que tinham como “arenas” inaugurais os jornais *O Americano* e *O Católico*, marcam o início de uma “efervescência cultural” que logo viria a ser um “fenômeno generalizado” no país. As inúmeras outras obras, artigos e teses que se produziram a partir daí e que seguiriam fielmente os pressupostos positivistas (e depois materialistas) forneceram as bases necessárias para o surgimento do que se chamou Escola do Recife, encabeçada pelo próprio Tobias Barreto. Candeias (2015, p. 13), em nota de rodapé, afirma que a contribuição desse poeta sergipano,

[...] ao que tudo indica, não foi resultado do desenvolvimento de uma forma de pensar efetivamente autêntica. Ele era, na verdade, um leitor fervoroso e foi grande divulgador e defensor daquilo que lia – inclusive em alemão, idioma muito pouco conhecido pela população naquele período. Dessa maneira, propagou teorias e conceitos de pensadores como Haeckel, Spencer, Darwin, Kant, Comte, e ensejou, com isso, o surgimento de um grupo de intelectuais, conhecido como “Escola do Recife”, que defendia a autonomia de pensamento em relação ao conservadorismo vigente na Faculdade e na intelectualidade em geral, com ideias fundadas no determinismo, no nacionalismo e no racionalismo.

Graça Aranha, França Pereira, Teotônio Freire, Artur Orlando, José Freitas, Clóvis Beviláqua, Faelante da Câmara, são apenas alguns dos muitos nomes que se juntaram a Tobias, uns como juristas e outros (a minoria) como literatos, em apoio a essas novas correntes materialistas. A repercussão da escola projetou-se noutros movimentos. Segundo Paim (s.d.), a Faculdade de Medicina da Bahia, ainda em resistência apesar de um campo propício às novas ideias do Recife, chegou a rejeitar, pela tendência acentuadamente materialista, a tese de doutoramento do médico baiano Domingos Guedes Cabral. A rejeição gerou protesto por parte dos próprios colegas do médico que, por isso, resolveram publicá-la, dando origem a sua famosa obra *Funções do cérebro*, de 1876. Um ano antes, na Escola Popular do Ceará, também haviam sido realizadas algumas conferências, de cunho filosófico e religioso, aparentemente inspiradas nos ideais que vigoravam em Recife, uma vez que se serviam de autores como Augusto Comte, Buckle, Taine e Spencer.

Enquanto se constituía, assim, num plano histórico, esse complexo espiritual e intelectual, dotada de um conjunto de “-ismos” (evolucionismo, liberalismo, iluminismo, determinismo, positivismo, contra-espiritualismo, naturalismo), também ganhava forma, no plano artístico-literário, o complexo estilístico do Realismo-Naturalismo-Parnasianismo. Era natural que aquele período estritamente materialista cooperasse para o desenvolvimento de

correntes estéticas que almejassem fugir e atacar, simultaneamente, toda e qualquer atitude subjetiva.

De fato, o Realismo, logo amparado por sua corrente naturalista em total acordo com o espírito cientificista da época, dedicava-se à pintura concreta da realidade, configurando-se, nas palavras de Moisés (2009, p. 15),

[...] uma arte literária diametralmente oposta à romântica [...]. Ao invés do subjetivismo, propunham a objetividade, amparados na idéia (sic) positiva do fato real; em lugar da imaginação, a realidade contingente; assim, ao “eu”, que os românticos erigiram como espaço ideal para as suas pervagações fantasistas e imaginárias, os realistas opunham o “não-eu”, a realidade física, o mundo concreto.

Quanto ao Parnasianismo, apesar de seu feitio próprio, claramente juntou-se às demais correntes – Realismo e Naturalismo – em revolta contra o subjetivismo romântico. Como afirma Coutinho (2004, p. 8-9), esse trio participa

[...] do mesmo espírito de precisão e objetividade científica, de exatidão na descrição, de apelo à minúcia, de culto do fato, de rigor e economia de linguagem, de amor à forma, e só distingue o Realismo do Naturalismo o aparato científico deste último, sua união à biologia e ao determinismo da herança e do ambiente.

Todavia, não obstante esse forte cruzamento estético em oposição e ataque ao Romantismo, não foi possível a vitória completa sobre essa corrente. E certamente não seria, caso se leve em conta que repelir todo um ideário de há muito introduzido no espírito do homem requer deste uma sucessiva destruição e regeneração intelectual de si mesmo, algo semelhante ao que afirma Coutinho (2004, p. 316) acerca dos estilos estéticos, com o intuito de justificar, na prosa, o surgimento do Impressionismo: “em vez de desaparecerem e de nascerem novos, [...] se fecundam mutuamente e se transformam, resultando aos poucos, novas formas, que jamais são totalmente novas, porque integram muitos elementos das anteriores”. De todo modo, é evidente que os próprios concorrentes do Romantismo receberam dele muitos caracteres e que o filete romântico, embora velado, atravessou todo o período que compreende o Realismo e suas ramificações naturalistas e parnasianas para, então, culminar no Simbolismo da última década do século XIX.

O aparecimento do Simbolismo, entretanto, não afastou as correntes até então dominantes, antes desenvolveu-se paralelamente e, por vezes, mesclando-se, intensificando o cruzamento estético que atravessou o século XIX e veio contribuir para a instabilidade

artística reinante nas primeiras décadas do século XX. Atribui-se a esse início de século a grande euforia com que era glorificada a *belle époque*. Um poderoso clima de modernidade espalhou-se por todo o ocidente e Paris tornou-se o maior centro de referência e propagação desse novo espírito.

1.2 A BELLE ÉPOQUE

Quando abriu suas portas para a grande Exposição Universal de 1900¹, a “capital do mundo” (assim declarada Paris, na época) gozava de um intenso sentimento de prosperidade. Afinal, como lembra Guerreiro (1995, p. 11), “a economia tinha arrancado vigorosamente e o tecido industrial tinha sido modernizado pela longa crise que durou cerca de vinte anos”. Pouco mais de uma década se passara, apenas, desde a última Exposição e já não seria mais novidade as grandes produções industriais, as muitas invenções tecnológicas, das quais se faziam tema. Agora, consoante Lopes (2007, p. 103-104, grifo do autor),

[...] as grandes inovações já não decorriam na área industrial, mas cultural. A arte e arquitetura estavam em plena influência do Impressionismo e da *Art Nouveau* e Paris tinha ganho um lugar de destaque, com seus ballets, teatros, cabarés e *haut couture*, como pólo produtor e exportador de cultura.

Essa Exposição, numa data tão peculiar, foi realizada, depois de muitas reflexões e dúvidas, com o intuito de enaltecer o século que estava chegando ao fim – uma espécie de retrospectiva do século XIX. A ideia seria enfatizar, sobretudo, conforme Lopes (2007, p. 104), “[...] a evolução das ciências e da indústria até então”. No entanto, ocorreu que, em termos de organização temática, a própria indústria foi colocada em plano muito secundário. A ela sobrepuseram-se as artes, o ensino e os equipamentos artísticos, os quais deram-lhe um retoque moderno e fizeram dela um dos maiores símbolos da *belle époque*. De acordo com Guerreiro (1995, p. 10-11, grifo do autor):

A Belle Époque é esse tempo de projeções nostálgicas, construído retrospectivamente à medida dos desejos de uma geração que tinha assistido à extinção do futuro. Paris de 1900 estava destinado a perpetuar-se num

¹ Lopes (2007, p. 13) define as exposições universais como “[...] um tipo de evento inédito [...] que num espírito festivo de progresso permitiram a promoção industrial, cultural, econômica e política à escala (quase) global”. Para Guerreiro (1995, p. 7), é o “[...] fenômeno das exposições públicas da arte, do saber técnico e científico, das criações industriais que este século burguês deu à luz com uma fé quase ilimitada no progresso e na criatividade humana”.

conjunto de poderosos *clichés* que nenhuma outra verdade pode relativizar: imaginamos a cidade entregue aos prazeres fúteis, o encanto dos salões onde se dançava a valsa com um toque de decadência, a indiscrição do luxo, as mulheres elegantes do Maxim's, as *cocottes*, também chamadas *les grandes horizontales*.

Contudo, apenas Paris e sua exposição não seriam suficientes para inteirar o sentido glorioso de uma *belle époque*. Assiste-se a uma infinidade de extraordinárias descobertas, novos estilos e formas surgem em diversas áreas do saber. Na pintura, logo depois da *art nouveau* – que, segundo Strickland (2002, p. 109), deixou marcas não somente na arquitetura, utilizando suas formas torcidas e floridas que fugiam da neutralidade estética comum aos produtos resultantes da máquina –, o Cubismo também veio acrescentar às telas as suas pinceladas geométricas. Na música, Debussy e Schoenberg revolucionam: o primeiro, por corromper o dinamismo tradicional, promovendo sua arte estática à maneira impressionista, com o toque simbólico da época, conforme Carpeaux (1968); o segundo, por inspirar o atonalismo e ensinar seu dodecafonismo. Na literatura, o romance de Proust lança olhares hostis sobre os métodos tradicionais de união ou equivalência entre escritor (autor, homem real) e escritura (obra fictícia), dando os primeiros passos para uma nova crítica literária que privilegiasse a autonomia da obra.

Entre as sensações do período apontadas por Moisés (2009, p. 376) estão, também, o desvendar das “[...] sutilezas da memória e do tempo [...] [e a pregação do] advento do super-homem [...]”, ambas respectivas contribuições de Bergson e Nietzsche à Filosofia. A Psicanálise alça voos em direção ao inconsciente, apoiando-se nos estudos de Freud. Também a Física e a Medicina preparam-se para iminentes e importantes descobertas; de um lado, a fissão do átomo, a teoria dos *quanta* e da relatividade; e do outro, “[...] os primeiros triunfos sobre moléstias renitentes, ceifadoras de legiões, como a tuberculose e a febre amarela”. De modo geral, os laboratórios artísticos e literários fervilhavam, contribuindo para que uma multidão de “ismos” (impressionismo, futurismo, expressionismo, dadaísmo, ultraísmo, imaginismo, sensacionismo e etc.) viessem vanguardar os impulsos de criação e inovação.

O Brasil logo passou a participar ativamente de todo esse vigorante entusiasmo, e nenhuma outra cidade amoldou-se tão bem ao estilo francês quanto o Rio de Janeiro. A cidade, então capital federal, experimentou mudanças radicais nas mãos do prefeito Pereira Passos, que tinha mesmo a intenção de emprestar a ela uma “[...] fisionomia parisiense, um aspecto de cidade europeia”, segundo Broca (2005, p. 35). Com o apoio do governo Rodrigues Alves (1902-1906), o prefeito inaugura o período que ficou conhecido como “bota-

abaixo”², em que centenas dos prédios cariocas foram demolidos para a construção dos novos palácios afrancesados, das novas arquiteturas no estilo *art nouveau* trazido da Europa.

Não demorou muito para que o próprio Presidente da República, num bonde sobre trilhos improvisados, juntamente com outras autoridades, estivesse percorrendo a grande Avenida Central, inaugurando uma das principais obras desse plano de urbanização. A investida trouxe ares de “progresso”; o automóvel e os serviços de transporte pelo bonde logo surgiram para realçar a fisionomia urbana. O cinema, a fotografia, o jornalismo (com sua nova faceta de reportagem e entrevista) e até mesmo a literatura andavam de mãos dadas com os muitos espetáculos mundanos (bailes, conferências, batalhas de flores, etc.), promovidos com o intuito de adequar o quadro social da cidade ao clima de modernidade.

Para destronar a velha boêmia dos cafés, surgiram, também, os clubes e salões chiques que, segundo Broca (2005, p. 55, grifo do autor), ocupavam-se de “[...] uma fauna inteiramente nova de requintados, de dândis e *raffinés*, com afetações de elegância, num círculo mundano, em que a literatura era cultivada como um luxo semelhante àqueles objetos complicados, aos pára-ventos japoneses do *art nouveau*”. Era o império de uma nova “boêmia dourada”. Não à toa, logo tornou-se lema o repetido *slogan* “O Rio civiliza-se”, de Figueiredo Pimentel, em sua coluna do “Binóculo”. De fato, considerando esse “luxo” a que fora reduzida a ideia de “ser civilizado”, o Rio civilizava-se e a iniciativa de reforma serviu de estímulo para governos posteriores. Como lembra Moisés (2009, p. 377): “em 1908, tivemos a Exposição Nacional, com intensa atividade cultural. Nos anos seguintes, inaugurou-se o Teatro Municipal (1909) e a Biblioteca Nacional (1910)”.

A intensidade com que se manifestava, entre nós, esse clima de progresso e modernidade parecia contrariar, para todos os âmbitos, qualquer mínimo vestígio do passado, até mesmo o mais próximo. Mas, a verdade é que seria inútil lutar contra “[...] as catedrais e os palácios, os poderes e resíduos, superstições e lições do passado. É uma época para colecionadores de gosto eclético”, segundo as palavras de Carpeaux (1964, p. 2760). Também Moisés (2009, p. 379, grifo do autor) elucida que, “[...] como em época nenhuma, a *belle époque* registra o convívio, nem sempre pacífico, das tendências finisseculares e das propostas de vanguarda impelidas pelos ventos do futuro”. Os realistas, portanto, principalmente na prosa, continuavam o seu percurso, ao passo que, na poesia, atuavam no mesmo espaço dois grupos antagônicos: o da segunda geração simbolista e o dos epígonos

² Caso o leitor tenha curiosidade, Broca (2005), na sua obra *A vida literária no Brasil 1900*, apresenta, em nota intitulada *O “bota-abaixo”*, alguns recortes descritivos do período, cujo desempenho se deu de maneira um tanto conflituosa.

parnasianos. Todos empenhados em seguir fielmente os modelos impostos pelas suas tradições estéticas.

Apesar do epigonismo, da ortodoxia e da intransigência – palavras muito contrárias aos propósitos revolucionários da época – exigidos, principalmente, no campo da poesia, foram inevitáveis o cruzamento e o entrecruzamento dessas correntes, o que possibilitou o surgimento de uma larga revoada de poetas que fundiam, em suas obras, caracteres parnasianos e simbolistas, e que, conforme Coutinho (2004, p. 596), “[...] vão iniciar uma espécie de relaxamento da disciplina escolástica, aceitando o ecletismo como atitude estética e permitindo o aparecimento de algumas figuras alheias ao enquadramento em grupos”. Entre essas “figuras alheias” a qualquer compromisso doutrinário estaria o paraibano Augusto dos Anjos, poeta sobre o qual propomos discorrer adiante e cuja única obra, *Eu* (1912), constitui o objeto de análise deste estudo.

O passeio contextual feito até aqui, como se percebe, não segue uma linha estreita e definida que sugira, a priori, alguma constatação sobre Augusto dos Anjos ou sua poesia. O propósito é muito mais de demarcar os possíveis e diferentes “espaços” com os quais sua obra dialoga ou se relaciona de alguma maneira, e, com isso, estabelecer o quadro geral que poderá fornecer as bases para uma melhor compreensão do que a torna tão exclusiva do ponto de vista estético. Nesse sentido, as discussões que propomos adiante não intentam abarcar todos os limites apontados nesse passeio, muito embora elas exijam que retornemos a ele, sempre que necessário.

1.3 O POETA: VIDA E OBRA

Augusto de Carvalho Rodrigues dos Anjos nasceu no engenho de açúcar do Pau d’Arco, na várzea paraibana, em 20 de abril de 1884. De acordo com Barbosa (1985, p. 49), manifestou desde cedo o gosto pelas letras, graças aos ensinamentos que recebera do pai, o Doutor Alexandre Rodrigues dos Anjos, bacharel, homem erudito, “[...] versado que era em letras clássicas, além de atualizado com a cultura do seu tempo, leitor de Spencer e até de Marx”. De sua mãe, Córdula de Carvalho Rodrigues (mais conhecida por “Sinhá Mocinha”), recebeu, sobretudo, a descendência de antigos senhores de terras, os Fernandes de Carvalho, donde vieram os engenhos Pau d’Arco e Coité, heranças que passaram a promover o sustento da família.

Ao passo que, por um lado, crescia o poeta, naquele regime rural e patriarcal do Pau d'Arco, por outro, desmoronava, segundo Gullar (1995, p. 17-18),

[...] todo um amplo setor da classe latifundiária do Nordeste atingida pelas transformações econômicas, sociais e políticas das últimas décadas: a abolição da escravatura, a proclamação da República, a construção da The Conde d'Eu Railway Company Limited, o estabelecimento da Companhia de Engenhos Centrais anglo-holandesa.

