



DECOMPOSIÇÃO (IN)DESEJADA: O TÓPICO DA MORTE NA POESIA DE AUGUSTO DOS ANJOS E MANUEL BANDEIRA

(UN)DESIRED DECOMPOSITION: THE TOPIC OF DEATH IN THE POETRY OF AUGUSTO DOS ANJOS AND MANUEL BANDEIRA

José Minervino da Silva Neto¹

Ana Claudia Aymoré Martins²

RESUMO

Este trabalho analisa o tópicus da morte na obra dos poetas brasileiros Augusto dos Anjos e Manuel Bandeira, levando em consideração os procedimentos estéticos marcantes dos seus estilos. Procura-se entender como esses poetas constroem um discurso sobre a morte e suas implicações, como a angústia que acompanha a vida. O lirismo no uso poético da temática mórbida é um ponto de encontro primordial dos dois poetas; mas, como veremos, as possibilidades de aproximações e afastamentos entre dos Anjos e Bandeira não se resumem à escolha do tema ou do gênero. O primeiro recorre à linguagem parnasiana e às referências simbolistas para se expressar mas, ao fundamentar sua obra na influência do cientificismo para explicar a morte e a decomposição da matéria, escapa à reverência mística. O segundo opera frequentemente sob a chave da melancolia o fazer poético mas, à medida que sua poesia, tornando-se mais e mais moderna, dissolve o ritmo e as demais categorias da poética tradicional, tornando-a próxima da prosa, apresenta duas tendências recorrentes de reflexão sobre a falta e a finitude – o abatimento da morte sobre o *eu* e a ausência do outro –, bem como, usando de metáforas e figurações da morte surpreendentes e irreverentes, desafia seu poder. Para tal, são utilizados os estudos críticos sobre os autores, em especial as contribuições de Arrigucci Jr. (1987, 1990); Gullar (2016); Paes (1985, 2003); Prado (2004); Rosenbaum (2002); Rosenfeld (1996).

PALAVRAS-CHAVE: poesia; morte; Augusto dos Anjos; Manuel Bandeira.

1 Universidade Federal de Alagoas. E-mail: minervino84@gmail.com

2 Universidade Federal de Alagoas. E-mail: ana_aymore@hotmail.com



ABSTRACT

This work analyzes the topic of death in the work of Brazilian poets Augusto dos Anjos and Manuel Bandeira, taking into account the aesthetic procedures that are striking in their styles. It seeks to understand how these poets construct a discourse on death and its implications, such as the anguish that accompanies life. The lyricism in the poetic use of the morbid subject is a point of primordial meeting between the two poets; but, as we shall see, the possibilities of approximations and withdrawals between dos Anjos and Bandeira are not limited to the choice of theme or genre. The first uses the Parnassian language and Symbolist references to express itself; but, by basing his work on the influence of scientificism to explain death and decomposition of matter, escapes the mystical reverence. The second often operates under the key of melancholy to make poetry, but as his poetry, becoming more and more modern, dissolves the rhythm and other categories of traditional poetry, making it closer to prose, presents two recurrent tendencies of reflection on lack and finitude – the abasement of death upon the self and the absence of the other – as well as, using surprising and irreverent metaphors and death figures, defy its power. For this, critical studies on the authors are used, especially the contributions of Arrigucci Jr. (1987, 1990); Gullar (2016); Paes (1985, 2003); Prado (2004); Rosenbaum (2002); Rosenfeld (1996).

KEYWORDS: poetry; death; Augusto dos Anjos; Manuel Bandeira

A vida, suas aventuras e desventuras, é o maior motivo para escrever. A linguagem escrita permite enfrentar o esquecimento e, magicamente, ludibriar a morte. Com esse intuito de viver após a morte (não somente pelas vias metafísicas) é que chegaram até nós os textos fundadores da cultura ocidental, das epopeias gregas à Bíblia, em que a antagonista da vida está sempre presente. Numa dimensão mais ampla, a vida é finita e essa angústia experimentada por todos nós é aproveitada pelos poetas e transfigurada em arte.

A experiência da morte é um evento único, pois só poderemos experimentar a nossa própria morte, e jamais saberemos como o outro a sofreu. Ficamos delimitados à angústia de nossa finitude e à observação do passamento alheio. Torná-la um elemento integrante do discurso tem duas consequências: o reconhecimento de que nossa existência é trágica, no sentido de que não podemos fugir da morte, e o consolo de que a vida a precede e persiste. Ao refletirmos sobre a morte (espera-se) valorizamos e ressignificamos tudo o que vem antes dela, e esse tudo é o *tudo* da vida. A morte, então, torna-se uma etapa da vida, a outra ponta do fio nas mãos da tecelã.

O (pré-)sentimento de morte é, além disso, uma das emoções inerentes à vida, e um traço marcante de nossa humanidade. Na sua vigorosa investigação histórica *O homem diante da morte*, Philippe Ariès já nos esclarecia sobre a longa permanência, na cultura do ocidente, de uma atitude positiva perante a premonição do morrer – e, conseqüentemente, de sua semantização, o que ocorre, entre outras coisas, através de uma extensa linhagem literária que faz da morte um motivo essencial de reflexão. Por outro lado, sua eclosão repentina a faz retornar para um lugar de indeterminação e de caos, vinculado à aporia: “Ela [a morte] rompia então a ordem do mundo [...] como um instrumento absurdo do acaso, por vezes disfarçado da cólera de Deus. E por essa razão a *mors repentina* era considerada infame e vergonhosa.” (ARIÈS, 2014, p. 12) Pensar e expressar a morte - como antecipação visionária ou performance honrosa – passam a ser, então, também uma forma de vencê-la, na exemplaridade que une desde o fim heroico dos

cavaleiros da *Canção de Rolando*, ou as mortes prodigiosas dos mártires, santos e monges piedosos, até as últimas palavras de Tolstói em seu leito de agonia: “E os mujiques? Como morrem então os mujiques?” (Apud ARIÈS, 1994, p. 11) A morte é concebida, então, a partir de sua consciência profunda, como a completude derradeira de uma vida grandiosa.

A consciência – e conseqüente exercício em sua forma poética – da morte é algo central em Augusto dos Anjos (1884-1914) e em Manuel Bandeira (1886-1968). Há outros pontos de contato entre a poesia de ambos, como o estabelecimento da memória afetiva em substrato do fazer poético; contudo, o tópico da morte afeta-nos com grande força: em dos Anjos pela forma incisiva e crua com que trata o tema; em Bandeira pelo tom melancólico e suave. Mas haveria outros nexos, de aproximação ou afastamento, entre os poetas, ambos nascidos no nordeste brasileiro e em anos próximos, para além dessa consideração inicial de uma temática comum composta sob diferentes diapasões? É preciso, pois, adentrar um pouco mais à região penumbrosa da imaginação de ambos – onde a morte e o morrer não são apenas repertórios temáticos, mas fundamentos de sua arte poética – para que, das sombras e através delas próprias, eles possam ser mutuamente iluminados.

