

AUGUSTO DOS ANJOS: UM *EU* EM CONFLITO

Guaraciaba Micheletti
(Universidade Cruzeiro do Sul; CNPq)

Alessandra Ferreira Ignez
(Universidade Cruzeiro do Sul)

RESUMO

A análise estilístico-discursiva de alguns poemas de Augusto dos Anjos evidencia o *ethos* daquele que enuncia. Mediante a análise de três sonetos – “A Ideia”, “Psicologia de um vencido” e “Vencedor” –, busca-se compreender a relação entre os poemas e seu contexto de produção, sublinhando marcas de subjetividade, efeitos de sentido e de expressividade neles existentes.

PALAVRAS-CHAVE: estilística; discurso; *ethos*.

1

O ensino pautado em períodos literários é bastante comum, sendo essa prática até mesmo reforçada pela organização de materiais didáticos, que apresentam os movimentos em ordem cronológica e autores que nestes podem ser reunidos. Tal procedimento não está restrito somente à sala de aula, mas estende-se ao campo da crítica literária e ao dos estudos estilísticos. Nesses agrupamentos, são evidenciadas características estilísticas partilhadas entre escritores de um mesmo período histórico, que são entendidas como estilos de época.

Pelo fato de o homem ser historicamente constituído, seu discurso, conseqüentemente, carregará influências de fatores sócio-históricos e ideológicos da época em que viveu, deixando transparecer uma visão de mundo marcada e datada. Em cada momento da história, encontramos também ideias em voga sobre o fazer poético, que podem ser expressas por meio de usos estilísticos específicos, que atendam aos anseios artísticos de um dado grupo.

Nesse sentido, o ensino ou a crítica baseados em períodos literários norteiam a leitura a ser feita, sublinhando traços estilísticos e posicionamentos ideológicos de um grupo de escritores dominante. Eles acabam por apresentar, em linhas gerais, posturas e anseios estéticos “coletivos”. Vale ressaltar que esses posicionamentos representam as ideias de um determinado grupo, e que, na tentativa de reunir autores em dado movimento, deixam-se, muitas vezes, à margem certos escritores que não se encaixam nos moldes literários dominantes de uma época; autores que supostamente “sofrem de um certo anacronismo.”

A busca de rótulos ou do enquadramento histórico-estilístico pode provocar dificuldades em se lidar com diferenças estéticas e estilísticas, e até mesmo promover equívocos de análises, que, muitas vezes, prendem-se a reducionismos. O uso de expressões taxativas, como “escritor anacrônico” ou “para além de seu tempo”, não são substanciais para o leitor e pouco dizem sobre as obras, suas características estilísticas e seus efeitos de sentido. Elas, na realidade, afastam o autor de sua época, considerando sua obra desvinculada do período em que se insere. A depender do contexto, tais comentários soam como um elogio ou como uma crítica depreciativa ao autor, porém devem ser evitados, na medida em que esse escritor está inscrito na mesma época em que os demais, mas apresenta, com suas características particulares, uma voz destoante, que precisa ser analisada com atenção, visto que revela um modo distinto de percepção da realidade e do fazer poético.

Lidar com diferenças estilísticas em um mesmo período é pensar o estilo como dialógico, entender que, numa mesma época, pontos de vista distintos surgem e se fazem manifestos. O cotejo entre as dessemelhanças nos faz compreender melhor as ideias e posicionamentos coexistentes, bem como os usos estilísticos feitos em determinado período. É comum que alguns usos sejam mais bem aceitos em dadas épocas, correspondendo aos propósitos de um grupo dominante.

2

No cenário brasileiro, temos algumas obras nacionais que se encontram sob os rótulos acima apresentados. Independentemente de ser um elogio ou não, é preciso compreendê-las dentro de seu universo de criação, pois são datadas e fruto de um homem historicamente constituído.

Augusto dos Anjos é um exemplo de escritor que confunde os críticos: ora é considerado simbolista, ora parnasiano, ora pré-modernista. Não se chega a um consenso sobre o assunto e nem se deveria chegar, pois não é justo enquadrá-lo em apenas um desses movimentos; ele apresenta influências dos três períodos, mas não se prende a um deles, vai além. O poeta não só desliza e perpassa pelas três escolas que se aproximam historicamente, mas também imprime à sua obra uma marca pessoal, um modo “particular” de fazer poesia em sua época. Como diz Montgomery (1966, p.15), “Augusto dos Anjos é como um poeta órfão que não se filia a uma escola literária preestabelecida.” Sua obra, que destoa das demais, começou a ser mais difundida somente a partir do final da segunda década do século XX.

Por um tempo, as questões estilísticas de seu trabalho foram motivo para que alguns críticos rotulassem o autor como um poeta para além de seu tempo, e os temas que abordou também fizeram com que, algumas vezes, reduzissem-no ao título de poeta da morte e do pessimismo, visões que excluíram outros aspectos relevantes de seu trabalho. Hoje, já existem pesquisas que se debruçam mais profundamente sobre a sua obra, mas restam aspectos a serem estudados.

De um lado, seu discurso, realmente, apresenta um *ethos* angustiado, que sabe que será vencido pela morte, mas, de outro, observa-se um *ethos* aparentemente vencedor, capaz de driblar o ponto final imposto pela inevitável. Essa ambivalência, constante em sua obra e, algumas vezes, posta de lado pela crítica, é um relevante objeto de análise, pois permite que se tenha uma visão menos simplista de uma obra mais complexa, que consente que traços estilísticos de diferentes movimentos nela coexistam.