Restou-lhe, deste modo, acompanhar de perto o processo de inevitável ruína material de sua família que, aos primeiros sintomas da crise, resolveu hipotecar os dois engenhos, em 1892. Atitude que, de início, parecia resolver a situação, mas que apenas adiava o problema de ter que enfrentar a baixa do preço do açúcar e da aguardente (produtos desses engenhos), que há tempo se acentuava com a transferência paulatina da mão-de-obra escrava para os cafezais do sul do País. A crise financeira era, pois, irreversível, de modo que o Doutor Aprígio (tio do poeta, e responsável pelos negócios) se vê obrigado a vender um dos engenhos, o Coité, restando-lhe, então, apenas o Pau d'Arco, residência dos Carvalho – assim mesmo em situação de extrema precariedade. Para agravar ainda mais a situação, o pai do poeta, Doutor Alexandre, sofre insulto cerebral, e após anos inteiros imóvel numa cama, morre em 1905. Também morre o patriarca, Doutor Aprígio, em 1908, quando a família já havia se mudado para a casa da rua Direita, 103, localizada na cidade (atual João Pessoa). Dois anos depois, em 1910, desfizeram-se, também, do patrimônio restante, o Pau d'Arco.

Nesse ambiente rural em decadência, viveu o poeta por 24 anos, divididos entre periódicas estadias, ora no Liceu Paraibano, onde fez todos os seus exames preparatórios, ora na Faculdade de Direito de Recife, onde adquiriu o seu diploma de bacharel, em 1907. Incontestável foi a importância dessa academia para o seu desenvolvimento intelectual e, principalmente, para o seu processo de maturação poética. Assim como o pai recebera dela muitas influências, foi ele também contaminado pelas doutrinas filosóficas e materialistas que vieram do estrangeiro e que, ali, penetraram através do importante Tobias Barreto – de quem, inclusive, o Doutor Alexandre fora contemporâneo, conforme registra Barbosa (1985). Nomes como Haeckel, Darwin, Von Hartmann, Schopenhauer, Ludwing Noiré, entre outros provavelmente responsáveis por ditar os parâmetros intelectuais da Escola, certamente invadiram o “hierático areópago heterogêneo” de suas ideias (“Agonia de um filósofo”) e não de ficar eternamente presos às “perpétuas grades” de seus versos (“Budismo moderno”).

Em 1908, ainda conforme Barbosa (1985), já formado em Direito, Augusto prefere seguir profissão no magistério e não na advocacia. Preparando estudantes para o Liceu ou para a Faculdade, garantiria seu sustento com o ensino particular, até receber, através do apoio de sua família ao partido político oligárquico, ora dominante, a nomeação para a cadeira de Literatura no Liceu Paraibano e o título de diretor do Instituto Maciel Pinheiro, em 1909. Estabilizado financeiramente, pôde, então, em julho de 1910, casar-se com a dona Ester Fialho, filha de um dos conterrâneos do então presidente do Estado, João Lopes Machado, com quem o poeta fizera boa amizade.

Quatro meses depois, já cansado do ambiente instável da Paraíba, e almejando ambições muito maiores, joga tudo para o alto – inclusive a amizade com o presidente – e tenta a sorte na então Capital Federal, o Rio de Janeiro. “Lá, vai ter vida difícil: mudanças constantes – seis casas, em dois anos e meio – dificuldades financeiras, na falta de emprego regular”, de acordo com Reis (1982, p. 5). Logo nos primeiros meses de estadia na Capital, o poeta já se depara com a vida mergulhada num caos. Como declara Barbosa (1985, p. 60), “a situação era mais do que precária e os vencimentos insuficientes para cobrir as despesas da família. Perdera o primeiro filho. O parto prematuro indica as dificuldades por que passara”.

Mais três filhos lhe viriam durante os três anos que passaria no Rio. O crescimento da família apenas aumentava as responsabilidades, e as cansativas aulas particulares, das quais desde cedo passou a depender, não mais eram suficientes, nem mesmo quando somadas aos encargos eventuais como professor substituto no Ginásio Nacional e na Escola Normal. Essa instabilidade duraria até 1914, quando “[...] surgiu a possibilidade da nomeação para diretor do Grupo Escolar de Leopoldina, em Minas Gerais. Agarrou-se a ela como um náufrago à espera de tábua de salvação”, nas palavras de Barbosa (1985, p. 67).

Com essa nomeação na cidade mineira, Augusto se muda para lá em julho de 1914, conforme Reis (1982). Apesar de entusiasmado com a direção do estabelecimento, continua a dar aulas particulares e passa a colaborar com a imprensa local, *A Gazeta de Leopoldina*. Quando tudo parecia entrar nos eixos, adoece em outubro daquele ano, depois de apanhar uma gripe forte que logo evolui para pneumonia, e morre em 12 de novembro de 1914.

O grande fruto dessa vida curta e conturbada de Augusto dos Anjos foi, sem dúvida, o seu livro de poesias datado da época em que ele ainda vivia no Rio de Janeiro. Essa obra única, intitulada *Eu*, recusada pelos editores, só teve publicação devido à parceria do poeta com o seu irmão Odilon, o qual financiou os custos editoriais em troca da participação de

metade dos lucros obtidos com a venda dos exemplares, conforme as cláusulas do contrato exposto por Barbosa (1985).

Desponta, assim, no ano de 1912, notadamente incompreendida e ‘alheia’ a todo o panorama literário em vigor, a poesia augustiana. Já era de se esperar que sua obra não agradaria aos representantes da literatura oficial, a qual era chamada simpaticamente de “sorriso da sociedade” – de certo por refletir a face agradável, civilizada e sofisticada da *belle époque*. O que a cativava, em julho de 1912, como lembra Barbosa (1985, p. 63, grifo do autor),

[...] era a ideia de Medeiros e Albuquerque para que se levantasse no Rio de Janeiro uma estátua a Eça de Queirós [...]. Entrevistas de Coelho Neto, Bilac, Alberto de Oliveira, Paulo Barreto, Filinto d’Almeida e Félix Pacheco enchiam colunas de jornais, a respeito de assunto tão palpitante. Abel Hermant e Sem passavam pelo Rio, a caminho de Buenos Aires. Lucien Guitry e sua companhia mantinham repleto, todas as noites, o Teatro Municipal. Rubén Dario e Paul Adam anunciavam conferências. A Srta. Nair de Teffé, caricaturista e declamadora, dava recitais de poesia francesa no *five-o-clock-tea* do Clube dos Diários.

Aos olhos dessa literatura, o *Eu* seria, portanto, uma espécie de “aberração”, como o foi para Estrada (apud BARBOSA, 1985, p. 62), o ferrabrás da crítica e contemporâneo do poeta, que, inclusive, num artigo do *Correio da Manhã*, se referiu a essa obra como um “[...] extravagante volume de versos, em que não poucas pérolas se misturam com o grosso cascalho dos exotismos estapafúrdios”. O cronista d’*O país*, na época, Oscar Lopes, foi outro que se mostrou, segundo Barbosa (1985), distante à proposta do paraibano, e se refere a algumas de suas composições como “estranhas” e com certo “descaso” em relação ao que era entendido por “moeda corrente” nas letras da terra.

Tudo indica, todavia, que essas composições do *Eu*, inclinadas a destoarem dos padrões, atendiam, por isso mesmo, muito mais aos propósitos da *belle époque* do que mesmo as tentativas da vigente literatura de se enquadrar ao clima superficial e afrancesado de modernidade. Para Moisés (2009, p. 435, grifo do autor),

[...] a obra de Augusto dos Anjos funciona como sismógrafo do período: epicentro da *belle époque*, porquanto veio a lume em 1912, é também o seu símbolo, mas ao mesmo tempo, e por isso, foge de uma caracterização unívoca. Quanto mais se identifica com a *belle époque*, ou o *art nouveau*, mais se afigura insólita na paisagem da época, como se a plena realização do ideário em voga equivalesse a negá-lo ou superá-lo.

Nada do que esse poeta propunha, de fato, parecia se enquadrar naquele ambiente “deleitoso” instituído pelos parnasianos e simbolistas, e “isto porque nossa elite cultural e política tinha na estética do belo greco-romano, misturado às tardes lácteas de Bilac e aos hinos de Osório Duque Estrada, um eficaz estatuto de confirmação ideológica”, como lembra Helena (1984, p. 17). Aquele vocabulário técnico e científico de Augusto dos Anjos, que Coutinho (2004) considera grudado à temática do macabro, imbuído de filosofia materialista, caldeado tudo em argamassa de extremado pessimismo para fazer da fonte de seu canto o lado sórdido, negativo e carcomido da vida, caminhava em direção totalmente oposta ao que, tradicionalmente, se entendia por “belo” na poesia de início do século.

Contudo, como já assinalamos, é essa consciente rebeldia aos ditames e preceitos estabelecidos que coloca Augusto dos Anjos muito além do seu tempo. Isso pode ser mais bem compreendido à luz das discussões propostas pelo formalista russo V. Chklovski, em seu artigo “A arte como procedimento”, de 1917. Nele, o teórico contesta o emprego à linguagem poética da lei da economia das energias criativas, difundida por Spencer (apud CHKLOVSKI, 1978, p. 42, grifo do autor), segundo a qual:

Na base de todas as regras que determinam a escolha e o emprego das palavras, encontramos a mesma exigência principal: economia de atenção... conduzir o espírito à noção desejada pelo caminho mais fácil é frequentemente o fim único e sempre o objetivo principal.

Para esse formalista, tal lei funciona apenas num caso específico da linguagem, qual seja, a do cotidiano. É no discurso prosaico que comumente nos deparamos com frases inacabadas e palavras ditas pela metade, e isto porque as leis gerais de percepção, segundo ele, nos mostram que as ações, depois de tornadas habituais, tendem, também, a tornar-se automáticas. Em outras palavras, a força repetitiva do discurso cotidiano provoca o “automatismo” dos objetos, fazendo com que estes sejam somente percebidos superficialmente, apenas “reconhecidos” rapidamente, num método algébrico de pensar no qual eles são considerados somente no seu “número” e “volume”.

Nas leis da linguagem poética ou da arte, pelo contrário, o objetivo, conforme Chklovski (1978, p. 45), “[...] é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção”. Uma vida automatizada, segundo ele, vivida inconscientemente, corresponderia a uma vida transformada em nada; a automatização tende a engolir os objetos. E a função da

arte seria devolver a sensação desses objetos, devolver novamente a vida através das sensações.

Numa perspectiva mais ampla, entretanto, é possível que o automatismo, entendido como na linguagem cotidiana, em que é reforçado pela repetição e que, por isso, se torna natural que poupe o ato investigativo e analítico do objeto, alcance o âmbito poético, à medida que se têm linguagens e estilos que se repetem, que são desgastados, por exemplo, pelo uso comum de vários poetas de uma mesma época. Como afirma Chklovski (1978, p. 45), “os objetos muitas vezes percebidos começam a ser percebidos como reconhecimento: o objeto se acha diante de nós, sabemos-lo, mas não o vemos”.

O cenário irrompido pela poesia augustiana, nessa perspectiva, pode ser visto como aquele cuja linguagem e modelo simbolistas e, acima de tudo, parnasianos, praticamente se tornaram automatizados. É certo que os muitos olhos e ouvidos desta época reconheciam, de longe, a beleza envolvente, alva e harmônica de um estilo Cruz e Sousa, como o expresso neste quarteto de “Antífona”³:

Ó formas alvas, brancas, formas claras
De luars, de neves, de neblinas!...
Ó formas vagas, fluidas, cristalinas...
Incensos dos turíbulo das aras...

Ou a beleza láctea, atraente e formal de um estilo Bilac, como o deste quarteto de “Via Láctea”⁴:

Talvez sonhasse quando a vi. Mas via
Que, aos raios do luar iluminada,
Entre as estrelas trêmulas subia
Uma infinita e cintilante escada.

Esses objetos, certamente, já se tornavam conhecidos pela força do hábito, a ponto de não serem mais tão “vistos”. Daí que o *Eu*, pejorativamente insinuado como “moeda” suja e estranha numa terra alva e bela, representa, na verdade, quando colocado sob essa visão

³ SOUSA, C. **Broquéis; Faróis; Últimos Sonetos**. Jaraguá do Sul: Avenida, 2008. p. 44

⁴ BILAC, O. **Antologia poética**. Porto Alegre: L&PM, 2008. p. 16

formalista da arte, uma força poética muito mais aguçada que as demais. Sobretudo pelo seu não-automatismo. Nenhum leitor brasileiro daquele período – que não tenha lido os europeus da época – esperaria, de um poema, imagens tão sórdidas como as encontradas, por exemplo, neste quarteto de “O Lázaro da Pátria”⁵:

Filho podre de antigos Goitacases,
Em qualquer parte onde a cabeça ponha,
Deixa circunferências de peçonha,
Marcas oriundas de úlceras e antrazes.

Todo o trabalho de Augusto dos Anjos se concentra em reproduzir esses tipos de imagem, que ao passo que fogem daqueles já habituados, também os devoram, como neste quarteto de “Solilóquio de um visionário”⁶:

Para desvirginar o labirinto
Do velho e metafísico Mistério,
Comi meus olhos crus no cemitério,
Numa antropofagia de faminto!

Outro aspecto da obra augustiana que, na mesma perspectiva do formalista, a torna ainda mais poética, além do não-automatismo, é a singularização dos objetos que ela propõe. O verme é o elemento motriz de todo o seu percurso de construção imagética, é “[...] este operário das ruínas / Que o sangue podre das carnificinas / Come, e a vida em geral declara guerra” (“Psicologia de um vencido”); é este “fator universal do transformismo”, que “Almoça a podridão das drupas agras, / Janta hidrôpicos, rói vísceras magras / E dos defuntos novos incha a mão...” (“O deus-verme”); e é, pois, a partir dele que se cria essa natureza e essa atmosfera putrefata de seus poemas.

Por fim, o obscurecimento de sua forma também constitui um fator de enriquecimento poético. No que diz respeito à sua sonoridade, por exemplo, o farto uso de termos científicos provoca-lhe, entre outras coisas, efeitos dissonantes e “grosseiros” que corrompem a

⁵ ANJOS, A. **Eu e outras poesias**. 38. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985. p. 83

⁶ *Ibid.*, p. 104

harmonia e a serenidade peculiares ao estilo reinante. Tomemos, como exemplo, o soneto “A ideia”⁷:

De onde ela vem?! De que matéria bruta
 Vem essa luz que sobre as nebulosas
 Cai de incógnitas criptas misteriosas
 Como as estalactites de uma gruta?!

Vem da psicogenética e alta luta
 Do feixe de moléculas nervosas,
 Que, em desintegrações maravilhosas,
 Delibera, e depois, quer e executa!

Vem do encéfalo absconso que a constringe,
 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!

Evidentemente, são múltiplos e diversos os fatores correspondentes a esse obscurecimento formal do *Eu*. Mas não cabe discuti-los neste capítulo. Basta-nos saber, por enquanto, que todos esses recursos aqui apontados (não-automatismo, singularização e obscurecimento formal) atuam como resistência ao “fácil entendimento” dessa poesia e permite uma melhor duração na percepção de seus objetos. Fatores, portanto, que traduzem o elevado nível de poeticidade da obra augustiana, assim como de qualquer outra obra de arte, conforme as teorias sugeridas por Chklovski (1978).

Interessa observar, também, que após cem anos de publicação, a poesia de Augusto dos Anjos ainda não se tornou um objeto que faça parte de uma apreciação automática da linguagem. Ainda não se “naturalizou” completamente. É evidente que os temas nela retratados não recebem, atualmente, o mesmo olhar escandalizado que receberam na época

⁷ Anjos (1985, p. 82)

em que vieram a público, até porque a maioria dos leitores de início do século XX, ainda sob efeito de uma literatura de “bom gosto”, cuja arte era carregada de idealizações, estavam longe de se habituar aos tipos de imagens sórdidas, fúnebres, escatológicas, reproduzidas pela poesia de Augusto.

Com todo o trajeto do século XX e início do século XXI, evidentemente, esses temas passaram a causar menos impacto nos leitores, à medida que se tornavam fortemente recorrentes, tanto na literatura como nas artes em geral. Porém, como já sugerimos, isso não foi suficiente para naturalizar ou automatizar completamente o que há de singular nessa poesia, pois, ainda hoje, o público leitor, principalmente o comum – não especializado ou que nunca teve contato com a obra do poeta –, sente certo estranhamento ao se deparar com as formas “duras” e “grotescas” dos seus versos.

Ademais, no que se refere ao “belo”, Augusto dos Anjos, embora tardiamente percebido, acaba por despertar, com sua poesia putrefata, entre outras coisas, a necessidade de um novo olhar sobre o conceito, até então predominante, de “beleza”. Algo que, inclusive, já havia sido proposto na França por Victor Hugo, com sua teoria do grotesco, e que continuava ganhando força no estilo moderno de Baudelaire (1821-1867).

Friedrich (1978, p. 44) revela, por exemplo, que os objetos da lírica moderna de Baudelaire já não mais suportavam o antigo conceito de beleza e que esta, para que fosse protegida do banal, e ao mesmo tempo provocasse o gosto banal, deveria ser bizarra. Daí o “puro e bizarro” como sendo uma das suas definições do belo, e a “anormalidade” como sendo uma “premissa do poeitar moderno”. Acrescenta, ainda, que essa nova “beleza” pode coincidir com o “feio” e que “[...] ela adquire sua inquietude mediante a absorção do banal em simultânea deformação em bizarro, e mediante a união do ‘espantoso com o doido’, como consta em uma carta”.

