

AUGUSTO DOS ANJOS: A ORIGEM COMO EXTRAÍO¹

Luiz Costa Lima
(Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro; CNPq)

RESUMO

O ensaio propõe uma hipótese de leitura da obra poética de Augusto dos Anjos, a partir do conceito analítico de “complexo boca”. Com esse objetivo, discute as principais linhas de força da fortuna crítica do poeta, detendo-se especialmente nas tentativas de explicação da sua popularidade, por via da distinção entre os “contextos discursivos” científico, mágico e poético. Conclui-se com uma reflexão de ordem teórica, assinalando que o tipo de análise empreendida constitui uma via de acesso ao fenômeno da recepção das obras literárias.

PALAVRAS-CHAVE: popularidade; recepção; contextos discursivos.

Termos da questão

Nenhum apreciador de Augusto dos Anjos desconhecerá que ele foi eleito pelo público muito antes de ser reconhecido pelo sistema intelectual. Conforme o depoimento de Gilberto Amado, em crônica de 1906, sua aceitação principiara quando ainda era estudante da Faculdade de Direito do Recife: “Começa também um movimento de imitação a um rapaz histérico mas de extraordinário talento que vive isolado, misantropo, no interior da Paraíba, Augusto dos Anjos” (AMADO, 1958, p. 148). Deveria, contudo, ser restrito o círculo de admiradores e o prestígio do jovem poeta, por certo favorecido pelo

fato de que a Faculdade de Direito do Recife era então, através da influência continuada de Tobias Barreto e de Sílvio Romero, a sede difusora do pensamento evolucionista e da poesia dita *científica*. Embora o cronista explicitamente não o diga, podemos inferir que os leitores de Augusto eram recrutados entre os colegas universitários, futuros bacharéis. É de todo modo sintomático que o verso áspero do poeta, num período tão incipiente de sua formação,² tenha impressionado ao ouvido doutor, assim como, mais tarde, entusiasmará o ouvido popular, a sensibilidade de leitores semiletrados. Pois já não seriam mãos de bacharel aquelas que, procurando avidamente os exemplares da edição de 1928, provocavam o comentário surpreso de Medeiros de Albuquerque: “[o] livro representa o mais espantoso sucesso de livraria dos últimos tempos: três mil volumes escoados em quinze dias!” (*in* COUTINHO & BRAYNER, 1973, p. 149).

1928 é, com efeito, o ano que marca a integração de Augusto dos Anjos na recepção literária. O poeta já estava morto, a edição que fizera em vida do *Eu* não tivera o êxito que esperava,³ e igual fracasso conhecera a segunda edição, de 1920, financiada pelo governo da Paraíba. Que teria mudado, neste entretempo, na constituição do sistema literário brasileiro? Nenhuma modificação explicaria o súbito interesse do público. Seria hilariante supor que fossem os adeptos do modernismo os que se apressavam em comprá-lo, não só porque o modernismo não conheceu tal entusiasmo, como também porque Augusto dos Anjos continuou a ser ignorado pelos propugnadores daquele movimento. De fato, o único artigo que poderia modificar a sorte do poeta nos círculos letrados, a “Nota sobre Augusto dos Anjos” (1924), de Gilberto Freyre, fora publicada no estrangeiro (no *The Stratford Monthly*, Boston), e só 20 anos depois apareceria no Brasil (no livro *Perfil de Euclides e outros perfis*, de 1944). Não contando com o favor de um Tristão de Ataíde, que viria a tirar *A bagaceira* do limbo de uma edição provinciana, o leitor de Augusto dos Anjos só poderia ser de origem popular, não participante de faculdades e rodas literárias, nem a par das mudanças de gosto. Neste sentido, é precioso o testemunho de Fausto Cunha:

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

Augusto dos Anjos era um poeta popular. Apesar de todos os seus vocábulos ininteligíveis, sua poesia trazia até nós o sopro de uma nebulosa tragédia. [N]aquele ambiente de trabalho e miséria medievais, onde os cavalos de corrida da coudelaria dos Lundgren eram mais importantes do que os operários, essa tragédia era profundamente a nossa (*in* COUTINHO & BRAYNER, 1973, p. 348).

Se então confrontamos o número de edições que se sucedem desde o êxito de 1928 com o tipo de bibliografia crítica que se forma desde o “Elogio de Augusto dos Anjos” (1919), de Órris Soares, chegamos à conclusão de que a procedência social de seus leitores não se modificou radicalmente, porquanto a vendagem constante contrasta com a escassez de estudos de real importância. Na verdade, fora o ensaio antecipatório de Gilberto Freyre (1924), não consigo destacar mais que os estudos de Cavalcanti Proença (1955), de Anatol Rosenfeld (1969) e de Fausto Cunha (1964).⁴ Na maioria dos casos, seus comentadores se dedicam a bombásticos e lamentosos panegíricos e elocubrações psiquiátricas. O que vale dizer, Augusto dos Anjos atinge o leitor médio, enquanto o lado doutor ou o ignora ou o encara com forçada complacência.

A exposição do problema nos leva a formular duas questões das quais só a primeira será aqui exposta: a – Como será explicável o êxito popular de Augusto dos Anjos? b – Até que ponto suas razões são coincidentes com os motivos apontados para o destaque que mereceu de Cavalcanti Proença e de Anatol Rosenfeld? Por certo, a explicação oferecida por Fausto Cunha – a identificação da tragédia dos poemas com a da vida dos operários, seus leitores – oferece uma via importante. Mas ela é apenas uma sugestão de trabalho. Por outro lado, estamos avisados de que, como observa Antônio Houaiss, a “[...] crítica que procura explicar a popularidade de Augusto dos Anjos [...] é, a rigor, a que no fundo procura desmoralizar a obra” (*in* COUTINHO & BRAYNER, 1973, p. 47). Só o exame da textura verbal de seus poemas poderá assim nos levar a uma resposta, que não seja nem vaga nem preconceituosa.

