

# A poesia dissonante de Augusto dos Anjos

---

*Henrique Duarte Neto*

Doutorando em Literatura

Neste artigo irei abordar a questão da musicalidade na poesia de Augusto dos Anjos, procurando afirmar e demonstrar a existência de dissonâncias dentro dela, o que considero ser, como explicitarei à frente, o fator preponderante na constituição da sua modernidade. Relacionarei também a obra de Augusto dos Anjos com a de outros autores que fizeram uso da dissonância, notadamente expressionistas ou precursores do Expressionismo.

Cabe, de antemão, definir o que entendo por dissonância. No terreno musical a dissonância é assim definida por Jean-Jacques Soleil e Guy Lelong: “intervalo ou acorde que, segundo as convenções de um período histórico e de uma

cultura musical dados, estabelece com os sons vizinhos uma relação considerada ‘ilógica’ (desestabilização harmônica) e determina um efeito de tensão auditiva” (SOLEIL e LELONG: 1992, p. 245). Estarei adaptando este conceito também para o universo poético, considerando dissonante o que se configura como “ilógico” e gera uma “tensão auditiva” na relação entre versos e/ou estrofes “segundo as convenções” de um certo “período histórico”. Desta forma, portanto, considero dissonante (ilógico) o que se configura como inesperado e desconfortante, ou seja, como algo que foge aos padrões de recepção estética estabelecidos de uma determinada época. Ao dizer isto estou afirmando que o conceito de dissonância possui uma caráter histórico. Desenvolverei esta visão mais a frente, citando Otto Maria Carpeaux.

Na apresentação que faz do livro *Poesia e música*<sup>1</sup>, Antonio Manoel diz-nos que: “Múltiplas e complexas são as correspondências da poesia (ou da literatura) e da música” (MANOEL: 1985, p. 9). Diz-nos ainda que, entre outras coisas, a música e a poesia são artes que tem como base material a sonoridade e que o ritmo é um elemento essencial em ambas.

A partir destas considerações pode-se postular uma inferência primeira: em muitos casos a influência da música sobre a poesia, ou vice-versa, é determinante na produção da obra de determinado artista.

No caso da influência da poesia sobre a música, pode-se citar como exemplo a importância do “Lance de dados” de Mallarmé para a elaboração do acaso controlado na música de Pierre Boulez. No caso oposto, pode-se mencionar o exemplo da influência da música concentrada de Anton

Webern sobre a poesia concreta de Augusto de Campos. Há ainda casos de artistas que enveredam tanto pelo caminho poético como pelo musical. No caso de John Cage, por exemplo, o fazer poético e o musical muitas vezes constituem-se nos dois lados da mesma moeda, pois complementam-se.

É importante que se diga, porém, que há críticos que procuram relativizar a confluência entre o fazer poético e o musical, como, por exemplo, Welck e Warren. Tais autores defendem que seja criado um “sistema terminológico” específico para a literatura, liberto ou emancipado das adaptações, dos empréstimos advindos das outras artes. Essa é uma maneira de ver as coisas. A minha intenção neste ensaio é bem mais modesta e caminha em outra direção, pois estou objetivando aqui a transferência do conceito de dissonância do terreno musical para o poético. Além disso, de forma alguma posso concordar com asserções como estas postuladas pelos críticos: “A colaboração entre poesia e música existe, não há dúvida; mas a mais alta poesia não tende para a música, e a maior música não precisa de palavras” (WELCK e WARREN: s/d, pp. 156-157). Afirmação estranha na medida em que todo o movimento Simbolista, por exemplo, procurou aproximar as duas artes. Poetas como Baudelaire, Verlaine e Mallarmé embrenharam-se nesta busca, sendo que este último nos diz o seguinte (tradução de Eliane Fittipaldi Pereira): “... esqueçamos a velha distinção entre Música e Letras” pois “a Música e as Letras são a face alternativa aqui ampliada na direção do obscuro” (MALLARMÉ: 1994, p. 106). Apesar de ser uma visão de mais de cem anos (foi pronunciada numa conferência de 1891), radical em alguns aspectos, possui o mérito de estabelecer a convergência entre música e poesia, que, entretanto, para os críticos acima citados, é algo dispensável na “alta poesia” e na “maior música”<sup>2</sup>.