É notória, deste modo, a aproximação ou similaridade entre os objetos trabalhados por esse poeta francês e aqueles que constituem a poesia augustiana. Nessa poesia, o que era entendido e aceito como feio e banal, torna-se bizarro e anormal (“Amo o esterco, os resíduos ruins dos quiosques”; “Assisto agora a morte de um inseto...!”; “Como uma cascavel que se enroscava”; “Asa de corvos carniceiros, asa”), e são esses novos caracteres que facultam, também, nova beleza aos seus objetos. Por isso o consenso, entre os críticos, de que Augusto teria recebido influência de Baudelaire, principalmente no que tange à utilização dos mesmos “[...] recursos equívocos, paradoxais [admitidos por ele], para dotar a beleza de um encanto agressivo, do ‘aroma do surpreendente’”, conforme descrito por Friedrich (1978, p. 44).

Noutra perspectiva, finalmente, não obstante essa peculiaridade da obra de Augusto dos Anjos que a priva de filiar-se a qualquer grupo, muitas foram as tendências que a influenciaram no seu processo de formação. É evidente em seus poemas, por exemplo, a presença de elementos tanto parnasianos quanto simbolistas. Como lembra Gullar (1995, p. 22):

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.

A riqueza da sua terminologia científica também indica a influência do tipo de poesia que no Brasil desenvolveu-se com a Escola do Recife (onde o poeta estudou): a científicista, que procurava unir arte e ciência. Dedicando-se a mostrar, com sua dissertação, a relação entre ciência e literatura na obra de Augusto dos Anjos, Silva (2010, p. 43) aponta que:

Influência mais forte do poeta foi a recorrência à ciência para definir melhor as suas preocupações com a origem da angústia moral que, a seu ver, atormenta a humanidade. Sua linguagem misturava palavras inusitadas, muitas ligadas à terminologia científica, causavam uma poesia de estranhamento, pois, usava termos na época considerados antipoéticos como o verme, escarro, feto, germe.

A natureza antitética dessa obra também parece retomar a negatividade romântica da qual fala Candido (2010, p. 64):

Entendo aqui este termo [negatividade] em sentido amplo, abrangendo tanto os temas quanto as formas de expressão que manifestam de certo modo aquilo que é o oposto, o avesso do que se espera. “Sou o espírito que nega”, é como o demônio se define no Fausto, de Goethe. No meu conceito há um pouco disso, mas sem qualquer conotação moral. Penso apenas no gosto romântico pelo que está do outro lado, pelo modo ou a coisa que contrariam, pelo sentimento que se opõem, pelo ato que parece ir contra a corrente. Exemplos: o túmulo que se opõe à casa; a ruína que se opõe à construção; a decadência que se opõe ao apogeu; a noite que se opõe ao dia; o sono que se opõe à vigília; a anormalidade que se opõe à normalidade; o mal que se opõe ao bem; o texto fragmentário que se opõe ao texto completo; o poema sem sentido que se opõe ao poema com sentido. No final, a morte que se opõe à vida. Estes são tipos de negatividade cultivados pelos românticos como opções preferenciais.

Não há dúvidas de que muitas dessas contradições apontadas pelo autor recorrem na maior parte dos poemas do *Eu* e reformulam esse tipo de negatividade cultivada pelos românticos. Candeias (2015, p. 67, grifo do autor), referindo-se a esse mesmo trecho de Candido, parece concordar com isso:

Podemos dizer que na obra de Augusto dos Anjos há uma profusão tão grande dos aspectos determinados pelos primeiros termos das oposições mencionadas pelo crítico, que são pouquíssimos os poemas nos quais nenhum deles está presente. São inúmeros – e podem ser considerados os mais significativos – os casos em que o túmulo, a ruína, a decadência, a noite, o sono, a anormalidade, o mal, o fragmento e a falta de sentido incorporam a negatividade dessa poesia desesperançosa, cujo *leitmotiv* é a morte.

Muitos críticos perceberam, ainda, na obra augustiana, caracteres que a aproximam do ‘movimento’⁸ de vanguarda surgido na Alemanha, e que ficou conhecido como Expressionismo. No entanto, essa aproximação, provavelmente, pode não ser resultado de uma influência. O expressionismo surge já em 1905, de forma muito sutil, associado a um grupo que na Alemanha ficou conhecido como *Die Brücke* (A Ponte), e que manteve suas atividades até 1913. O próprio nome “expressionismo” só surgiu historicamente, muito depois, de acordo com Figueiredo (2012). No Brasil, ele só chega em 1917 através da polêmica “exposição de arte moderna” de Anita Malfatti (embora em 1913, Lazar Segall, pintor expressionista russo, tivesse também feito uma exposição em São Paulo e em Campinas), de acordo com esse mesmo pesquisador. Portanto, vivendo até 1914, dificilmente Augusto tenha tido sequer notícias desse movimento.

Entretanto, como afirma Figueiredo (2012, p. 49), “[...] não “ter tido notícia” do movimento expressionista não tira de Augusto dos Anjos o mérito de, a seu modo, ser parte integrante dele, desenvolvendo processos expressionistas inéditos, em paralelo com o que faziam os poetas europeus”.

Tendo como fundamento retratar a “realidade” de forma “subjéctiva”, criando um mundo novo a partir de um olhar para além das aparências, esse movimento se utiliza de “elementos teóricos” que também perpassam o *Eu*, como nos mostra Figueiredo (2012, p. 50)

⁸ Há dúvidas quanto à maneira de se referir ao Expressionismo, já que parece não ter havido um grupo solidamente constituído que desde o começo se considerasse “expressionista”. De acordo com Figueiredo (2012, p. 46): “Acontecendo em paralelo ao Cubismo, na França, e ao Futurismo, na Itália – movimentos organizados, com manifestos e líderes –, o Expressionismo desenvolveu-se espontaneamente, sendo o termo utilizado o mais das vezes como simples antônimo [...] de Impressionismo”.

num trecho em que “máscara lírica” é entendido como “sujeito falante” da poesia, o “eu empírico” que se “exprime” de “dentro para fora”, adequando-se ao caráter expressionista:

A poesia de Augusto dos Anjos constitui-se como um mundo autônomo, por vezes onírico, onde a máscara lírica transita livremente, porém não sem sobressaltos, entre vermes e seres disformes, alguns invisíveis ao olho humano, mas aos quais a máscara lírica tem acesso naturalmente. Antissentimental na expressão amorosa, a máscara que o poeta utiliza para questionar seu estar-no-mundo vale-se mais dos sentimentos exacerbados que dos raciocínios lógicos. Assim é que, embora a natureza não seja um tema onipresente em sua obra, o indivíduo por trás da máscara lírica torna-se um crítico da solidão das multidões urbanas, colocando-se como um elo entre o homem e a natureza, orientado por um misticismo panteísta.

Outras relações e/ou influências obviamente foram percebidas na obra de Augusto dos Anjos. Mas, bastam as que elencamos para que se perceba o caráter multifacetado que dificulta sua classificação.

2 RECEPÇÃO CRÍTICA DA POÉTICA DO *EU*

Em 1924, apenas dez anos após a morte do poeta paraibano, o escritor pernambucano Gilberto Freyre publica na revista norte-americana *The Stratford monthly*, hoje sem edição, um artigo que muito nos chama a atenção pela riqueza de percepções com que é traçado o perfil, sobretudo poético, de Augusto dos Anjos. Muito mais tarde, depois de traduzido do inglês, e pouco depois revisto pelo próprio Freyre (1943), foi por este agrupado a outros artigos e trabalhos seus que, juntos, compuseram a obra *Perfil de Euclides e outros perfis*, de 1944. Esse artigo intitula-se “Augusto dos Anjos entre a mística e a história natural” e propõe alguns olhares diversificados sobre a poética augustiana, antecipando, numa espécie de síntese, temas que futuramente seriam aprofundados por outros estudiosos do *Eu*.

Visto que não é de nossa pretensão – e nem seria possível – expor, neste capítulo, toda a fortuna crítica de Augusto dos Anjos, decidimos tomar esse artigo de Freyre como eixo norteador para a seleção de apenas alguns de seus críticos, uma vez que nele, como já sugerimos, são retratados muitos pontos que se aproximam do que é ainda hoje discutido acerca da obra do poeta.

Freyre (1987, p. 134), a título de introdução, fala sobre algumas influências manifestas em Augusto dos Anjos:

[...] parece que possuía uns como tentáculos esquisitamente sutis que lhe permitiam ir além do mundo puramente dos sentidos: o mundo que lhe revelara o materialismo científico do seu tempo de menino e de moço. Havia em Augusto uma fome mal reprimida de valores espirituais; uma corrente de misticismo lutava dentro dele contra a fortaleza haeckeliana em que se refugiara com sua doença e com suas atitudes de sadista que fosse também um masoquista, desejoso, talvez, de ser esmagado por uma filosofia contrária à sua.

Como percebemos, Freyre se submete e se afeiçoa a um tipo de crítica impressionista e apologética para a qual a obra só faz sentido se analisada ou descrita a partir do contexto ou dos aspectos biográficos do autor. Tanto que, no trecho aqui mencionado, é sugerido que a “doença” de Augusto dos Anjos, se não um fato responsável, foi ao menos um fator que contribuiu para a presença da “fortaleza haeckeliana” na sua obra. Além disso, notamos que ele descreve diretamente o poeta (Augusto dos Anjos) ao invés da obra (*Eu*), embora querendo, provavelmente, a ela se referir. De qualquer maneira, a despeito da perspectiva adotada por Freyre, é evidente sua percepção de que existe nessa poesia um conflito atuante entre “espiritualismo” e “materialismo”.

Embate que é também identificado por Moisés (2009) e por ele entendido como expressão de uma “dicotomia irreduzível”. À face espiritualista, essa poesia tomaria o rumo de um Idealismo que, divergindo daquelas vaguidades românticas e simbolistas, apoia-se no culto da “Ideia imanente”. A esse culto se aninharia, segundo Moisés (2009, p. 437),

[...] uma série de antíteses, impermeáveis à síntese; daí o apelo à Matéria, que o induz a crer que “a maior felicidade é a destas cousas / Submetidas apenas às leis físicas!” (“Os Doentes”), num mecanicismo que seria o de um cientista empedernido se não o banhasse precisamente o imenso mar da Idéia (sic) Soberana.

No entanto, não seria esse concílio de opostos (Ideia / Matéria) um fenômeno capaz de sugerir que esse poeta conheça, finalmente, um “apaziguamento interior”. Na verdade, a tranquilidade é substituída pela angústia, à medida que ele crê na imanência da “Ideia”. Pois é essa Ideia Soberana o lugar onde ele, impelido por esse Idealismo, centra “o ser das coisas” e acaba recebendo a “consciência do irreconciliável”.

O mesmo duelo espírito/matéria também foi percebido e descrito por Bandeira (1997, p. 121-122). Em suas poucas linhas acerca do *Eu*, ele afirma que esse duelo nega a concepção de um mundo ortodoxo e promove algo de maniqueísta, em que o “mundo do espírito”, o “mundo de Deus”, se opõe ao “[...] mundo da matéria, evoluído segundo a teoria darwinista, o mundo da ‘força cósmica furiosa’”. Seria a consciência poética desse “duelo terrível” o fator que alimenta a “angústia metafísica” do poeta, e o que promove o seu delírio em “cismas patológicas insanas”.

O uso da expressão “angústia metafísica” aí empregado por Bandeira, para de algum modo interpretar a poesia de Augusto, chamou a atenção de Helena (1984, p. 35), para quem o segundo termo dessa expressão não pode ser tomado como elemento determinante, pois somente a “angústia” (e não a “metafísica”) é o “elemento fundador” dessa poesia, e o que há dela “[...] no texto do poeta não pode ser identificado, nem sustentado, pelo dualismo matéria/espírito. Não se verifica esta oposição e, sim, um tratamento poético dado à ‘angústia’”.

Esse “tratamento” se traduz, segundo a pesquisadora, na confluência de três núcleos temáticos – “intuição monística”, “transformismo” e “fagismo” – que simultaneamente atuam em cada um dos três temas chaves que configuram toda a obra augustiana: “os doentes”, “a Arte” e “a gestação do grande feto”. A finalidade desse “duelo terrível” que expressa essa “angústia” no *Eu*, conforme Helena (1984, p. 72), seria a de conjugar tudo isso, à medida que,

“[...] ao desencadear o processo de corrosão, promove o questionamento da dualidade metafísica, e a unificação de todos os temas, elementos e eixos de tematização em uma mesma e única cena poética: a da cosmogonia”.

Helena (1984, p. 65-66) parte do conceito de “cosmogonia” para verificar que ao longo da obra augustiana perpassa, embora não alcançando o nível do “mito”, o tema da “criação”. Ela percebe no *Eu* um processo cíclico que corrobora com essa constatação e que se resume em quatro etapas: nascimento, através do “surgimento de um ‘eu’” (em forma vermicular, lúgubre e etc.) que “provém do caos”; vida (ou a “degradação-maturação” dela), que transforma esse caos original em “cosmos”; morte (ou “desagregação” dela pelo “consumo”), através “[...] da ‘predição’ de que tudo que há no mundo há de desintegrar-se, através de uma ‘glutoneria hedionda’, na ‘aspereza orográfica do cosmo’; e “re-nascimento”, em que a “Arte” (“princípio de cura e consumo”) recria a vida ou faz gerar a “célula inicial de um Cosmos novo”.

Tudo isso é trabalhado de forma detalhada pela estudiosa – e levando em conta muito mais o conteúdo do que a forma; de um ponto de vista muito mais das imagens construídas do que dos sons reproduzidos – através do poema “Os doentes”. Não cabe aqui apresentar na íntegra todo esse trabalho, mas vale mencionar um exemplo mais prático por ela apontado e que, *a priori*, resume mais uma vez a sua tese.

Ela mostra que desde o poema que inicia o *Eu*, “Monólogo de uma sombra”⁹, é visto a “fixação da proveniência”, ou seja, o surgir eterno desse “eu” em forma de “substâncias de todas as substâncias”:

“Sou uma sombra! Venho de outras eras,
Do cosmopolitismo das moneras...
Pólipo de recônditas reentrâncias,
Larva de caos telúrico, procedo
Da escuridão do cósmico segredo,
Da substância de todas as substâncias!

Em seguida a essa “proveniência” que inicia o ciclo da “Criação” vem a “mobilização das forças” que geram o “Cosmo” através do acordar de um “povo subterrâneo”:

⁹ Anjos (1985, p. 75-80)

Em minha ignota mônada, ampla, vibra
 A alma dos movimentos rotatórios...
 E é de mim que decorrem, simultâneas,
 A saúde das forças subterrâneas
 E a morbidez dos seres ilusórios!

Após isso, vem a “glutoneria hedionda”, relacionada aos “atos fágicos” que, no *Eu*, cooperam com o tema da “corrosão”, ou seja, o “consumo” que, de acordo com Helena (1984, p. 73-74), leva “[...] à destruição todas as substâncias concretas e o abstrato das quimeras e dos sonhos”:

A desarrumação dos intestinos
 Assombra! Vede-a! Os vermes assassinos
 Dentro daquela massa que o húmus come,
 Numa glutoneria hedionda, brincam,
 Como as cadelas que as dentuças trincam
 No espasmo fisiológico da fome.

A “antropofagia”, incorporada ao eixo do “fagismo”, se principia como desagregador da “criação”, mas ao mesmo tempo carrega em si “[...] a possibilidade re-agregadora ou recriadora. Simplificando: o fagismo contém o consumo (força desagregante) e leva ao consumo, pela arte, (força agregante)”, conforme Helena (1984, p. 74). Essa “re-criação” de um novo cosmo através da “Arte”, finalmente, viria para fechar o ciclo do tema da “criação” na obra de Augusto dos Anjos:

Somente a Arte, esculpindo a humana mágoa,
 Abranda as rochas rígidas, torna água
 Todo o fogo telúrico profundo
 E reduz, sem que, entanto, a desintegre,
 À condição de uma planície alegre,
 À aspereza orográfica do mundo!

O movimento de “vai e vem” de fatores percebidos por Helena e que formulam um processo cíclico na poesia augustiana faz lembrar de algumas considerações feitas por Proença (1980) acerca do *Eu*. O crítico trabalha com o pressuposto de que sempre “retornam” ou se “repetem” no pensamento de Augusto, e, portanto, em sua obra, um grupo restrito de ideias. São pensamentos e imagens sempre (re) apresentados com uma nova vestimenta vocabular de termos científicos e filosóficos, que funcionam como “condensadores de significado”.

