

DIFERENTES, PORÉM, APROXIMADOS: JOÃO CABRAL DE MELO NETO E AUGUSTO DOS ANJOS

ALEX ALVES FOGAL*

RESUMO

João Cabral de Melo Neto e Augusto dos Anjos são dois poetas que possuem obras bastante diferentes, no entanto, há semelhanças importantes entre suas poéticas. Por meio de uma leitura comparativa alguns de seus poemas principais, esse estudo busca ressaltar três elementos que fazem seus projetos estéticos confluírem em seus aspectos fundamentais.

PALAVRAS-CHAVE: Poética; Augusto dos Anjos; João Cabral de Melo Neto.

1. O OBJETO COMO PONTO DE PARTIDA

A maior parte dos estudos críticos da atualidade se alinha a uma via hermética na qual o anseio pela criação de conceitos e a busca por efeitos de linguagem por vezes acabam colocando o compromisso com a clareza e a explicação em segundo plano. Assim, por mais que pareça uma prática fora de moda, logo de início torna-se imperioso explicar as razões pelas quais se decidiu aproximar dois poetas que, à primeira vista, parecem tão diversos: Augusto dos Anjos e João Cabral de Melo Neto.

Augusto dos Anjos é um autor marcado pela dicção grandiloquente de seus versos, pela bizarrice de seu léxico e pela composição de quadros de imagens exageradas e apocalípticas. Já João Cabral é tido como um dos menos retóricos de nossa literatura, reconhecido pela construção

* Professor do Centro Federal de Educação Tecnológica/ CEFET-MG, Nepomuceno, Minas Gerais, Brasil.

E-mail: alexfogal@yahoo.com.br

poética aparentemente simples e minimalista que trabalha imagens precisas e lancinantes.

Entretanto, lendo-os com mais atenção, é possível estabelecer alguns importantes pontos de contato entre os dois. O primeiro deles, e mais geral, é um tipo de dispositivo-chave que perpassa todos os outros. Trata-se da concepção de poesia que se depreende da obra dos dois autores. Tanto em Augusto dos Anjos quanto em João Cabral, as formulações poéticas buscam deixar o objeto em primeiro plano, privilegiando as reflexões e sentimentos derivados da matéria em detrimento daqueles que se originam predominantemente da subjetividade e do espírito. No caso do poeta paraibano é isso que dilui todo o misticismo e esoterismo de seus versos e potencializa a importância das moneras, dos fetos, do encéfalo, enfim, do mundo concreto. Em João Cabral, o centro de força da poética está na pedra, na lâmina da faca, na cana e não no sujeito poético. Isso nos coloca diante de uma concepção de poesia que é linguagem, porém, é também algo mais que isso. Trata-se de um “efeito de alienação” capaz de nos remeter à reflexão sobre os limites da linguagem no processo de representação e nos coloca diante da desconfiança perante o signo linguístico. Nas duas obras, o eu dos poemas busca uma forma de linguagem capaz de absolvê-los de uma dicotomia desgastada entre o pensamento e as coisas. Logo, sujeito e objeto se aproximam a partir de um modelo de linguagem que extrapola as “verdades” do mundo subjetivo e também as do mundo concreto, perseguindo um tipo de verdade especial, que se torna objetiva quando tenta apreender o eu, e assume feições subjetivas quando intenciona se encontrar com o objeto. Em suma, uma posição de constante negatividade. Um modelo que não nasce com os poetas da modernidade, mas que foi explorado por esses de maneira bastante “aguda”, a partir do qual o eu-poético busca se despersonalizar, na tentativa de falar de si sem alusões diretas a seu estado mental. (HAMBURGUER, 2007, p.46-48).

Esse fator de aproximação entre João Cabral e Augusto dos Anjos talvez seja o mais visível e, conforme já foi dito, mais generalizante. Entretanto, isso não o faz menos importante, pois é a partir dele que os outros ganharão importância e força estética. Explicando melhor: a maior parte

dos elementos de comparação entre os dois poetas são temáticos, como por exemplo, a morte e a decadência da oligarquia nordestina. Contudo, essa poética do objeto apontada acima faz com que a semelhança deixe de ser uma mera coincidência de conteúdo e nos permita equacionar o problema em termos de perspectiva artística, ou seja, deixa-se de observar simplesmente “o quê”, e passa-se a pensar “como”. A questão passa a ser de que maneira a concepção dos temas é construída esteticamente no corpo do poema e não apenas a constatação de que estão lá. É um detalhe de dupla importância, primeiramente, porque é um importante auxílio para que o estudo não se prenda apenas a caracteres de fundo ou conteudísticos e se esqueça dos traços formais. Em segundo lugar, porque ajuda a legitimar a aproximação traçada entre os dois autores.