Passando para o objeto propriamente dito deste ensaio, pode-se dizer que no que concerne à poesia de Augusto dos Anjos muitas parecem ser as correspondências existentes em relação à música, principalmente no que se refere à música moderna. Muitos são os críticos que enfatizaram a musicalidade da poesia augustiana, sendo provavelmente o primeiro Órris Soares<sup>3</sup>, amigo e prefaciador do poeta. Em 1920, lembrando as declamações que Augusto dos Anjos fazia de sua poesia, fez a seguinte comparação com uma obra do compositor tcheco Anton Dvorák: “Mais tarde, ouvindo no violoncelo um concerto de Dvorák, recebi impressão igual, de surpresa e domínio, à do meu primeiro encontro com os versos de Augusto” (SOARES: 1996, p. 62). Embora o paralelo não me pareça dos mais felizes (já que, como procurarei defender à frente, a poesia de Augusto dos Anjos está mais próxima da música de compositores mais inovadores e modernos como Mahler e Schoenberg<sup>4</sup>), possui o mérito de ter captado um aspecto interessante e importante da poética augustiana, o da sua musicalidade.

Cavalcanti Proença, em um artigo de 1955, pensa a questão da musicalidade na poesia de Augusto dos Anjos de forma muito mais explícita, detida, rigorosa e séria do que Órris Soares. Mostra-se interessante apresentar essa asserção, em que ele defende a tese da musicalidade como característica marcante da poesia augustiana: “Poeta auditivo, muito auditivo, utilizou de modo virtuosístico as combinações vocálicas, as sucessões de consonâncias iguais ou homorgânicas, uniformes ou variadamente opostas em simetria” (PROENÇA: 1982, p. 243). Ou ainda essa outra: “Um exame mais atento mostrará, entretanto, maior complexidade na disposição de sáficos e heróicos; a simetria é, apenas, das grandes unidades métricas, comparável à de

compassos musicais” (PROENÇA: 1982, p. 264).

Outro crítico que defende a existência maciça de musicalidade na poesia de Augusto dos Anjos é Carlos Burlamaqui Kopke<sup>5</sup>, que nos diz: “Todos os vocábulos do verso de Augusto dos Anjos são sonorizados, e poucos os poetas, em língua portuguesa, que se igualam na capacidade de sonorização da palavra poética: talvez Cruz e Sousa entre nós, Guerra Junqueiro entre os portugueses” (KOPKE: 1996, p. 157).

O paralelo com Cruz e Sousa parece-me feliz. Com a ressalva, contudo, de que o poeta catarinense constrói versos impregnados de melodia, o que é algo que parece inexistir na maior parte dos do poeta paraibano. Vejamos como exemplo, no caso do primeiro, este excerto do poema *Violões que choram*, que faz parte de seu livro *Faróis*:

Vozes veladas, veludosas vozes,

Volúpias dos violões, vozes veladas,

Vagam nos velhos vórtices velozes

Dos ventos, vivas, vãs, vulcanizadas.

(CRUZ E SOUZA: 1995, p. 123)

Cruz e Sousa faz uso abundante da melodia ao falar de um instrumento musical: o violão. A leitura é feita sem entraves, de maneira fácil, sem dissonâncias, sendo que as palavras criam um efeito melodioso, principalmente em virtude da

ênfase que é dada em palavras que iniciam com a letra *v*.

No caso de Augusto dos Anjos, as construções são ásperas, soam “mais modernas”. Vejamos como exemplo esta estrofe de *Monólogo de uma sombra*, portal do *Eu*:

Branças bacantes bêbedas o beijam.

Suas artérias hírcicas latejam,

Sentindo o odor das carnações abstêmias,

E à noite, vai gozar, ébrio de vício,

No sombrio bazar do meretrício,

O cuspo afrodisíaco das fêmeas.

(ANJOS: 1996, p. 197)

Em um dos versos, o poeta paraibano faz uso, como no exemplo de Cruz e Sousa, de aliteraões. Mas, por outro lado, já aparece um dos elementos responsáveis pelo caráter dissonante da sua poesia, a saber, o farto uso de termos científicos. A dissonância é acentuada quando aos termos científicos juntam-se palavras ou expressões de cunho coloquial<sup>6</sup>. As passagens onde isso ocorre são inúmeras. Eis um exemplo clássico presente no soneto *Budismo moderno*:

Ah! Um urubu pousou na minha sorte!

Também, das diatomáceas da lagoa

A criptógama cápsula se esbroa

Ao contato de bronca destra forte!

(ANJOS: 1996, p. 224)

Assim, na mesma estrofe temos a expressão prosaica “Ah! Um urubu pousou na minha sorte!” antecedendo termos científicos como “diatomáceas” e “criptógama”.