Entre tais ideias presentes nessa obra, Proença (1980, p. 21) destaca a da própria vida, do próprio ser que “[...] é apresentado ora como um ser cujo destino e futuro é um nada, ora como o ser que começou a se formar, mas não atingiu a plenitude, a maturação. Não chegou a realizar-se”. Seria um ser condenado tanto pelo “fatalismo” como pelo “nada da morte”; um que estaria entre o aborto – que sugere a “vida irrealizada”, aquela “Luz que não chegou a ser lampejo” ou aquela forma parada “No rudimentarismo do desejo” – e a podridão – que sugere a própria “morte” ou “reintegração na natureza”.

A repetição dessas ideias concorreria para uma espécie de “obsessão” que marca um “ritmo” de evolução dessa poesia. Se metodizada essa “obsessão”, conforme propõe o crítico, veríamos que alguns elementos, como “crianças”, “animais”, “formas jovens”, “bezerro”, “larva”, que são frequentes no *Eu*, representam uma espécie de “fase evolutiva ainda não realizada”: a “ideia” que encontra resistência no “aparelho corporal imperfeito”; o paralítico que “puxa e repuxa a língua” inutilizável; o cão cuja “palavra” não vai além de “latidos”; o verme “estacionado”, mísero e mofino, “como quase impalpável gelatina”; e etc. Tudo isso, nas palavras de Proença (1980, p. 32), se condensaria numa “[...] concepção de [...] vida que é pura frustração, irrealização, nunca irrealizada integralmente”.

Numa direção oposta ao conteúdo que inicialmente propõe, esse mesmo crítico discorre, ainda, de maneira isolada, poucas linhas sobre “estruturas sonoras” na obra do poeta. Fala sobre “células métricas e regras de segmentação”, tendo como base alguns dos versos do *Eu*. A intenção seria a de verificar quais os segmentos rítmicos predominantes nessa obra.

Para tanto, cita um de seus trabalhos em que afirma ser a “maior célula métrica” a de quatro sílabas poéticas, de modo que as que ultrapassam esse número acabam recebendo um “ritmo interno” através de acentuações secundárias. Por exemplo, em “A sucessividade dos segundos” temos as tônicas na sexta e na décima, constituindo dois seguimentos (– 6 – 4): a sucessiv**ida** – de dos seg**un** (dos). O primeiro seguimento recebe um acento secundário em “su” (a **su** – cessiv**ida** – etc.), e, por isso, constitui um ritmo interno.

Após isso, considerando a predominância dos decassílabos na obra augustiana, o crítico declara que o decassílabo é o tipo de verso que mais permite a variação de ritmo, de acordo com as distribuições de tônicas. Para Proença (1980, p. 41-42), esse metro “[...] possui apenas um tipo de cesura, a da sexta. Dessa cesura, que caracteriza o tipo heróico (sic), nasce, por inversão dos segmentos, um outro tipo, o da 4ª sílaba”. Uma possível representação gráfica disso, seria:

$$\begin{array}{cccccccccc} _ & _ & _ & _ & _ & _ & / & _ & _ & _ & / \\ _ & _ & _ & _ & / & _ & _ & _ & _ & _ & / \end{array}$$

Assim, a variedade de ritmo seria principiada pela “extensão do segmento de seis sílabas”, seja ela do tipo 6 – 10:

- a) $_ / _ _ / _ _ _ / _ _ _ _ / 1 - 3 - 6 - 10$
- b) $_ / _ _ _ / _ _ / _ _ _ _ / 1 - 4 - 6 - 10$
- c) $_ _ / _ _ / _ _ / _ _ _ _ / 2 - 4 - 6 - 10$
- d) $_ _ / _ _ _ _ / _ _ _ _ / 2 - 6 - 10$
- e) $_ _ _ / _ _ _ / _ _ _ _ / 3 - 6 - 10$

Seja também do tipo 4 – 10:

- a) $_ _ _ _ / _ _ / _ _ _ _ / 4 - 6 - 10$
- b) $_ _ _ _ / _ _ _ / _ _ / _ _ _ / 4 - 6 - 8 - 10$
- c) $_ _ _ _ / _ _ _ _ / _ _ _ / 4 - 8 - 10$
- d) $_ _ _ _ / _ _ _ _ / _ _ _ _ / 4 - 7 - 10$

Colocadas essas questões, Proença (1980, p. 43, grifo do autor) chega às seguintes conclusões:

[...] a preferência de Augusto dos Anjos pelo decassílabo, notadamente do tipo 6 – 10 que permite maior variedade de ritmos, é um dos grandes segredos de sua musicalidade. Na verdade, os dois tipos estudados (6 – 10 e 4 – 10) se enquadram normalmente nas subdivisões tradicionais de heróico (sic) e sáfico. Mas a insistência com que o poeta os utiliza quase nos leva a identifica-los como subtipos de decassílabos, uma espécie de *métrica regional do Eu e Outras Poesias*, em que se distinguem quatro formas rítmicas, cuja combinação atenua o decassilabismo exagerado.

Voltando a Freyre (1987, p. 135), outra das suas (felizes) percepções em relação à obra augustiana, da qual, inclusive, já debatemos no capítulo anterior, diz respeito à afinidade que ela possui com o expressionismo alemão:

Havia em Augusto dos Anjos alguma coisa de um moderno pintor alemão expressionista. Um gosto mais de decomposição do que de composição. Limita-se às formas convencionais, de verso, é certo, mas uma aspereza toda sua, uma angulosidade de expressão servida pelo seu conhecimento de palavras duramente científicas, dá aos seus poemas um audacioso sabor mais para os olhos do que para os ouvidos que insistirei em comparar ao das “decomposições” dos expressionistas alemães.

Essa relação viria a ser discutida com mais acuidade por Rosenfeld (1976), em seu artigo “A costela de prata de A. dos Anjos”. O crítico apresenta uma aproximação entre os poemas de Augusto dos Anjos e o expressionismo alemão, tomando como ponte principal a sua terminologia científica. Para esse estudioso, os termos científicos, além de exercerem na sua poesia uma “sedução erótica”, expressam certo “exotismo” (não no sentido de estrangeirismo) que pode ser compreendido numa espécie de “exogamia linguística”. Tal fenômeno lembraria, nessa perspectiva, o mesmo jargão médico utilizado por alguns poetas alemães, como Gottfried Benn, Georg Heym e Trakl, que marcaram, com isso, o momento crítico em que se iniciou a literatura alemã moderna.

Todos eles produziram obras que de algum modo recorrem a uma terminologia clínico-científica. Como descreve Rosenfeld (1974, p. 264), em 1912 (mesmo ano da publicação do *Eu*) Benn publica um volume de poesias com o título *Morgue*; ao passo que, quase ao mesmo tempo, Heym publica *Autópsia*, uma espécie de poema em prosa que descreve, de maneira horripilante, porém bela, a dissecação de um cadáver; e Trakl, nesse meio tempo, também já “[...] sussurrava versos que continham visões de uma humanidade de ‘cara quebrada’, cujos caminhos ‘desembocam em negra putrefação’”.

Portanto, haveria entre esses poetas e Augusto dos Anjos “coincidências notáveis”, apesar das profundas diferenças “formais e substanciais”. Mas, o crítico chama a atenção, especialmente, para as coincidências entre Augusto e Benn, cuja conexão de ambos com a terminologia já referida abre espaço para o que se poderia chamar de “poesia de necrotério”. Essa poesia, consoante Rosenfeld (1974, p. 264-265),

[...] se disseca e desmonta “a glória da criação, o porco, o homem” (Benn), o “filho do carbono e do amoníaco” (Augusto). Esse “feixe de monadas bastardas” desagrega-se em “o ato, a vista, o ouvido, o olfato e o gosto”,

aparecendo numa tasca até a “mandíbula inchada de um morfético” (Augusto), enquanto nas tavernas de Benn “os dentes verdes (de um rapaz)... acenam a uma conjuntivite” (pertencente a uma moça) – ambiente “poético”, aliás, que com citação especial do “Dr. Benn” foi transferido por George Grosz para uma de suas caricaturas.

As imagens hediondas lançadas por esse tipo de poesia vêm colocar em xeque não apenas a harmonia e a doçura superficiais de um mundo que é, na verdade, “intimamente podre”, mas também a própria palavra e metáfora tradicionais, as quais são substituídas por uma metafórica “grotesca”, “marinista” e que opera com o incoerente. Desta operação é que resulta – concordando, inclusive, com o que Freyre descreve no trecho que citamos – “[...] o fascínio excitante provocado por motivos e vocábulos ‘chocantes’, isto é, causadores de ‘choques’, [que faz d]o termo exótico em particular, inserido no campo do vocabulário familiar, [...] o núcleo irradiador de tensões”, segundo Rosenfeld (1974, p. 265-266).

Noutra perspectiva, Freyre (1987, p. 136) também discute sobre a relação de Augusto dos Anjos com a natureza tropical do engenho paraibano em que viveu. O poeta não teve “amor” à essa natureza, muito pelo contrário, enquanto pôde “afastou-se dela heroicamente”:

Escreveu desse engenho materno quase sem amor. Sua meninice deve ter sido sem encanto. No meio da mata grande do engenho, o menino triste deve ter ouvido o espírito da natureza tropical murmurar-lhe pela primeira vez ao ouvido já aguçado talvez pela tísica: “Se me amas, não penses, querido!” Ele desobedeceu. Pensou. Pelo menos, quis pensar.

Não seria, entretanto, somente do amor à natureza trópica que Augusto dos Anjos teria se “divorciado”. Conforme Freyre (1987, p. 137):

Ele afastou-se também do ritmo da vida crioula. De suas amenidades e dos seus repousos. Mesmo em centro mais sofisticado do que a Paraíba do norte, ele teria sido o mesmo bacharel insatisfeito, em luta constante contra a monotonia do cotidiano. Seu corpo magro não encontrava repouso nas boas redes do norte nem seus pés inquietos, descanso nos chinelos de provinciano.

Enquanto Freyre verifica, portanto, de forma evidente, uma relação de distanciamento entre Augusto e seu “ambiente natural”, Gullar (1995), pelo contrário, do ponto de vista do *Eu*, observa a aproximação entre ambos. Por trás das aparentes carcaças simbolistas e cientificistas do poeta – as quais sugerem afastá-lo de seu cotidiano – esse crítico identifica um discurso de caráter concreto, que configura, ao passo que também transforma, a linguagem “prosaica” de sua realidade pobre e medíocre – a doméstica, familiar e

provinciana. Despindo-se, então, do padrão da velha retórica, Augusto faria da experiência concreta da vida a matéria-prima de sua poesia, e, com isso, aterrissaria no campo de uma nova linguagem que mais tarde se convencionaria chamar de moderna.

Para Gullar (1995, p. 25), o trabalho poético de Augusto dos Anjos vem romper de maneira radical com uma visão meramente “literária” da poesia, assumida pelos simbolistas e parnasianos. Nela, o poeta, “prisioneiro das formas e das fórmulas, [...] vê a realidade filtrada por símbolos e metáforas que a desmaterializam, literalizam”. Em outras palavras, as “alturas olímpicas” e as “dimensões oníricas” procedentes daquela literatura acabavam por encobrir o mundo e amortecer as sensações. É o que Gullar (1995, p. 29) entende por mergulho “[...] num verbalismo agônico e precioso, com que [esses parnasianos e simbolistas] mistificaram o sofrimento, as necessidades e as aspirações do homem real”.

Deste modo, Augusto dos Anjos, com todo o seu materialismo, viria para rasgar todo esse véu simbólico, através de uma linguagem rude, asca (incontrolada às vezes) e explodir, com isso, aqui e ali, uma bruta e banal realidade. Só para mostrar como esse estudioso percebe tudo isso, tomemos uma das comparações por ele realizadas. Um quarteto do soneto “O ninho”, de Alberto de Oliveira:

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 uma das estrofes, com o mesmo tema, 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 de uma semicolcheia.

A realidade demonstrada no quarteto do poeta parnasiano Alberto de Oliveira seria muito mais velada do que a da estrofe de Augusto, na medida em que revela apenas uma “noção” de experiência do real, um conhecimento prosaico e amortecido do fato; enquanto que na estrofe de Augusto, essa realidade é desmascarada, segundo Gullar (1995, p. 26), por

[...] 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.

A originalidade de Augusto dos Anjos e o salto que significou a sua obra para o momento estariam, portanto, nessa descoberta – inclusive dolorosa, na maioria das vezes – do mundo real; na sua necessidade de manter-se preso ao 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 [...]”, de acordo com Gullar (1995, p. 28).

Desse modo, o procedimento moderno de sua poesia se faria, além de outras formas, através do resgate de elementos de um plano abstrato para um plano concreto. Nas palavras de Gullar (1995, p. 49), seria a “[...] utilização dos fatos comuns e das coisas materiais para exprimir sentimentos e ideias [...]”. Com isso, em “As vegetalidades subalternas / Pela alta frieza intrínseca lembravam / Toalhas molhadas sobre as minhas pernas”, vemos a referência abstrata às “vegetalidades” ganhar concretude através da “frieza” de “toalhas molhadas” sobre as pernas.

Da mesma forma, só para mostrar mais alguns dos exemplos citados por Gullar (1995), o sentimento metafísico da morte é, muitas das vezes, nessa poesia, reduzido à condição de fato concreto. Como em “Os anúncios das casas de comércio / [...] pareciam talvez meu epitáfio”, em que a morte aqui recebe a “cotidianeidade” do comércio; ou em “Porque o madapolão para a mortalha / Custa 1\$200 ao lojista”; ou nos versos “É ainda com essa asa extraordinária / Que a Morte – a costureira funerária – / Cose para o homem a última camisa!”.

Um último ponto destacado por Freyre (1987, p. 138) em seu artigo, e que mais uma vez realça o seu caráter intuitivo, se refere à possível ligação entre Augusto dos Anjos e a psicologia:

Psicólogos e psiquiatras teriam se deliciado na análise do caso de Augusto dos Anjos. Talvez os mais modernos nos falassem de complexos: do complexo de inferioridade, por exemplo. Diriam eles que a publicidade franca dos sofrimentos e perversões é, em Augusto dos Anjos, aquela esquisita atividade neurótica em que o doente encontra compensação para os seus fracassos na vida. Compensação poética, no caso de Augusto dos Anjos.

Partindo dessa deixa de Freyre, muitos críticos passaram a trabalhar a obra do poeta utilizando uma perspectiva psicológica, por vezes alcançando uma ótica psicanalítica. Entre os estudos que mais se destacaram nesse sentido, está a tese do professor paraibano Chico Viana, intitulada *O evangelho da podridão: culpa e melancolia em Augusto dos Anjos*. Inspirando-se no modelo psicanalítico de Freud, Viana (1994) procura contemplar a representação da “melancolia” na poesia augustiana, mostrando, sobretudo, os “procedimentos literários” utilizados pelo poeta para exprimi-la.

Ele identifica no eu-lírico do *Eu e outras poesias* um “conflito” que, a seu ver, é caracterizado pela “vigência” de elementos melancólicos. Tais elementos revelam ou traduzem nesse “eu” um sentimento de “objeto perdido” do qual resulta, conforme o quadro “afetivo-emocional” da melancolia, o “reco da sexualidade”, o “sentimento de culpa” e o “desejo de morte”. Cada um desses fatores perpassam a poesia augustiana e são pelo crítico discutidos em seu trabalho.

Assim, só para trazer algumas discussões propostas por esse pesquisador, o sentimento dos contrastes na poesia augustiana surgiria como efeito desse “objeto” que se perdeu, de um “luto não-realizado”, que teria como maior consequência, segundo Viana (1994, p. 43), “a carência de unidade, a ruptura com a harmonia, em algum momento suposta, entre o homem e a natureza”. Daí o impulso do “eu-lírico” em superar todos esses contrastes e resgatar essa “inteireza perdida”.

O objeto perdido seria a “Coisa” que, do ponto de vista da Psicanálise, conforme Viana (1994, p. 49, grifo do autor),

[...] não representa um objeto específico; é antes uma instância fundadora. Ela não se dá enquanto bem particular, alcançável em função de uma necessidade, pois é ela que funda a necessidade. É próprio da *Coisa* substituir-se por outros objetos – ou, mais propriamente, por outros significantes, entretendo assim o jogo de fantasia que alimenta o desejo. Ela jamais será reencontrada, porque na verdade jamais existiu. A *Coisa* foi o que se perdeu irremediavelmente a partir do corte original mãe-filho, condenando o homem à errância, à incompletude e à saudade – mas também ao símbolo.

Nesse sentido, a representação mais “eloquente” do “objeto perdido” em Augusto dos Anjos seria a “natureza”. De acordo com Viana (1994, p. 66, grifo do autor),

Ela [a natureza] tanto se confunde com o *objeto perdido*, identificando-se com a “causa / *Coisa* do mundo” sobre a qual incide a ambivalência do eu-lírico; quanto se constitui num domínio estranho aos anseios de

transcendência do “eu poético”, simbolizando o império do desejo, ou, mais propriamente, dos instintos. Percebido como um traço inferiorizante, esse domínio é, por ele, fortemente contestado.