1. Augusto dos Anjos: da substância de todas as substâncias à Substância

Augusto dos Anjos nasceu no Engenho Pau d’Arco, zona rural do município de Vila do Espírito Santo, estado da Paraíba, no dia 20 de abril de 1884, e morreu de tuberculose aos 30 anos, na cidade mineira de Leopoldina, em 12 de novembro de 1914. Sua obra se resume a um único livro, *Eu*, publicado em 1912, depois reeditado postumamente em 1920 com o acréscimo de poemas remanescentes sob o título de *Eu e outras poesias*, que reúne a sua poesia completa. Um livro que, de imediato, causa estranheza com seu vocabulário dotado de termos científicos, pessimismo e imagens mórbidas, o que lhe valeu o título de “poeta da morte”. A escolha dessa estética peculiar remonta aos anos do poeta quando aluno da Faculdade de Direito de Recife (de 1903 a 1907), ocasião em que fora influenciado pela “atmosfera científicista” promovida por Tobias Barreto, intelectual que se dedicou a divulgar os conceitos do positivismo francês e do materialismo alemão em solo brasileiro. Conforme Paes (2003), Augusto dos Anjos expressou o científicismo de modo “elevado ao máximo”, destacando-se entre seus contemporâneos que também praticaram a chamada “poesia científica”, movimento literário que buscava se opor ao romantismo ora em declínio.

O poeta paraibano destoa de seus semelhantes por apresentar um lirismo único em meio à profusão de termos e conceitos das ciências, em especial da biologia, e uma questão central, que é a discussão em torno do sentido da vida, de forma filosofante e simbólica – Ferreira Gullar, em seu célebre ensaio sobre *Eu e outras poesias*, já observara em Augusto dos Anjos o gosto pelo uso de palavras-símbolo, ao modo simbolista, grafadas em maiúsculas (GULLAR, 2016,

p. 21). No entanto, apesar de um essencialismo que deriva da aproximação entre dos Anjos e os simbolistas, o *eu* estampado no título do livro indica, por sua vez, o prevalectimento deste sobre o discurso cientificista, do qual o poeta extrai e transfigura os substratos do fazer poético, como também sobre a síntese essencialista do símbolo, e assume um caráter subjetivo e existencialista.

Desse modo, a preocupação com a transformação da matéria seria “uma metafísica lírica de integração entre o eu e o Cosmos” (PAES, 2003, p. 13-14); logo, o tópico da morte ocupa diversos enunciados, pois delimita as fronteiras entre a existência e o aniquilamento. Num dos poemas mais famosos de Augusto dos Anjos, “Budismo moderno”, encontramos um exemplo do que afirmamos:

Tome, Dr., esta tesoura, e... corte
Minha singularíssima pessoa.
Que importa a mim que a bicharia roa
Todo o meu coração, depois da morte?!

Ah! Um urubu pousou na minha sorte!
Também, das diatomáceas da lagoa
A criptógama cápsula se esbroa
Ao contato de bronca destra forte!

Dissolva-se, portanto, minha vida
Igualmente a uma célula caída
Na aberração de um óvulo infecundo;

Mas o agregado abstrato das saudades
Fique batendo nas perpétuas grades
Do último verso que eu fizer no mundo! (ANJOS, 1998, p. 37-38)

Para Augusto dos Anjos, a morte é um processo, uma etapa da matéria (“Que importa a mim que a bicharia roa/ Todo meu coração, depois da morte?!”), um evento íntimo do *eu* (“Minha singularíssima pessoa”) em harmonia com o Cosmos. Pela decomposição, a matéria se reintegra ao universo de onde provém a sua existência e onde essa existência finda (“Dissolva-se, portanto, minha vida/ Igualmente a uma célula caída/ Na aberração de um óvulo infecundo;”).

Aqui a *Vontade de vida*, conceito base da metafísica schopenhaueriana, dialoga com a poesia de Augusto dos Anjos no sentido de que a existência persiste após o fencimento, mas fora da materialidade corpórea. Nesse sentido, a matéria constituinte do corpo consciente passa a ser matéria bruta reconciliada com a matéria cósmica, embora sem a intervenção de um poder sobrenatural (PAES, 2003, p. 19). À leitura do soneto “Budismo moderno”, percebemos que a única continuidade da existência é a lembrança guardada dentro “do último verso que eu fizer no mundo”, um vestígio incapaz de reconstruir a consciência, mas capaz de reverberá-la eternamente, “batendo nas perpétuas grades”.

O poema ainda desperta outros sentidos quando atentamos à sua estrutura formal. Trata-

se de um soneto realizado em seu conceito clássico, com quatorze versos decassílabos rimados, distribuídos em dois quartetos e dois tercetos. Apesar de seguir os preceitos parnasianos de execução de poemas de forma fixa, o poeta envolve o caráter peculiar do soneto com uma imagem, no mínimo, estranha, para não dizer repulsiva, e adota procedimentos atípicos, como o uso das reticências no primeiro verso que deixam o assunto em suspenso e sugerem um corte tal qual a sentença indica. O verso seguinte é formado por apenas três palavras, das quais se destaca o superlativo “singularíssima”, que carrega sozinho seis sílabas-poéticas. Já o dístico final da segunda estrofe (“A criptógama cápsula se esbroa/ Ao contato de bronca destra forte!”) apresenta uma sonoridade que beira à cacofonia. Percebiam-se os “fonemas acres” dos termos *criptógama*, *esbroa*, *bronca*, *destra*, que nos lembram de trava-línguas, cujo efeito sonoro está bem distante do melodioso soneto camoniano, por exemplo. Portanto, o vocabulário científico e hermético, além da estranheza e da dificuldade de interpretação que impõe, também afeta nossos ouvidos, aumentando a sensação de repulsividade. Ainda segundo Gullar, “Do mesmo modo que a realidade terrível – que a ciência e a filosofia lhe põem diante dos olhos – constitui um dos polos de sua indagação poética, a terminologia científico-filosófica constitui um dos polos de sua linguagem [...]” (GULLAR, 2016, p. 74), o que inclui o uso frequente de palavras abstrusas, até os perigosos limites do pedantismo e do mau gosto.