Para observar melhor esse paralelo, começemos por Augusto dos Anjos, em um poema chamado “Asa de Corvo”:

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

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

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

É ainda com essa asa extraordinária
Que a Morte – a costureira funerária –
Cose para o homem a última camisa!
(ANJOS, 1994, p. 250)

O poema está arranjado de modo bastante conservador e vemos nele o que se espera de um soneto tradicional. Não há ali a ousadia calculada de

João Cabral e nem o anseio de aplicar técnicas inovadoras. Ainda assim, há em “Asa de Corvo” um princípio regulador que permite associá-lo à poética cabralina, e esse aparece por meio da preponderância que o objeto assume no texto. Já na relação entre o título e o sentido do poema como um todo é possível ver isso. O texto nos apresenta o pessimismo e a falta de esperança de um eu-lírico que se vê acometido por um azar que o persegue por todo o seu percurso, restando-lhe apenas a saída por via da morte. Porém, é importante perceber que não é o sujeito lírico e muito menos o seu mau agouro que aparecem no título do poema. O autor prefere dar destaque ao objeto que sintetiza tudo isso – no caso, a sinistra asa de um corvo – para transmitir aos leitores aquilo que deseja expressar.

Esse apego ao concreto pode ser observado também na disposição sonora do poema, uma vez que a repetição insistente do fonema [z] tenta materializar o som de voo rasante que a asa do pássaro macabro emite ao sobrevoar a cabeça do eu-lírico. Só na primeira estrofe podemos notar o termo “asa”, “doze”, “meses”, “vezes”, “casa”. Aliás, a palavra “asa” se repete ao longo de todo o poema e nunca é substituída por alguma outra que possa significar algo aproximado. Pelo contrário, as outras qualificações servem apenas para expandir seu sentido, como em “asa de mau agouro” ou “asa extraordinária”. Augusto dos Anjos prefere a imagem objetivizada do azar em vez de exprimi-la apenas por conceitos ou expressões que possam significar algo semelhante.

Quanto a João Cabral, a relação fica muito clara se pensarmos em um poema como “As facas pernambucanas”, contido no livro *A escola das facas*:

O Brasil, qualquer Brasil,
quando fala do Nordeste,
fala da peixeira, chave
de sua sede e de sua febre.

Mas não só praia é o Nordeste,
ou o Litoral da peixeira:
também é o Sertão, o Agreste
sem rios, sem peixes, pesca.

No Agreste e Sertão, a faca
não é a peixeira: lá,
se ignora até a carne peixe,
doce e sensual de cortar.

Não dá peixes que a peixeira,
docemente corte em postas:
cavalas, perna-de-moça,
carapebas, serras, ciobas.

Lá no Agreste e no Sertão
é outra a faca que se usa:
é menos que de cortar,
é uma faca que perfura.

O couro, a carne-de-sol,
não falam língua de cais:
de cegar qualquer peixeira
a sola em couro é capaz.

Esse punhal do Pajeú,
faca-de-ponta só ponta,
nada possui da peixeira:
ela é esguia e lacônica.

Se a peixeira corta e conta,
o punhal do Pajeú, reto,
quase mais bala que faca,
fala em objeto direto.
(MELO NETO, 1980, p. 51-52)

Toda a densidade poética do texto emana de um objeto principal, que é a faca. É a partir dele que todas as outras relações e reflexões são feitas. Seja a visão do Brasil sobre o Nordeste, seja a diferença entre o Nordeste litorâneo e o do sertão, ou a profundidade cortante do Agreste, tudo se principia na faca. Antonio Carlos Secchin, ao analisar outro texto do poeta disse que, “escapando ao domínio do sujeito, o objeto pretende, por

sua vez, dominá-lo”. (2014, p. 59). O raciocínio aplica-se perfeitamente ao caso de “As facas pernambucanas”.