A contestação desse “domínio estranho aos anseios” – que representa a “recusa da sexualidade” na poesia augustiana – é esboçada pelo pesquisador através das seguintes estrofes de “Monólogo de uma sombra”¹⁰:

Estoutro agora é o sátiro peralta
 Que o sensualismo sodomista exalta,
 Nutrindo sua infâmia a leite e a trigo...
 Como que, em suas células vilíssimas,
 Há estratificações requintadíssimas
 De uma animalidade sem castigo.

Branças bacantes bêbedas o beijam.
 Suas artérias hírcicas latejam,
 Sentindo o odor das carnações abstêmias,
 E à noite, vai gozar, ébrio de vício,
 No sombrio bazar do meretrício,
 O cuspo afrodisíaco das fêmeas.

No horror de sua anômala nevrose,
 Toda a sensualidade da simbiose,
 Uivando, à noite, em lúbricos arroubos,
 Corno no babilônico *sansara*,
 Lembra a fome incoercível que escancara
 A mucosa carnívora dos lobos.

Sôfrego, o monstro as vítimas aguarda.
 Negra paixão congênita, bastarda,
 Do seu zooplasma ofídico resulta...
 E explode, igual à luz que o ar acomete,

¹⁰ Anjos (1985, p. 77-78)

Com a veemência mavórtica do ariete
E os arremessos de uma catapulta.

A acentuação expressiva marca as passagens que tratam da sexualidade e que refletem a “ênfase e a indignação” do “eu lírico”. O efeito geral, segundo Viana (1994, p. 69-70), resulta, entre outros recursos:

a - da articulação entre o abstrato e o concreto: *sensualismo, animalidade, sensualidade, infâmia*, bem como *sátiro, leite, trigo, carnações, cuspo* etc. b - da [...] escolha de vocábulos próprios da biologia alternado com outros do registro comum; c - do uso de vocábulos longos, entre os quais se destacam superlativos absolutos sintéticos; *vilíssimas, requintadíssimas*; d - das metáforas: *bazar*, de sugestivas conotações, referido a *meretrício* [...]; *hírcicas* [...]; *ofídico* [...]; *simbiose* [...], para designar a conjunção sexual; e - do uso de comparações: violência *de um ariete* (por *de um aríete*, com diérese), arremessos *de uma catapulta*; f - do uso metonímico da parte pelo todo [...]; *mucosa* por *boca*; *ébrio de vício*, por *de prazer*; *gozar o cuspo*, por *gozar a boca, o beijo*; g - das aliteraões de sibilantes, de guturais e de oclusivas bilabiais, que parecem sugerir, pela alternância de ciclos e estertores, os sons ligados ao prazer sexual: “...o sátiro peralta / Que o sensualismo sodomista exalta”..., “suas artérias hírcicas latejam, ...”; “...Lembra a fome incoercível que escancara / A mucosa carnívora dos lobos.”, “...E explode, igual à luz que o ar acomete...”; “Branças bacantes bêbadas o beijam...”, “...Com a veemência mavórtica do ariete / E os arremessos de uma catapulta.”

Todos esses recursos concorrerem para o efeito de “exagero”, de “hipérbole”, com que a “rejeição” é marcada pelo “eu-lírico”.

Por estar ligada à “transgressão e ao sangue” através do “incesto”, a sexualidade apontaria também para a “perspectiva do crime” e, por consequência, “da culpa”. Como revela Viana (1994, p. 80, grifo do autor):

Eu e outras poesias nos fornece a evidência de um ego tolhido e cercado pela culpa, que tanto é representada por uma simbologia ligada ao peso quanto pela “loucura de vigilância” própria do delírio paranóide; e tanto se manifesta pelo temor do julgamento quanto pelo medo da consciência e da morte.

Viana (1994, p. 83-84, grifo do autor) aponta como símbolo dessa “culpabilidade” o “peso” ou a “carga” que no *Eu e outras poesias* ocorrem de três maneiras: “Com a referência à palavra peso”, como vemos, por exemplo, no verso de “Os doentes” que diz “Com a força onerosíssima de um *peso*”; “sem referência explícita a *peso*, que vem quantificado através de

uma medida”, como em “O sono esmaga o encéfalo do povo / Tenho trezentos quilos no epigastro...” (“Tristezas de um quarto minguante”); e “através de metáforas ou comparações – procedimento mais comum”, como em “Sente que megatérios o estrangulam...” (“Monólogo de uma sombra”) ou como em “Tomba uma torre sobre a minha testa / caem-me de uma só vez todos os dentes!” (“tristezas de um quarto minguante”).

2.1 O *EU* SOB OLHARES UNILATERAIS

Observando os críticos aqui discutidos, percebemos que a ênfase por eles dada à obra augustiana, à exceção das contribuições de Viana e (em parte) Proença, se ateve apenas aos temas. Isso nos leva a verificar que ainda existe, por parte da crítica, decorridos pouco mais de um século desde a publicação do *Eu*, certa negligência ou desatenção quanto à sua forma. A falta de um olhar mais profundo sobre ela é o que justifica, a nosso ver, a maneira equivocada como muitos desses estudiosos procuram julgá-la.

Restringindo a uma perspectiva muito limitada e superficial de forma, alguns críticos sugerem que a poesia de Augusto dos Anjos, no que se refere a esse aspecto formal, não traz nada de novo. Ferreira (2011, p. 11, grifo do autor), por exemplo, introduzindo a sua dissertação sobre *Os conteúdos temáticos e ideológicos em Augusto dos Anjos*, afirma que:

[...] a produção do poeta não é inovadora no que se refere à forma. Augusto usava a forma fixa, frequentemente o soneto. De 104 poemas contados em *Eu e Outras Poesias*, 81 deles são sonetos decassílabos. Essa não é uma constatação que desmereça o poeta, pelo contrário, sua escolha vocabular única trouxe novos sons para a poesia brasileira.

Vemos que esse pesquisador apresenta uma visão muito restrita e equivocada da forma, o que parece, inclusive, leva-lo à contradição. Para ele, a forma se resume apenas aquele “modelo típico” ou àquela “forma fixa” escolhida pelo poeta – no caso de Augusto, o soneto como forma predominante. Ora, numa percepção assim tão limitada da forma, evidentemente, não se encontra nada de inovador nessa faceta da poesia de Augusto. Contudo, uma análise formal requer bem mais que uma verificação do modelo de poema escolhido pelo poeta. Ela está muito mais relacionada, de acordo com o que propõe Candido (2010), ao “como” a obra é construída. Para a arte, não basta o que se diz, mas, também (e principalmente), o como se diz.

Nesse sentido, mais que a escolha de um modelo como o soneto, interessa observar nessa poesia a escolha dos muitos e variados **elementos formais** que revelam a **maneira** estritamente poética **como** esse modelo foi construído, a saber: as disposições das tônicas e os diversos segmentos rítmicos e sons disso resultantes, os tipos de rimas, as aliterações e assonâncias, as figuras de linguagem, os paralelismos, encadeamentos, e, enfim, tudo que indique uma possível arquitetura engendrada pelo poeta na tentativa de expressar seu conteúdo. Não fica de fora dessa lista, portanto, a “própria escolha vocabular única” à qual se refere o trecho anteriormente citado.

Assim, somente vista por esse ângulo, é que a forma da poesia de Augusto dos Anjos poderá e deverá ser encarada como inovadora e muito bem planejada. Com “bem planejada” não queremos dizer, necessariamente, que o cuidado formal de Augusto se iguala aquele assumido pelos parnasianos. Sua poesia não se reduz ao prestígio técnico, nem ao intuito de alcançar certa perfeição formal, e isso já foi bem percebido por Gullar (1995, p.22), quando compara a obra do poeta com o contexto parnasiano em voga: “Não há nele a preocupação formalista [igual àquela que havia nos parnasianos] mas, antes, a busca de uma linguagem intensa que, por barroca que seja, jamais é meramente ornamental”.

De fato, não existe em Augusto, desse ponto de vista parnasiano, uma preocupação restrita apenas à forma. Todavia, isso não significa dizer que a forma é desprovida de um propósito ou função na sua poesia. Ora, se existe mesmo uma linguagem intensa na poesia augustiana, como sugere Gullar (1995), que outra intenção teria Augusto em usá-la senão a de buscar expressar ou traduzir um conteúdo de igual modo intenso? É importante que se leve em conta que sua poesia, assim como toda e qualquer obra de arte, é constituída de forma e conteúdo, e que analisá-los separadamente é desconsiderar a associação que há entre eles, romper com a integridade dessa poesia. Ou, no mínimo, lançá-la a constatações pouco contundentes, como esta apresentada por Proença (1980, p. 20):

Mas esta adoção de forma já preestabelecida, o isossilabismo desses versos decassílabos, certas tendências formais que se repetem como as que se vêem (sic) observadas por vários críticos que lhe estudavam o tipo de verso, todo o material serve para colocar esta obra de arte, do ponto de vista formal, quase apagadamente; para ressaltar, então, o problema das idéias (sic), do pensamento do poeta.

Os argumentos sugeridos pelo crítico ao defender o prestígio das ideias em detrimento da forma indicam o olhar bifurcado que ele e os demais a quem se refere lançaram sobre a poesia do paraibano. Esse tipo de olhar evita que se pense, por exemplo, na possibilidade

dessas “tendências formais que se repetem” na sua poesia funcionarem como pontos de apoio na busca de resoluções para “o problema das ideias”, ou na busca de interpretação para “o pensamento do poeta”.

De fato, o que falta para que a crítica perceba a importância que a forma exerce nos poemas de Augusto dos Anjos não é somente um estudo profundo e detalhado sobre ela, com vista a ressaltar os aspectos ou mecanismos diversos que lhes são próprios – como propôs Proença (1980) – mas, também, e sobretudo, um estudo que a contemple como elemento indissociável do seu conteúdo, para, assim, considerá-la elemento ativo na construção de significados.

Não se trata de propor uma aparelhagem “nova” que sirva de sustento para o estudo interpretativo dessa poesia, mas de servir-se de recursos formais dos quais ela mesma dispõe, e que podem contribuir para uma melhor e mais universal compreensão de sua obra. A propósito, não há nada de novo em perceber que forma e conteúdo se unem para dar corpo e alma aos seus poemas. É inquestionável que a poesia, como toda e qualquer obra de arte apresenta um conteúdo, e que este é expresso através de uma forma. Por isso se diz que poesia é forma.

Candido (2006, p. 32), por exemplo, partindo da relação entre literatura e sociedade e evidenciando o caráter intuitivo e expressivo da arte, aponta a poesia como “[...] um tipo de linguagem, que manifesta o seu conteúdo na medida em que é forma [...] [e afirma que] a palavra seria, pois, ao mesmo tempo, forma e conteúdo”. De modo mais amplo, chega a identificar na obra de arte a existência de um “[...] influxo exercido pelos valores sociais, ideologias e sistemas de comunicação, que nela se transmudam em conteúdo e forma, discerníveis apenas logicamente, pois na realidade decorrem do impulso criador como unidade inseparável” (p. 39).

Desse modo, é possível afirmar que, como obra de arte, todo poema possui uma unidade que é resultante dessa integração forma/contéudo e que não deve ser ignorada, principalmente no momento da interpretação. Sobre isso, afirma Goldstein (2001, p. 7):

[...] o poema tem uma unidade, fruto de características que lhe são próprias. Ao analisar um poema, é possível isolar alguns de seus aspectos, num procedimento didático, artificial e provisório. Nunca se pode perder de vista a unidade do texto a ser recuperada no momento da interpretação, quando o poema terá sua unidade orgânica restabelecida.

A sugestão da estudiosa, como percebemos, é a de que a separação entre os aspectos que compõem a unidade do poema tem propósito apenas didático, de organização. Certamente uma maneira rápida e lógica de compreender o funcionamento de cada elemento na sua posição particular, para, então, identificar sua ativa participação na integral conjuntura semântica do poema. Seria a ideia de desconstruir para reconstruir.

Evidentemente, um procedimento interpretativo como esse não se restringe apenas ao texto poético. Mas, tendo em vista a maneira exclusiva de elaboração do texto literário, é nele em que se observa maior necessidade desse processo. Segundo Goldstein (2001, p. 7):

Nos textos comuns, não-literários, o autor seleciona e combina as palavras geralmente pela sua significação. Na elaboração do texto literário, ocorre uma outra operação, tão importante quanto a primeira: a seleção e a combinação de palavras se fazem muitas vezes por parentesco sonoro. Por isso se diz que o discurso literário é um discurso específico, em que a seleção e a combinação das palavras se fazem não apenas pela significação, mas também por outros critérios, um dos quais, o sonoro. Como resultado, o texto literário adquire certo grau de tensão ou ambiguidade, produzindo mais de um sentido. Daí a plurissignificação do texto literário.

Como vemos, o recurso de maior atuação na particularidade do texto literário é o sonoro. Na poesia – e não apenas na clássica, em que predomina o verso regular, mas, também, na moderna que, apesar da liberdade métrica, possui uma estrutura rítmica e sonora –, é ele o recurso que melhor representa a sua estrutura formal. Muitos dos estudiosos do verso parecem não ter dúvidas quanto a isso. Cohen (1966, p. 47), por exemplo, afirma que “[...] o verso só existe como relação entre o som e o sentido. Portanto, é uma estrutura fonosemântica”. O próprio Candido (1996, p. 59) destaca que “todo poema é basicamente uma estrutura sonora. Antes de qualquer aspecto significativo mais profundo, tem esta realidade liminar, que é um dos níveis ou camadas da sua realidade total.”

No poema, portanto, considerar essa integração da forma ao conteúdo significa identificar como esses elementos sonoros contribuem para a sua construção de sentidos. E muitos deles, a propósito, só existem enquanto movimento de apoio semântico. Lembremos das aliterações e/ou assonâncias; não basta haver repetições de consoantes ou vogais num verso para que ocorram, necessariamente, tais figuras. Essas só ocorrem, na verdade, segundo Candido (1996), quando essas repetições reforçam o sentido que o verso introduz. Como exemplo prático, vejamos a primeira estrofe do soneto “Alucinação à beira-mar”, de Augusto dos Anjos (1985, p. 142):

Um medo de morrer meus pés esfriava
 Noite alta. Ante o telúrico recorte,
 Na diuturna discórdia, a equórea coorte
 Atordoadoramente ribombava

O quarteto apresenta um “eu” aparentemente angustiado, situado num tempo (“Noite alta”) e num espaço (“Ante o telúrico recorte”) repleto de tensão. A angústia provém do próprio “medo de morrer” e parece se confundir com o barulho intenso causado pela “equórea coorte” que “Atordoadoramente ribombava”. O segundo, terceiro e quarto verso dessa estrofe, preferencialmente, possuem uma sequência repetitiva surpreendente de oclusivas dentais “t” e “d”, respectivamente. São elas que dão à estrofe o recurso aliterante necessário, capaz de reproduzir os sons que lembram os “ribombos” ou “estrondos” sugeridos por essa parte do poema. Portanto, nesse caso, não se trata de meras repetições de consoantes, mas, sim, de elementos sonoros intencionalmente utilizados pelo poeta para intensificar a sugestão de tensão e, com isso, atingir seus objetivos semânticos.

Essa particularidade das aliterações e assonâncias, como elementos do plano sonoro e, portanto, formal da poesia, reflete, por metonímia, a própria função que a totalidade da forma exerce na sua ligação com o conteúdo. Afinal, assim como existe, de um ponto de vista global do poema, essa integração forma/contéudo, também existe, numa perspectiva apenas formal dele, a indissolubilidade dos elementos que compõem os seus versos, e entre os quais se encontram essas aliterações e/ou assonâncias.

A diferença é que, nesse plano da forma, a harmonia entre os elementos se estabelece através de certa “hierarquia” em que o ritmo ocupa a posição de maior autoridade e competência na caracterização do verso. Na verdade, como afirma Bandeira (1999, p. 12, grifo nosso) em prefácio à *versificação portuguesa*, esses elementos, “[...] o número de sílabas, como a rima, a aliteração, o paralelismo, o encadeamento, etc., não são mais do que elementos organizadores do **ritmo**, finalidade soberana na estrutura formal do poema”.

Por ser, então, nas palavras de Candido (1996, p. 44), “[...] a alma, a razão de ser do movimento sonoro, o esqueleto que ampara todo o significado”, o ritmo passa a assumir o papel predominante de forma do poema, totalmente inseparável do conteúdo. É o que também propõe Paixão (1984, p. 53):

Assim concebida, a cadência rítmica da linguagem amplia sua definição e utilidade no poema e passa a fazer parte intrínseca da criação poética. Ao

invés de servir como “forma” na qual as palavras devem ser encaixadas, centímetro sem folga, assume efetivamente seu lugar de forma indissociável do conteúdo. Faces da mesma moeda.