Dentro do léxico da poesia augustiana podem ser citados entre a infinidade de termos científicos, os seguintes exemplos: “quimiotaxia”, “zooplasma”, “cinocéfalos”, “centrossomas”, “ontogênicos”, “dicotiledôneas”, “filóstomo”, “morfogênese”, “eximenina”, “endinomenina”, “ptialina”, “neuroplastas”, etc. Por outro lado, as palavras prosaicas também são muito numerosas (“charqueada”, “medonha”, “feder”, “escangalhada”, “carça”, “bexigosos”, “escarro”, “nojenta”, “carniçaria”, “defuntos”, “mandalopão”, “ralhava”, “assanhada”, “babando”, “besta”, “queixada”...).

Além de produzir dissonâncias ao conjugar o erudito e o coloquial em sua poesia, Augusto dos Anjos consegue também criar atmosferas de tensão, que tendem a chocar, a causar forte impressão no leitor. Nestas cinco estrofes de *As cismas do destino*, em que o poeta condena os ébrios que se entregam ao prazer carnal nos prostíbulos, a intersecção entre essas duas espécies de linguagem, além de produzir dissonâncias no campo formal, evoca um clima de tensão, alucinação, pesadelo e angústia<sup>7</sup>:

A hipótese genial do *microzima*

Me estrangulava o pensamento guapo,

E eu me encolhia todo como um sapo

Que tem um peso incômodo por cima!

Nas agonias do *delirium-tremens*,

Os bêbedos alvares que me olhavam,

Com os copos cheios esterilizavam

A substância prolífica dos semens!

Enterravam as mãos dentro das goelas,

E sacudidos de um tremor indômito

Expeliam, na dor forte do vômito,

Um conjunto de gosmas amarelas.

Iam depois dormir nos lupanares

Onde, na glória da concupiscência,

Depositavam quase sem consciência

As derradeiras forças musculares.



Fabricavam destarte os blastodermas,  
Em cujo repugnante receptáculo  
Minha perscrutação via o espetáculo  
De uma progênie idiota de palermas.  
(ANJOS: 1996, p. 217)

Assim, já na primeira das estrofes citadas, encontramos o termo científico “*microzima*” antecedendo a palavra vulgar “guapo”, bem como a expressão prosaica “E eu me encolhia todo como um sapo...” Já na terceira, uma das mais grotescas e nauseantes produzidas pelo poeta, predomina o coloquial, quer seja com a palavra “goelas”, quer com a oração formada pelos terceiro e quarto versos: “Expeliam, na dor forte do vômito, /Um conjunto de gosmas amarelas.” Por fim, na última estrofe, o poeta rima uma palavra científica com uma prosaica, rima “blastodermas” com “palermas”.

No que concerne à questão da rima na poesia augustiana, muitas vezes ela também é um fator produtor de dissonâncias. Como nos diz José Escobar Faria<sup>8</sup> na poesia de Augusto dos Anjos ocorre a presença de “rimas consideradas imperfeitas pelos ortodoxos” (Cf. FARIA: 1996, p. 147), o que aliás é um traço incontestável da modernidade do poeta. Em *Monólogo de uma sombra*, temos um exemplo notável de rima “imperfeita”, em que o poeta rima de forma original apodrece com a consoante s:

É uma trágica festa emocionante!

A bacteriologia inventariante

Toma conta do corpo que apodrece...

E até os membros da família engulham,

Vendo as larvas malignas que se embrulham

No cadáver malsão, fazendo um s.

(ANJOS: 1996, p. 197)

Existem inúmeras rimas originalíssimas e modernas feitas pelo poeta do *Eu*. Vale a pena citar alguns exemplos de rimas “imperfeitas” que aparecem em sua poesia: “duradouro” rimando com “choro”, “acode-a” com “prosódia”, “tetos” com “*Senectus*”, “escalpelos” com “*vitellus*”, “Vinci” com “lince”, “insônias” com “dicotiledôneas”, “sumos” com “húmus”, “Aquiles” com “bílis”, “tênia” com “homogênea”, “bemóis” com “voz”, “falaz” com “mais”, “gênios” com “*perennius*”, “*iceberg*” com “ergue”, etc.

Também no ritmo e na estruturação das estrofes de sua poesia podemos encontrar a presença de dissonâncias. É pelo menos o que defende Fausto Cunha quando fala de “Suas estrofes desconexas, sua enumeração caótica, sua imagística alucinada e familiar...” (CUNHA: 1996, p. 169). Ao lermos um poema como *Tristezas de um quarto minguate* (citado por Fausto Cunha), por exemplo, podemos ver como ele é desenvolvido de forma alucinante, em que tanto o ritmo vertiginoso como as estrofes desconexas fomentam o aparecimento de uma atmosfera de pesadelo, bem como de

dissonâncias no campo formal. Vejamos estes dois quartetos do poema:

Do observatório em que eu estou situado

A lua magra, quando a noite cresce,

Vista, através do vidro azul, parece

Um paralelepípedo quebrado!