Porém, apesar desse domínio do objeto e da aparente primazia da descrição, o poema não se limita à referencialidade. Assim como a asa do corvo no poema de Augusto dos Anjos, a faca se apresenta de maneira matizada e alegórica, mas sem deixar o leitor se esquecer de que todos os conceitos e significações tecidos ao longo do poema dependem da coisa. Por exemplo, na terceira estrofe, observa-se que o eu-poético anseia materializar o arquétipo da faca que representa o agreste nordestino, mas, contraditoriamente, o modo adotado para fazê-lo é ressaltar justamente aquilo que a faca não é, as características que não possui. Na penúltima estrofe o trabalho de representação se adensa e o punhal é designado como uma “faca-de-ponta só ponta”. A imagem construída mostra-se capaz de ressaltar a diferença da faca do Nordeste litorâneo para com a do sertão. A primeira é de corte doce, delicado, já a segunda é perfuradora, capaz de atravessar o que quer que seja, tanto é que, poeticamente, é uma faca que nem cabo tem, é totalmente “ponta”. No fim do poema, essa relação ganha tanta força que a faca mostra-se capaz de outrar-se e virar bala, o que ressalta ainda mais aquilo que a define como objeto – seu ser cortante – e dá corpo à significação que se deseja atingir ao longo dos versos. Em “Asa de Corvo”, nada melhor que o zumbido das asas do pássaro agourento para significar o azar. Em “As facas pernambucanas”, nada mais exato do que a faca que só perfura, como a bala, para significar a segura e profundidade do agreste.

2. O *SERMO PEDESTRIS*

José Guilherme Merquior, na orelha do livro *A escola das Facas*, de João Cabral, afirma que no método de composição do autor pernambucano, o surrealismo nunca funcionou como um ideal, mas somente como elemento técnico. Por meio de seu conhecido gosto pelas polêmicas, talvez o crítico estivesse mandando um recado para aqueles estudiosos que leem a poética cabralina exclusivamente a partir da problemática das vanguardas. Polêmicas à parte, Merquior acaba por ressaltar um aspecto

importante da criação literária de João Cabral, muitas das vezes compreendido superficialmente ou simplesmente desconsiderado. Trata-se do seu aguçado senso de realidade, principalmente quando se trata da vida prosaica, do pequeno cotidiano. Para Merquior, Cabral jamais aceitou o “esteticismo selvagem” por preferir uma “poesia de pés na terra”, “deliberadamente prosaica”. No pequeno trecho que serve de apresentação ao livro, o crítico vê em Cabral a habilidade de conseguir produzir grande poesia fazendo uso de um “*sermo pedestris*”, ou seja, de um discurso que se aproxima daquilo que é visto como baixo e simples na sociedade e na vida. (MERQUIOR, 1980).

Fica claro que Merquior está se alinhando ao raciocínio de Erich Auerbach e sua tese da mescla de estilos. O filólogo alemão usa o termo “*sermo humilis*” para se referir ao uso de um estilo baixo nas obras literárias. Em seu ensaio “*Sacrae scripturae sermo humilis*”, desenvolve a ideia de que esse estilo não afeta a grandiosidade das obras, mas, pelo contrário, é o que muitas vezes ajuda a construir uma nova noção de alta poesia e de sublime, como ocorre no caso da *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, onde não há o sublime na acepção clássica, visto que há ali fortes traços de “realismo” e de vida concreta¹. (2007, p. 18). Logo, abre-se espaço para uma noção de sublime onde o estilo de origem popular e a facilidade da enunciação não são mais vistos como elementos pejorativos na construção artística e sim expandem sua capacidade de comunicação e representação.

Esse “*sermo humilis*”, ou “*pedestris*”, como quis Merquior, é uma base de sustentação para a poética dos dois autores aqui comparados. Em João Cabral de Melo Neto pode-se dizer que uma de suas principais funções é diluir o teor cerebral e esquemático de seus poemas, operacionalizando uma síntese entre técnicas altamente elaboradas e uma realidade rês do chão, comum às classes sociais de extração mais baixa. Já Augusto dos Anjos tem no estilo baixo um importante auxiliar para regular a

¹ A noção de realismo aqui não remete diretamente à escola realista, mas sim há um procedimento artístico de representação da realidade. O termo é empregado aqui de acordo com as reflexões de Antonio Candido, Roberto Schwarz, Georg Lukács e obviamente, do próprio Erich Auerbach.

grandiloquência quase parnasiana de seus versos e aparar as arestas criadas pelo uso de conceitos científicos e filosóficos. Essa afinidade entre eles foi destacada pelo próprio João Cabral de Melo Neto em “O Sim contra o sim”:

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

Tais águas não são lavadeiras,
deixam tudo encardido:
o vermelho das chitas
ou o reluzente dos estilos.