Feitas, portanto, essas considerações sobre a interligação forma-ritmo-conteúdo do poema, faremos, no capítulo posterior, a análise de alguns dos sonetos presentes na obra *Eu*, de Augusto dos Anjos, no intuito de verificar neles a maneira como a forma, associada ao conteúdo, colabora no conjunto de significações que os perpassam. A escolha pelo soneto – ao invés de poemas longos, por exemplo – se deve ao fato de que ele representa a maior parte de sua obra, o que o torna, por esse e outros fatores, objeto de maior relevância para este estudo. De outra feita, os sonetos escolhidos para a análise parecem nunca (ou quase nunca) ter sido trabalhados pela crítica de maneira exclusiva, o que possibilita a esta pesquisa contribuir ainda mais para o estudo do *Eu*.

3 ANÁLISE E INTERPRETAÇÃO: DOIS SONETOS AUGUSTIANOS

As discussões feitas até aqui consideram que o *Eu*, de Augusto dos Anjos, constitui, ainda hoje, objeto de muita relevância para a crítica especializada, haja vista o crescente entusiasmo com que foi por ela recebida ou revisitada ao longo dos últimos anos. Todavia, no que pese essas muitas contribuições, boa parte dos críticos, como os discutidos neste trabalho, a nosso ver, optam por contemplar essa poesia sob uma ótica muito mais parcial e menos integrativa de suas unidades sonoras e semânticas. Ou seja, parecem não considerar forma e conteúdo como unidades inseparáveis e, com isso, abrem mão de um leque maior de possibilidades interpretativas que poderiam resultar numa melhor compreensão dos poemas do referido autor.

Com busca a atender essa necessidade, propomos aqui analisar alguns sonetos da obra de Augusto dos Anjos – *Eu* – a partir de uma abordagem que não intenta inibir a cooperação entre essas unidades sonoras e conceituais, cuja totalidade forma a integridade do verso, que é, por sua vez, a unidade do poema, segundo Candido (1996). Sugerimos, pelo contrário, uma abordagem que também valorize sua forma, sobretudo em seus aspectos rítmicos e sonoros, e que procure apontar a maneira como ela participa, em conjunto com o conteúdo, de toda a configuração expressiva do poema.

Para tanto, escolhemos dois sonetos cuja estrutura sonora melhor valorizam as reais e recorrentes impressões apontadas pela crítica, e que, além disso, se destacam naturalmente pelo equilíbrio entre sua forma e seu conteúdo. Eles são “Solitário” e “Martírio do artista”, sonetos que ocupam, no *Eu*, posições distintas e distantes e que, *a priori*, só têm em comum, mesmo, o típico modelo de soneto. Tratam, como veremos, tanto de temas diferentes, como de escolhas rítmicas e sonoras distintas e, talvez por isso, nos sirvam de exemplo para mostrar como esses dois planos se combinam significativamente dentro do universo particular de cada um deles.

Dito isso, façamos apenas uma rápida consideração. Não pretendemos uma análise sistemática a ponto de ser necessária sua estratificação em tópicos – digamos, de um lado, o “comentário”, e, de outro, a “interpretação”, por sua vez dividida em “aspecto expressivo formal e “aspecto expressivo existencial” –, semelhante à que propõe Candido (1996) em *O estudo analítico do poema*. Apesar de ser um método que contempla todos os ângulos do poema, e que parece ter a organização como prioridade, acreditamos que ele não atende à natureza integrativa desses elementos. O que significa, portanto, ir de encontro à nossa

proposta, que é justamente a de reconhecer a conjugação dessas diferentes perspectivas de modo a extrair do poema o máximo de sua significação. De modo geral, deixaremos, durante a análise, que o próprio poema nos conduza à sua marcha de sugestões e de movimentos.

Seguindo a ordem em que os sonetos escolhidos estão dispostos na obra augustiana, comecemos pela análise do segundo que citamos, “Solitário”¹¹, que assim se configura:

Como um fantasma que se refugia
 Na solidão da natureza morta,
 Por trás dos ermos túmulos, um dia,
 Eu fui refugiar-me à tua porta!

Fazia frio e o frio que fazia
 Não era esse que a carne nos conforta...
 Cortava assim como em carniçaria
 O aço das facas incisivas corta!

Mas tu não vieste ver minha Desgraça!
 E eu saí, como quem tudo repele,
 – Velho caixão a carregar destroços –

Levando apenas na tumbal carcaça
 O pergaminho singular da pele
 E o chocalho fatídico dos ossos!

Do ponto de vista das imagens construídas ao longo desse poema, é notório que todas elas cooperam para a formação de uma atmosfera que corresponde à própria temática sugerida pelo título: a solidão. Por “solitário” entendemos, comumente, aquele que está, que vive ou que se sente sozinho, ou, ainda, que se localiza num lugar ermo ou deserto. Pressupõe, de qualquer modo, um “sujeito” como referência. Já no primeiro quarteto do poema, esse sujeito se apresenta mergulhado em suas próprias reminiscências – indicadas pelos verbos no passado –, e nessa lembrança, ele se situa num tempo – ainda que vago e indeterminado –, pela construção adverbial “um dia”; e num espaço, pela expressão “Por trás dos ermos túmulos”.

¹¹ Anjos (1985, p. 101)

No quarto verso, o pronome possessivo “tua” antecipa a referência a um “tu” que é confirmada logo no verso que abre os tercetos (“Mas **tu** não vieste ver minha desgraça”). Sob o ponto de vista linguístico, esses termos indicam a presença de um segundo interlocutor e parecem fazer de todo o poema uma espécie de retorno a um possível diálogo pré-estabelecido. Entendidos dessa forma, eles passam a demarcar, também, o “vai e vem” entre dois tempos: o tempo passado, em que o sujeito rememora um acontecido, e o tempo presente, em que ele utiliza essa lembrança como resposta ao diálogo.

As questões que se colocam, no entanto, dizem respeito à condição que sutilmente é sugerida a essa segunda pessoa pelo contexto do poema. O cenário traçado pelo quarteto tem como figuração imediata os “ermos túmulos”, que nos lembram a imagem deserta de um cemitério ou de algo que sirva de “morada” para os mortos. As imagens sugeridas parecem ser acompanhadas por um tom lúgubre, provocado, certamente, pela constante recorrência da vogal “u”¹², que se repete por dez vezes no quarteto. Por trás desses “túmulos”, o sujeito teria ido se refugiar à porta de alguém. Não seria essa “porta”, diante de todo esse “arranjo”, uma alusão a outro túmulo? Teria esse “eu” buscado refúgio à “cova” de alguém que havia perdido? Estaria esse sujeito dirigindo-se agora a um morto? São as interrogações que ficam.

O sujeito, o tempo e o espaço são revelados nos dois últimos versos desse quarteto, pois nos dois primeiros estão os elementos comparativos que dão forma à figura de linguagem que estrutura todo o quarteto: o *símile*¹³. A vírgula que aparece depois do adjetivo “morta” (segundo verso do quarteto) provoca uma entonação que parece dividir a estrofe ao meio, sugerindo, ao mesmo tempo, a divisão entre os dois termos comparativos do *símile*. Desse modo, uma divisão possível desse *símile* (colocando numa ordem mais direta) pode ser: “Um dia, por trás dos ermos túmulos, eu fui refugiar-me à tua porta, / como / um fantasma que se refugia na solidão da natureza morta”. É essa a construção que estamos levando em conta na nossa análise, e a que justifica a sugestão de que essa “porta” possa estar se referindo a um túmulo.

Assim, o “eu”, que se refugia à porta de alguém que se localiza “por trás de ermos túmulos”, se compara a “um fantasma que se refugia / Na solidão da natureza morta”. Ao

¹² Bilac e Passos (1956, p. 74, grifo do autor), apontando os valores de algumas letras do alfabeto, afirmam que o “u”, por ser um som abafado e pronunciado quase com a boca fechada, “[...] é funéreo, parece apropriado sempre aos sentimentos negativos, à tristeza, ao luto. *Túmulo, luto, luva, sepulcro...* Até em espécimens (sic) da natureza que nos causam repugnância, êle (sic) entra em seu pêso (sic) lúgubre, como em *urubu, coruja, tatu*”.

¹³ De acordo com Garcia (2010), o *símile* é uma figura que estabelece semelhança entre dois seres ou objetos. Enquanto a “comparação propriamente dita” só assimila objetos de mesmo “nível de referência” (“o filho é (tão) forte como o pai”), o *símile* compara objetos de níveis diferentes e com certo “exagero” (“Fulano é forte como um touro”).

contrário do choque ou do embate, é insinuada, através dessa figura, a similitude, a proximidade entre elementos de natureza concreta e abstrata (“eu” e “fantasma”; “ermos túmulos” e “natureza morta”), que além de reforçarem, pelas suas próprias inferências, a sugestão de lugar onde tudo se passa (parece mesmo se tratar de um cemitério), também insinua, sutilmente, o estado interior do sujeito poético: estaria ele tão afetado, tão carente e ansioso daquilo que supostamente perdeu (ou morreu), a ponto de não enxergar mais limites entre a concretude e a abstração, entre a matéria e o espírito, entre o que é vivo e o que é morto? Talvez, com essa visão carente de “transcendência”, o sujeito queira alimentar nele a esperança de um possível (re) encontro com sua “perda”, caso ela pertença mesmo a um mundo imaterial.

Por outro lado, quando se observa a própria “essência” fúnebre do elemento com o qual esse “eu” se assimila (um “fantasma”), bem como sua relação com outros elementos de mesmo caráter (“ermos túmulos”, “natureza morta”), vemos um sujeito que se coloca numa relação de “igualdade” com a morte: ele é “**como** um fantasma”, logo, é “**como** aquele (ou aquilo) que está morto”. Há, ao longo do poema, portanto, como que um gradativo “caminhar” desse sujeito em direção à “morte”, sugerindo, ao mesmo tempo, uma progressiva “degradação” sua.

Se no primeiro quarteto a similitude entre elementos de naturezas distintas concorre, *a priori*, para a sugestão de um “eu” em busca de certo “equilíbrio”, no segundo, essa sugestão é desvalida pela descrição um tanto tensa e desconfortante do clima exterior – que converge para o interior – do sujeito:

Fazia frio e o frio que fazia
 Não era esse que a carne nos conforta...
 Cortava assim como em carniçaria
 O aço das facas incisivas corta!

A tensão se estabelece através do efeito sinestésico¹⁴ provocado pela interpenetração de diversas sensações. A primeira delas decorre dos efeitos sonoros engenhosamente sugeridos ao longo de todo o quarteto. No primeiro verso, por exemplo, vemos o uso um tanto singular do recurso homofônico da Recorrência, que segundo Candido (1996) seria a

¹⁴ Conforme Garcia (2010), a sinestesia é a figura que consiste no cruzamento de sensações. Em “ruído áspero” temos a fusão da audição e do tato. Outros exemplos: “Cor berrante” (visão e audição) – “Voz fina” – “Rubras clarinadas” (toque de clarim), entre outros.

repetição de versos, de frases ou de palavras ao longo do poema. Independentemente de sua extensão (verso, frase, palavra), ela costuma ocorrer predominantemente entre um e outro verso, e não na disposição de um só, como ocorre com a repetição das palavras “frio” e “fazia”, nesse primeiro verso.

A finalidade dessa repetição é, sobretudo, atingir o efeito aliterante provocado pela mistura de fricativas surdas e sonoras, “f” e “z”, em apoio da vibrante sonora “r”. Reproduzidas em conjunto e na ordem invertida em que foram dispostas no verso (“**F**azia **f**rio e o **f**rio que **f**azia”), elas geram correntes de ar ruidosas e turbulentas que sugerem não apenas o “frio”, mas também a intensidade com que esse frio “desconforta” a carne do sujeito poético (“Não era esse que a carne nos conforta”).

As fricativas que se distribuem ao longo dos outros três versos do quarteto dão continuidade à sugestão sonora do frio. Mas, essa sugestão logo é subitamente confundida com o “zunir” de facas cortantes insinuadas não só pelo conjunto de imagens que saltam aos olhos nos últimos dois versos, como também pela mistura dessas fricativas com as oclusivas “c” (k) e “t” (e, ainda, um “d” no último verso) apoiadas na vibrante “r”, que aglomeradas parecem sugerir sons ao lado de “movimentos”: “**C**ortava assim como em **c**arniçaria / O **aço** das facas incisivas **c**orta”.

Percebemos, ainda, a força semântica que o substantivo “carniçaria” alcança em toda a conjuntura da estrofe. Embora se refira, mesmo, ao espaço comum aos cortes e preparos de carne, ela carrega em si a sugestão da palavra “carniça”, que atíça os sentidos a identificarem, impregnado nas imagens e nos sons, certo “odor” verossímil ao ambiente putrefato em que o sujeito parece estar inserido. Todo esse efeito sinestésico é criado, talvez, para sugerir a “inquietação” interior do sujeito, mediante a “espera” de alguém que não chegava (e que não chegaria, como nos revela o primeiro verso do primeiro terceto).

O ritmo desse quarteto também merece atenção pelo modo sugestivo com que foi traçado. Vejamos:

Fa / **zi**^{2a} / a / **frio**^{4a} / e o / **fri**^{6a} / o / que / fa / **zi**^{10a} (a)
 Não / e / **r*****es**^{3a} / se / que a / **car**^{6a} / ne / nos / con / **for**^{10a} (ta...)
 Cor / **ta**^{2a} / v***as** / **sim**^{4a} / co / **m*****em**^{6a} / car / ni / ça / **ri**^{10a} (a)
 O **a**^{1a} / ço / das / **fa**^{4a} / ca / **zin**^{6a} / ci / si / vas / **cor**^{10a} (ta!)

Nessa escansão, destacamos em negrito as tônicas que, conforme se distribuem nos versos formam os seguimentos que estruturam o ritmo do quarteto. As duas últimas tônicas de cada verso ocupam a sexta e a décima sílaba métrica, respectivamente, sugerindo a marcha regular dos decassílabos heroicos. Conforme a soberania dessa marcha rítmica, algumas supressões ou elisões (que demarcamos com *****) são formuladas, e dentro do contexto em que elas ocorrem parecem servir de apoio ao sentido que se introduz.

Expliquemos: toda essa segunda estrofe se fundamenta, assim como a primeira, num símile, na comparação entre o “desconforto” que o “frio” causa à “carne” do sujeito (nos dois primeiros versos) e a própria condição em que as carnes (supostamente) são cortadas “em carniçaria” (nos dois últimos versos). É traçado, com isso, um conjunto de imagens e de sons que concorrem para o efeito de “cortar”. A ausência ou a absorção de algumas vogais que o ritmo acaba causando – processo que Bilac e Passos (1956) chamam de Sinérese – contribuem para a visualização e/ou percepção de pequenas “faltas” ou “falhas” na estrutura gráfica e sonora do quarteto, que sugerem, na verdade, o próprio “cortar” de seus versos.

O penúltimo desses versos, por exemplo, é o que mais ressalta a sugestão de carnes sendo cortadas “em carniçaria” (“Cortava assim como em carniçaria”), e o único a apresentar ritmicamente duas supressões seguidas (“Cor / **ta**^{2ª} / v^{*}as / **sim**^{4ª} / co / **m^{*}em**^{6ª} / car / ni / ça / **ri**^{10ª} (a)”). A primeira ocorre na passagem da última sílaba do verbo “cortava” para a primeira sílaba do advérbio “assim”, em que a vogal “a” de uma e de outra se fundem para formar apenas uma. É evidente que nesse processo de sinérese, ocorre também a sinalefa, outra figura entendida pela contração de duas sílabas em uma, na passagem de uma para a outra, conforme Bilac e Passos (1956).

A segunda supressão é esboçada na passagem da última sílaba do advérbio “como” para a sílaba prepositiva “em”, cuja tonicidade da vogal “e” se mostra tão superior à da vogal átona “o”, que esta pode ser simplesmente “cortada” ou descartada. Não ocorre, neste caso, uma sinérese ou fusão – a vogal é simplesmente eliminada para uma melhor candura do ritmo –, mas ocorre a sinalefa, que chega a contribuir para uma espécie de cacofonia que lembra o ato de “comer” (“.../ co / **m^{*}em** / car / ni / ça / **ri** (a)”), e isso ressalta ainda mais a sugestão sinestésica engendrada em todo o quarteto. De modo geral, o que se percebe, além disso, é que essas supressões parecem, na verdade, “cortar” o verso em dois lugares, dividindo-o em três pedaços. É como se o “partir” dessas “carnes”, repetimos, insinuasse, simultaneamente, o “partir” do verso.