Textura verbal e reconhecimento popular

Não passou despercebido a Gilberto Freyre o desajuste que a poesia de Augusto dos Anjos revela quanto à natureza, quanto à vida social e quanto à origem biológica do homem:

Nenhum amor pela natureza tropical revela Augusto de Anjos em seus poemas. A natureza brasileira não o empolgou. [...] Mas não foi somente da natureza do trópico que Augusto dos Anjos divorciou-se. Ele afastou-se também do ritmo da vida crioula. De suas amenidades e dos seus repousos. A doença fez dele um inquieto sempre enjoado de tudo (*in* COUTINHO & BRAYNER, 1973, p. 138).

Noutras palavras, o desajuste sempre diz respeito à origem, quer a social – ter nascido onde nasceu –, quer a biológica – produto da reprodução sexual. Vejamos como os dois tópicos se desenvolvem para, em seguida, procurarmos relacioná-los com sua aceitação popular. Começemos pela questão da sexualidade, pois ela remete a importantes repercussões verbais.

O poema de abertura do *Eu*, “Monólogo de uma Sombra”, apresenta três situações: a do “Filósofo Moderno”, a do “sátiro peralta” e da arte, tida como o único meio à disposição do homem para reduzir “À condição de uma planície alegre / A aspereza orográfica do mundo” (ANJOS, 1965, p. 56)⁵.

A leitura sintagmática das situações nos permitiria relacionar o asco do sexo apenas à segunda. Um exame menos epidérmico, contudo, que considere a linguagem não apenas em sua extensão horizontal, mas também por seus poros e fissuras, nos mostrará que a questão da sexualidade, isto é, do desajuste com a origem biológica, está unanimemente presente. Vejamo-lo por partes.

Sobre o primeiro tipo, diz o poema:

Aí vem sujo, a coçar chagas plebeias,
Trazendo no deserto das ideias
O desespero endêmico do inferno,
Com a cara hirta, tatuada de fuligens
Esse mineiro doido das origens,
Que se chama o Filósofo Moderno!
(p. 52)

Só conseguiremos saber a extensão semântica de fato ocupada pelo “Filósofo” se superpusemos o que dele se diz em passagens que, não tendo o mesmo sujeito, apresentam as mesmas imagens. Assim, enquanto aquele tem “a cara hirta, tatuada de fuligens”, a reflexão do

poeta sobre sua própria figura — “Recife. Ponte Buarque de Macedo. / Eu, indo em direção à casa do Agra, [...]” (p. 68) — o leva, em generalização enfática, a falar do próprio homem:

Homem! por mais que a Ideia desintegres,
Nessas perquirições que não têm pausa,
Jamais, magro homem, saberás a causa
De todos os fenômenos alegres!
(p. 77)

Duas estrofes seguintes, mostrando que tipo de homem é ali particularizado, surge imagem comutável com a do “Monólogo”. Assim como o “Filósofo” tem a cara tatuada pela fuligem, aquele que sonda “A estéril terra, a hialina lâmpada oca” (p. 77) mergulha em “[...] lugar [...] onde a dor [...] / É feita como é feito o querosene / Nos recôncavos úmidos das hulhas” (p. 77). Por outro lado, o “Filósofo” vem sujo, “a coçar chagas plebeias”, enquanto o soneto “O Lázaro da Pátria” tem respectivamente como abertura e fechamento o quarteto e o terceto seguintes:

Filho podre de antigos Goitacazes,
Em qualquer parte onde a cabeça ponha,
Deixa circunferência de peçonha,
Marcas oriundas de úlceras e antrazes.
[...]
Riem as meretrizes no Cassino,
E o Lázaro caminha em seu destino
Para um fim que ele mesmo desconhece!
(p. 62)

O “Filósofo Moderno” é pois um epíteto com que o poeta se autoneomeia, indicando-se como “filho podre, de antigos Goitacazes”, coberto de pústulas, perseguido pelo riso das meretrizes. Noutras palavras, o “Filósofo” suja-se de fuligem na procura da origem, sua pele se abre em feridas e tem como perseguidoras aquelas que, por profissão, deixam aberta a ferida do sexo. O exame que fazemos não nos permite, contudo, atingir ainda a profundidade do poço. Não precisamos, porém, sair do “Monólogo” para que se destaque imagem cujo rendimento nos será de ajuda. Diz a Sombra desconhecer a senectude, “esta universitária sanguessuga” (p. 51). Qual sua importância? A de nos permitir a formulação da hipótese central deste

curto ensaio: o horror à sexualidade é formulado menos pelas referências explícitas a bordéis, meretrizes e amores carnavais do que pelos elementos ligados ao que chamaremos *o complexo da boca*. Sanguessuga é o primeiro indicador seu. É clara a motivação da sanguessuga para o complexo da boca. Animal invertebrado, possuidor de ventosas, não só a sanguessuga era empregada pela medicina para sangrias locais, quanto é bastante conhecida a sua acepção popular de indivíduo explorador do outro, cujo sangue parece sugar pelos constantes pedidos de dinheiro. A sanguessuga, de sua parte, tem em “morcego” uma clara variante. A consideração do poema assim intitulado nos mostra, além do mais, morcego ser ainda substituído metonimicamente por olho:

Meia noite. Ao meu quarto me recolho.
 Meu Deus! E este morcego! E agora, vede:
 Na bruta ardência orgânica da sede,
 Morde-me a goela ígneo e escaldante molho.
 [...]