E quando usadas como tinta
escrevem negro tudo:
dão um mundo velado
por véus de lama, véu de luto.

Donde decerto o timbre fúnebre,
dureza da pisada,
geometria de enterro
de sua poesia enfileirada.
(MELO NETO, 2003, p. 300).

O autor admira a capacidade do autor do *EU* em desenvolver um estilo nada cristalino, e sim sujo e “encardido”. Ele destaca o vermelho berante dos panos de chita junto à tinta poética que dá a tudo o tom negro da lama, a “dureza da pisada” e a “geometria de enterro”. Em outros termos, João Cabral valoriza no escritor paraibano aquilo que é negativo e afasta seus poemas do que é sublime e refinado, conforme se vê em “O Lázaro da Pátria”, texto de Augusto dos Anjos:

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

Todos os cinocéfalos vorazes
Cheiram seu corpo. À noite, quando sonha,
Sente no tórax a pressão medonha
Do bruto embate férreo das tenazes.

Mostra aos montes rígidos e aos rochedos
A hedionda elefantíasis dos dedos...
Há um cansaço no Cosmos... Anoitece.

Riem as meretrizes no Cassino,
E o Lázaro caminha em seu destino
Para um fim que ele mesmo desconhece!
(ANJOS, 1994, p. 205).

Percebe-se que o texto faz uma referência direta à colonização no Brasil, uma vez que o Lázaro da pátria mencionado no título é um índio da tribo dos Goitacases. A construção do poema tem como motivo central expor as marcas que o processo histórico deixou nos indígenas e a herança maldita que os acompanha. Mas, o que nos chama a atenção não é exatamente o tema, mas como ele é configurado. O autor poderia ter escolhido maneiras variadas de abordar a questão, como, por exemplo, adensar os traços humanos do índio, ressaltar a sua inocência e denunciar as mazelas que ele enfrenta visando inspirar compaixão nos leitores. Em vez disso, prefere concentrar o potencial poético dos versos em um sentimento de repulsa e nojo que emana da figura do “filho podre dos antigos Goitacases”. A relação com Lázaro, o personagem bíblico, é destituída de qualquer caráter espiritual ou moralizante e se concentra apenas nas “marcas oriundas de úlceras e antrazes” que o índio traz em seu corpo, remetendo à lepra do primeiro. Há outro indício desse predomínio de um estilo baixo na segunda estrofe do poema, na qual se revela o estado de angústia que a condição do goitacás causa a ele próprio. Vê-se que ele “sente no tórax a pressão medonha/ Do bruto embate férreo das tenazes”, ou seja, seu estado de espírito é traduzido em termos fisiológicos, sem qualquer apelo de ternura. Nesse ponto, é importante mencionar novamente o estudo de Auerbach, pois ao refletir sobre a composição da *Divina Comédia*, de

Dante Alighieri, ele afirma que a obra não poderia ser considerada como um poema sacro porque há ali demasiado “*biotikon*”, termo usado pelos teóricos gregos para se referirem à vida biológica. Consequentemente, quebra-se a tradicional separação dos estilos, pois o corpo humano – não no sentido conceitual como era comum no Renascimento, mas no sentido baixo, fisiológico – era tido como oposto à ideia de sublime. (2007, p. 18). É o que parece ocorrer no poema de Augusto dos Anjos, pois se trata de um tema elevado, como a condição histórica e o destino de uma etnia massacrada por seus dominadores, a partir de termos e imagens que dizem respeito à realidade comezinha. A imagem do índio, degradado pela colonização e marginalizado em seu próprio país, perde qualquer contorno abstrato e se materializa na imagem de um mero leproso que arrasta suas chagas pelos espaços que cruza, deixando marcas de peçonha.

Algo semelhante pode ser observado em João Cabral no poema “Os Reinos do Amarelo”, publicado em *A educação pela pedra*:

A terra lauta da Mata produz e exhibe
um amarelo rico (se não o dos metais):
o amarelo do maracujá e os da manga,
o do oiti-da-praia, do caju e do cajá;
amarelo vegetal, alegre de sol livre,
beirando o estridente, de tão alegre,
e que o sol eleva de vegetal a mineral,
poluindo-o, até um aceso metal de pele.
Só que fere a vista um amarelo outro,
e a fere embora baço (o sol não o acende):
amarelo aquém do vegetal, e se animal,
de um animal cobre: pobre, podremente.