O sono esmaga o encéfalo do povo.

Tenho 300 quilos no epigastro...

Dói-me a cabeça. Agora a cara do astro

Lembra a metade de uma casca de ovo.

(ANJOS: 1996, p. 300)

Nestes oito versos podemos encontrar algumas das características que apontam para a modernidade de Augusto dos Anjos, para o aspecto dissonante de sua poesia. Só um poeta inovador como ele poderia, por exemplo, ter construído um decassílabo com estas palavras: “Um paralelepípedo quebrado”. Também o prosaico se faz presente intensamente com as duas imagens que ele constrói da lua: o já referido decassílabo “Um paralelepípedo quebrado”, como também “a metade de uma casca de ovo”. A lua, fonte de belas imagens para os poetas românticos, é apresentada nestes

versos de forma deformada e chula.

Na verdade ocorre na poesia augustiana, como também na obra de muitos dos artistas de vanguarda do começo do século, uma espécie de transvaloração estética, onde o horrendo, o grotesco e o dissonante assumem sua condição de belo. Existem, é claro, artistas em épocas anteriores que fizeram uso do feio em suas obras: Bosch, Goya, Baudelaire... Mas foi só no século XX que ele foi exposto de maneira radical e contínua por um grande contingente de artistas.

Essa exposição freqüente do feio configura-se, logicamente, como uma ruptura com a arte de índole mais conservadora ou acadêmica. O início do século XX foi uma época de enormes e rápidas transformações, era inevitável que a arte fosse afetada por tais mudanças. A arte acadêmica cada vez mais mostrava-se inapta aos novos tempos, pois configurava-se como uma espécie de mentira, algo extremamente artificial em face das abruptas mudanças dessa época. Vale para Augusto dos Anjos estas palavras de Otto Maria Carpeaux (citando Adorno) sobre Schoenberg:

Schoenberg, como artista, não foi associal, em posição hostil ao mundo; o mundo foi hostil a ele porque não suporta ouvir, na sua música, as desarmonias gritantes da nossa época; Schoenberg teria assumido a tarefa ingrata de dizer a verdade, que sempre é dura, para expiar a mentira da arte acadêmica e os crimes que esta esconde sob o manto da pseudobeza; a música de Schoenberg *tollit peccata mundi*. (CARPEAUX: 1999, p. 381)

É natural que este rompimento com o academicismo tenha gerado críticas duras e ferinas, tanto para Augusto dos Anjos, como para Schoenberg e muitos outros artistas de vanguarda. Em relação ao compositor austríaco, mostra-se relevante citar esse comentário hostil de Ludwig Karpath, feito em 1905, e citado por J. Jota de Moraes, sobre uma obra do seu período tonal: “O poema sinfônico de Schoenberg, *Pelleas und Melisande*, não é apenas cheio de dissonâncias (notas erradas) no sentido de *Don Quixote*, de Strauss: é uma protéica dissonância de cinqüenta minutos de duração” (MORAES: 1983, p. 73).

Em relação ao poeta do *Eu*, é muito citado o episódio do desdém com que Olavo Bilac se referiu a ele ao ouvir um de seus sonetos (*Versos a um coveiro*): “Era este o poeta? Ah, então, fez bem em morrer. Não se perdeu grande coisa” (Citado por BARBOSA: 1993, 68). Os versos pouco ortodoxos de Augusto dos Anjos, que não respeitam muitos dos cânones poéticos tradicionais, feriram, sem dúvida, os ouvidos conservadores de Bilac, como também os de outros literatos.

Na verdade, o que se configura como os aspectos mais modernos nas obras dos artistas do começo do século XX era, naturalmente, visto como “errado” ou “imperfeito” pelos padrões acadêmicos. Eis a razão de Karpath falar de “notas erradas” ao falar da música dissonante de Schoenberg. Eis a razão também de inúmeros críticos literários terem visto a poesia augustiana como “imperfeita”, “cheia de arestas”, etc. O vocabulário científico, considerado “apoético” e “estapafúrdio” por uns, conjugado aos coloquialismos, bem como as rimas inovadoras, assustaram e provocaram a censura de muitos de seus primeiros críticos. Osório Duque Estrada, por exemplo, embora pareça elogiar certos aspectos do seu

ideário, foi extremamente duro em relação ao léxico do poeta paraibano:

... eis o que nos revela esse extravagante volume de versos, em que não poucas pérolas se misturam com o grosso cascalho dos exotismos estapafúrdios... A verdade é que no livro de Augusto dos Anjos míngua a poesia, ao mesmo tempo que avultam a cada passo as aberrações. Triste verdade, principalmente para a crítica imparcial e sincera que fareja no autor do *Eu* um espírito de elite e uma inteligência capaz de grandes cometimentos. (Citado por BARBOSA: 1993, 62)

Até mesmo para um poeta e crítico do porte de Manuel Bandeira<sup>9</sup>, a poesia de Augusto dos Anjos possui imperfeições formais: “Augusto dos Anjos morreu aos trinta anos. Não creio, porém, que, se vivesse mais, atenuasse as arestas de sua expressão formal” (BANDEIRA: 1996, p. 116).

Entretanto, o que muitos críticos viram como imperfeição formal, tanto na poética augustiana, como também na música schoenberguiana, pode ser visto, paradoxalmente, como elogio. Tivessem recebido, em relação ao aspecto formal, os louros dessa crítica das primeiras décadas do século, presa ainda a certos padrões estéticos do século XIX, teriam sido, com certeza, muito menos inovadores do que o foram. Em verdade, a música de Schoenberg e a poesia de Augusto dos Anjos estavam à frente de seu tempo. De um modo geral os vanguardistas europeus sofreram muita resistência, de forma menos intensa no caso das artes plásticas e da literatura e

mais no da música. A obra de Schoenberg começou a se consolidar somente após a Segunda Guerra Mundial<sup>10</sup>, quando a música serialista (ou dodecafônica), criada por ele, encontrou a acolhida de muitos outros compositores e músicos e passou a ser enaltecida pela crítica. Já em relação à poesia de Augusto dos Anjos, só após o advento da “nova crítica” no Brasil, em fins dos anos 40, é que sua obra passou a ser analisada por um crítica verdadeiramente estética (em oposição a anterior, extremamente conservadora, genealógica e impressionista), que começou a perceber e apontar, de forma mais nítida, a riqueza de sua obra de maneira integral<sup>11</sup>.

Em relação à questão da dissonância, presente tanto na obra de Augusto dos Anjos como na de Schoenberg, pode-se perceber como foi vista como algo negativo, errôneo. No caso da música chegou a ser vista como “notas erradas”, nas palavras de Karpath, ao fazer referência a uma obra do pai do serialismo. Cabe mais alguns comentários acerca do assunto. Primeiramente, diz-nos Otto Maria Carpeaux, o conceito de dissonância é, em certo aspecto, relativo, pois muda com o passar do tempo: “Mas já se viu que o conceito ‘dissonância’ é relativo, sujeito a modificações históricas. Ontem é considerada dissonância proibida aquele acorde que amanhã até os acadêmicos admitem” (CARPEAUX: 1999, p. 376). Além disso, dentro de toda a história da música a dissonância se fez presente<sup>12</sup>, contudo, é claro, de forma muito menos intensa do que no século XX. Na verdade as dissonâncias começaram a abundar na medida em que a melodia, que até certa época do século XIX reinava absoluta, passou a ser desbancada por outros elementos da música, principalmente pela harmonia e pelo ritmo<sup>13</sup> e deixou mesmo de aparecer na quase totalidade das obras dos grandes compositores do século XX.

No caso da poesia, as dissonâncias começaram a se tornar mais freqüentes conforme a melodia foi sendo deixada em segundo plano. No caso de Augusto dos Anjos foi o que ocorreu. É isso que nos diz Wilson Castelo Branco<sup>14</sup> ao fazer referência a um comentário de Órris Soares, dizendo-nos o seguinte acerca dos versos augustianos: "... seus versos ásperos tendiam antes para a harmonia do que para os efeitos fáceis da melodia, ganhando amplitudes de orquestração e ressonâncias que impressionam, incomodam e perduram" (BRANCO: 1996, p. 164). Essa "aspereza" e essa falta de melodia estão relacionadas, sem dúvida, com aqueles aspectos que produzem as dissonâncias dentro da poesia augustiana, que já foram aqui abordados: a mistura do científico com o prosaico, as rimas "imperfeitas" e as estrofes desconexas.