O enunciador de *Eu*, única obra do poeta publicada em vida, não parece estar a par do mundo em que vive; ele não quer “sair de cena” sem que sua voz seja ouvida. Neste ensaio, iremos, por meio da

análise de alguns poemas, procurar compreender o *ethos* do *eu* da poesia de Augusto dos Anjos, considerando, para tanto, o modo como se apresenta ao leitor. Em virtude de a imagem do enunciador ser construída pelo seu modo de dizer, ou seja, por meio do seu estilo, faremos uma análise estilístico-discursiva dos poemas, buscando compreender os efeitos de sentido dos empregos linguísticos. Consideramos, assim como Amossy (2005, p. 9), que o estilo, o conhecimento de mundo e as ideologias implícitas em um discurso conseguem promover a apreensão de um *ethos*. Não deixaremos de considerar também o contexto de enunciação para a análise, pois, sem ele, não é possível entender os efeitos provocados pelos usos linguísticos, nem mesmo relacionar a obra ao período em que foi escrita. Maingueneau (2006, p. 269) já assinala que o *ethos* não pode ser apreendido fora de uma dada situação comunicativa, que se dá em uma conjuntura sócio-histórica.

3

Predominantemente, a obra *Eu* é composta por sonetos constituídos por decassílabos com rimas regulares. O soneto, forma de expressão de um *eu*, largamente utilizada por poetas, “costuma conter uma reflexão sobre um tema ligado à vida humana” (GOLDSTEIN, 2001, p. 57), característica que não tolhe a possibilidade de tratar de assuntos diversos.

De acordo com alguns estudiosos, o gênero surge com Giacomo da Lentino, poeta siciliano que viveu no século XII, e sua estrutura é composta por 14 versos, podendo ser a distribuição destes variada. A mais comum é a divisão dos versos em dois quartetos e dois tercetos. Além disso, costuma-se encontrar, geralmente, sonetos com versos decassílabos ou alexandrinos, porém essa metrificação não é tão rígida.

Na primeira estrofe do soneto, normalmente, é apresentado o tema que será desenvolvido e, na segunda, vem o seu desenvolvimento. Naquela, encontra-se a premissa maior e, na segunda, a menor. Nota-se que a estrutura silogística do soneto, às vezes, é atenuada, sendo o conteúdo da segunda estrofe, simplesmente, complemento da ideia da primeira. Em relação aos tercetos, pode-se dizer que encaminham o texto para a conclusão, sendo a quarta estrofe responsável pelo fecho da ideia, o qual desempenha um papel integralizador: “O derradeiro verso de qualquer poema é, necessariamente, um ele-

mento integralizador. Existem, é certo, versos que, isolados, podem constituir verdadeiras peças monósticas, de sentido autônomo e completa beleza [...]” (NÓBREGA, 1959, p. 12).

A adesão do destinatário ao discurso vai sendo feita paulatinamente, pois “o texto [do soneto] tem um desenvolvimento progressivo, num aumento de intensidade que vai envolvendo o leitor até o exagero dos versos finais” (GOLDSTEIN, 2001, p. 58). Não se pretende, neste trabalho, debruçar-se sobre o gênero, mas entende-se que, por meio dele, uma subjetividade pode manifestar-se; portanto, com a análise de alguns sonetos de Augusto dos Anjos, buscaremos depreender o *ethos* do enunciador.

Evitaremos análises que julgamos reducionistas, pautadas em rótulos já atribuídos ao autor. Para o desenvolvimento deste trabalho, levantamos a hipótese de um *ethos* que oscila entre vencer e ser vencido vivendo em um permanente conflito, motivo por que foram escolhidos alguns poemas que abordam essas questões. O primeiro é “A ideia”, cuja sugestão é de que aquele que pensa é vencido por sua “língua parálitica”; o segundo, “Psicologia de um vencido”, em que um *eu* é vencido pela morte; e o terceiro, “O vencedor”, no qual se busca demonstrar que o coração do poeta não pode ser dominado. Observaremos os traços estilísticos do discurso e as ambivalências ali existentes.

4

O enunciador de *eu*, em alguns poemas, é manifesto, deixando evidente uma subjetividade, e, em outros, surge de modo pressuposto. Em poemas em que parece assumir a posição de poeta, tratando do seu ofício, tenta, às vezes, manter uma objetividade discursiva, e sua imagem e subjetividade pressupostas, então, emergem do dito, sendo depreendidas a partir de traços estilístico-discursivos.

Em “A ideia”, retrata-se a dificuldade de expressão de um poeta. O *eu*, decepcionado com a “ineficiência” da fala, diz ser a língua *paralítica*, incapaz de transpor em palavras suas ideias.

A IDEIA

De onde ela vem?! De que matéria bruta
Vem essa luz que sobre as nebulosas
Cai de incógnitas criptas misteriosas
Como as estalactites numa 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 do laringe,
Tísica, tênue, mínima, raquítica...

Quebra a força centrípeta que a amarra,
Mas, de repente, e quase morta, esbarra
No molambo da língua paralítica!
(ANJOS, 1965, p. 61)

O discurso mescla uma linguagem que evidencia um lirismo angustiado e um emprego recorrente de palavras voltadas ao campo semântico do cientificismo.

Pensando primeiramente no plano sonoro, é preciso observar sons recorrentes e combinados que, dentro do universo desse poema, passem a ter uma significação, proveniente, de fato, de uma relação com outros níveis do enunciado, principalmente o semântico (LEVIN, 1975, p. 55). Como lembra Cressot, os sons podem provocar sensações agradáveis ou não, mas elas estão diretamente ligadas a um contexto que as valida, não havendo, pois, significações estanques para os fonemas, mas relações “susceptíveis de variação, de um autor para outro ou de um texto para outro” (CRESSOT, 1980, p. 32).

Em “A Ideia”, sobressai o uso de oclusivas (/d/, /t/, /b/, /k/, /g/) ou de oclusivas seguidas por constrictivas, em especial /r/ (*bruta, gruta, cripta, desintegrações, constringe, quebra, centrípeta, sobre*), o que pode sugerir a dificuldade da ideia (representada pela luz) de sair dos recônditos espaços cerebrais – de onde, supostamente, brota como estalactites numa gruta escura – e de chegar à língua, que a conduzirá para além do corpo e da mente que a aprisionam. Martins

assevera que “as consoantes constritivas, pelo seu caráter contínuo, sugerem sons de certa duração [...]” (MARTINS, 2000, p. 25). No poema, sua combinação com o das oclusivas enfatiza a noção de bloqueio, obstáculos enfrentados pela ideia na tentativa de libertar-se.