Só que fere a vista um amarelo outro:
se animal, de homem: de corpo humano;
de corpo e vida; de tudo o que segrega
(sarro ou suor, bile íntima ou ranho),
ou sofre (o amarelo de sentir triste,
de ser analfabeto, de existir aguado):
amarelo que no homem dali se adiciona

o que há em ser pântano, ser-se fardo.
Embora comum ali, esse amarelo humano
ainda dá na vista (mais pelo prodígio):
pelo que tardam a secar, e ao sol dali,
tais poças de amarelo, de escarro vivo.
(MELO NETO, 1997, p. 27-28).

Estamos diante daquilo que Secchin chama de “estratégia do impuro” na poética cabralina, visto que há no texto uma “desmontagem dos conceitos de sublime e transcendental a que se poderia associar o fenômeno lírico”. (SECCHIN, 2014, p. 69). Para elucidar os matizes da “terra lauta da Mata”, ou dos “reinos do amarelo”, conforme anuncia o título, o poeta abre mão daquilo que é puramente ornamental ou que está restrito à esfera do bom gosto. O cenário é representado a partir de uma “apropriação não excludente do real”, na qual a natureza não é sinônimo direto do idílico e do bucólico, mas traz também aspectos desagradáveis e agressivos. (SECCHIN, 2014, p. 70). Assim sendo, vemos que os elementos de um discurso vulgar também ajudam a compor o quadro e isso tem início a partir do nono verso da primeira parte do poema, onde o amarelo rico e alegre dos versos iniciais vai se transmutando em um amarelo de “um animal cobre: podre, podremente”. Esse “amarelo outro” divide espaço com aquele que emana do sol estridente no Nordeste e com aquele que se admira no maracujá, no caju e no cajá. É um matiz da cor que traz algo degradante e cruel, que segrega como o “ranho” e a “bile íntima” e lembra o tom esmaecido do sentimento de tristeza e da baixa estima do analfabeto, em suma, uma cor aguada. Essa negatização do amarelo vai se avolumando de acordo com o desenvolvimento do poema, tanto que nos versos seguintes, a condição existencial do homem que é fundido a essa coloração é tratada como um “ser pântano”, instaurando um sentido de podridão e decomposição às imagens, que serão sintetizadas nos últimos versos na poça de “escarro vivo”. Logo, nota-se que a mesma natureza abundante, capaz de produzir o amarelo vibrante e vivo dos primeiros versos, é responsável por ferir a vista com outra tonalidade da mesma cor, rebaixada e perversa. O canto sobre a terra exhibe o que ela tem de melhor junto ao que

apresenta de pior. Assim como na poética de Augusto dos Anjos, busca-se uma concepção impura de sublime, na qual as intenções grandiosas não são diametralmente opostas a imagens grotescas e um estilo simples.

Por fim, o emprego desse *sermo humilis* não está circunscrito ao uso de imagens e expressões, mas diz respeito também à disposição dos versos e ao ritmo neles adotados. Pode-se observar nos oito primeiros versos de “Os reinos do Amarelo” que a organização sintática se assemelha à prosa, chegando a assumir feições descritivas e até mesmo narrativas. Caso façamos o exercício de ler os versos no formato de texto corrido, isso fica ainda mais claro: “A terra lauta da Mata produz e exhibe um amarelo rico (se não o dos metais): o amarelo do maracujá e os da manga o do oiti-da-praia, do caju e do cajá; amarelo vegetal, alegre de sol livre, beirando o estridente, de tão alegre, e que o sol eleva de vegetal a mineral, polindo-o, até um aceso metal de pele”. Não há dúvidas que o trabalho com o sentido da linguagem é altamente poético – o sol capaz de polir a cor amarela dos vegetais – mas é difícil não perceber que a estrutura dos versos está arranjada segundo os ditames da prosa, de modo objetivo, simples e fluído. A primeira parte do exemplo se ocupa basicamente em descrever e enumerar os tons de amarelo, enquanto a segunda narra a ação do sol sobre a coloração da paisagem. Junto a isso, o uso dos parênteses e dos pontos e vírgulas denotam o caráter prosaico do texto. Algo muito parecido se dá também na poética de Augusto dos Anjos. Vejamos os versos a seguir:

Pego de um fósforo. Olho-o. Olho-o ainda. Risco-o
Depois. E o que depois fica e depois
Resta é um ou, por outra, é mais de um, são dois
Túmulos dentro de um carvão promíscuo.
(ANJOS, 1994, p.304)