Desse modo, ainda fazendo menção ao comentário de Wilson Castelo Branco, novamente mostra-se explorada a musicalidade da poesia augustiana. Fazendo um paralelo com um compositor como Gustav Mahler, pode-se dizer que tanto ele, como o poeta do *Eu*, preservam certos padrões, certas técnicas de sua época<sup>15</sup>, entretanto, fogem, por exemplo, d' "os efeitos fáceis da melodia", apresentando uma forma de expressão em que já apontam, respectivamente, para a música moderna e para a poesia brasileira moderna<sup>16</sup>.

Embora seja tradicional em alguns pontos, a poesia augustiana apresenta um talento ímpar de criar metáforas e atmosferas de grande expressividade. Eis um aspecto ao qual também se pode fazer aproximações entre a sua obra e a estética expressionista. Serve para o poeta do *Eu*, nesse ponto, as palavras de R. S. Furness sobre Trakl (em, que compara a sua poesia com a de dois outros expoentes do Expressionismo):



Tanto Stadler como Stramm são inovadores, sendo o último particularmente extremo na rejeição de formas poéticas convencionais; comparada com a deles, a poesia do austríaco Georg Trakl, que cometeu suicídio em 1914, parece tradicional, com seu freqüente uso do soneto. Mas as paisagens outonais, enluaradas, da alma, descritas por Trakl, revelam um emprego mais original da metáfora e da imagem, cujos poderes expressivos são notáveis. (FURNESS: 1990, p. 62)

Se o desapego de Augusto dos Anjos, tal como Trakl, não é total às formas poéticas convencionais ou tradicionais, por outro lado, como tenho procurado defender, em inúmeros momentos ele mostra-se inovador, precursor do Modernismo no Brasil.

A poesia augustiana possui maiores afinidades, entretanto, com a de outro expressionista germânico, a saber, Gottfried Benn. No campo das idéias a dissolução, a decomposição dos corpos são cantadas de maneira constante e enfática por ambos. No campo formal a principal característica comum é o uso de uma linguagem impregnada de termos científicos, o que ajuda a compor o caráter dissonante das duas poesias<sup>17</sup>. Em *Florzinha* (*Kleine Aster*, em tradução de Claudia Cavalcanti), Benn emprega a linguagem biológica conjugada a um certo humor negro e um gosto especial em criar imagens típicas de necrotério:

Um afogado carregador de cervejas foi fincado sobre a mesa.

Alguém havia entalado uma sécia de lilás claro-escuro

---

entre os seus dentes.

Quando recortei fundo

desde o peito

língua e palatino

com uma longa faca,

devo tê-la empurrado, pois escorregou

para o cérebro, que estava ao lado.

Enfiei-a na cavidade torácica

entre os fios

que o costuravam.

Embeba-se no seu vaso!

Descanse em paz,

florzinha! (In CAVALCANTI: 2000, p. 53)

Um aspecto que parece ser relevante abordar é a referência que Augusto dos Anjos faz em relação à música. Além da presença em sua poesia de alguns termos específicos do universo musical, parece-me muito instigante o fato de que o poeta do *Eu* faz em dois momentos menção à música wagneriana. Em ambos ele parece fazer referência ao aspecto dissonante da música desse compositor<sup>18</sup>. A primeira ocorre no poema *Numa forja*:

Como que a forja tétrica  
Num estridor de estrago  
Executava, em lúgubre *crescendo*  
A antífona assimétrica  
E o incompreensível wagnerismo aziago  
De seu destino horrendo!  
(ANJOS: 1996, p. 336)

A outra acontece no soneto *O canto dos presos*, do qual cito o segundo quarteto:

No wagnerismo desses sons confusos,  
Em que o Mal se engrandece e o Ódio se exalta,  
Uiva, à luz de fantástica ribalta,  
A ignomínia de todos os abusos!  
(ANJOS: 1996, p. 338)

Augusto dos Anjos qualifica dessa maneira a música wagneriana como “assimétrica”, pois ela é difícil, ou mesmo “incompreensível”, sendo que seus sons são “confusos”. Tal música seria também “lúgubre”, “aziaga”, de mau agouro. É interessante que todos esses adjetivos podem ser percebidos

de forma muito freqüente dentro de sua poesia, o que mais uma vez aponta para o seu caráter dissonante.

Finalizo este artigo citando esse excerto de *Os Doentes*, em que Augusto dos Anjos nos dá mais um exemplo da aspereza e da dissonância de seus versos:

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

Os defuntos então me ofereciam  
Com as articulações das mãos inermes,  
Num prato de hospital, cheio de vermes,  
Todos os animais que apodreciam!