A recorrência de oclusivas, seguidas ou não pela constritiva /r/, está presente por todo o enunciado, sendo mais evidente na primeira estrofe. São de difícil pronúncia, por exemplo, palavras como *bruta*, *sobre*, *criptas*, *grutas*, as quais constroem uma estreita relação de sentido entre o plano sonoro e o semântico.

Na quarta estrofe, ainda pensando nas oclusivas seguidas pela constritiva /r/, percebe-se que a lexia *quebra* ganha destaque no contexto, pois indica, por meio de sua sonoridade, os difíceis obstáculos que a ideia teve de enfrentar, para, infelizmente, ser, ao final, barrada pela *língua paralítica*. Essa unidade lexical, pelo seu conteúdo semântico, mostra que a ideia estava, mesmo que enfraquecida, rompendo os limites do corpo, fugindo pela laringe e tentando desvencilhar-se da *força centrípeta que a amarra*, a fim de chegar à boca, ainda que quase morta. O sentido veiculado pelo verbo é reforçado pelo adjetivo *centrípeta*, que, além de apresentar uma oclusiva seguida de constritiva, aponta ao leitor que existe uma força agindo em sentido contrário ao pretendido pela ideia, tentando mantê-la dentro do corpo e da mente.

As rimas, também relevantes para o plano sonoro, mantêm uma tensão entre as palavras que as compõem e fazem uma ressoar na outra, agregando traços flutuantes aos seus sentidos (TYNIA NOV, 1982, p. 18-21). No poema de Augusto dos Anjos, são compostas por unidades lexicais também constituídas por oclusivas e/ou pela constritiva /r/ (1. *bruta*, *gruta*, *luta*, *executa*; 2. *nebulosas*, *misteriosas*, *nervosas*, *maravilhosas*; 3. *constringe*, *laringe*; 4. *raquítica*, *paralítica*; 5. *amarra*, *esbarra*), o que deixa repercutir na mente do leitor a noção de dificuldade. Algumas das lexias que constroem as rimas reforçam, semanticamente, a ideia de situação custosa, bem como a de enfraquecimento: *luta*, *constringe*, *raquítica*, *amarra*, *esbarra*.

Podemos, ainda, sublinhar o emprego significativo de palavras com o fonema /u/ nas primeira e segunda estrofes, o qual sugere a ideia de escuridão, de mistério, indo ao encontro do que é apresentado no início do poema. Na primeira estrofe, o enunciador se pergunta se a ideia surge como *estalactites* em uma *gruta* e compara-a a uma

luz – razão – que aparece, hipoteticamente, em um lugar sombrio, escuro, tentando elucidar algo. As palavras com a vogal fechada /u/ servem de reforço para a evocação do cenário *absconso*, em que as coisas parecem estar ainda malformadas, em um estágio primitivo; conforme assinala Monteiro (1991, p. 101), bem como Martins, as vogais da série posterior, em alguns contextos enunciativos, podem “imitar sons profundos, cheios, graves, ruídos surdos e sugerem ideias de fechamento, redondeza, escuridão, tristeza, medo e morte” (MARTINS, 2000, p. 32). Acresce o volume sonoro da palavra *nebulosa*, que prolonga quase indefinidamente um som fechado, contribuindo para as sensações provocadas pelo soneto estudado. Como lembra Melo, “os poetas são muito sensíveis à adequação da massa sonora ao significado, e é natural que assim seja, porque a poesia é essencialmente palavra, é o esplendor da palavra” (MELO, 1976, p. 80).

Além disso, vale notar que algumas das palavras que rimam no soneto apresentam o som fechado do fonema vocálico /u/ (*bruta, gruta, luta, executa*). Os versos compostos por elas apresentam rima grave, devendo-se observar que a penúltima sílaba de cada uma dessas lexias contém o fonema citado. Marcando o ritmo, essas sílabas atraem a atenção para si e para as palavras de que fazem parte, levando o leitor a perceber, nelas, um potencial expressivo que intensifica o tom sombrio do poema. A sonoridade aproxima as unidades lexicais e torna seus sentidos flutuantes, sugerindo todas, por meio de um “eco”, a noção de escuridão, mistério, e até mesmo de dificuldade. Portanto, o acento final dos versos compostos por essas palavras possui um simbolismo, confirmando o que diz Martins: “Importante valor expressivo tem o acento no verso, como fator rítmico, marcando as tônicas poéticas, e também dando relevo às palavras em que recai, com valorização do simbolismo sonoro [...]” (MARTINS, 2000, p. 59).

O enfraquecimento da ideia durante seu percurso até a laringe pode, por sua vez, ser recuperado sonoramente pelo último verso do primeiro terceto, que apresenta uma recorrência do fonema vocálico também fechado /i/ (“Tísica, tênue, mínima, raquítica”), o qual, no contexto, sugere uma certa fragilidade, compatível com o sentido expresso pelas palavras do verso. A ideia mal respira, pois o encéfalo a constringe; ela chega raquítica, tísica, enfim, sem força, à laringe. As reticências no verso insinuam o arrastar-se da ideia, que está fraca para se expressar. A presença marcante do fonema vocálico /i/ con-

duz à ideia de estreiteza (MARTINS, 2000, p. 32), e sua agudez parece gritar em meio às dificuldades e acentuar a tensão. Existe um apelo provocado pela angústia permanente. O desespero daquele que enuncia vem à tona com essa assonância.

No verso mencionado, há três palavras proparoxítonas cujo acento tônico recai sobre o fonema vocálico /i/, chamando a atenção do leitor para a dor do enunciador. Além disso, há uma espécie de rima interna com esses usos, evocados, posteriormente, por *centrípetas* e *paralítica*, esta sendo a última palavra do poema. Uma palavra ecoa na outra, fazendo o apelo do enunciador reaparecer em vários pontos de seu discurso. Pode-se dizer que ele termina com o grito de um desesperado, mantendo a tensão apresentada ao longo do poema.