Trata-se da primeira estrofe do poema “Mistérios de um Fósforo”, onde o eu-poético se dedica a pensar os mistérios da existência e da natureza por meio do simples ato da queima de um palito de fósforo. A natureza da cena já é altamente simplória e cotidiana, contudo, esse aspecto se aprofunda devido à estrutura dos versos, já que a disposição formal deles

chega a nos remeter ao estilo das anedotas ou adivinhações. Assim como no caso do poema de João Cabral, isso pode ser visto melhor se o trecho for reproduzido em prosa: “pego de um fósforo. Olho-o. Olho-o ainda. Risco-o depois. E o que depois fica e depois resta é um, ou por outra, é mais de um, são dois...”. O assunto, que possui fundo existencial, acaba por receber um aspecto cotidiano, lembrando um pouco a forma sintática das brincadeiras comuns na cultura popular.

Os exemplos tornam pertinente dizer que o uso de um estilo simplificado e popular é um procedimento formal importante para os dois poetas, servindo de elemento que suaviza a intrincada lógica poética de João Cabral e equilibra os arroubos terminológicos de Augusto dos Anjos. Para além disso, o apego ao discurso *rés do chão* indica uma consciência clara de que a escrita poética não se reduz à incansável e inflexível destruição de valores semânticos e que, ao contrário de uma forte tendência da poesia moderna e contemporânea, não há no método desses autores a supremacia de uma “poesia da poesia” autônoma e desvinculada de qualquer referência extratextual. (BERARDINELLI, 2007, p. 26).

3. MORTE, DECOMPOSIÇÃO E DECADÊNCIA

Outro fator comum que há entre os dois poetas é o apego ao tema da morte, que geralmente encontra-se associado à ideia de decomposição e de decadência. Enquanto decomposição, a morte é vista sob uma perspectiva orgânica, onde perder a vida se resume a uma questão física e biológica inerente a tudo aquilo que é matéria. Enquanto decadência, ela está relacionada a um sentido social e histórico cujo foco é a ruína do senhorio nordestino, origem de classe dos dois poetas. Um dos primeiros estudos a notar essa relação – talvez o primeiro – foi o de Ferreira Gullar, dedicado à obra de Augusto dos Anjos e escrito no ano de 1975. Apesar do tema do ensaio seguir numa outra direção, nele, o poeta e crítico abre o caminho para a comparação que se faz aqui: “ambos são obcecados pela morte. Ambos, descendentes da oligarquia rural nordestina, dos engenhos, são testemunhas de um mundo que deteriora; têm a morte presente”. (1978, p. 58).

Essa obsessão pela morte complementa os outros dois termos de comparação sugeridos neste artigo. No primeiro caso, no que diz respeito a uma preponderância do objeto na expressão poética, ela é importante na medida em que compõe um eu-poético certo de sua transitoriedade, por isso, não possui a ilusão de querer tomar conta de todo o espaço do poema, deixando que as coisas – e por vezes até mesmo a sua própria coisificação – assumam o primeiro plano. No segundo, a relação é ainda mais intrínseca, pois é o universo da morte que irá oferecer elementos para que a vulgaridade e o prosaísmo se destaquem nos poemas.

Sobre a perspectiva da morte como decomposição e decadência, comecemos com três trechos de “Gemidos de Arte”, de Augusto dos Anjos.

Sol brasileiro! Queima-me os destroços!
Quero assistir, aqui, sem pai que me ame,
De pé, á luz da consciência infame,
À carbonização dos próprios ossos!
(ANJOS, 1994, p. 266).

É a última estrofe do longo poema de 168 versos. Ali vemos que o eu-poético trata da própria morte, assistida e desejada por ele mesmo, de pé. Porém, o detalhe mais interessante é que ele se refere à sua matéria como “destroços” e a morte é tratada apenas como a “carbonização dos próprios ossos”. Primeiro, apresenta desapego em relação a seu corpo, aparentando saber que seu destino é inexorável, em seguida, concebe a morte apenas como um processo químico de carbonização de sua estrutura óssea, como se estivesse se comentando um simples experimento de laboratório. Ainda no mesmo poema, o eu-poético sente que a decomposição da morte pode proporcioná-lo uma reintegração na natureza, agora na figura de um ser vegetal:

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

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

Eu, depois de morrer, depois de tanta
Tristeza, quero, em vez do nome – Augusto,
Possuir aí o nome dum arbusto
Qualquer ou de qualquer obscura planta!
(ANJOS, 1994, p. 264).