 E olho o tecto. E vejo-o ainda, igual a um olho,
 Circularmente sobre a minha rede!
 (p. 59)

Por conseguinte, o complexo boca, caracterizado como cavidade através da qual um corpo se alimenta doutro corpo, a que suga, apresenta desde logo dois indicadores — sanguessuga, morcego —, podendo ainda se formular por elementos que aí se ligam, não por sua função real, mas por sua forma. Dentro deste ponto de vista, destacamos o poema “O morcego” por estabelecermos através dele a associação sanguessuga / morcego / olho. Por efeito desta inferência, adjetivos como “oval”, “redondo”, “ovular” se mostram pertencentes ao complexo nuclear. Em alguns casos, a inclusão do elemento no complexo boca, no que este indica do horror à sexualidade, é evidente *per se*. Vejam-se exemplos, respectivamente de “Versos a um cão” e “As cismas do destino”:

Que força pôde, adstrita a embriões informes,
 Tua garganta estúpida arrancar
 Do segredo da célula ovular
 Para latir nas solidões enormes?!

(p. 65)

A noite fecundava o ovo dos vícios

Animais. [...]

(p. 69)

Noutros casos, porém, sem a inferência prévia do complexo, escapa o sentido particular do termo. Sem cogitarmos de elementos como “criptas” (“A ideia”), “escuridão do cósmico segredo” (“Monólogo de uma Sombra”), “fauna cavernícula do crânio” (“Monólogo de uma Sombra”), que exigiram maior espaço de tratamento, consideremos apenas a seguinte estrofe:

Porque, se no orbe oval que os meus pés tocam

Eu não deixasse o meu cuspo carrasco,

Jamais exprimiria o acérrimo asco

Que os canalhas do mundo me provocam!

(p. 72)

A qualificação concedida ao orbe não remete para sua forma neutra e física, mas sim, pela semelhança com o arredondado da boca, a algo contaminado e maldito. Além do mais, o “orbe oval” é atingido pelo cuspo, o “cuspo carrasco”, elemento que, com mais frequência, aponta para o complexo nuclear. O cuspo, a saliva sempre se revestem no poeta de uma conotação negativa. É o “cuspo afrodisíaco das fêmeas” (“Monólogo de uma Sombra”), o que golfa da “hereditária tosse” (“As cismas do destino”), arma de agressão contra a terra redonda, revelador da agressão, da doença e do nojo do filho doente.

Embora longe de ser exaustivo, o levantamento que apresentamos nos permite ver os limites do ciclo da vida, tal como o poeta o concebe. Para Augusto dos Anjos, a boca preside o circuito que vai do carbono ao verme:

Não me incomoda esse último abandono.

Se a carne individual hoje apodrece,

Amanhã, como Cristo, reaparece

Na universidade do carbono!

(p. 104)

De maneira mais explícita, a origem supõe uma boca-sangues-suga, que se nutre e fecunda outras sanguessugas, cercadas de bocas

da mesma espécie. Elas se devoram, se abraçam, se ulceram, quer se integrem na situação do Lázaro-Filósofo, quer escolham a antagônica, a situação do sátiro, que ainda deveremos considerar. Do corpo enquanto vertical os vermes apenas se adiam, à espera de seu retorno à horizontalidade da origem. Nascido do carbono, o corpo é fecundado pela boca sugadora do sexo, e cumpre sua rota de germinações, até de novo tornar à voracidade dos vermes. Deste ciclo de esterco escapa apenas o inorgânico — os cabelos, os embriões que não progrediram, o osso mineral. Este, porém, é o resto da matéria orgânica e putrescível. Não revelador doutra origem, sua absolvição ante a voracidade da boca sugadora e de seus descendentes, os vermes, não satisfaria o poeta. Antes, porém, de vermos aonde leva o asco do complexo boca, precisamos, focalizando a segunda situação do “Monólogo”, completar o espaço semântico da boca-sanguessuga.

Se a inclusão do “Filósofo” no asco perante a sexualidade exigiu de nós a ultrapassagem da mera dimensão sintagmática e a superposição do texto escolhido com outros segmentos frásicos, o exame do sátiro é bem mais simples. Mas, como não é a facilidade que nos fascina, podemos deixar de lado as apóstrofes que o poeta lhe endereça e destacarmos a rede imagética pela qual o faz.

Nove estrofes são dedicadas ao sátiro. E, dentro delas, as imagens que indicam sua perdição associam-se, como uma fatalidade, com propriedades da boca. Nutre sua infâmia com alimentos classicamente nobres, o leite e o trigo, entregando-se às “bacantes bêbadas” (p. 54), no “bazar do meretrício” (p. 54), onde o sugará o “cuspo afrodisíaco das fêmeas” (p. 54). Em seus “lúbricos arroubos” (p. 54), o sátiro “lembra a fome incoercível que escancara / a mucosa carnívora dos lobos” (p. 54); sua paixão é veneno — “Negra paixão congênita, bastarda, / Do seu zooplasma ofídico resulta...” (p. 55); sua alma comparável a “caverna escura” (p. 55), e sua autópsia mostra esta espécie de úlcera, o “cancro assíduo na consciência” (p. 55).

Que diferença há, pois, entre o o “Filósofo Moderno” e o sátiro? Aquele tem o corpo coberto de chagas; “mineiro [...] das origens” (p. 52), apresenta a cara “tatuada de fuligem” (p. 52). Este, serpente da lascívia, não mostra nem chagas nem fuligens, pois guarda o “cancro [...] na consciência” (p. 55). O “Filósofo Moderno” busca entender a origem, enquanto o sátiro procura-a mimeticamente, fazendo-se boca-origem, e o destino semelhante de ambos mostra que “essa necessida-

de de *horroroso* / [...] é talvez propriedade do carbono” (p. 56). As duas situações à disposição do homem trazem, portanto, o mesmo nojo ante a imposta origem da boca devoradora. Resta ao poeta almejar uma terceira situação, que aliviasse a fatalidade. Este o papel que reserva à arte. Note-se aí como o seu elogio coerentemente se cumpre por um processo contrário ao da penetração:

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,
 A aspereza orográfica do mundo!
 (p. 56)

Mas a arte não seria apenas o oposto, o avesso das propriedades sugadoras da boca. Leia-se a estrofe anterior à transcrita, junto com a que se lhe segue:

Ah! Dentro de toda a alma existe a prova
 De que a dor como um darto se renova,
 Quando o prazer barbaramente a ataca...
 Assim também, observa a ciência crua,
 Dentro da elipse ignívoma da lua
 A realidade de uma esfera opaca.
 (p. 56)

Provo desta maneira ao mundo odiento
 Pelas grandes razões do sentimento,
 Sem os métodos da abstrusa ciência fria
 E os trovões gritadores da dialética,
 Que a mais alta expressão da dor estética
 Consiste essencialmente na alegria.
 (p. 56)

Se tratamos as estrofes pelas informações que produzem, nelas encontraremos as duas seguintes implicações:

Prazer → renovação da dor
 Dor estética → alegria

Ora, se somente à arte é assegurada a capacidade de converter

a áspera orografia do mundo em alegre planície, então a expressão implicada, “dor estética”, não remete à renovação da dor, decorrente do exercício do prazer físico. Por conseguinte, na semântica de Augusto dos Anjos, a *alegria* nada tem de confluyente com o *prazer*. Dito doutro modo, se a arte consegue estabelecer uma trilha entre os caminhos cruzados do “Filósofo Moderno” e do sátiro, é porque trabalha fora da boca. Retirando o caráter metafórico da frase, ela equivale a dizer que a arte presta serviço à medida que possibilitaria uma linguagem não-erótica. Esta conclusão nos parece decisiva para entendermos o apego do poeta ao vocabulário da ciência. Sem sairmos das estrofes já transcritas, note-se o que a ciência diria da realidade lunar, da qual extrairia sua “eclipse ignívoma” (p. 56) para só deixar “a realidade de uma esfera opaca” (p. 56). O uso de “ignívoma”, neste contexto, que já provocou de seus intérpretes ora reparos irônicos, ora complacentes, tem agora mostrada sua motivação, isto é, sua necessidade: a ciência seria capaz de transformar a lua, esta “vomitadora de fogo”, numa “esfera opaca”, assim como a arte converte em “[...] água / todo o fogo telúrico profundo” (p. 56). A linguagem científica é trazida, portanto, para o poema porque se julga que ciência e poesia possam ser discursos anuladores de Eros, o provocador do horroroso. Assim, através da deslocação da linguagem da ciência para outro contexto discursivo, buscava Augusto dos Anjos tanto um meio para formular seu problema, a boca-sexo, quanto imaginar uma nova e distinta origem, capaz de lhe oferecer uma identificação desbloqueada. Neste sentido, a frequência de termos biológicos, como “monera” (p. 51), e astronômicos, como “mônada” (p. 51), não representa um simples efeito do cientificismo da Faculdade de Direito do Recife. Pensar com estes termos lhe permitia pensar a origem, mesmo a forma arredondada da boca, sem obrigá-lo a recordar a lubricidade da saliva e das mucosas. Acontece, porém, que, se a ciência, pelo menos a dita *exata*, é um meio de desertotização do mundo, tal função não mais permanece quando suas unidades vocabulares são transpostas para o contexto do poema. Daí que ou a tentativa fracassa, no aparecimento de uma antinomia que a ciência não justifica — “Mas a carne é que é humana! A alma é divina.” (p. 125) —, ou a busca doutra origem há de se fazer fora da ciência.

É este o ponto que devemos agora destacar. São a respeito importantes as partes II e III de “Gemidos de arte”. A parte II começa

por evocar o sol de vinagre, de “fulgor compacto” (p. 126), que abraça o corpo “úmido, pegajoso e unctoso” (p. 126) do homem-molusco. Logo ao correr das primeiras estrofes, porém, o olhar humano perde a insatisfação, o tom de agredido e agressor, frequente na poesia de Augusto dos Anjos. Ele se permite o ver não recriminatório, inconformado, de quem não encontra lugar e se demora na contemplação da “ampla circunferência das laranjas” (p. 127). A visão tranquilizadora se interrompe e encrespa pela escuta dos gritos animais:

Ladra furiosa a tribo dos podengos.
Olhando para as pútridas charnecas
Grita o exército avulso das marrecas
Na úmida copa dos bambus verdoengos.
(p. 127)

No entanto, logo torna à branda contemplação do pássaro em seu trabalho, e a estrofe chega a se permitir, fato tão raro em Augusto dos Anjos, uma comparação musical: o pássaro que salta “com a rapidez duma semicolcheia” (p. 127). E, fato ainda mais raro, a cena lhe permite visualizar, sem asco ou rancor, a apoteose reprodutiva:

Os ventos vagabundos batem, bolem
Nas árvores, o ar cheira. A terra cheira...
E a alma dos vegetais rebenta inteira
De todos os corpúsculos do pólen.
(p. 127)

Mas, de certo, não é humana ou animal a reprodução de que trata. O mundo estuante, o que escapa do circuito formado entre o carbono e o verme é o mundo vegetal, onde “a câmara nupcial de cada ovário / Se abre [...] / [e] por toda a parte a seiva bruta esguicha / Num extravasamento involuntário” (p. 127). Com este o poeta se identifica, a ponto de declarar que, depois de morrer, gostaria de possuir “[...] o nome dum arbusto / Qualquer ou de qualquer obscura planta!” (p. 128). No vegetal, portanto, se concentra o desejo de uma origem impossível.