Em “A Ideia”, em todos os casos de uso do proparoxítono, parece haver um apelo ao leitor, mas ele é mais angustiante quando o acento tônico recai sobre o /i/, pois, além da sonoridade aguda, as proparoxítonas em /i/, com seu conteúdo semântico, revelam, no soneto, o estado debilitado da ideia, e, conseqüentemente, daquele que tenta expressá-la, ou seja, o enunciador. Sendo assim, traços semânticos das palavras *tísica*, *mínima*, *raquítica*, *paralítica* também influenciam na reação do leitor.

O plano sonoro é bastante sugestivo e enfatiza o que é expresso pelo vocabulário do poema. Permite depreender que a dificuldade de se impor, de se fazer ouvir não é somente da ideia, mas também do poeta, que luta com as palavras para ser ouvido e expor o que pensa. Ele é um lutador. Como diria Drummond, “Lutar com palavras / é a luta mais vã” (ANDRADE, 1973, p. 67). Sabendo dos obstáculos a enfrentar, o enunciador deixa transparecer uma angústia, presente também em outras composições, como “O martírio do artista”: “Arte ingrata! E conquanto, em desalento, / A órbita elipsoidal dos olhos lhe arda, / Busca exteriorizar o pensamento / Que em suas fronetas células guarda!” (ANJOS, 1965, p. 116)

Acentuamos que as dificuldades, as agruras por que passam a ideia e o poeta refletem-se em um estilo duro, bruto no que tange à sonoridade do poema, sugerindo uma luta interior, uma busca, um quase apelo na insistência da tonicidade em /i/, em especial nos últimos versos dos tercetos: *Tísica, ténue, mínima, raquítica... e No molambo da língua paralítica!*

No nível lexical, é preciso atentar para “os aspectos expressi-

vos das palavras ligados aos seus componentes semânticos e morfológicos, os quais, entretanto, não podem ser completamente separados dos aspectos sintáticos e contextuais” (MARTINS, 2000, p. 71). De acordo com Van Dijk (2003, p. 55-56), as ideologias podem aparecer em todas as estruturas da linguagem escrita ou oral, entretanto são mais comuns em umas do que em outras. As escolhas lexicais, por exemplo, revelam a visão de mundo de um enunciador, fazendo com que tenhamos uma imagem sobre ele.

No poema analisado, o leitor é envolvido por um cenário lúgubre. Há palavras empregadas no soneto que remetem o enunciatário ao lugar sombrio em que a ideia, supostamente, surge. Como o enunciador, na primeira estrofe, só se pergunta sobre o lugar de onde ela vem, podemos apenas supor o que pensa a partir dos elementos apresentados em seus questionamentos. Suas ideias são nebulosas e estão sendo formuladas, assim como supostamente pensa que as ideias se formam. As perguntas deixam, assim, revelar seus pensamentos, suas hipóteses. Primeiramente, a ideia parece se apresentar em estado bruto (*matéria bruta*), de forma embrionária e nebulosa. O enunciador conjectura que ela fique nos lugares mais recônditos do cérebro, surgindo como uma luz, que visa clarear a escuridão — a falta de ideias. Não temos fácil acesso a ela, pois fica *sobre nebulosas / cai de incógnitas criptas misteriosas*.

O emprego, logo no início do poema, de *cripta* e *gruta* evoca lugares escuros, e o uso da lexia *nebulosas*, feito na mesma estrofe em que ocorrem as anteriores, ao mesmo tempo que indica a cor branca da névoa, também remete à noção de um lugar sombrio. Nesse contexto, é desaconselhável compreender a cor branca, lembrada pela palavra *nebulosas*, como uma luz que permite ver. Pelo contrário, ela cega e não deixa ter acesso às *incógnitas criptas*, que são, além de desconhecidas, misteriosas. A ideia tem dificuldade para percorrer o caminho até a boca, e o enunciador está desorientado, buscando a sua forma da ideia, ou buscando dar-lhe a forma. Há uma névoa que não lhe permite ver; portanto, num primeiro momento, não afirma nada sobre sua origem: só se questiona, indo atrás do segredo, da chave.

A sequência *nebulosas / cai de incógnitas criptas misteriosas* reúne dois adjetivos e dois substantivos que lembram mistério, inacessibilidade e escuridão. A ideia inicial do soneto é sintetizada por esse uso. Em *incógnitas criptas misteriosas*, temos uma espécie de

adjetivação “sanduíche”, pois o substantivo está cercado por dois adjetivos, o que pode levar a pensar que as criptas estão cercadas de mistério.

Na primeira estrofe, também se destaca a palavra *estalactites* como um termo quase técnico, mas termos do gênero são mais empregados a partir da segunda estrofe. Nesta, o enunciador recorre a termos do âmbito da Psicologia (*psicogenética*), da Química e da Física (*moléculas nervosas*, *desintegração*). Já nesse ponto do poema, ele se permite afirmar que a ideia surge da *psicogenética*, dizendo, portanto, que sua origem tem relação com a capacidade de aprendizado do ser humano, sendo, desse modo, a ideia um processamento mental. Além disso, mostra ao leitor que as moléculas do sistema nervoso trabalham na formulação do pensamento e da sua exteriorização. Aparentemente, o enunciador se mostra maravilhado com o cientificismo, como se observa em *desintegrações maravilhosas*, bem como no último verso dessa estrofe (*Delibera, e depois, quer e executa!*), que contém palavras que indicam o poder de decisão e de execução da *alta luta das moléculas nervosas*. O ponto de exclamação existente no verso apresenta uma função expressiva, pois demonstra o entusiasmo do poeta com a Ciência.