Ainda acerca dos procedimentos sonoros empreendidos pelo “poeta do hediondo”, atrai-nos a construção e a qualidade das rimas, muitas vezes ao longo do *Eu*, valiosas ou mesmo raras. Em “Monólogo de uma sombra”, deparamo-nos com a combinação sonora da forma verbal “apodrece” com a letra “s”, contudo mantida a métrica. Em “Budismo moderno”, as rimas do soneto são quase todas feitas com palavras de categorias diferentes, com exceção do último terceto que concerta dois substantivos (saudades/grades). O limite das possibilidades da rima diz respeito à extensão do assunto: quanto mais é conhecido o mote de um poema, mais chances há de combinar as palavras, não apenas em paralelo sonoro, sobretudo em correspondências de sentido.

Ao colocar uma locução adversativa à conclusão do poema em análise, diminui-se o estranhamento causado pelo léxico. O terceto final começa com a conjunção adversativa “mas”, que insere um contraste na organização do texto. A estrofe inicial, na qual o eu-lírico afirma seu aniquilamento após a morte, se contrapõe de certo modo ao último terceto, pois aí se invoca um ato desesperado de manter algo da existência no último verso escrito pelo poeta, a permanência pela via das palavras. Daí o soneto ser nomeado “Budismo moderno”, um budismo que vai de encontro à imortalidade da alma como um dom divino. Em outros termos, o materialismo pregado por Augusto dos Anjos não admite uma forma de metafísica idealista, como a de Siddhartha Gautama.

Nota-se desde as primeiras linhas do *Eu e outras poesias* um discurso sobre a finitude da vida, que deixa transparecer um sentimento de angústia, de fantasmagoria e de amargura perante a inexorabilidade da morte, o que se encontra presente de forma exemplar no longo poema de

abertura do livro, “Monólogo de uma sombra”: nele, a certa altura, o eu-lírico personalizado numa sombra diz que “a podridão me serve de Evangelho”, num diálogo interior que vai desde seu surgimento no “cosmopolitismo das moneras” até “à palidez das fotosferas mortas”. Este poema é importante para entender como Augusto dos Anjos expressa a questão metafísica da transcendência da matéria que a partir do ser original, a monera, evolui e se transforma sem perder a “energia cósmica” contida em cada célula. Logo, viver seria um “suicídio graduado”, um consumir-se que leva o corpo “à herança miserável dos micróbios”; na passagem do macrocosmo ao microcosmo, uma involução (PAES, 1985a).

Desse modo, a morte transforma o ser em um não-ser, como relata o poema “Soneto”, dedicado ao filho natimorto do poeta:

Agregado infeliz de sangue e cal,
Fruto rubro de carne agonizante,
Filho da grande força fecundante
De minha brônzea trama neuronal,

Que poder embriológico fatal
Destruiu, com a sinergia de um gigante,
Em tua *morfogênese* de infante,
A minha *morfogênese* ancestral?!

Porção de minha plásmica substância,
Em que lugar irás passar a infância,
Tragicamente anônimo, a feder?!...

Ah! Possas tu dormir, feto esquecido,
Panteísticamente dissolvido
Na *noumenalidade* do NÃO SER! (ANJOS, 1998, p. 19)

O poema não é de difícil apreensão, uma vez transposta a barreira dos termos científicos (ou, em menor número, filosóficos). *Embriológico*, *morfogênese*, *plásmica substância* dizem respeito à formação da vida, a geração de um organismo autônomo. Panteísmo é uma doutrina filosófico-religiosa que identifica Deus em todas as coisas existentes no Cosmos. *Noumenalidade*, como princípio filosófico, é a qualidade de *númeno*, “coisa que pode ser intuída apenas pelo intelecto sem ser percebida pelos sentidos”, pura Ideia (com I maiúsculo, ao gosto do poeta paraibano) sem substância, algo desprovido de atributo fenomenal mas que, conforme a etimologia da palavra *noumenon*, atravessa a mente (SACCONI, 2010, p. 1463). A primeira estrofe constitui-se de uma sobreposição de vocativos que interpelam o filho morto. Em seguida, o eu-lírico indaga por que razão a hereditariedade foi interrompida tão precocemente, ainda na formação do ser. O primeiro terceto abre com mais um vocativo e uma nova indagação tão perturbadora quanto a anterior, para concluir desejando que a matéria do “feto esquecido” possa repousar dissolvida no cosmos na forma de um “NÃO SER!”, grafado pelo poeta em maiúsculas e acompanhado de sinal de exclamação para destacar a tragédia da morte fora de tempo, bem

como a angústia pelo reconhecimento de que a energia motriz do ser é incapaz de enfrentar em condições de igualdade a força do não-ser.

O eu-lírico concebe a imagem do filho morto numa transição da realidade concreta à mera intuição. Da morfogênese paterna, o filho herdara apenas a finitude, o agregado agora dissolvido na homogeneidade da matéria cósmica, a interrupção do processo de diferenciação, que Herbert Spencer, uma das maiores influências de Augusto dos Anjos, chamava de evolução (PAES, 2003, p. 26). Imagem das mais angustiantes, o poema fala de um aborto espontâneo. O jogo de contrastes do soneto sugere a batalha entre vida e morte, em que a segunda saiu-se vitoriosa. A contar pela louvação reiterada à tanatosfilia e pela forte impressão pessimista, a morte é sempre a vencedora dessa disputa na visão materialista do poeta.

O desejo de não-ser liricamente construído por Augusto dos Anjos, explicitado por Paes (2003) a partir de sua análise de “Os doentes”, retrata o que o ensaísta conceituou de “evolucionismo às avessas”. Embora Darwin, em sua basilar teoria da evolução sistematizada em *A origem das espécies* (1859) não tenha se concentrado em organismos primitivos ou unicelulares, um de seus mais prolíficos discípulos alemães, Ernst Haeckel – autor que, como Spencer, teve, segundo Antonio Arnoni Prado, forte influência sobre dos Anjos em seu tempo de estudante da Faculdade de Direito (Apud PRADO, 2004, p. 184) –, posicionou o que denominou de Protista (os seres unicelulares eucariontes, como os fungos) e Monera (aquilo que hoje denominamos de procariontes, bactérias e arqueias) na raiz da Árvore da Vida biológica, que pelo processo de diferenciação deu origem, num passado remotíssimo, a toda sorte de vida animal complexa no planeta (Cf. KOONIN, 2011, p. 105). O desejo pelo regresso à indiferenciação vindo de um evolucionista confesso poderia ser, a princípio, um paradoxo, visto que voltar ao estado anterior à Monera (a “minha morfogênese ancestral”) não deixa de ser uma forma de involução, cujo ápice é a morte, momento em que o organismo começa a ser decomposto até culminar no estado de não-ser, a que se entrega o filho abortado. No entanto, no soneto do poeta paraibano, pela morte a matéria se reintegra em harmonia com o Cosmos, o jardim do Éden (panteísta) dessa religião laica, logo a morte resulta não no fim como encerramento (*finis*) mas como finalidade (*telos*), o começo de uma nova e tranquila existência (expressas ostensivamente, na última estrofe, no uso do verbo “dormir” e dos adjetivos “esquecido” e “dissolvido”), em contraponto com a concepção pessimista da vida, em cuja sorte pousam os urubus.