A prova da trilha que sugerimos se encontra na parte subsequente do poema. Como se até ela perdurasse o clima idílico do movimento vegetal, encontramos, em sua abertura, um andamento

cantabile, muito embora a qualquer instante pudesse interrompê-lo o soco do sol. Não será preciso muita espera pelo leitor para que assim suceda. Logo a segunda estrofe se formula em torno da hulha, a “incômoda hulha” (p. 128), que remete à figura antes referida do “mineiro das origens” (p. 52). E, comprovando a extrema regularidade do jogo imagético, a complementação da frase, cumprindo o *enjambement*, nos devolve a visão de repulsa:

Uma atmosfera de incômoda hulha
 Abafa o ambiente. O aziago ar morto a morte
 Fede. O ardente calor da areia forte
 Racha-me os pés como se fosse agulha.
 (p. 128)

O poeta se dirige à casa do “finado Tôca” (p. 128) e a natureza retoma o preto e branco em que se concentra o esgar expressionista, a destacar o esburacado da “parede doente” (p. 128) e o trabalho dos cupins, que brocam o teto e traçam “[...] trombas de elefantes / Com as circunvoluções extravagantes / Do seu complicadíssimo intestino” (p. 129). Ora, em que se sustenta este contraste, se não na antítese entre o mundo animal, de que, no poeta, nunca se separa o humano, o e o mundo vegetal? E a base para a oposição: será fornecida por outra marca, se não pelo complexo boca, encarnação simbólica do horror que lhe desperta a sexualidade? Não há, sem dúvida, nada de novo na observação deste asco. Talvez, contudo, não se houvesse bem explicitado ainda como essa repugnância é verbalmente produzida. É possível que os analistas do poeta se tenham contentado com uma apreciação temática e, por isso, não tenham estabelecido o campo de inclusão do complexo nuclear, nem muito menos o enlace entre a insatisfação pela origem e a busca de aclimação da linguagem não erotizada da ciência. Na falta desses tópicos, seria ainda mais improvável relacionar-se o fracasso do papel confiado às palavras da ciência e a identificação tentada com a vegetabilidade. Exatamente porque esta pista nos parece fecunda, será interessante que não nos contentemos com uma prova isolada. A pesquisa, ao menos por ora, não precisa ser exaustiva. Basta-nos cotejar os sonetos I e III dedicados à memória do pai.

A construção predominantemente paralelística do primeiro é o recurso formal que o poeta utiliza para nomear a equivalência do seu

rumo como o do pai. E a natureza se metamorfoseia para formar o campo do desolado encontro. Sob um fundo sem flores, localizam-se duas figuras despojadas:

Que cousa triste! O campo tão sem flores,
E eu tão sem crença e as árvores tão nuas
E tu, gemendo, e o horror de nossas duas
Mágoas crescendo e se fazendo horrores!
(p. 133)

A árvore é o símile do poeta, o elemento com que se identifica e, portanto, com que se pode dizer. Se a uma faltam folhas, ao outro faltam crenças. Ora, será por acaso que os versos 3 e 4 desta primeira estrofe têm os mesmos sujeitos que os versos correspondentes em “Vozes da morte”?

Agora, sim! Vamos morrer reunidos,
Tamarindo de minha desventura,
Tu, com o envelhecimento da nervura,
Eu, com o envelhecimento dos tecidos!
(p. 94)

A figura do tamarindo confirma o enlace há pouco estabelecido. Enquanto vegetal, é dado da natureza com que Augusto dos Anjos se permite identificar-se (consigo mesmo, com o pai). O tamarindo, “árvore – dizia Gilberto Freyre – mais caseira do que do mato” (*in* COUTINHO & BRAYNER, 1973, p. 138), efetivava um deslocamento da sede do afeto, que se afastava dos aposentos da casa grande do Pau d’Arco para se localizar em sua proximidade. A mudança do foco possibilitava ao poeta já não necessitar da linguagem da ciência, pois, com o deslocamento, desaparecia a obsessão com a boca sugadora: a casa então simbolicamente se despoeva, converte-se em mirante habitado por gretas, morcegos, aberto em janelas por onde o bacharel tísico contemplava a animalidade ou o seu oposto, o que permite a fluência rara do lirismo em Augusto. Prova-o por contraste o soneto III da série em questão. Ao afastamento da associação com a árvore corresponde a visão do morto em processo de decomposição. O vegetal já não se mostra desnudo, mas sim substituído por elemento contíguo à boca, os lábios, e, embora estes cumpram um carinho filial, a

associação inevitável se faz com o verme, que rói a mão beijada. E, como se o poeta quisesse ajudar seu intérprete, a forte imagem do primeiro terceto acentua o circuito permanente no *Eu* entre os vermes e a sexualidade:

Podre meu pai! E a mão que enchi de beijos
 Róida toda de bichos, como os queijos
 Sobre a mesa de orgíacos festins!...
 (p. 135)

Aquele, contudo, que nos leia, quer discorde, quer concorde, deverá estar-se perguntando o que toda esta análise poderá dizer sobre o êxito do poeta. A pergunta será pertinente. Com efeito, as informações processadas ainda não nos permitem explicar a recepção do *Eu*. Antes de aí chegarmos, teremos que considerar o segundo aspecto do desacordo de Augusto dos Anjos com sua origem. Já agora não se trata da origem biológica da humanidade, mas sim da origem social do indivíduo mesmo que escreve, que então considera o lugar onde nasceu.

A discordância com a origem social

Ainda foi Gilberto Freyre quem bem conseguiu abrir o caminho, ao falar no desacordo do poeta com a natureza tropical e o seu viver (cf. Gilberto Freyre, in COUTINHO & BRAYNER, 1973, p. 138). Embora a formulação mereça o reparo de subordinar sua inadaptação à doença, fornece, contudo, a via do que tentaremos desenvolver.