Por trás desse contentamento, porém, há uma frustração, pois a fala, que resulta de esforço mental e físico, não é suficiente para refletir o que se passa no mundo interior daquele que pensa, e a Ciência não foi capaz de resolver esse problema. Como já apontamos na terceira estrofe, o encéfalo, que é *absconso*, inacessível, misterioso, constringe a ideia, que chega doente (*tísica*), reduzida (*mínima*) e enfraquecida (*tênu*e, *raquítica*) à laringe. Por meio dessa estrofe, o leitor nota uma subversão do enaltecimento do cientificismo, muito valorizado em obras realistas e naturalistas.

Vale salientar que o emprego dos termos científicos, considerados à época não poéticos, nesse soneto, acaba também descrevendo o esforço feito (mental, molecular, físico) para uma ideia ser expressa, e imprime ao poema um estilo particular, que se afasta da busca do belo própria do Parnasianismo e do Simbolismo.

No último terceto, esses termos surgem reforçando a noção de que a ideia está sendo presa no interior do poeta. Porém, observamos que ela se esforça para se libertar das amarras da mente e do corpo (*Quebra a força centrípeta que a amarra*). Seu esforço é vão, pois,

quase morta, ela se depara com a *língua paralítica*. O uso do adjetivo *paralítico* é bastante expressivo, por retratar, de modo irônico, a perda de função da língua, que, geralmente, está a serviço da expressão de ideias. Além disso, podemos entender a *língua* como nosso acervo linguístico, que, segundo o poema, parece ser insuficiente para refletir o mundo interior. A *luta* para que a ideia saia da *gruta* é árdua, e a ideia perde a batalha para uma língua fraca, covarde, que não se move. O término do último verso com uma oclusiva (/k/) soa como um muro que se põe diante da ideia, e que se interpõe entre o mundo interior e exterior.

Visual e discursivamente, a ideia parece, de fato, ser uma estalactite, pois surge no teto (cérebro) de uma gruta inacessível, e vai descendo até a boca, mas é barrada pela língua. O verbo *vir* provoca essa ideia no soneto; ele “cai” da primeira e “passa” pela segunda e terceira estrofes, representando o movimento, o fluxo, mesmo que dificultoso, da ideia cérebro abaixo, mas o verbo não aparece na quarta estrofe, pois o fluxo é interrompido pela *língua paralítica*. É importante notar que o verbo *cair*, usado na primeira estrofe, sonoramente, também indica que a ideia “despenca” e vai percorrendo o corpo do poema.

O ponto de exclamação que encerra o poema indica uma indignação ou um desespero do enunciador/poeta diante da impossibilidade de expressão. Ele usa a palavra para mostrar a sua angústia, mas nega-lhe a possibilidade de eficácia. Nesse poema, depreende-se que a razão, tão valorizada pelos realistas, naturalistas, parnasianos, divide espaço com o sentimento. Encontra-se no soneto um *eu*, que, pelo uso do vocabulário técnico, tenta mostrar-se racional para descrever como a ideia é formulada e expressa, mas, ao mesmo tempo, pelo sentido de outras palavras, surpreende-se um *eu* angustiado, revoltado com o destino da ideia — o cárcere eterno.

Concluindo nossas observações sobre esse poema: na primeira estrofe do soneto, o enunciador apresenta o tema, que surge por meio de um questionamento. Na segunda, responde à pergunta anterior, por meio de um tom animado e científico. Já na terceira, que complementa a ideia da segunda e que encaminha o discurso para a conclusão, o tom é modificado; existe uma angústia evidente, já depreendida dos questionamentos apresentados na primeira. O uso dos termos técnicos, na terceira estrofe, passa a ser feito de modo que

adquiram um conotação negativa e que demonstrem o sofrimento do enunciador. Na quarta, por sua vez, a ideia é barrada e não sai da boca. O soneto se fecha com o calar da ideia. Ele emudece, assim como o enunciador e seu pensamento.

5

Em “A Ideia”, o *eu* esconde-se atrás de uma aparente objetividade enunciativa, porém, em “Psicologia de um vencido”, desnuda-se para o leitor, fazendo uso da primeira pessoa, deixando, assim, marcada uma subjetividade. Neste poema, o enunciador apresenta-se como um fiador que utiliza um tom mais sombrio e angustiante que o encontrado no soneto anterior. O uso da primeira pessoa pode fazer com que o leitor abrace o sofrimento daquele que enuncia com mais facilidade, pois se evidencia, no discurso, um *eu* que se abre para um *tu*, o que torna o apelo mais claro e mais forte.

PSICOLOGIA DE UM VENCIDO

Eu, filho do carbono e do amoníaco,
Monstro de escuridão e rutilância,
Sofro, desde a epigênese da infância,
A influência má dos signos do zodíaco.

Profundissimamente hipocondríaco,
Este ambiente me causa repugnância...
Sobe-me à boca uma ânsia análoga à ânsia
Que se escapa da boca de um cardíaco.

Já o verme — este operário das ruínas —
Que o sangue podre das carnificinas
Come, e à vida em geral declara guerra,

Anda a espreitar meus olhos para roê-los,
E há de deixar-me apenas os cabelos,
Na frialdade inorgânica da terra!
(ANJOS, 1965, p. 60)

Esse soneto é um dos mais conhecidos de Augusto dos Anjos. Sua temática é mórbida e abordada por meio de imagens consideradas repulsivas, antipoéticas. Nele, discorre-se sobre a única certeza

que se tem: a morte. O ser humano é reduzido à sua essência orgânica – ele é *filho do carbono e do amoníaco* –, sendo a decomposição de seu corpo o seu destino. O *eu* não está satisfeito com sua vida, assim como é comum se observar em poemas do Simbolismo, porém ele não interpreta a morte como transcendental, como uma libertação da alma. Sua percepção, nesse soneto, afasta-se da de poetas simbolistas, na medida em que o enunciador verifica somente a existência do corpo, da materialidade. Sua fala é dura, concreta, marcada por termos de especialidade, que podem revelar a visão cética da Ciência no que tange ao espiritualismo. Nesse poema, o ceticismo do enunciador parece, também, estar estreitamente relacionado ao ceticismo perante a vida: para ele não existe felicidade, e o mundo é repugnante. A *frialdade* dos termos científicos não impede que irrompa uma voz desesperada, angustiada tanto com a podridão do mundo, da humanidade, quanto com a morte.