No ensaio “Do particular ao universal”, Paes já salientara o impulso teleológico/utópico naquilo que poderíamos definir, com ele, como “cosmovisão poética do *Eu*” (PAES, 1985b, p. 97). O cenário mórbido e o pessimismo impregnado nos versos, aliado a essa imagética de “dissolução desejada” (não da matéria em putrefação, mas do ser no cosmos) priva a antologia de Augusto dos Anjos de qualquer possibilidade de redução a um denominador comum: para Arnoni Prado, a principal chave de leitura para seus poemas reside naquilo que Anatol Rosenfeld categorizou como *coincidentia oppositorum*, o fato de serem atravessados por “antagonismos inconciliáveis” entre o impulso místico e o intelectualismo cientificista - o que por sua

vez, para o teórico e ensaísta alemão, associa de forma paradoxal a indiferenciação cósmica semantizada no poema à exatidão de seu instrumento de expressão, a linguagem científica (Cf. ROSENFELD, 1996, p. 268-270). Algumas linhas abaixo no ensaio “Um fantasma na noite dos vencidos”, o crítico paulista destaca que

[...] na origem de sua nebulosa está deslocamento do poeta para um outro plano imaginário, mais próximo do ideário decadentista, mas ainda tributário da alma dúplice do herói romântico, cuja face mística tende a dissolver o indivíduo no todo, apesar de a face intelectual continuar submetendo o universo aos caprichos do indivíduo. A inevitável frustração que daí decorre é diretamente proporcional à intuição dos valores absolutos que o poeta procura compensar, dourando a imagem da derrota [...]. (PRADO, 2004, p. 185)

A classificação do poeta como pertencente a essa ou àquela escola literária, debate frequente na fortuna crítica de Augusto dos Anjos, levanta uma questão mais ampla. Os autores chamados pré-modernistas já seriam modernistas de fato? No caso de Augusto dos Anjos, Paes (assim como Gullar e Prado) o trata como pré-modernista, vê nele características do ultrarromantismo (a fixação no tema da morte é a mais evidente), contudo aponta-lhe uma originalidade incomum para o seu tempo que “antecipou a técnica do modernismo”, capaz de fazer “esquecer as vagas influências literárias que possa haver sofrido tanto quanto as vagas afinidades que possa aparentar com a de poetas dela remotos” (PAES, 2003, p. 22-24). Mesmo tendo como ponto de referência as estéticas parnasiana e simbolista (Cf. PAES, 1985; GULLAR, 2016; PRADO, 2004), Augusto dos Anjos, como diria Fabris (1994), nos obriga a “rever rótulos delimitadores como pré-modernismo e modernismo”, uma vez que a novidade alardeada em 1922 pelos modernos paulistas já se manifestava desde o início do século XX e irradiava de vários lugares, como a Paraíba do poeta.

O pré-modernismo foi um momento de significativas inovações, a despeito da atenção reduzida da história literária brasileira sobre o contexto, em comparação com o modernismo ou o romantismo. Nesse período, sem que houvesse manifestos ou programa estético definido³: já se manifestava uma oposição ao “brilho” do texto parnasiano, que permitia “à realidade entrar sem máscaras no texto literário” (BOSI, 1959). Conforme Barbosa (1974), o pré-modernismo dava mostras de uma crise da representação da realidade, verificada pelas rupturas com a linguagem da tradição, porém sem lograr superá-lo no todo, pois lhe faltou uma reflexão acerca da articulação entre os valores socioculturais da época (de 1890 até 1920) e a “instauração de um novo código” que de fato rompesse com o passado, correspondente à nova configuração histórica. Em Augusto dos Anjos se sente o impulso inovador, não tanto pelo aspecto formal,

3 Paes já nos alertara para o fato de que há, de fato, sim, uma distinção estética no pré-modernismo, embora não-programática, à qual ele denominou de “artenovismo”, deslocando da estética visual para a literária os elementos da vertente mais sombria do *art nouveau* pictórico, como o expressionismo, o ornamentalismo e o gosto por formas orgânicas, biomórficas e fitomórficas oriundas, sobretudo, da iconografia científica do reino vegetal, características que podemos associar, sem muita dificuldade, à poética de dos Anjos (Cf. PAES, 1985a, p. 82-86).

tão fortemente marcado pelo código parnasiano e pelas marcações simbolistas, mas por trazer à baila um discurso sobre a morte a partir de uma perspectiva singular, sem a aura do idealismo romântico, de um retorno constante à materialidade concreta da vida corroborada pelo manuseio crítico da metafísica e do cientificismo de sua época, configurando assim uma linguagem inédita. Tal é seu êxito que, ao invés de recusarmos seus poemas pessimistas e mórbidos, sua linguagem hermética, mais nos afeiçoamos a eles e por eles aumentamos nossa curiosidade. Sonetos como o famoso “Versos íntimos” são decorados até hoje por estudantes do ensino médio, caso que já indica uma dimensão atemporal da obra do poeta, incapaz de ser “imobilizada” numa classificação das escolas literárias.

De todo modo, o contexto histórico anterior à Semana de Arte Moderna de 1922 ainda não oferecia as condições necessárias para o experimentalismo e o enfrentamento da tradição tal qual se realizou a partir de então. A ruptura radical, a renovação estética só viria a acontecer com ímpeto após importadas da França as ferramentas que permitiriam criar tal novidade (BARBOSA, 1974, p. 88). O que, porém, não diminui a relevância dos autores pré-modernistas, como se pretende nos manuais. O fato é que, como defende Fabris (1994), quando deslocamos nosso olhar do berço do modernismo, ou seja, São Paulo, verificamos que a *novidade* já vinha sendo construída (mesmo com limitações) há bastante tempo em diversos pontos do Brasil. E a obra poética de Manuel Bandeira é um bom exemplo de desenvolvimento estético que transcendeu as amarras da tradição e mergulhou nos preceitos modernistas. Bandeira que, também, para a providência deste trabalho, versou sobre a morte, cujo fio continuaremos a percorrer logo abaixo.