O escritor brasileiro, e não só Augusto dos Anjos, sente-se um exilado na terra onde lhe foi dado nascer. João Francisco Lisboa, ensaísta que nos damos ao luxo de ignorar, falava, na abertura do seu *Jornal de Timon* do “obscuro canto do mundo que habitamos” (LISBOA, 1864, p. 5), e procurava de algum modo integrar os acontecimentos de seu modesto lugar na grande história do Ocidente, fazendo anteceder sua *História das eleições do Maranhão* por um retrospecto das eleições na Antiguidade. Os contemporâneos do prosador maranhense, um Gonçalves Dias ou um Alencar, não agiam doutro modo, buscando integrar o índio às expectativas do pensamento romântico europeu. Neste sentido, Augusto dos Anjos tanto faz prosseguir a tradição dos românticos quanto dela diverge. E esta discrepância, como veríamos se desenvolvêssemos as proposições de Anatol

Rosenfeld,⁶ é a fonte de sua maior atualidade. Falamos em primeiro lugar de permanência da tradição porque o poeta paraibano se socorre das doutrinas evolucionistas para justificar a desgraça em que via metida a sua sociedade. A vocação para a miséria social, motivada por seu problema pessoal com a sexualidade, passava, nos termos do evolucionismo do fim do século, a ser interpretada como resultado do clima e da degenerescência da raça, concepção presente, por exemplo, no soneto “Idealização da humanidade futura”: “Homens que a herança de ímpetos impuros / Tornara etnicamente irracionais!” (p. 63). Ele próprio se via descendente “[...] de uma raça / Que violou as leis da Natureza!” (p. 71), e como “Filho podre de antigos Goitacases” (p. 62), impressionado e perseguido pela cor do sangue porque vivente sob o ardor “desta letal tórrida zona” (p. 70), que — presente — um dia talvez o leve à cegueira. O sol dos trópicos se combinaria à miscigenação das raças para lhe oferecer, de um lado, o “clarão tropical da luz danada” (p. 53), de outro, “um tropismo ancestral para o Infortúnio” (p. 52):

Tal qual quem para o próprio tûmulo olha,
Amarguradamente se me antolha,
À luz do americano plenilûnio,
Na alma crepuscular de minha raça
Como uma vocação para a Desgraça
E um tropismo ancestral para o Infortúnio
(p. 52)

Outra vez, portanto, nos defrontamos com o papel reservado à linguagem da ciência. Se, pelo complexo da boca, a ciência parecia oferecer-lhe um veículo deserotizado, pela sensação de exílio ainda viria em seu auxílio, por lhe dar uma possibilidade de explicação. E, se o primeiro aspecto é peculiar a Augusto dos Anjos, o segundo, ao contrário, muito embora as explicações já não sejam de tipo evolucionista, continua a caracterizar o intelectual brasileiro. Como recentemente se escreveu, “no Brasil, a cultura é estrangeira”. Nossa distância em relação a ela se calcula em dólares e em passagens de avião. Daí a melancolia tão comum em nossa *intelligentsia*. Melancolia que tanto mais se particulariza em Augusto dos Anjos pela reação com que procurava encobri-la enquanto confissão, mostrando-a como parte de um inevitável processo, o da degenerescência, a ser poética-

mente comunicado. Ora, à medida que o poeta tentava transpor para o poema a demonstrabilidade do conceito, à medida que se explicava como resultante da “luz danada” (p. 53) e da decadência das raças, teremos de nos indagar sobre a passagem do científico para o poético.

Para que a questão possa ultrapassar a fatuidade de explicações anteriormente já intentadas (cf. Álvaro Lins, *in* COUTINHO & BRAYNER, 1973, p. 186-198), é necessário distinguirmos entre três espécies de contextos discursivos: o científico, o poético e o mágico. Sujeitando-os a um tratamento semiológico, estaremos preocupados em caracterizar suas especificidades.

Não é casual que a ciência necessite criar um jargão próprio e que procure estabelecer suas sequências demonstrativas através de uma linguagem matemática ou matematizável. Do contrário, a ciência não se desligaria da ambiguidade da linguagem cotidiana, do caráter aproximativo que têm as mensagens pragmáticas. Em poucas palavras, ante a oscilação de significações, a linguagem científica estabelece a *dominância do significado*. Em circuito estritamente econômico, por exemplo, não importam as ressonâncias afetivas em mim despertadas pelo conceito de mais-valia. Dentro de um quadro teórico preciso, ele terá um preciso significado, do qual sempre posso discordar, mas, se esta discordância se fizer no âmbito da ciência econômica, deverá conduzir a outro quadro teórico, onde o conceito terá outro significado, ou em que será inexistente. Não se subentende daí que a linguagem científica seja por isso rígida ou repressiva. A ciência poderá ser, naturalmente, um instrumento de repressão, mas este efeito não se infere do que chamamos a *dominância do significado*. Por ele, entendemos sim que, na ciência, a palavra procura a agudeza da lâmina, a precisão do conceito, a transparência do signo matemático.

No lado oposto, coloca-se o contexto mágico, caracterizado pela dominância do significante, isto é, pela ressonância subjetiva despertada por termos-chave, cujo significado tende a zero. Portanto, se a ciência desequilibra o signo em favor do significado, o contexto mágico o desequilibra em direção contrária, em favor do significante. Consequente à dominância do significante é a extrema flutuação dos significados, no contexto mágico. Neste, por assim dizer, a palavra tem apenas uma aparência de rosto, e cada um o vê como quer. Mas, se esta descrição fosse suficiente, não poderia haver uma comunidade mágica, pois, se cada crente emprestasse a um ponto capital de uma

oração ou de um ritual a significação que bem entendesse, cada participante se converteria numa mônada, numa câmara fechada. É precisamente aí que interfere a comunidade de crença, estabelecendo, através de seus sacerdotes, um limite à flutuação do significado. Assim, se o significante permanece como o dominante, a ele já não se pode emprestar qualquer significado. Este flutuará, não será sempre idêntico para todos os participantes, dentro, porém, de fronteiras delimitadas pela comunidade mágica. O significado, que pareceria absolutamente disponível para a fantasia individual, na verdade há de se fixar em um dos pontos comunitariamente aceitáveis.