A sonoridade das palavras é bastante explorada pelo poeta. Existe um número significativo de sons fechados, provocados por fonemas vocálicos (*carbono, rutilância, sofró*) que sugerem o estado de ânimo do enunciador: um ser angustiado. A nasalização de algumas vogais (*escuridão, ânsia*) traz uma ressonância que prolonga, no discurso, a ideia de escuridão e conflito interior. As oclusivas, principalmente as seguidas pela constrictiva /r/, insinuam, nesse contexto, a rigidez e a aspereza do enunciador, que se apresenta totalmente descrente.

No título do soneto, podemos tomar como sílabas tônicas /gi/ e /ci/ (“Psicologia de um vencido”), as quais contêm o fonema vocálico /i/, que, mais uma vez, exprime um apelo, um grito aflito de alguém que se desespera diante do mundo hostil e do fim inevitável da vida. É de se observar o emprego do fonema /i/, que, marcante, ganha destaque na última tônica de vários versos, soando estridentemente em nossos ouvidos (*amoníaco, zodíaco, hipocondríaco, cardíaco, ruínas, carnificinas*) e levando-nos a compartilhar do penar do enunciador.

Nos segundo e terceiro versos, por exemplo, o fonema também aparece como pretônica (*escuridão, epigênese*), sobressaindo-se no texto e servindo de escada para o primeiro pico sonoro dado pelas sílabas mais fortes. No final dos mesmos versos, o /i/ é pretônico e postônico, envolvendo a sílaba tônica final. O conjunto sonoro formado pela última tônica e pela sua postônica, nesses versos, deixa

ecoar a ânsia, a repugnância do *eu* em relação a esse mundo. O mesmo se repete com os versos terminados em *repugnância* e *ânsia*. No caso de *repugnância*, o desprezo do enunciador é dobrado, em virtude do sentido da palavra e de sua sonoridade sugestiva.

O valor dado ao fonema é totalmente evidenciado com *profundíssimamente*, em que o poeta marca de modo gráfico o /i/, deixando claro ao leitor a agudeza com que deve ser pronunciado, bem como a agudeza do grito de sofrimento daquele que enuncia. O ritmo do verso foi alterado, pois sublinhou-se uma subtônica. Câmara Júnior (1977, p. 33) afirma que a estilística fônica pode atuar de duas formas no âmbito da acentuação intensiva: “De um lado, pode dar tonicidade a uma partícula átona, em que se concentra a emoção ou o impulso volitivo [...]. De outro, pode elevar a tônica plena de uma sílaba feita subtônica pela sua posição no sintagma [...]”. Como se nota, o acento recai sobre o fonema /i/, gerando um efeito expressivo. Melo também assevera que “à Estilística somente interessa o ritmo *expressivo*, o que se dá sempre que ele é adequado à marcha do pensamento ou às flutuações da emoção” (MELO, 1976, p. 104).

Além disso, vale notar que, no caso de *Profundíssimamente hipocondríaco*, temos um verso decassílabo composto por duas palavras, cada uma com o fonema /i/ em duas sílabas, o que reforça a ideia de angústia profunda. É interessante notar como o volume vocabular das duas lexias auxilia na composição do sentido: refletem quão doente está o homem. De *profundo* para *profundíssimamente*, a lexia passa por duas sufixações, alargando o seu volume. Além disso, o sufixo *-íssimo* indica, pelo seu conteúdo semântico, a ideia de exagero, que é buscada nesse verso. Segundo Cressot (1980, p. 25), poetas, não raro, tentam fazer a forma da palavra recuperar seu conteúdo.

O gosto por proparoxítonas também se manifesta nesse poema (*amoníaco, rutilância, infância, zodíaco, epigênese, hipocondríaco, rutilância, cardíaco, inorgânica*). Muitas dessas palavras rimam, configurando um uso relevante de rimas esdrúxulas, que são pouco utilizadas no português. Segundo Lima, “[...] seu emprego produz um grande efeito. Aparecem, nas diversas estrofes do soneto, formando um par de ecos rimáticos, ou mesmo num verso órfão” (LIMA, 2007, p. 116). Faleiros (2012, p. 119) assevera serem raríssimos os casos de rimas totais quando usadas proparoxítonas. Augusto dos Anjos nos surpreende com a sua habilidade linguística, pois, usando as rimas

esdrúxulas, reforçou, por meio de ecos, duas ideias que transitam por todo o soneto: repugnância ante o mundo e sofrimento.

O esdrúxulo e o insólito não permanecem apenas no plano sonoro do texto, mas estendem-se ao plano lexical. Destacam-se, no discurso do enunciador, um vocabulário técnico, bem como palavras que pertencem ao campo semântico do sofrimento, da guerra, da podridão. Existe, nesse soneto, tradicionalismo e rigidez formais, porém o tratamento dado ao tema escolhido estabelece uma ruptura com o conceito de beleza clássica e com as imagens etéreas simbolistas. As escolhas lexicais são cruas, no sentido de não sofrerem interferências no que tange ao impacto que geram no leitor.

Entendemos que o enunciador, atribuindo características a si, as atribui, por extensão, a toda a humanidade. Diz ser pura matéria, composto por *carbono*, o que, no contexto, remete o leitor à ideia do ciclo vital, visto que o homem retira da atmosfera oxigênio para sobreviver e devolve-lhe carbono, sendo esse processo feito até seu último suspiro. Descreve-se, ainda, como filho do *amoníaco*, o que evoca a morte e a podridão, pois, quando o corpo humano se decompõe, libera esse gás fétido. Em vez de ser filho de Deus, o poeta é filho da matéria, é um átomo podre, doente. O poema trata, portanto, do adoecimento crônico da humanidade, que, na visão do enunciador, é desprovida de ações nobres e de espiritualidade.