Outra ocorrência que esse ritmo possibilita é a metamorfose da fricativa surda “s” que pluraliza o substantivo “facas” no último verso da estrofe. Devido a extrema força tônica exercida pela semivogal (em forma de vogal) “i”, que inicia o adjetivo que a sucede – “incisivo” –, ela é inevitavelmente “cortada” de sua sílaba original e é arrastada à sílaba seguinte em forma de fricativa sonora “z” (“**O a**^{1ª} / ço / das / **fa**^{4ª} / **ca** / **zin**^{6ª} / ci / si / vas / **cor**^{10ª} (ta!”). O som reproduzido nessa passagem (“zin”) sugere o próprio “zunido” da “faca”, cortando o “s” e também o verso ao meio.

Tanto no primeiro como no segundo quarteto, portanto, são apresentadas circunstâncias em que se percebe, para maior ou menor efeito, a convergência de elementos e/ou estruturas adversas que ajudam a desenhar um “eu” ainda “encarnado” de esperanças e de expectativas, embora essas sendo pouco a pouco “cortadas” pelo “frio” sugestivo da solidão. A cena parece ser a de um sujeito em plena “fase de transição”, cujo destino final ele mesmo desconhece; ficando, pois, à deriva da aparição ou não de certo alguém (o “tu” do poema) que ele espera que venha vê-lo (ver a sua “Desgraça”).

Com o irromper dos tercetos, no entanto, essas circunstâncias ganham novos rumos, e se, até então, o que havia era a convergência, passa a haver agora a divergência entre os elementos, o “repelir” de “tudo”. A própria conjunção adversativa “Mas”, que inicia o primeiro verso do primeiro terceto, já sugere, por natureza, a aversão a tudo que foi proposto nos dois quartetos anteriores a ela. O tom exclamativo apresentado por esse primeiro verso – único de início de estrofe a ser encerrado com um ponto exclamativo – sugere a própria decepção ou quebra de expectativas por parte do “eu”, que acaba se dando conta de que o outro(a) que ele esperava não viera vê-lo.

Contudo, é no segundo verso desse terceto que o sujeito poético revela abertamente sua nova condição: “E eu saí como quem tudo repele”. A força significativa desse verso é tanta que afeta, sobretudo, o nível rítmico de todo o poema. Vejamos:

Co / m*um / fan / **tas**^{4ª} / ma / que / se / **re**^{8ª} / fu / **gi**^{10ª} (a)

Na / so / li / **dão**^{4ª} / da / na / tu / **re**^{8ª} / za / **mor**^{10ª} (ta,)

Por / **trás**^{2ª} / dos / er / mos / **tú**^{6ª} / mu / los / um / **di**^{10ª} (a,)

Eu / **fui**^{2ª} / re / fu / gi / **ar**^{6ª} / -me à / tu / a / **por**^{10ª} (ta!)

Fa / **zi**^{2ª} / a / **frio**^{4ª} / e o / **fri**^{6ª} / o / que / fa / **zi**^{10ª} (a)

Não / e / **r*es**^{3ª} / se / que a / **car**^{6ª} / ne / nos / con / **for**^{10ª} (ta...)

Cor / **ta**^{2ª} / v*as / **sim**^{4ª} / co / **m*em**^{6ª} / car / ni / ça / **ri**^{10ª} (a)

O a^{1ª} / ço / das / **fa**^{4ª} / ca / **zin**^{6ª} / ci / si / vas / **cor**^{10ª} (ta!)

Mas / tu / não / **vi es**^{4ª} / te / **ver**^{6ª} / mi / nha / Des / **gra**^{10ª} (ça!)

E eu^{1ª} / sa / **í**^{3ª} / co / mo / quem / **tu**^{7ª} / do / re / **pe**^{10ª} (le.)

– Ve / lho / cai / **xão**^{4ª} / a / car / re / **gar**^{8ª} / des / **tro**^{10ª} (ços –)

Le / van / do a / **pe**^{4ª} / nas / na / tum / **bal**^{8ª} / car / **ca**^{10ª} (ça)

O / per / ga / **mi**^{4ª} / nho / **sin**^{6ª} / gu / lar / da / **pe**^{10ª} (le)

E o / cho / **ca**^{3ª} / lho / fa / **tí**^{6ª} / di / co / dos / **os**^{10ª} (sos!)

De todos os decassílabos do poema, como percebemos, ele é o único cujas tônicas finais se situam na 7ª e na 10ª sílaba métrica. Todos os outros têm as duas últimas localizadas ora na 6ª e na 10ª – caracterizando o ritmo mais compassado do decassílabo heroico –, ora na 8ª e na 10ª – que sugere o ritmo mais flexível do sáfico, conforme Fiúza (2005). O que deve ser mais bem observado, no entanto, é que esse verso, por assim constituído, apresenta um ritmo exclusivo, incomum, que quebra ou mesmo “repele” a marcha regular sugerida pela sequência de decassílabos heroicos que o precede.

A julgar apenas pelas duas últimas tônicas desse verso, poderíamos supor que se trata do raro decassílabo provençal, mas Fiúza (2005, p. 84), por exemplo, apresenta uma definição bem mais específica desse tipo de decassílabo, considerando-o aquele que possui o “icto” ou tônica “[...] na quarta, sétima e décima sílabas métricas, com três segmentos melódicos: o primeiro, com quatro sílabas métricas, e os outros dois com três sílabas métricas”.

Não seria o caso do verso em questão – **E eu**^{1ª} / sa / **í**^{3ª} / co / mo / quem / **tu**^{7ª} / do / re / **pe**^{10ª} (le.) – que possui suas tônicas na primeira, terceira, sétima e décima sílabas métricas, com quatro segmentos melódicos: o primeiro, com apenas uma sílaba métrica (**E eu**), o segundo com duas (sa / **í**), o terceiro com quatro (co / mo / quem / **tu**), e o último com três (do / re / **pe**...). De todo modo, porém, o ritmo dele resultante se apresenta de maneira muito contrastante em relação aos demais; um inquietante descompasso que nem mesmo foge aos ouvidos inexperientes. Isso tem, certamente, a finalidade de acentuar ainda mais a imagem que nos é dada de um sujeito que “tudo repele”.

Em parceria com o ritmo, os esquemas de rimas aos quais foi submetido o poema também parecem servir de apoio a todo o sentido nele construído. Os dois quartetos, por exemplo, cujo conteúdo, como vimos, sugere muito mais convergência do que divergência,

muito mais aproximação do que distanciamento, obedecem aos esquemas de rimas alternadas ou cruzadas – abab abab –, que possibilitam a aproximação regular e harmônica de homofonias dentro de cada um deles e de um para o outro (refugia, morta, dia, porta // fazia, conforta, carnicaria, corta). Os tercetos, por outro lado, sugerindo o “distanciamento”, obedecem aos esquemas de rimas interpoladas – cde cde –, que impossibilitam essa aproximação, fazendo com que as homofonias ocorram apenas de uma estrofe para a outra (Desgraça, repele, destroços // carcaça, pele, ossos).

Se os símiles construídos ao longo dos dois quartetos sugerem imagens de um sujeito solitário que, *a posteriori*, como sugerimos no início, parece “caminhar” gradativamente em direção à morte – quando, por exemplo, se compara a um elemento de natureza fúnebre, como o “fantasma”; ou quando o “frio”, como “facas”, parece pouco a pouco “cortar” a sua “carne” –, a metáfora proposta no verso final do primeiro terceto vem levar esse sujeito ao destino final de sua caminhada (o “clímax” do poema). O sujeito passa a não ser mais “**como** um fantasma”, agora ele **é** um “– Velho caixão a carregar destroços –”. A metáfora, nessa perspectiva, surge no poema como um instrumento “superior” ao símile porque promove não uma simples comparação ou assimilação, mas uma **fusão** entre o “sujeito” e a “morte”, e com isso ressalta ainda mais a sensação de progressividade que já vinha sendo insinuada pela “caminhada” desse sujeito.

A metáfora também vem realçar a relação de causa e efeito estabelecida entre os dois tercetos. Todo o conteúdo expresso no último terceto aparece como efeito dessa “morte” (interior, provavelmente) do sujeito. Se ainda havia um “eu”, agora só há uma “tumbal carcaça”; se ainda havia “carne” (mesmo sendo “cortadas” pelo “frio”) agora só há “O pergaminho singular da pele / E o chocalho fatídico dos ossos.

Como vemos, é possível verificar nesse poema uma simetria entre elementos de natureza sonora e semântica que é resultante da própria integração forma/contéudo. Verificaremos, de igual modo, a partir de agora, essa mesma simetria no segundo poema escolhido para análise, a saber, “Martírio do Artista”¹⁵, que assim se configura:

Arte ingrata! E conquanto, em desalento,
A órbita elipsoidal dos olhos lhe arda,
Busca exteriorizar o pensamento
Que em suas fronetais células guarda!

¹⁵ Anjos (1985, p. 123)

Tarda-lhe a Idéia! A inspiração lhe tarda!
 E ei-lo a tremer, rasga o papel, violento,
 Como o soldado que rasgou a farda
 No desespero do último momento!

Tenta chorar e os olhos sente enxutos!...
 É como o paralítico que, à míngua
 Da própria voz e na que ardente o lavra

Febre de em vão falar, com os dedos brutos
 Para falar, puxa e repuxa a língua,
 E não lhe vem à boca uma palavra!

As imagens retratadas nesse poema são construídas de modo a reafirmar a temática já antecipada pelo título, o “Martírio do Artista”. Parece haver um sujeito – certamente esse “artista” que o título sugere – sendo “observado” em seu momento de martírio, de angústia, de desespero, enquanto “peleja” com a “arte” que é feita de palavras. O pronome “lhe”, que se repete ao longo dos dois quartetos, bem como a terminação dos verbos (“Busca”, “guarda”, “rasga”, etc.) indicam um discurso em terceira pessoa que transforma o poema numa espécie de fragmento narrativo, em que tudo nos é dado através da perspectiva de um narrador onisciente.

A expressão “Arte ingrata!”, no primeiro verso, parece carregar em si uma força semântica e sonora que traduz o “tom” a que se submete o poema. Ela é formada por duas palavras – “arte” e “ingrata” – que, quando proferidas conjuntamente e na ordem em que aparecem no poema, acabam se interpenetrando pela sinérese entre a vogal átona “e”, que termina a primeira, e a vogal tônica “i”, que inicia a segunda, respectivamente (“Artingrata!”). O resultado dessa junção de palavras é a formulação de uma frequência sonora única e gradativa, repleta de “explosões” e de “vibrações” provocadas pela repetição de oclusivas (“t”) e de vibrantes (“r”), que somadas, ainda, à tensão sugerida pelo ponto exclamativo que a encerra, acabam concorrendo para um efeito que lembra, antes de qualquer outra coisa, um “grito”.

No entanto, esse “grito” de angústia que, certamente, parte de um “eu”, e cuja explosão “ecoa” ao longo de todo o poema através da continuidade da letra “t” e do apoio da letra “d”¹⁶ – ambas consoantes dentais e oclusivas que se repetem por 18 vezes após a expressão “Arte ingrata!” –, parece estar solto dentro desse discurso de terceira pessoa, fazendo com que se confunda a “voz” do narrador com a do próprio sujeito protagonista da narração que se encontra em seu estado pleno de insatisfação com a “arte”.

A “peleja” entre a arte e o sujeito poético se desenha à medida que este, “em desalento” e com “A órbita elipsoidal dos olhos” ardendo-lhe, tenta “exteriorizar”, ou seja, colocar no “papel”, expressar em palavras, aquele “pensamento” guardado “em suas fronetais células”. Porém, não consegue, pois, de algum modo, “Tarda-lhe a Idéia! A inspiração lhe tarda!”. Parece ser “estancado” por uma “força” que o supera, e que tudo indica tratar-se da própria “arte” – por isso ela é “ingrata”. De qualquer modo, o poema sugere esse “embate” entre a “palavra” (representante da arte – uma “Arte ingrata”), que não quer traduzir o pensamento, e o próprio “pensamento” (representante do sujeito), que insiste em querer ser traduzido em palavras. O efeito de contraste disso resultante nos remete a uma sensação de “impotência” que parece atormentar o interior do sujeito, conduzindo-o a reações desesperadas.

No segundo verso da segunda estrofe, vemos as primeiras dessas reações do sujeito frente à sua “incapacidade” de escrever – “E ei-lo a tremer, rasga o papel, violento,”. As elipses (supressões de termos) demarcadas pela sequência de vírgulas ao longo desse verso contribuem para a sua construção em “flashes” que possibilitam uma visão mais “impactante” do comportamento desesperado desse sujeito. Mas, além disso, elas concorrem para um efeito rítmico sugestivo:

Tar^{1ª} / da / -lhe a I / **dé**^{4ª} / ia! A ins / pi / ra / **ção**^{8ª} / lhe / **tar**^{10ª} (da!)

E ei / -lo a / tre / **mer**^{4ª} / ras / ga o / pa / **pel**^{8ª} / vio / **len**^{10ª} (to,)

Co / m* o / sol / **da**^{4ª} / do / que / ras / **gou**^{8ª} / a / **far**^{10ª} (da)

No / de / ses / **pe**^{4ª} / ro / **d*úl**^{6ª} / ti / mo / mo / **men**^{10ª} (to!)

Tanto o primeiro como o terceiro e o quarto verso dessa estrofe, como percebemos, são construídos de maneira a oferecer certa “maleabilidade” ao ritmo. Em nenhum trecho

¹⁶ Para Bilac e Passos (1956, p. 75, grifo nosso), as letras “d” e “t” expressam valores semelhantes aos das letras “p” e “b”, diferenciando-se apenas por serem “[...] mais **enérgicas** em suas representações. As quedas repentinas, as pancadas secas (sic), tiros, tropeços, estalidos [...], dar, bater, matraca, **bradar**”.

desses versos ocorrem interrupções forçadas; até mesmo as sinéreses nos últimos dois versos funcionam como evidências dessa “flexibilidade” com que os versos parecem correr livremente. Já no segundo verso, pelo contrário, a sequência de vírgulas que ele apresenta – postas entre o choque de consoantes – funcionam como “pausas” que “estancam” o verso, ou seja, impedem que ele corra sem nenhum tipo de obstáculo. Isso resulta em rápidas “paradas” no percurso do ritmo; pequenas “pendências” consecutivas que parecem sutilmente sugerir o efeito de “tremor” que o verso introduz.

As reações do sujeito, apontadas nesse segundo verso e no verso que inicia o primeiro terceto (“Tenta chorar e os olhos sente enxutos!”), como veremos, são seguidas de ilustrações em forma de símiles, cujas formulações reproduzem a mesma ideia que fundamenta toda a “angústia” do sujeito: a de uma “busca” inalcançada, de um “propósito” não realizado. Algo que nos remete ao tema da “irrealização” já discutido neste trabalho e que, segundo Proença (1980, p. 21), perpassa a obra de Augusto. Ou seja, aquele “ser increado”, que “não chegou a ser”; aquilo que tem o “nada” como “destino e futuro”; que “[...] começou a se formar, mas não atingiu a plenitude, a maturidade”. No poema, esse “ser increado” seria o próprio “pensamento” que, embora esboçado e “guardado” na mente do sujeito, “não chega a ser” exteriorizado, não consegue atingir o nível da “palavra”.

Como ecos dessa incapacidade angustiante do sujeito, repetimos, os símiles que ilustram as suas reações tendem a retomar essa mesma ideia. Daí que a atitude desse sujeito em “rasga[r] o papel, violento” é comparado ao “soldado que rasgou a farda / No desespero do último momento”. É notório que a expressão “rasgou a farda”, nesse contexto em que foi colocado, foge de sua denotação própria e assume uma conotação diferente. Talvez queira sugerir o “abandonar do ofício”, já que a “farda” é um emblema do ofício de soldado. Ou seja, numa relação inversa, o soldado que “rasga” a sua “farda”, que abre mão, que desiste de seu “trabalho” no “desespero do último momento” é como esse sujeito poético que também parece abandonar o seu ofício de “artista da palavra” quando “rasga o papel, violento” diante de seu desespero por não conseguir produzir, ou “exteriorizar” o seu pensamento.

O poema não dispõe, evidentemente, de termos que nos ajudem a compreender o que seria (ou do que se trata) a expressão “último momento”. Mas, a sua visualização ao lado dos termos “soldado” e “desespero”, reunidos numa só frase, tende a nos remeter a um contexto de “guerra”, de “batalha”, em que o soldado, diante do medo apavorante de “morrer”, parece desistir do “combate” antes mesmo que ele termine (ou comece). Tal contexto surge, também, como assimilação da própria “luta” travada entre a “arte” e o sujeito/artista.

Independentemente de qualquer interpretação, o importante é observar que esse símile, de uma forma ou de outra, reproduz a ideia de uma tentativa “falha”, de uma “busca” não alcançada. E, com isso, realça a atmosfera de “angústia” e a sensação de “impotência” que perpassa o poema através do sujeito. O mesmo ocorre com o símile que ocupa os dois tercetos do poema:

Tenta chorar e os olhos sente enxutos!...
 É como o parálítico que, à míngua
 Da própria voz e na que ardente o lavra

Febre de em vão falar, com os dedos brutos
 Para falar, puxa e repuxa a língua,
 E não lhe vem à boca uma palavra!