Ao passarmos para o contexto, verificamos que, considerados os dois contextos anteriores, ele se inclina para o mágico. Ao contrário da ciência, a poesia não procura a univocidade dos conceitos. À semelhança do mágico nela se ressalta a primazia do significante. Como, além do mais, a leitura é silenciosa, e não há uma comunidade a que caiba fixar determinados significados, a recepção poética dá a impressão de que seu leitor tem a máxima liberdade para estabelecer significações. É exatamente aí que se projeta a ideologia mascaradora da comunicação poética. A sociedade parece ausentar-se da leitura para mais fortemente infletir-la.

Como talvez não seja simples a compreensão do fato, procuremos ilustrá-lo por um exemplo hipotético. Imaginemo-nos a chegar em casa depois de um dia de trabalho. Suponha-se que, por alguma razão aleatória, não me interesse ir ao cinema, ver televisão, ouvir música ou conversar com as outras pessoas, mas sim começar a ler certa obra literária. Como se trataria de uma atividade desinteressada, que não iria aumentar ou diminuir meus dividendos, que não seria exigida profissionalmente, poderá me parecer que eu lhe possa emprestar a significação que bem entenda. No comércio de mim comigo mesmo não haveria interdições para a minha fantasia. Mas, se pensarmos melhor, veremos que essa liberdade, ou seja, essa absoluta flutuação do significado, é ilusória. Mesmo os meus sonhos, a minha fantasia são condicionados por minha posição no interior da sociedade, por meu nível de educação e pelas aspirações sociais que nutra. Em consequência, a dominância do significante na literatura não determina tampouco a oscilação indiscriminada dos significados. Estes flutuam dentro de limites mais largos que os do contexto mágico, mas limites igualmente determináveis. Daí poder-se afirmar: o efeito de

significação de uma obra poderá não dizer nada da obra literária que o liberta, poderá não dizer nada da obra que o desperta, mas sempre dirá da posição social do receptor. Desde logo, diz de mito entranhado na sociedade burguesa, o que se estabelece pela oposição entre *casa* e *rua*. Na rua, eu seria um homem da multidão, apressado, medindo os minutos, o homem de relógio no pulso; em casa, ao contrário, o homem do pijama, que tiraria a máscara social e se entregaria a si mesmo.

Sem nos alongarmos na diferenciação proposta, perguntemos qual a sua finalidade dentro deste ensaio. Por ela queremos mostrar que ao emprego de uma terminologia científica em um contexto poemático passa a corresponder um rendimento diverso das palavras. A terminologia perde sua agudeza conceitual e ganha a espessura imagética, através da qual o leitor cria um ambiente que menos entende do que nele se situa e se encontra. Isso equivale dizer que a “indissolubilidade do som e do sentido”, com que Valéry (1957, p. 1333), caracterizava o poema e que nos parece caracterizar todo o discurso literário, não tem, no horizonte das possibilidades discursivas, um lugar tão definido quanto os discursos científico e mágico. Comumente, seja por parte do leitor em geral, seja por parte do analista tradicional, a obra literária é empregada como uma compensação semimágica. Nela se põem os próprios sonhos, os devaneios e as frustrações. Em contraposição, o analista, ainda hoje extremamente minoritário, que se pergunta sobre o *processo de produção* da obra e suas conexões com a produção geral social, procura desenvolver um aparato científico. Isso equivale a dizer: dirige-se ao poema como a um objeto passível de conhecimento; procura revelar a semântica entranhada e oculta sob a dominância do significante. Ora, não seria este tipo de análise que explicaria a popularidade de Augusto dos Anjos, seja porque ele inexistia quando se iniciou o êxito do poeta, seja porque não tem, mesmo agora, maior repercussão popular. Muito menos terá sido a análise tradicional a responsável por sua vendagem, pois já sabemos que a *intelligentsia* ou desprezou ou nunca exaltou, do ponto de vista da poética, a obra do paraibano. Deveremos pois dizer, como Manuel Bandeira, que foram os “acentos pungentes de amarga tristeza” e não a terminologia científica que atraiu o público do *Eu* (in COUTINHO & BRAYNER, 1973, p. 168)? Não encontro, contudo, fundamento na afirmação. Inclino-me, ao contrá-

rio, a pensar que foi Cavalcanti Proença que tocou no ponto-chave:

Para grande número de pessoas, [os termos científicos] são incompreensíveis e atingem a pureza musical, passam do terreno lúdico para o encantatório. É a linguagem africana do ritual da macumba, é a língua agaricó em que os pajés da região do Orinoco celebram suas cerimônias, apesar de haver perdido a memória significante das palavras proferidas. Até certo ponto, o fenômeno reaparece na popularidade da música americana, cujas letras em inglês têm sentido inacessível à maioria que vai repetindo de oitiva (in COUTINHO & BRAYNER, 1973, p. 258).