Como “Monstro de escuridão e rutilância”, ele se destaca em meio à escuridão, tornando-se um ser apavorante. A aproximação de opostos (*escuridão* e *rutilância*) chama a atenção leitor, sugerindo que o brilho intenso do *eu* não possui a função de libertá-lo de sua condição, mas de submeter aquele que lê à presença e à visão de sua figura desagradável, repugnante.

O seu sofrimento vem desde a infância: *Sofro desde a epigênese da infância / A influência má dos signos do zodíaco*. O uso de *epigênese* carrega a ideia de início da formação do ser humano, deixando entrever que o homem já nasce doente. A noção de doença, também é evocada por meio de palavras: *hipocondríaco*, *ânsia* e *cardíaco*.

O emprego de *cardíaco* tem um simbolismo muito forte, pois acredita-se que, no coração, os sentimentos são guardados, principalmente o amor, mas, no caso do coração do *eu* retratado no poema, entende-se que só carrega sentimentos ruins que o fazem adoecer. Desse modo, insinua-se que o homem sofre de várias doenças morais.

O enunciador, ainda que se autodeprecie, parece estar em uma posição mais elevada, pois tem repugnância pelo mundo em que vive. Ao mesmo tempo que aparece como um monstro, igualando-se aos demais seres humanos, tem consciência da podridão do mundo, e se mantém na posição de vencido e impotente.

No primeiro quarteto e no segundo, ele discorre sobre a materialidade humana e sobre as doenças que o homem apresenta. No soneto, o sofrimento, tão acentuado pela presença reiterada do fonema /i/, não se refere a dores físicas, mas àquelas provocadas pela angústia de se viver nesse mundo. Fica evidente, portanto, que, apesar de julgar-se um monstro, existe um desejo do enunciador de que as coisas sejam diferentes, mas, como um derrotado, ele nada pode contra a humanidade e a morte.

Nos tercetos, o enunciador trata do verme que irá devorá-lo depois da morte. Prevalece no primeiro um vocabulário associado ao universo bélico (*ruínas, sangue, carnificinas, guerra*), que gera imagens bastante repugnantes. O verme, metaforicamente, declara guerra à vida. Ele se presta a devorar a podridão humana; a matéria se desfaz, fica em ruínas, restando ao corpo apenas os cabelos. A morte até pode representar a solução para a podridão moral, mas nota-se que o enunciador não pensa em transcendê-la, pois seu destino é permanecer na *frialdade inorgânica da terra*, que não o acalenta, não liberta totalmente. Morrendo, é retirada dele toda a possibilidade de ver. O soneto se conclui com o fechar dos olhos do homem para a vida e para o mundo (*Anda a espreitar meus olhos para roê-lo*). O ponto de exclamação encerrando o poema dá-lhe um tom de desespero, sensação compartilhada pelo leitor.

6

Em “Vencedor”, existe um tom totalmente inverso em relação àquele apresentado nos dois sonetos antes analisados. Não vemos um *eu* que recua ou que, mesmo angustiado, aceita com certa passividade o seu fim. Assim como em “Psicologia de um vencido”, há o uso da primeira pessoa, que pode provocar maior adesão do leitor. O *eu*, dessa vez, não se deixa abater, adoecer, mas revela-se desafiador, corajoso.

VENCEDOR

Toma as espadas rútilas, guerreiro,
E à rutilância das espadas, toma
A adaga de aço, o gládio de aço, e doma
Meu coração – estranho carnicheiro!

Não podes?! Chama então presto o primeiro
E o mais possante gladiador de Roma.
E qual mais pronto, e qual mais presto assoma
Nenhum pôde domar o prisioneiro.

Meu coração triunfava nas arenas.
Veio depois um domador de hienas
E outro mais, e, por fim, veio um atleta,

Vieram todos, por fim; ao todo, uns cem...
E não pôde domá-lo enfim ninguém,
Que ninguém doma um coração de poeta!
(ANJOS, 1965, p. 147)

A sonoridade não sugere mais escuridão e sofrimento; há um som aberto, provocado pelos fonemas vocálicos: *espadas*, *adaga*, *gládio*, *atleta*, *ninguém*. Nesse soneto, o fonema vocálico aberto, principalmente o /a/, parece clarear o cenário, provocando uma *rutilância* que, em vez de gerar desconforto, suscita a imagem de resplandecência de um vencedor. As oclusivas, inclusive as seguidas pela constrictiva /r/, não mais indicam dificuldade e obstáculo, mas estão, em alguns casos, ainda presentes em palavras com uma conotação negativa: *estranho carnicheiro*, *prisioneiro*.

Subverte-se a posição de vencido e vencedor; aqui o enunciador desafia o *estranho carnicheiro*, que, em se considerando o poema anterior, pode ser o verme, a morte. Ele está vivo, o seu coração não é o de um *cardíaco*, o de um *molambo*, mas um coração pulsante, no peito daquele que luta para viver.

No campo lexical, existe um predomínio de palavras voltadas para a esfera bélica: *espadas*, *guerreiro*, *adaga de aço*, *gládio de aço*, *doma*, *carniceiro*, *gladiador*, *prisioneiro*, *triunfava*, *domador*, *atleta*. De um lado, surge um guerreiro ou um verme *declarando guerra à vida*, mas, de outro, um enunciador gladiador que combate a própria morte ou que luta contra sua submissão ao inimigo. As palavras do

campo semântico da guerra engrandecem o embate empreendido pelo *eu* na certeza de viver: ele quer lutar contra o *mais possante gladiador de Roma*. O uso da lexia *mais* e do adjetivo *possante* enfatizam a ideia de um lutador forte. Quando se pede que seja de Roma, logo se pensa em um combate duro, difícil, mas verifica-se que o enunciador sai da condição de vencido e está certo de que será um vencedor.