É possível que o estômago se afoite  
(Muito embora contra isto a alma se irrite)  
A cevar o antropófago apetite,  
Comendo carne humana, à meia-noite!  
(ANJOS: 1996, pp. 246-247)



## Notas

1. Uma coletânea de artigos que versam sobre a correspondência entre poesia e música na obra de autores como Mário de Andrade, Camilo Pessanha, Emily Dickinson e Caetano Veloso.
2. A idéia de que “a maior música não precisa de palavras” é também muito problemática. À guisa de oposição a tal postulado, faço estes questionamentos: a *Nona Sinfonia* de Beethoven teria todo seu apelo encantatório e regozijante sem que houvesse o emprego da *Ode à alegria* de Schiller? A *Segunda Sinfonia* de Mahler teria todo o seu caráter metafísico e nos traria tão nítida a idéia de ressurreição sem o texto de Klopstock? E como ficaria as formas musicais em que a palavra não pode ser deixada de lado: ópera, oratório, cantata, missa...?
3. De *Eu (Poesias Completas)*. Imprensa Oficial da Paraíba, 1920.
4. É bem provável, contudo, que Órris Soares, na época de seu artigo, não tivesse nenhum conhecimento sobre a música destes e de outros grandes compositores das primeiras décadas do século XX.
5. De *Alguns Ensaios de Literatura*. São Paulo, Edições Pégaso, 1958.
6. Eis um dos aspectos em que Augusto dos Anjos pode ser considerado precursor do Modernismo, pois o coloquialismo é uma característica marcante na literatura pós 22.
7. Clima este que é também muito freqüente dentro da estética expressionista.
8. De *Revista do Livro*, Rio de Janeiro, 1/1-2, jun. 1956.
9. De *Apresentação da Poesia Brasileira*. Rio de Janeiro, Casa do Estudante do Brasil, 1ª ed., 1944.
10. Entretanto, no ano seguinte à morte de Schoenberg, ocorrida em 1951, o compositor francês Pierre Boulez escreveu um artigo (*Morreu Schoenberg*), em que finaliza dizendo com letras garrafais: “SCHOENBERG MORREU” (In: Pierre Boulez, *Apontamentos de aprendiz*, p. 245). Com isso ele quis dizer que a música de Schoenberg não servia de modelo para a nova geração, pois ele não teria sido tão radical e inovador. Com o tempo, Boulez, que também é regente, mudou de opinião e gravou várias obras do compositor austríaco.
11. Já nos anos 50 surgiram, por exemplo, os excelentes textos críticos de Andrade Murici (*Augusto dos Anjos e o simbolismo* - 1952), Cavalcanti Proença (*O artesanato em Augusto dos Anjos* - 1955), José Escobar Faria (*A poesia científica de Augusto dos Anjos* - 1956) e Carlos Burlamaqui Kopke (*Augusto dos Anjos: um poeta e sua identidade* - 1958) sobre o poeta do Eu.
12. Por exemplo, Wolfgang Amadeus Mozart, compositor clássico por excelência, não deixou de incluir algumas dissonâncias em seu *Quarteto de Cordas em dó maior*, K. 465, que leva sugestivamente o apelido de “Dissonâncias”.

13. Na música do século XX o ritmo deixou de ter um papel secundário, de mero coadjuvante que ocupou durante toda a história da música ocidental. Compositores tão diferentes como, por exemplo, Olivier Messiaen e Carl Orff conferiram ao ritmo o *status* de elemento principal da música.

14. De *Folha de Minas*, Belo Horizonte, 20 e 28 de jun. 1959.

15. Mahler ainda compõe as suas sinfonias e canções fazendo uso da tonalidade. Contudo, as dissonâncias presentes em sua obra já apontam para a música expressionista da Segunda Escola de Viena (Schoenberg, Alban Berg e Webern). Em certo sentido, pode-se dizer que Mahler realiza uma simbiose perfeita entre romantismo e modernidade. Já Augusto dos Anjos também faz uso de formas consagradas: da rima, do soneto, dos decassílabos, das estrofes estruturadas em tercetos, quartetos ou sextetos. Porém, como tenho procurado mostrar, ele foge em muitos aspectos da poesia tradicional.

16. Embora nem toda a crítica assim a considere, a poesia augustiana para um grande contingente de críticos é considerada como sendo precursora e pioneira da poesia moderna no Brasil. Podem ser citados vários críticos que assim a caracterizam: Ferreira Gullar, Otto Maria Carpeaux, Álvaro Lins, José Escobar Faria, Anatol Rosenfeld, etc.