Aproximando o que diz o filólogo do que escrevíamos atrás, afirmamos que Augusto dos Anjos atraiu o público não intelectualizado justamente pelo vocábulo difícil, áspero, longo, incompreensível sem a ajuda de dicionários, vindo a sombra melancólica do poema oferecer a redundância necessária para a recepção daquele. Ou seja, a poesia de Augusto dos Anjos era recebida como parte de um contexto mágico, sem guias que forçassem o estabelecimento de certos significados privilegiados. Estes, porém, passavam a flutuar em torno de certo núcleo. Mas qual seria ele? Imediatamente, aquele que destacara Fausto Cunha: o leitor ou o ouvinte sentia no drama do poeta a proximidade de seu próprio drama. É possível, entretanto, irmos além. Não esqueçamos que já a propósito dos sermões de Vieira se observava que o público afluía às igrejas e se fascinava diante daqueles laboriosos jogos de palavra, pouco entendendo como o padre chegava às sentenças terríveis ante as quais todos, porém, se prostravam. Não esqueçamos tampouco que, entre nós, falar difícil é sinal de *status*. Ora, o vocabulário científico do jovem bacharel, combinado à negra melancolia de quem se indispusera com sua dupla origem — a sexual e a social —, ao fatalismo sentencioso, ao evidente tom *kitsch* de versos que se tornaram bastante populares, davam ao leitor, simultaneamente, uma sensação de identidade e da importância daquela voz. O poeta, assim, transmitia ao receptor um sistema de orientação do seu cotidiano. Isto é, formulava a miséria comum aos dois, através de uma linguagem que se identificava com a vontade de *status*, de ascensão doutoral com que devaneava o receptor. Quanto ao que chamamos *complexo boca*, por mais nuclear que seja para a expressão do autor, pouco dele mesmo passaria. Talvez somente aquela parcela que, desprezando a mulher, satisfazia o machismo de nossa formação. Vimos, entretanto, como o complexo se casa à necessidade de uma

linguagem que permitisse sua formulação, e que, de certa maneira, não se chocasse com ele: a linguagem deserotizada da ciência. Ao passar para o poema, no entanto, esta se reerotiza, em uma acepção que não poderia ser prevista pelo autor. Torna-se a linguagem na qual o público popular e não letrado encontra a possibilidade de dizer *seu desejo*: seu desejo doutra vida e também doutra origem.

Observação final

Nossa análise não pretende mais do que ensaiar uma explicação para o êxito popular do *Eu*. Do ponto de vista teórico, quisemos assim mostrar como o tipo de análise que praticamos permite uma via de acesso ao fenômeno da recepção. Em troca, não pretendemos demonstrar por que Augusto dos Anjos seria um grande poeta; não é essa nossa opinião. O *Eu* tem uma enorme força, bem maior que a de obras artesanalmente melhor realizadas. Mas a discussão deste aspecto exigiria outro ensaio. Em sua falta, apenas diremos que, morrendo jovem, Augusto dos Anjos legou uma obra extremamente irregular, onde são poucos os poemas integralmente realizados. Se, entretanto, tivermos contribuído para o entendimento da nuclearidade de sua construção, teremos ajudado não só a melhor apreciá-lo, como a perceber o quanto o seu veio fecundo exige melhor desenvolvimento. Pois, ao contrário do que pensarão os defensores de uma literatura *espontaneísta*, a clareza crítica não é contrária à criação. E, se não for extrema ousadia, diremos que esse hipotético descendente do poeta paraibano será o poeta do grotesco. Talvez o momento atual, mais do que qualquer outro já passado, ajude o seu surgimento.

ABSTRACT

This essay presents a hypothesis to a critical analysis of the poetic works of Augusto dos Anjos, based on the analytical concept of “mouth complex”. For that purpose, it discusses the main tendencies of the critical studies about the poet, specially focusing on the attempts to justify his popularity, by means of the distinction between scientific, magic and poetic “discursive contexts”. It comes to a theoretical conclusion, stressing that the kind of analysis it undertook constitutes a way of accessing reader’s responses to literary works.

KEY-WORDS: popularity; reader’s response; discursive contexts.

REFERÊNCIAS

- AMADO, Gilberto. *Minha formação no Recife*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958.
- ANJOS, Augusto dos. *Eu; outras poesias / poemas esquecidos*. Rio de Janeiro: São José, 1965.
- COUTINHO, Afrânio & BRAYNER, Sônia, org. *Augusto dos Anjos; textos críticos*. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1973.
- LISBOA, João Francisco. Prólogo ao *Jornal de Timon*. In: OBRAS de João Francisco Lisboa. São Luís, 1864. V. 1.
- VALÉRY, Paul. Poésie et pensée abstraite. In: —. *Oeuvres*. Paris: Pléiade, 1957. V. 2, p. 1314-1339.

NOTAS

¹ Ensaio inédito em livro, ora revisado, originariamente publicado em: *Anais do I Congresso Nacional de Estudos de Linguística e Literatura*. Rio de Janeiro: SUAM, 1976. p. 137-154.

² Na coletânea do *Eu* propriamente dito, raro é o poema de 1906, data da crônica de Gilberto Amado. Em troca, a grande maioria dos fraquíssimos

“Poemas esquecidos” pertence ao período 1900-1905. Sobre a datação dos poemas, cf. Francisco de Assis Barbosa, *in* COUTINHO & BRAYNER, 1973, p. 80-83 e 86-94.

³ Cf. Francisco de Assis Barbosa, *in* ANJOS, 1965, p. 311-312.

⁴ O volume *Augusto dos Anjos: textos críticos* (1973), organizado por Afrânio Coutinho e Sônia Brayner, oferece um panorama precioso do tipo de apreciação a que o poeta tem sido submetido. Nele se encontram reproduzidos os ensaios por nós destacados: “Nota sobre Augusto dos Anjos” (Gilberto Freyre, 1924), “Artesanato em Augusto dos Anjos” (M. Cavalcanti Proença, 1955), “Augusto dos Anjos salvo pelo povo” (Fausto Cunha, 1964), “A costela de prata de Augusto dos Anjos” (Anatol Rosenfeld, 1969).

⁵ Nas demais citações de Augusto dos Anjos, todas provenientes da edição aqui referida, limitamo-nos a indicar a página.

⁶ “A costela de prata de Augusto dos Anjos” (1969); reproduzido em COUTINHO & BRAYNER, 1973, p. 314-318.

Recebido em: 07/04/2014.

Aceito em: 14/04/2014.