À primeira vista pode não parecer, mas está em jogo ali algo muito maior do que o sentimento pueril de se tornar um arbusto após a morte, pois Augusto dos Anjos era leitor da teoria de Ernst Haeckel e estava se referindo ao monismo. Entretanto, o que realmente importa aqui é que a morte é compreendida apenas como parte de um ciclo biogenético, como um tipo de decomposição que ocorre para compor outra forma. Mas é no momento que o tema da morte se conjuga à constatação da decadência que o poema se torna mais forte, conforme podemos ver abaixo:

Uma atmosfera má 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.

Não sei que subterrânea e atra voz rouca,
Por saibros e por cem côncavos vales,
Como pela avenida dos Mappales,
Me arrasta à casa do finado Tôca!

Todas as tardes a esta casa venho.
Aqui, outrora, sem conchego nobre,
Viveu, sentiu e amou este homem pobre
Que carregava canas para o engenho!

[...]

O cupim negro broca o âmago fino
Do teto. E traça trombas de elefantes
Com as circunvoluções extravagantes
Do seu complicadíssimo intestino.
(ANJOS, 1994, p. 264-265).

Já pelo cheiro da propriedade abandonada o eu-poético sente a presença da morte, mas é apenas ao visitar a pobre casa de um falecido empregado do engenho é que o aspecto de decadência se instaura nos versos. O abandono e a decrepitude são alegorizados pelos traços que os cupins deixam pela casa, indicando que a ruína ali corroeu a tudo, inclusive a propriedade e o passado grandioso desse sujeito. Nesse sentido, a morte é tratada não apenas em seu sentido físico, mas também social, dramatizando a falência do Nordeste dos engenhos a partir da perspectiva do eu-lírico.

Em João Cabral podemos ver um paralelo em seu conhecido poema intitulado “Paisagens com Cupins”:

[...]
No canavial tudo se gasta
pelo miolo, não pela casca.
Nada ali se gasta de fora,
qual coisa em que ali se choca.

Tudo se gasta mas de dentro:
o cupim entra nos poros, lento,
e por mil túneis, mil canais,
as coisas desfaz e desfaz.

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

E se não se gasta com choques,
mas de dentro, tampouco explode.
Tudo ali sofre a morte mansa
do que não se quebra, se desmancha.
(MELO NETO, 2003, p. 235-240).

O poema é dividido em 10 partes e essa é apenas a sétima, a que mais nos interessa para o desenvolvimento do raciocínio. O modo como a linguagem é empregada na montagem do poema é radicalmente distinto do que se observa em Augusto dos Anjos. É precisa, organizada em rimas simples, abrindo mão de extravagâncias e rebuscamentos, como se vê no primeiro. Não obstante, a morte como processo de decomposição e decadência os aproxima de modo ímpar, pois como se nota, em ambas as situações há um movimento de desagregação das coisas que toma a tudo e a todos. Assim como no exemplo de Augusto dos Anjos, o texto de João Cabral se situa no contexto do engenho, da produção da cana, onde parece haver um movimento de corrosão inerente a todas as coisas e que acontece de dentro para fora. Além disso, a função do cupim também é central, pois é ela que transforma o que está ao seu redor em “resíduo de vida orgânica que já traz em si o desfazimento da morte”. (BOSI, 2015, p. 42). Ele funciona como gatilho para que se inicie a decomposição que “desfia” e “desfaz”, em um tipo de “morte mansa” que não “explode” ou desmorona, mas que desmancha aos poucos, agonizante. Consequentemente, se trata de um processo natural, que parece fazer parte de um ciclo já previsto pelas leis biológicas. Não traz o desespero de ser aniquilado de repente, mas nem por isso é menos triste ou angustiante, visto que a morte não aparece ali apenas em sua dimensão orgânica, mas também em sua conotação social. Quando o eu-poético escolhe o canavial para abordar essa lei do desmanche, nos indica que há algo específico na questão. Na terceira estrofe, por exemplo, percebe-se que a decadência atinge também as edificações daquele lugar, cujo “reboco” vai se “afrouxando”, e enquanto “desfaz-se” ele é absorvido pelos intestinos dos cupins – “intestina” – para, no fim, o que era parede se tornar farinha. A exemplo de “Gemidos de Arte” é por meio da corrupção das construções do cenário da produção canavieira que se experimenta a degradação histórica, a morte do tempo. Lugares que outrora já indicaram a suntuosidade da oligarquia nordestina, agora se tornaram apenas paisagens com cupins.