2. Manuel Bandeira e a indesejada das gentes

Manuel Bandeira nasceu no ano de 1886, em Recife (PE). Com pouca idade mudou-se junto à família para São Paulo, onde o pai exercia o ofício de engenheiro. Quando se preparava para seguir os caminhos paternos após ingressar na Escola Politécnica de São Paulo, precisou abandonar os estudos e se internar no sanatório de Clavadel, na Suíça, para tratar da tuberculose que o acompanharia a vida inteira. Em *Itinerário de Pasárgada*, Bandeira (2012) nos revela que foi justamente nessa época em que confrontava a enfermidade que lhe sobreveio o hábito de escrever poesia. Para Arrigucci Jr. (1990, p. 14), esse é um ponto crucial ao entendimento da estética bandeiriana, pois a convivência ameaçadora com a doença, ao mesmo tempo em que o colocou no ócio essencial para escrever, também lhe apurou a forma de olhar para o cotidiano e inseriu no seu universo poético o recorrente tema da morte. É com certo pessimismo e humor irônico que nos deparamos ao ler os versos de alto teor biográfico de “Pneumotórax”. O sentimento de melancolia atravessa a larga obra do poeta tísico, graças não apenas à doença mas também aos reveses que fizeram sua condição de sujeito bem posicionado socialmente trans-

formar-se num humilde morador do Morro do Curvelo⁴, zona perif3rica do Rio de Janeiro, contraste cujo 3ndice verificamos na primeira estrofe do primeiro poema do primeiro livro do poeta:

Sou bem-nascido. Menino,
Fui, como os demais, feliz.
Depois, veio o mau destino
E fez de mim o que quis.

Veio o mau g4nio da vida,
Rompeu em meu cora33o,
Levou tudo de vencida,
Rugia e como um furac3o,

Turbou, partiu, abateu,
Queimou sem raz3o nem d3 –
Ah, que dor!
Magoado e s3,
– S3! – meu cora33o ardeu:

Ardeu em gritos dementes
Na sua paix3o sombria...
E dessas horas ardentes
Ficou esta cinza fria.

– Esta pouca cinza fria. (BANDEIRA, 2009, p. 9)

Poema triste: o eu-l3rico, “bem-nascido”, “feliz”, consumido pela dor e pelo rev3s do “mau destino”, sucumbe 3 solid3o. Nada sobra, apenas “Esta pouca cinza fria” - uma exist4ncia inv3lida, aniquilada. O poema 3 intitulado “Ep3grafe” e, fazendo jus a isso, simboliza um exerc3cio po3tico calcado na melancolia que, mesmo n3o tratando da morte diretamente, pelo menos a sugere sob o tropo. Ali3s, Manuel Bandeira especializou-se em tratar a morte com refinadas met3foras (indesejada das gentes, inilud3vel, mulher amada) e com um entalhamento formal precioso. V4-se a si mesmo como ser finito e fr3gil (“Pneumot3rax”, de novo) e v4 com empatia o outro (“Momento num caf3”, “A M3rio de Andrade ausente”).

O t3pico da morte na obra de Manuel Bandeira apresenta-se em nossa leitura sob essas duas perspectivas: a morte sobre si e a do outro, ambas mergulhadas na observa3o cont3nua do

4 Para al3m do fato de Augusto dos Anjos e Manuel Bandeira serem quase exatamente contempor3neos em seus anos de nascimento, as coincid4ncias biogr3ficas entre ambos n3o devem ser menosprezadas como eixo de an3lise. Em primeiro lugar, a condi3o do3ntia de ambos, pela mesma cr3nica e estigmatizada doen3a – a tuberculose –, que causou a morte precoce de dos Anjos e uma vida bem mais longa, por3m repleta de limita33es pr3ticas, de Bandeira – o que, em certo grau, nos ajuda a entender a obsess3o de ambos pelo tema da morte. Segundo, a trajet3ria de herdeiros de ricas e tradicionais fam3lias nordestinas que atravessaram um percurso de decad4ncia, sobretudo financeira, em rela33o a essa posi33o original, o que remete, no contexto da sociedade brasileira da 3poca, 3 desestruturac3o geral do sistema agr3rio-escravocrata, que levou 3 fal4ncia antigos senhores de engenho e 3 mis3ria uma popula33o imensa de ex-escravos, amplificando ainda mais, nos dois poetas, uma vis3o pessimista sobre as agruras da vida.

cotidiano. Em meio aos poemas de traço memorialista (“Evocação do Recife”), crítica social (“O bicho”), sátira (“Os sapos”), humor (“Pensão familiar”) e tantos mais, emerge a reflexão sobre a vida e uma necessidade de resposta à angústia perante o fim iminente. É uma atitude que muda ao longo de sua longa trajetória e que se revela na poesia.

Voltemos ao “Epígrafe”. Nesse poema de abertura, encontramos um Manuel Bandeira adepto do verso metrificado, um eu-lírico de persona polida, resignado, em conformidade com o academismo e inerte ante a dor e a solidão. Utiliza-se do *enjambement*, da elipse e da sintaxe invertida, tudo isso nos dois primeiros versos, para dar notoriedade ao seu discurso. Como se dissesse à época do lançamento de *A cinza das horas* (1917), no qual está contido “Epígrafe”: “Vejam, eu sei fazer poesia!”, o que contrasta ao caráter discreto do homem que foi Bandeira. Na verdade, chama mais a atenção, do ponto de vista formal, o verso deslocado de sua linearidade comum e disposto de modo inusitado no espaço da página, este “Ah, que dor! Magoado e só”. Ao deixar a parte final do verso em flutuação o eu-lírico acentua seu estado de mágoa e solidão, ainda mais crítica com a repetição da imagem da cinza fria, cujo adjetivo “pouca” no verso final aumenta a tensão dramática da metáfora. A melancolia do eu-lírico, portanto, excede os limites do corriqueiro, aprofunda-se num sentimento de aniquilação, ou melhor, é o fogo causador da cinza, único vestígio da existência, expressão de um *eu* sem subterfúgios.