O largo uso de advérbios, pronomes e artigos indefinidos a partir da segunda estrofe (*mais, um, outro mais, todos*) constrói o sentido de que o enunciador empreendeu um luta contra tudo e todos para sobreviver. Essas palavras fazem o combate parecer mais difícil. O enunciador pode até ser um prisioneiro desse mundo, mas não se deixa domar.

O simbolismo da vida, da motivação para viver está contido no substantivo *coração*. Ele é empregado de modo metonímico, representado também o próprio enunciador. Seu coração vence: *Meu coração triunfava nas arenas*. Ninguém – pronome expressivo no poema – *doma o coração de poeta*, que, enfim, liberta-se da *língua paralítica*, da morte, do sofrimento. O cientificismo fica, nesse momento, à margem, e predomina um *eu* vitorioso, que não se reduz à organicidade, a moléculas e a átomos. Ele, enfim, é triunfante e derrota a morte. A ideia de vitória é reforçada como no poema “Vozes da morte”, em que o enunciador poeta diz ao seu estimado tamarindo que ambos vão morrer juntos, mas produzirão frutos, driblando a morte e tornando-se vencedores: “Não morrerão, porém, tuas sementes! / E assim, para o Futuro, em diferentes / Florestas, vales, selvas, glebas, trilhos, / Na multiplicidade dos teus ramos, / Pelo muito que em vida nos amamos, / Depois da morte, inda teremos filhos!” (AN-JOS, 1965, p. 94). Entende-se, nesses dois últimos poemas, que a voz do enunciador/poeta, mesmo morto, não esbarra na língua paralítica, o que permite que seu coração continue a pulsar e que ele não emudeça. O ponto de exclamação nesses dois últimos sonetos não revela uma angústia, mas um contentamento. Existe uma mudança de perspectiva do enunciador em relação aos dois primeiros sonetos.

Em “Vencedor”, o *eu* invencível é capaz de sobrepujar a tudo e a todos, exteriorizando-se em versos altissonantes, aproximando-os, de certa forma, de um tom condoreiro. Ele se mostra superior à força, negando a morte e a derrota, porém sua vitória não configura uma verdadeira conquista sobre a morte como quando conversou com o

tamarindo, pois, no fecho de “Vencedor”, apenas menciona que o coração do poeta não pode ser domado. Já na conversa com o tamarindo, o *eu*, apesar de preso à *frialdade inorgânica da terra*, diz que driblará a morte, produzindo frutos, decorrentes de sua fala em vida. O seu trabalho como poeta será capaz de deixar sua voz ecoar pelo mundo, de forma que o “seu coração” seja ouvido e se mantenha pulsante, vivo na memória de todos.

7

Vemos, assim, nos sonetos analisados, a presença de um *eu* em conflito. No primeiro, há um conflito com sua arte, sua expressão, sua voz, a qual não se exterioriza em virtude de uma *língua parálitica*. A falta da palavra poderia ser interpretada como a morte do poeta. Em “Psicologia de um vencido” fica, num plano mais evidente, a angústia em relação à morte, à doença e, num plano mais profundo, o desgosto de viver em um mundo doente, podre, sem solução. Assim, o poeta não escreve para ser compreendido em outra época, mas denuncia a podridão que vivencia e se desespera para ser ouvido. Rosenfeld (1959, p. 7-24) já asseverara que os termos técnicos, tão “desumanos” e duros, fazem uma autópsia de seu tempo. Em “Vencedor”, seu *ethos* apresenta uma nova roupagem, que desafia a morte num combate corpo-a-corpo.

ABSTRACT

This paper aims at presenting a stylistic and discursive analysis of three sonnets by Augusto dos Anjos – “A Ideia”, “Psicologia de um vencido” and “Vencedor” – evidencing the *ethos* of the poetic speaker. It intends to understand the relationship between these poems and the context in which they were written, highlighting the elements of subjectivity, meaning and expressiveness.

KEY-WORDS: stylistics; discourse; ethos.

REFERÊNCIAS

- AMOSSY, Ruth. *Imagens de si no discurso; a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2005.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. O lutador. In: —. *Reunião*; 10 livros de poesia. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973. p. 67.
- ANJOS, Augusto dos. *Eu; outras poesias / poemas esquecidos*. Rio de Janeiro: São José, 1965.
- CÂMARA JÚNIOR, Joaquim Mattoso. *Contribuição à estilística portuguesa*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1977.
- CRESSOT, Marcel. *O estilo e as suas técnicas*. Lisboa: Ed. 70, 1980.
- FALEIROS, Álvaro. *Traduzir o poema*. Cotia [SP]: Ateliê, 2012.
- GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. São Paulo: Ática, 2001.
- LEVIN, Samuel R. *Estruturas linguísticas em poesia*. São Paulo: Cultrix, 1975.
- LIMA, Renira Lisboa de Moura. *A forma soneto*. Maceió: UFAL, 2007.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso literário*. São Paulo: Contexto, 2006.
- MARTINS, Nilce Sant'anna. *Introdução à estilística; a expressividade na língua portuguesa*. São Paulo: T.ª Queiroz, 2000.
- MELO, Gladstone Chaves de. *Ensaio de estilística da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Padrão, 1976.
- MONTEIRO, José Lemos. *A estilística*. São Paulo: Ática, 1991.
- MONTGOMERY, José Vasconcelos. *A poética carnavalizada de Augusto dos Anjos*. São Paulo: Annablume, 1996.
- NÓBREGA, Mello. *Os sonetos do soneto*. Rio de Janeiro: São José, 1959.
- ROSENFELD, Anatol. *Doze estudos*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1959.
- TYNIA NOV, Youri. Os traços flutuantes da significação no verso. In: TODOROV, T., org. *O discurso na poesia*. Coimbra: Almedina, 1982.
- VAN DICK, Teun A. *Ideología y discurso: una introducción multidisciplinaria*. Barcelona: Ariel, 2003.

Recebido em: 23/05/2014.

Aceito em: 20/06/2014.