Se os efeitos sonoros e imagísticos sugeridos nas duas primeiras estâncias do poema acentuam de forma muito expressiva esse “martírio” do sujeito poético, os demais insinuados nos dois últimos tercetos parecem elevá-lo ao máximo. A antítese¹⁷ formulada no verso que inicia o primeiro terceto, por exemplo, carrega em si o efeito contraditório que reforça a impressão de angústia sofrida pelo sujeito que “tenta chorar”, mas não consegue, pois “os olhos sente enxutos!...”.

Tendo em vista que o poema constrói a imagem de um sujeito que “sofre” gradativamente, o “choro”, possuindo um caráter apaziguador, é buscado como instrumento de combate contra esse “sofrimento”, uma tentativa, talvez, de abrandar ou substituir o sentimento de “impotência” que atormenta seu interior. No entanto, a contradição se estabelece quando essa tentativa de choro, que deveria resultar em conforto, é surpreendida pelo “não vir” das lágrimas – “os olhos sente enxutos” –, provocando uma espécie de “peripécia” em que o próprio choro se volta contra o sujeito.

A maneira utilizada para ilustrar essa nova “luta” simbólica entre o sujeito poético e o “choro” (simbólica porque reflexo da luta original entre o sujeito e a arte) é expressa de forma muito complexa nos últimos cinco versos do poema. O sujeito que “Tenta chorar e os olhos sente enxutos” é assimilado a um “parálítico que, à míngua / da própria voz e na que ardente o

¹⁷ Segundo Garcia (2010, p. 99): “Antítese é uma figura de retórica que consiste em opor a uma ideia outra de sentido contrário”.

lavra / Febre de em vão falar, com os dedos brutos / Para falar, puxa e repuxa a língua, e não lhe vem à boca uma palavra”. Todo esse emaranhado de termos, como vemos, constitui linguisticamente o período que representa o segundo dos objetos comparados do símile que ocupa os dois tercetos.

De acordo com Garcia (2010, p. 105, grifo do autor), o segundo dos dois objetos comparativos de um símile “[...] é o representante *por excelência* do atributo que se quer ressaltar no primeiro”. Desse modo, o que parece ser ressaltado no primeiro dos objetos aqui analisados é a própria “impotência” do sujeito, sua “incapacidade” de alcançar aquilo que anseia. Supondo uma ordem mais direta dos termos nos dois tercetos, o sujeito que “tenta chorar”, mas não tem lágrimas, é como esse “paralítico” que também “tenta falar”, mas não tem voz, está “à mingua” dela; e “na febre ardente” que esse trabalho de “em vão falar” lhe dá, ele “puxa e repuxa a língua com os dedos brutos”, como quem quer arrancar dela “uma só palavra”, mas nenhuma “lhe vem à boca”.

Em ambos os objetos comparativos, vemos a mesma sugestão de angústia resultante de um querer não realizado. No segundo objeto, essa sugestão é ainda mais condensada pela sínquise que o configura. Melo (2001, p. 84) define essa figura de estilo como “[...] a transposição exagerada dos elementos da frase, procedimento de que, em princípio, resulta o sentido obscuro em que fica envolvido o pensamento que se pretende transmitir, o que talvez justificasse sua conceituação como defeito estilístico”. Muito mais para um efeito do que para um “defeito” estilístico, portanto, essa inversão radical dos termos provocada pela sínquise entre os dois tercetos do poema parece mimetizar a própria dificuldade, o próprio “enrolar” de língua com que o paralítico tenta falar e não consegue.

Como consequência (ou não) dessa sínquise, um outro processo também ocorre nessa passagem, sugerindo um conflito de nível estrutural entre metro e a sintaxe e possibilitando, com isso, o aumento da tensão já estabelecida. É o processo conhecido como *enjambement* (ou cavalgamento). Para Goldstein (2001, p. 41):

Encadeamento, cavalgamento, ou, usando um termo francês, enjambement, é a construção sintática especial que liga um verso ao seguinte, para completar o seu sentido. Explicando melhor ele é incompleto quanto ao sentido e quanto à construção sintática apenas. Metricamente, ritmicamente, ele tem todas as sílabas poéticas, e, se for verso regular, poderá ter rima. Surge, portanto, uma espécie de choque entre o som (completo), a organização sintática e o sentido (ambos incompletos). Ou seja: tensão. Geralmente, o encadeamento produz uma relação bastante complexa entre esses níveis, resultando em ambiguidade (sic) de sentido.

Como percebemos, de acordo com a fala da autora, o *enjambement* tem como particularidade provocar “choque” ou “tensão” entre “som”, “sentido” e “sintaxe” através dessa “construção sintática” que liga um verso a outro. No poema em foco, esse “choque” é ainda mais acentuado na medida em que o período que ilustra o desespero do “paralítico” ocupa os cinco versos finais, exigindo a “ligação” não apenas de um verso ao outro, mas sobretudo de um terceto ao outro.

De modo geral, portanto, todos esses elementos formais detectados ao longo do poema – sínquise, *enjambement*, símiles, aliteraões, pausas, etc. – também concorrem para uma construção metalinguística do poema, na medida em que temos um sujeito/artista discutindo a própria dificuldade de se construir arte. Esses elementos parecem representar o modo que o poeta encontrou de, neste soneto, expressar essa dificuldade, esse desafio, dando forma a determinadas questões que angustiam os poetas.

Verificamos, assim, a partir das análises dos dois sonetos, que não somente a variedade temática possui importância e merece atenção na obra de Augusto dos Anjos. As atuações dos muitos elementos rítmicos e sonoros que detectamos ao longo desses exames apenas confirmam o papel ativo e também relevante que a forma dessa poesia desempenha no conjunto de significações que totalizam seus poemas.

Os sonetos, como vimos, carregam imagens que são fortemente traduzidas por sua estrutura formal. Os elementos rítmicos e sonoros percebidos nos permitiram uma melhor visualização do tema através de efeitos diversos e ambivalentes. Portanto, compreendemos que uma análise dessa obra numa perspectiva integrativa que contempla sua forma e seu conteúdo como unidades inseparáveis cria um leque maior de possibilidades que nos conduz, evidentemente, a uma melhor e maior compreensão de seus poemas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A iniciativa de estudo que propomos neste trabalho é resultado de uma evolução da ideia que tivemos de trabalhar exclusivamente o ritmo na poesia de Augusto dos Anjos. Pretendíamos verificar a natureza rítmica dos versos que perpassam sua obra; constatar, talvez, a predominância de decassílabos sáficos, e verificar no que isso implicaria para o conteúdo do *Eu*. No entanto, fomos aos poucos percebendo que não é somente o ritmo que constrói o sentido do poema, mas também o metro, as rimas, as escolhas de estrofe, as diversas figuras de estilo, as aliterações, as expressividades das imagens, entre outros elementos sonoros e semânticos.

A partir dessas percepções, optamos por um estudo mais integrativo desses elementos na obra augustiana, tomando um rumo diferente do que tomaram alguns estudiosos do poeta. Verificamos que parte importante dos críticos do *Eu*, entre os quais se destacam nomes como Helena (1984), Proença (1980), Rosenfeld (1976) e Gullar (1995), optaram por uma perspectiva de análise que não considera essa integração, uma vez que dão quase toda importância apenas ao que há de temática nessa poesia. Tendo eles, pois, negligenciado a forma, abriram mão de elementos como ritmo, rima, metro, aliteração, assonância, entre outros, que fazem parte da estrutura do poema, e com isso, dificultaram, a nosso ver, uma melhor análise e interpretação dessa poesia.

Alegando essa negligência da forma por parte desses críticos, não pretendemos dizer, evidentemente, que suas contribuições não significaram avanço para o estudo do *Eu*. Muito pelo contrário, atendo-se de maneira predominante a essa variedade de temas que percorrem a obra augustiana, eles criaram novas e diversas perspectivas que possibilitaram e possibilitam aos leitores uma melhor apreciação dela. Tais perspectivas, inclusive, serviram de base para a realização deste trabalho. Desse modo, nossa pretensão aqui foi a de, partindo do ponto em que alguns críticos – sobretudo os que elencamos acima – ficaram, tentar contribuir com o avanço da fortuna crítica de Augusto dos Anjos, propondo um estudo que valorize tanto os aspectos formais, como os aspectos de conteúdo.

Assim, tivemos como objetivo principal neste trabalho analisar dois dos sonetos do *Eu*, utilizando uma perspectiva integrativa de suas unidades sonoras (forma) e conceituais (conteúdo). Todo o percurso de discussões que traçamos em escala dedutiva concorreu para um melhor proveito das informações que sintetizam essa obra e que também nos serviram de base para o objetivo em questão.

Ao apresentarmos, no primeiro momento, um breve contexto histórico-literário do poeta e sua obra, vimos que esta representa um marco na história de nossa literatura. Com sua riqueza de estilo e de tema, ela percorreu por diversos “espaços” e apesar de influenciada por diversas correntes literárias, não se filiou a nenhuma delas. Um caráter (entre tantos outros) que a colocou à frente de seu tempo.

No segundo momento, ao discutirmos alguns de seus críticos, apontando suas percepções sobre essa poesia e observando os tipos de abordagem que fazem dela, verificamos que em quase todas essas abordagens, a forma foi amplamente ignorada; a rima, a métrica, as escolhas rítmicas, nenhuma dessas unidades sonoras foi considerada nos seus exames. O que nos levou a levantar algumas discussões, baseando-nos em Candido (2006), sobre a importância de se considerar forma e conteúdo como unidades indissociáveis.

Todo esse trajeto nos levou, por fim, à análise dos dois sonetos augustianos, “Solitário” e “Martírio do Artista”, adotando a perspectiva integrativa de forma e conteúdo discutida até então. Esse tipo de abordagem se mostrou uma importante ferramenta analítica, uma vez que permitiu um exame mais detalhado dos poemas, considerando não só os temas que eles sugerem, mas também a maneira como esses temas são sugeridos. Nesse sentido, foi possível perceber a riqueza de significações que perpassa os dois sonetos e que resulta especialmente do jogo de sentido provocado pela atuação do ritmo e seus elementos organizadores em parceria com algumas figuras de estilo.

De modo geral, a conclusão a que chegamos é a de que vale a pena investir na análise dos elementos formais do poema, sobretudo porque eles fazem parte da especificidade do texto literário e contribuem tanto para a produção de sonoridades e imagens agradáveis – como num barulho que sugere uma chuva, ou numa sonoridade macia que sugere o sentimento de amor – como também para a produção de sonoridades e imagens desagradáveis – o que enaltece o caráter poético através do estranhamento. Esses dois fatores contribuem para um terceiro que é a construção de significados, o que é evidenciado pelo trabalho da crítica. Muitos trabalhos acadêmicos têm sido feitos sem levar em consideração esses aspectos materiais do poema.

Por fim, tendo em vista a riqueza tanto sonora quanto imagética da poesia augustiana, vale ressaltar que inúmeras outras discussões poderiam ter sido levantadas. Nesse sentido, acreditamos que jamais um estudo como esse poderia ser esgotado no espaço tão reduzido deste trabalho, sobretudo porque envolve não uma, mas as duas unidades integradoras da obra augustiana: forma e conteúdo. Portanto, entendemos que isso é apenas um começo.

REFERÊNCIAS

- ANJOS, A. **Eu e outras poesias**. 38. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985.
- BANDEIRA, M. **Apresentação da poesia brasileira**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.
- _____. Prefácio. In: ALI, M. S. **Versificação portuguesa**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.
- BARBOSA, F. A. Notas biográficas. In: ANJOS, A. **Eu e outras poesias**. 38. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985.
- BILAC, O. **Antologia poética**. Porto Alegre: L&PM, 2008.
- BILAC, O.; PASSOS, G. **Tratado de versificação: a poesia no Brasil; a métrica; gêneros literários**. 10. ed. Rio de Janeiro: Editora Paulo de Azevedo LTDA, 1956.
- BROCA, B. **A vida literária no Brasil, 1900**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2005.
- CANDEIAS, D. L. **Augusto dos Anjos: um moderno entre os “ismos”**. 2015. 168 f. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <file:///D:/Downloads/2015_DanielLevyCandeias_VOrig.pdf>. Acesso em: 1 jun. 2018.
- CANDIDO, A. **O albatroz e o chinês**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.
- _____. **O estudo analítico do poema**. 3. ed. São Paulo: Humanitas Publicações, 1996.
- _____. **Literatura e Sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CARPEAUX, O. M. **História da literatura ocidental**, v. 6. Rio de Janeiro: O cruzeiro, 1964.
- CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: **Teoria da literatura: formalistas russos**. 4. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1978.
- COHEN, J. **Estrutura da linguagem poética**. 2. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1966.
- COUTINHO, A. **A literatura no Brasil**. 7. ed. São Paulo: Global, 2004.
- DUARTE NETO, H. **A recepção crítica à obra de Augusto dos Anjos**. Anuário de Literatura. Santa Catarina, 225-240, 1997.
- FERREIRA, R. M. **Conteúdos temáticos e ideológicos em Augusto dos Anjos**. Vitória, 2011. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal do Espírito Santo.
- FIGUEIREDO, J. M. P. **A invenção do expressionismo em Augusto dos Anjos**. Manaus, 2012. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Letras - Universidade Federal do Amazonas

FIÚZA, F. **Visão do amor e do homem**: uma análise linguístico-estilística de oitavas rimas de Camões e de um soneto de Cruz e Souza. Maceió: edUFAL, 2005. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?id=OxWc9ZLx9ewC&pg=PA1&lpg=PA1&dq>>. Acesso em: 5 nov. 2018.

FREYRE, G. Augusto dos Anjos entre a mística e a história natural. In: _____ (Org.). **Perfil de Euclides e outros perfis**. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1987.

FRIEDRICH, H. Baudelaire. In: _____ (Org.). **Estrutura da lírica moderna**. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GARCIA, O. M. **Comunicação em prosa moderna**: aprenda a escrever, aprendendo a pensar. 27. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010.

GERHARDT, T. E.; SILVEIRA, D. T. (organizadores). **Métodos de Pesquisa**. Coordenado pela Universidade Aberta do Brasil – UAB/UFRGS e SEAD/UFRGS. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.

GOLDSTEIN, N. **Versos, sons e ritmos**. 13. ed. São Paulo: Ática, 2001.

GUERREIRO, A. **Exposições universais**: Paris 1900, 1995. Disponível em: <<file:///D:/Downloads/Paris1900.pdf>>. Acesso em: 17 maio 2018.

GULLAR, F. **Toda poesia**: Augusto dos Anjos ou vida e morte nordestina. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1995.

HELENA, L. **A cosmo-agonia de Augusto dos Anjos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

LOPES, A. P. Q. **Exposições Universais Parisienses oitocentistas**. Faculdade de Ciências e Tecnologia. 2007. 145 f. Monografia (Graduação em Arquitetura) - da Universidade de Coimbra. Disponível em: <<https://www.leme.pt/historia/efemerides/0121/exposicoes-universais-parisienses-oitocentistas.pdf>>. Acesso em: 29 maio 2018.

MELLO, J. G. P. **Figuras de estilo**. São Paulo: UniCEUB, 2001.

MOISÉS, M. **História da literatura brasileira**: realismo e simbolismo. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 2009.

PAIM, A. **A Escola do Recife**: Estudos Complementares à História das Idéias Filosóficas no Brasil. Disponível em: <http://www.institutodehumanidades.com.br/arquivos/escola_do_recife.pdf>. Acesso em: 15 maio 2018.

PAIXÃO, F. **O que é poesia**. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

PROENÇA, I. C. **O poeta do eu**. 3. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1980.

REIS, Z. C. **Literatura comentada:** Augusto dos Anjos: textos selecionados, estudo histórico-literário, biografia e atividades de compreensão e recriação. São Paulo: Abril Educação, 1982.

ROSENFELD, A. A costela de prata de A. dos Anjos. In: _____ (Org.). **Texto/contexto**. 3. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

SILVA, A. M. **O Eu de Augusto dos Anjos (1912):** algumas relações entre literatura e ciência. São Paulo, 2010. Dissertação (Mestrado em História da Ciência) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Disponível em: <<http://livros01.livrosgratis.com.br/cp145069.pdf>>. Acesso em: 20 set. 2018.

SOUSA, C. **Broquéis; Faróis; Últimos Sonetos**. Jaraguá do Sul: Avenida, 2008.

STRICKLAND, C. **Arte comentada:** da pré-história ao pós-moderno. 8. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002. Disponível em: <<https://lepivin.firebaseio.com/21/Arte-Comentada-da-Pr%C3%A9-Hist%C3%B3ria-ao-P%C3%B3s-Moderno.pdf>>. Acesso em: 25 nov. 2018.

VIANA, C. **O evangelho da podridão:** culpa e melancolia em Augusto dos Anjos. João Pessoa: Editora Universitária / UFPB, 1994.