É interessante que esse poema esteja estruturado sobre quartetos e redondilhas maiores, formas típicas da cultura popular que, embora estejam arraigadas a uma dada tradição, ao mesmo tempo encontram-se afastadas do cânone acadêmico. “Epígrafe”, poema-índice, serve de espécie de mote a tudo que vem depois. Até onde conhecemos a obra de Bandeira, o poeta manifesta essa angústia com regularidade – embora nem sempre com tanta resignação – e, com o passar do tempo, trata-a sob diferentes perspectivas, por vezes melancólico, noutras irônico e mesmo satírico. Se aqui temos um eu-lírico conformado e um tanto parnasiano, o mesmo não se pode dizer do Bandeira imerso na emancipação do verso livre, cuja mudança de atitude psicológica se transforma em uma nova estética.

Então, o poeta da melancolia profunda e paralisante cede lugar ao poeta libertino/liberto de *Libertinagem* (1930), livro que marca a ruptura total de Bandeira com a tradição. Nesse livro, deparamo-nos com os versos brancos, livres e carregados de uma nova tônica no discurso:

Uns tomam éter, outros cocaína.
 Eu já tomei tristeza, hoje tomo alegria
 Tenho todos os motivos menos um de ser triste.
 Mas o cálculo das probabilidades é uma pilhéria...
 (BANDEIRA, 2009, p. 97)

Trata-se de um eu-lírico muito diverso daquele que inaugura “Epígrafe”, com uma atitude de enfrentamento dos motivos que trazem à tona a angústia. A cristalização da estética modernista, como diria Mário de Andrade (1972), acompanha uma mudança na psicologia do poeta, que passa então a dar um novo tratamento aos temas por meio de procedimentos que já vinham

sendo experimentados em *O ritmo dissoluto* (1924). Ainda que na sequência de “Não sei dançar”, de onde extraímos os versos acima, venha “O anjo da guarda”, que diz “Quando minha irmã morreu”, logo esquecemos qualquer nota de morbidez com a intromissão da imagem de “Um anjo moreno, violento e bom, – brasileiro”, e mais ainda à frente com os poemas “Mulheres” e “Pensão Familiar”. Portanto, a maneira como se ocupa do tema da morte orienta-se sob outros ângulos.

Um aspecto procedimental bastante corrente na poesia de Bandeira é a realização do poema nos limites com a prosa, com o uso de recursos narrativos na composição poética. Essa ferramenta desloca o eu-lírico de sua posição comum de sujeito comunicador de uma realidade interior e torna-o próximo de um narrador daquilo que está fora de si, porém com efeitos diretos sobre o *eu*. Temos em mente o poema “Consoada”, publicado no livro *Opus 10* (1952):

Quando a Indesejada das gentes chegar
(Não sei se dura ou caroável),
Talvez eu tenha medo.
Talvez sorria, ou diga:
 – Alô, iniludível!
O meu dia foi bom, pode a noite descer.
(A noite com os seus sortilégios.)
Encontrará lavrado o campo, a casa limpa,
A mesa posta,
Com cada coisa em seu lugar (BANDEIRA, 2009, p. 208).

O poema acima nos arremata de imediato com uma refinada metáfora, que torna a morte numa figura com aptidões humanas. Resoluto, consciente de que todo o seu trabalho já foi feito, o eu-lírico narra seu estado de prontidão pela chegada incontestável de uma visita indesejada. Há dúvida sobre seu aspecto (“dura ou caroável”) e sobre qual sentimento tomará conta de si (o terror ou a alegria). O poema, ao adotar o recurso da narração, cria uma tensão iniciada pelo advérbio “quando” no primeiro verso que demanda uma espera, neste caso, inevitável: estamos diante da perplexidade do *eu* que, embora preparado, é perturbado pela certeza de que a morte virá. Mas ele não tenta fugir; afinal, a morte é iniludível.

Na verdade, é também um estado de resignação: sem ter como reagir contra uma força tão poderosa, o eu-lírico decide recebê-la da melhor maneira possível, com uma consoada, ou seja, uma ceia de Natal. A ausência de conectivos intensifica a sobreposição das imagens de modo que do segundo verso até o quinto temos o símile de um monólogo interior, reforçado nos versos entre parênteses, onde toda a atribulação é expressa sem mediação. Sob o véu da metáfora, não aparece em nenhum momento a palavra *morte* ou qualquer referência direta, que fica apenas subentendida na tensão que o texto provoca. A chave para decifrar quem é “a indesejada das gentes” está na parte flutuante do quarto verso (“– Alô, iniludível!”). Na realidade tangível de um campo lavrado, casa limpa e mesa posta, “cada coisa em seu lugar”, qual coisa não pode ser alienada (ainda que seja fantasiada e envolta de idealismo pelas religiões) senão a morte? Claro,

um leitor de Bandeira logo reconheceria o tema recorrente e fundante da sua obra, invocado não sem uma dose de irreverência.

No soneto “Noturno do morro do Encanto”, igualmente inserido em *Opus 10*, notamos uma conexão com “Consoada” quando o eu-lírico se expressa no terceto final dizendo: “Falta a morte chegar... Ela me espia/ Neste instante talvez, mal suspeitando/ Que já morri quando o que eu fui morria”; aqui também a morte está personalizada. E não poderia tomar outra figura senão a de uma mulher, como atesta o poema-conto “O homem e a morte”. Esse antropomorfismo corporifica a morte e, nesta forma, ela pode acomodar-se à mesa para a ceia de Natal como convidada especial. Porém, a atitude do eu perante a morte é de uma “aceitação sábia” após o dia ter corrido bem. Como notou Rosenbaum (2002), o termo consoada tem “presente de natal” como outro sinônimo, deixando-nos a pista de que a chegada da morte não assume uma aura trágica; pelo contrário, traz certo conforto, pois somos obrigados a olhar para a vida como verdade de si (“já morri quando o que eu fui morria”). Já não se aproxima, portanto, do eu-lírico de “Epígrafe”, em sua melancolia obscura.

Devemos perguntar quem é esse *eu* que fala da “indesejada das gentes”. Que autoridade lhe é dada para falar em nome do coletivo? Já não é mais um indivíduo singular a sofrer a angústia pelo enfrentamento da finitude. Sentimos algo maior, um eu que é cada mortal no mundo que vive para esse encontro indesejado, entretanto inescapável. Pois é justamente um lirismo bandeiriano, de fundo empático, que coaduna em si a experiência do outro: isto é, sem dúvida, um dos aspectos essenciais do que Arrigucci Jr. chama de “estilo humilde” em Bandeira, em que ele “abandona o ‘gosto cabotino da tristeza’, deixa de bancar o ser de exceção, marcado para o sofrimento, para se generalizar na forma poética, evadindo-se para o mundo e a vida” (ARRIGUCCI JR., 1987, p. 12). Portanto, retomando o que já dissemos, em Bandeira há duas acepções da morte, a que se abate sobre o sujeito e a que atinge o outro. A primeira trata da experiência pessoal do poeta na sua convivência com a morte; a segunda se inclina para sentir a “ausência do outro” (ROSENBAUM, 2002), conforme se vê em “Momento num café”:

Quando o enterro passou
Os homens que se achavam no café
Tiraram o chapéu maquinalmente
Saudavam o morto distraídos
Estavam todos voltados para a vida
Absortos na vida
Confiantes na vida.