Vê-se que não é apenas a obsessão pela morte que os aproximam, mas também a maneira segundo a concebem. A morte em Augusto dos

Anjos mostra-se como algo mais que um recurso retórico relacionado ao universo do Simbolismo, e em João Cabral, vai muito além de um mero compromisso de engajamento com os problemas brasileiros. Em ambos ela funciona como dispositivo que marca uma visão histórica específica por parte do eu-poético sobre a morte. Dramatiza-se ali a perspectiva do homem de uma parte do Nordeste de proporções históricas específicas, capaz de marcar uma perspectiva árida e bruta sobre a morte, comum aos indivíduos para os quais a morte acaba por ganhar ares de normalidade. Ao mesmo tempo, singulariza uma ótica de classe relativa aos filhos da oligarquia falida, cuja noção de morte assume aspectos de desabamento e abandono, consolidando-se um modo de olhar sobre o mundo a partir da ótica da corrosão.

CONCLUSÃO

Já se deixou claro aqui que as diferenças entre os dois poetas são variadas e importantes, mas, conforme espero ter deixado claro, as aproximações também são consideráveis. Conforme se viu, na obra dos dois poetas, os três tópicos destacados – a primazia do objeto, o *sermo humilis* e a morte – funcionam de maneira arranjada, de modo a integrarem um modo compatível de se pensar e de se fazer poesia. Correndo por fora, foi possível ver que o conceito de negatividade apareceu algumas vezes ao longo das análises, demonstrando que o raciocínio a contrapelo e as contradições produtivas são também traços recorrentes na poética desses dois autores, mas, nesse estudo, não seria possível desenvolver isso de modo satisfatório.

Por fim, vale destacar que em nenhum momento a intenção foi afirmar que João Cabral foi leitor de Augusto dos Anjos ou que esse tenha lhe servido como uma influência central. As confluências poéticas entre os dois parecem ter surgido antes, da maneira segundo a qual compreendem o mundo, um ponto de vista que “ignora a fábula”, pois sabem que nem só de “tinta água clara” se faz a realidade como bem disse o pernambucano sobre o paraibano no poema citado linhas acima neste estudo.

•••••

DIFFERENTS, HOWEVER, APPROXIMATED: JOÃO CABRAL DE MELO NETO AND AUGUSTO DOS ANJOS

ABSTRACT

João Cabral de Melo Neto and Augusto dos Anjos are two poets that had written works quite a lot different, however, there are important similarities between their poetical procediments. By a comparative reading of some of their main poems, this study tries to emphasize three elements that link their aesthetical projects through their fundamental aspects.

KEYWORDS: Poetics; João Cabral de Melo Neto, Augusto dos Anjos.

DIFERENTES, SIN EMBARGO, APROXIMADOS: JOÃO CABRAL DE MELO NETO E AUGUSTO DOS ANJOS

RESUMEN

João Cabral de Melo Neto y Augusto dos Anjos son dos poetas que poseen obras bastante diferentes, sin embargo, hay semejanzas importantes entre sus poéticas. Por medio de una lectura comparativa de algunos de sus poemas principales, ese estudio búsqueda resalte a tres elementos que hacen sus proyectos estéticos confluírem en sus aspectos fundamentales.

PALABRAS CLAVE: Poética; João Cabral de Melo Neto; Augusto dos Anjos.

REFERÊNCIAS

ANJOS, Augusto dos. *Eu*. In: ANJOS, Augusto dos. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

AUERBACH, Erich. *Ensaio de literatura ocidental*. Tradução Samuel Titan Jr. e José Marcos Mariani Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2007.

BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. Tradução Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BOSI, Alfredo. Em torno de um poema de João Cabral. In: _____. *Entre Literatura e a História*. São Paulo: Editora 34, 2015.

GULLAR, Ferreira. Augusto dos Anjos ou vida e morte nordestina. In: ANJOS, Augusto dos. *Toda a poesia de Augusto dos Anjos*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

HAMBURGUER, Michael. A verdade da poesia. Tradução Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

_____. *A escola das facas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.

_____. *Obra Completa*. Organização Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

MERQUIOR, José Guilherme. Apresentação. In: MELO NETO, João Cabral de. *A escola das facas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.

SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: uma fala só lâmina*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

Submetido em 10 de janeiro de 2018

Aceito em 22 de fevereiro de 2018

Publicado em 30 de julho 2018