17. Cf., para maiores esclarecimentos, os artigos *A costela de prata de A. dos Anjos* (In: Augusto dos Anjos. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, pp. 186 a 190. (org.) Alexei Bueno, 1996), de Anatol Rosenfeld e *O expressionismo na poesia de Augusto dos Anjos* (In: *Anuário de Literatura* nº 6. Florianópolis: Editora da UFSC, pp. 117 a 130, 1998), de minha autoria, em que são trabalhadas as afinidades e convergências entre a poesia do paraibano e a desse expressionista.

18. É sempre bom enfatizar a importância de Wagner para a música do final do século XIX e início do XX. Compositores como Richard Strauss, Mahler e Schoenberg (na sua primeira fase, dita tonal), entre outros, foram fortemente marcados por sua música. Também parece-me relevante mencionar que em seu célebre drama musical *Tristão e Isolda* (1859), Wagner chegou, com seu cromatismo, aos limites do sistema tonal, o que antecipou certas experiências dos compositores acima citados.

## Referências Bibliográficas

ANJOS, Augusto dos. *Obra completa*. (org.) Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.

BANDEIRA, Manuel. Augusto dos Anjos. In: ANJOS, Augusto dos.

*Obra completa.* (org.) Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996. pp. 114 a 116.

BARBOSA, Francisco de Assis. Notas biográficas. In: ANJOS, Augusto dos. *Eu e outras poesias*. 39ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993. pp. 47 a 72.

BOULEZ, Pierre. Morreu Schoenberg. In: *Apontamentos de Aprendiz*. Tradução de Stella Moutinho, Caio Pagano e Lídia Bazarian. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995. pp. 239 a 245.

BRANCO, Wilson Castelo. A poesia de Augusto dos Anjos. In: ANJOS, Augusto dos. *Obra completa.* (org.) Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996. pp. 160 a 165.

CARPEAUX, Otto Maria. *Uma nova história da música*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

CAVALCANTI, Claudia (Organização e tradução). *Poesia expressionista alemã: uma antologia*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

CRUZ E SOUSA, João da. *Obra completa.* (org.) Andrade Murici / (atualiz.) Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

CUNHA, Fausto. Toma as espadas rútilas, guerreiro. In: ANJOS, Augusto dos. *Obra completa.* (org.) Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996. pp. 167 a 170.

DAGHLIAN, Carlos (org.). *Poesia e música*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.

DUARTE NETO, Henrique. O expressionismo na poesia de Augusto dos Anjos. In: *Anuário de Literatura* nº 6. Florianópolis: Editora da UFSC, 1998. pp. 117 a 130.

FARIA, José Escobar. A poesia científica de Augusto dos Anjos. In: ANJOS, Augusto dos. *Obra completa.* (org.) Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996. pp. 141 a 149.

FURNESS, R. S. *Expressionismo*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Editora Perspectiva., 1990.

KOPKE, Carlos Burlamaqui. Augusto dos Anjos: um poeta e sua identidade. In: ANJOS, Augusto dos. *Obra completa.* (org.) Alexei

Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996. pp. 150 a 160.

MALLARMÉ, Stéphane. A música e as letras. In: GOMES, Álvaro Cardoso. *A estética simbolista: textos doutrinários comentados*. Tradução dos textos doutrinários em francês de Eliane Fittipaldi Pereira e em inglês de Carlos Alberto Vechi. 2ª edição. São Paulo: Atlas, 1994. pp. 104 a 108.

MANOEL, Antonio. Apresentação. In: DAGHLIAN, Carlos (org.). *Poesia e música*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985. pp. 9 a 13.

MORAES, J. Jota de. *Música da modernidade: origens da música do nosso tempo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

MURICI, Andrade. Augusto dos Anjos e o simbolismo. In: ANJOS, Augusto dos. *Obra completa*. (org.) Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996. pp. 127 a 133.

PROENÇA, M. Cavalcanti. O artesanato em Augusto dos Anjos. In: *Estudos literários*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1982. pp. 241 a 300.

ROSENFELD, Anatol. A costela de prata de A. dos Anjos. In: ANJOS, Augusto dos. *Obra completa*. (org.) Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996. pp. 186 a 190.

SOARES, Órris. Elogio de Augusto dos Anjos. In: ANJOS, Augusto dos. *Obra completa*. (org.) Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996. pp. 60 a 73.

SOLEIL, Jean-Jacques & LELONG, Guy. *As obras-primas da música*. Tradução de Antonio de Padua Danesi, Eduardo Brandão e José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

WELLEK, René e WARREN, Austin. *Teoria da literatura*. Tradução de José Palla e Carmo. 4ª edição. Mem Martins: Publicações Europa-América, s/d.