Um no entanto se descobriu num gesto largo e demorado
Olhando o esquife longamente
Este sabia que a vida é uma agitação feroz e sem finalidade
Que a vida é traição
E saudava a matéria que passava
Liberta para sempre da alma extinta. (BANDEIRA, 2009, p. 130)

Em “Momento num café”, o eu lírico retrata a passagem de um cortejo fúnebre e atenta para a atitude das pessoas que assistem a cena. Algumas se mostram indiferentes, absortas e confiantes na vida, mas *um* dentre eles tira o chapéu e faz reverência à matéria carregada no esquife, colocando-se em igualdade com a pessoa morta, pois ele sabe que a vida o trairá da mesma maneira; assim, a saudação maquinal da primeira estrofe, que é o ato mais sintomático, muda de sentido quando empregada na estrofe seguinte pelo observador solitário.

Nesse poema, a morte conduz o movimento do cotidiano e paralisa sua sequência mecânica. Bandeira utiliza a concisão da linguagem para dar um efeito de “momento”, sendo breve e direto nas descrições, e moderado com os conectivos. Destaca-se o uso do pronome demonstrativo “este”, que aponta para o destoaante observador na cena estática, sugerindo-nos qual deve ser a atitude correta dos vivos perante a morte, a humildade e a reverência. *Memento mori*, lembra-te de que morrerás. Esse movimento de olhar para o outro permite a Bandeira construir um eu distanciado, semelhante ao narrador onisciente tão comum na prosa, que participa do cotidiano apenas observando as cenas e desentranhando delas o material para a poesia. Logo, a morte é um evento externo para esse modelo de eu lírico, está no *outro*, e por isso requer a conexão empática com o seu semelhante.

Estamos novamente diante de um poema narrativo; no entanto, constam apenas dois pontos finais, cada um limitando a extensão das estrofes, e nenhuma vírgula. O efeito da pausa se dá pelo tamanho dos versos que encerram imagens independentes, sem carecer de pormenores para se fazerem entendidas, encaixadas pela linearidade da descrição. O comprimento do verso “Um no entanto se descobriu num gesto *largo e demorado*” realça a idéia dos dois adjetivos grifados. Contribuem para este efeito o uso dos advérbios maquinalmente/longamente, que denotam a maneira como os observadores reagem ao cortejo. Podemos notar que esses sintagmas se contrastam: enquanto o primeiro expressa a frieza e a indiferença das pessoas, o segundo demarca a singularidade do ato contemplativo daquele *um*.

Ao observarmos os dois últimos versos, encontramos ali uma definição do que é a morte para Manuel Bandeira, um libertar-se “de toda a agitação feroz e sem finalidade/ que a vida é traição”. A tríade final da primeira estrofe (“Estavam todos voltados para a vida/ Absortos na vida/ Confiantes na vida.”), a repetição deliberada da palavra *vida* ao longo do poema produz um movimento circular, confere um peso à alma, o sopro de vida da matéria mas também a fonte de suas angústias e dores. Daí a saudação do *um* inomeado não ser ao espírito, mas à matéria que passa, “Liberta para sempre da alma extinta”. Daí compreendermos a resignação do eu-lírico de “Consoada”, para quem a morte pode vir como uma bênção, um cessar das atribuições da vida. “Venho trazer-te descanso/ do viver que te humilhou”⁵, diz a Morte em forma de anjo.

A melancolia marcante na obra de Manuel Bandeira encontra seu ápice na imagem explícita, alegorizada da morte. Traz consigo a retomada do passado e evoca a falta do outro,

5 Cf. também o poema “O homem e a Morte”, de Manuel Bandeira, inscrito em *Belo belo* (1948).

sem que um sentimento de nostalgia tome conta do eu, que antes reelabora as coisas passadas e torna-as presente, o agora da poesia, “como a ausência que se faz presença” (ARRIGUCCI JR., 1990). “O passado continua a existir para mim como um presente”, revela o próprio poeta na crônica “Variações sobre o passado” (BANDEIRA, 2009). Esse embate com as forças do tempo e as consequências da finitude é um desafio do poeta à indesejada. Ela levará os versos que presentificam o passado, sim, mas não agora. Se a vida é movimento, paradoxalmente ela continua a se mover no fotograma do poema. A instância da falta condiciona um jogo entre o ser e o não ser: por um lado há um eu lírico que sucumbe com o próprio fim e o fim das coisas (“A morte absoluta”), por outro, temos aquele que vivifica o que foi perdido (“A Mário de Andrade ausente”), um processo dialético em que a “primeira tendência clama pela segunda, ou seja, ao morrer um pouco em cada morte alheia, o poeta necessitaria resgatar vida na morte para que sua existência seja reconstituída e se viabilize” (ROSENBAUM, 2002, p. 81-82). Esse jogo angustiante moveu a criação artística do poeta, o qual soube aproveitar o material com muito engenho e sensibilidade.

Manuel Bandeira constituiu um estilo marcado pela melancolia, que encontrou na estética modernista sua expressão maior. Contudo, “não obedece a nenhum programa definido e não se prende a compromissos”, diria seu amigo Sérgio Buarque de Hollanda (2012, p. 30). Ainda conforme o crítico, Bandeira foi o primeiro poeta a executar o verso verdadeiramente livre sem abandonar as cadências tradicionais e, de fato, encontramos redondilhas e decassílabos mesmo em livros após *Libertinagem*. À primeira vista sua poesia parece singela e “fácil” devido ao uso do coloquialismo, da simbiose com a prosa, do tratamento estético aparentemente simples; entretanto, é dotada de uma eficiência formal incomum, própria.

A obra bandeiriana, portanto, transcendeu a poesia tradicional e encontrou um formato estético que se poderia dizer exemplar do que é Modernismo brasileiro. É uma obra, como diz Barbosa (1974), que apresenta um novo código poético, signo de uma reflexão crítica do ato de escrever literatura. O mesmo poeta que embaralhou os limites entre a prosa e a poesia fez o cotidiano invadir os campos temático e formal de sua produção, transformando-a num diálogo com os objetos do presente por meio de um vocabulário contrário ao discurso pomposo, a retórica vazia e ao padrão lusitano (CANDIDO & CASTELLO, 2012). Como não ficar perplexo diante de “Poema tirado de uma notícia de jornal”?

Com concisão e precisão, Bandeira consegue desentranhar do cotidiano a poesia mais potente, sua força escondida em meio ao ordinário da existência. Em *A cinza das horas* tudo existe em função da própria experiência, em notas melancólicas marcadas pelo penumbrismo (HOLLANDA, 2012; ROSENBAUM, 2002). Conforme a trajetória avança esse *eu* ensimesmado abre-se para o *outro*, para um eu que dá voz ao eu coletivo, de que o poema “O bicho” é um exemplo eloquente. Ao confrontar a morte, o poeta expurga todo o nosso temor e nos exorta a olhar para este momento e vivê-lo.

3. Dos anjos, bandeira: da vida e da morte

Decomposição (in)desejada: houvesse maneira de juntar Augusto dos Anjos e Manuel Bandeira num só poeta, esse seria o mote ambíguo que reverberaria após a simbiose. Seja porque, para o primeiro, como vimos, a morte oscila, de forma nunca resolvida, entre as esferas do horror – mórbido, bruto ou cirúrgico – e do desejo utópico de dissolução numa ordem cósmica essencial, ou porque, no segundo, a “indesejada” é continuamente evocada, invocada, convidada e conviva. Rer de forma relacional Augusto dos Anjos e Manuel Bandeira, nossa tarefa aqui – apesar da ausência de “influência”, num sentido tradicional, da obra de um sobre o outro –, aponta, portanto, para o essencial retorno à vida ao se pensar a morte: é preciso sabedoria para não deixar o futuro sucumbir à angústia do presente. Viver é muito perigoso, sim, diria Riobaldo, mas o que se quer de nós é coragem.

As lições desses poetas aqui assentados também falam pela técnica, sendo ambos transgressores, inconformados, criativos. Augusto dos Anjos não teve tempo para experimentar outros estilos de poesia, pois faleceu em 1914, oito anos antes de o Modernismo despontar de vez, deixando apenas um livro publicado e alguns poemas depois reunidos num só volume. Já Manuel Bandeira foi favorecido nesse aspecto por conta da sua longa vida, apesar da tuberculose – seu encontro com a indesejada deu-se aos oitenta e dois anos, em 1968. Augusto realizou uma poesia com muito rigor de ritmo, métrica e estrofes regulares. Bandeira começou com a simetria e paulatinamente empreendeu novos ritmos, métrica e estrofes, aproximou a lírica da prosa e estabeleceu um parâmetro de utilização do verso livre na literatura brasileira. Se no paraibano a morte tem quase que uma imagem fixa de decomposição, no pernambucano a vemos mudar de figura a cada metáfora diferente que lhe é atribuída. O tratamento estético acompanha a psicologia dos poetas em cada momento que versam sobre esse tema.

Ambos operaram estilos imbuídos de academismo, pelo menos no período em que foram contemporâneos, depois o pernambucano, que sempre fora um inquieto, tomou rumos que o distanciam radicalmente do paraibano. Aproximam-se tematicamente e guardam, cada um ao seu modo, um lirismo único, capaz de cobrir de beleza até as imagens mais perturbadoras. Para Augusto foi fundamental o contato com as teorias científicas em voga na sua época para dar suporte ao seu discurso, e sua singularidade consiste no fato de que o poeta não se deixou limitar pelas convenções ou pela reverência mística, dando forma mais vigorosa ao que lhe estremecia as entranhas. Igualmente culto, Bandeira, porém, procurou desde sempre no seu íntimo a sustentação de sua poesia suavemente mórbida e, dadas tantas batalhas vencidas, descobriu no humor, na irreverência e na ironia um antídoto para a angústia.

Augusto dos Anjos e Manuel Bandeira são a prova de que a poesia resiste à morte. Ou melhor, a poesia, “esculpindo a humana mágoa”, desafia a morte, a “iniludível”.

Referências

ANDRADE, M. *Aspectos da literatura brasileira*. 4ª ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972.

ANJOS, A. *Eu & outras poesias*. Porto Alegre: L&PM, 1998.

ARIÈS, P. *O homem diante da morte*. Trad. Luíza Ribeiro. São Paulo: Unesp, 2014.

ARRIGUCCI Jr., D. O humilde cotidiano de Manuel Bandeira. In: _____. *Enigma e comentário*. Ensaios sobre literatura e experiência. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 9-27.

_____. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

BANDEIRA, M. *Poesia completa e prosa*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009.

_____. *Itinerário de Pasárgada*. 7ª ed. São Paulo: Global, 2012.

CANDIDO, A. & CASTELLO, J. A. *Presença da Literatura Brasileira: história e antologia*, tomo II Modernismo. 16ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

BARBOSA, J. A. Linguagem e realidade do Modernismo de 22. In: _____. *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 73-106.

BOSI, A. *O pré-modernismo*. 3ª ed. São Paulo: Ática, 1959.

FABRIS, A. Modernidade e vanguarda: o caso brasileiro. In: _____. (org.). *Modernidade e modernismo no Brasil*. São Paulo: Mercado de Letras, 1994.

GULLAR, F. Augusto dos Anjos ou Vida e morte nordestina. In: DOS ANJOS, A. *Toda poesia de Augusto dos Anjos*. 5ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.

HOLLANDA, S. B. *Cobra de vidro*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2012. (Série Debates).

KOONIN, E. V. *The logic of chance*. The nature and origin of biological evolution. New Jersey: FT Press, 2011.

PAES, J. P. Augusto dos Anjos e o art nouveau. In: _____. *Gregos e baianos: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1985a, p. 81-92.

_____. Do particular ao universal. In: _____. *Gregos e baianos: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1985b, p. 93-98.

_____. Augusto dos Anjos ou o evolucionismo às avessas. In: DOS ANJOS, A. *Os melhores poemas de Augusto dos Anjos: seleção de José Paulo Paes*. 4ª ed. São Paulo: Global, 2003, p.

11-35.

PRADO, A. A. Um fantasma na noite dos vencidos. In: _____. *Trincheira, palco e letras. Crítica, literatura e utopia no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 183-196.

ROSENBAUM, Y. *Manuel Bandeira: uma poesia da ausência*. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

ROSENFELD, A. A costela de prata de A. dos Anjos. In: _____. *Texto/contexto I*. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 263-270.

SACCONI, L. A. *Grande dicionário Sacconi da língua portuguesa*. Comentado, crítico e enciclopédico. São Paulo: Nova Geração, 2010.