

DOI: <http://dx.doi.org/10.18226/19844921.v12.n27.02>

Alegoria e modernidade em Augusto dos Anjos

Allegory and modernity in Augusto dos Anjos

Fabiano Rodrigo da Silva Santos *

Resumo

Este artigo tem o propósito de apresentar considerações sobre aspectos da modernidade de Augusto dos Anjos, inscritos na composição alegórica de seus poemas. A modernidade em Augusto dos Anjos é flagrante sobretudo em sua tentativa de, a partir da infração consciente da linguagem beletrista, desenvolver um código literário próprio. Por ser sensível à violenta dinâmica histórica do país, esse código sintoniza-se com a estética do choque. Pretende-se discutir o modo como as imagens de ruínas, doenças, cadáveres expostos se dispõem nos poemas de Augusto dos Anjos como fragmentos passíveis de serem recompostos como alegoria de uma totalidade que se crê esfacelada e que estão a serviço da composição de um mosaico patético que traduza o Brasil. Desse mosaico é que emerge a consciência crítica da história que chancela a modernidade de Augusto dos Anjos.

Palavras-chave

Alegoria. Modernidade. Poesia brasileira.

Abstract

This essay proposes to show considerations on aspects of modernity of Augusto dos Anjos that are evident in allegoric composition of his poetry. The modernity of Augusto dos Anjos is flagrant especially in his attempt to desolve by the violation of the belles lettres's diction his own literary language. As it is sensible to the violent historical dynamics of the country, this language is in line with the aesthetic of shock. We aim to discuss the way that the images of ruins, sickness, exposed corpses are arranged in the poems of Augusto dos Anjos as fragments capable of being recomposed as allegory of a totality that appears shattered, these images at the service of the building of a pathetic mosaic which will reflect the Brazil. From this mosaic emerges the critical consciousness historical which endorses the modernity of Augusto dos Anjos.

Keywords

Allegory. Modernity. Brazilian poetry.

* Universidade Estadual Paulista (UNESP/Assis).

Embora Augusto dos Anjos figure entre as mais expressivas vozes da poesia brasileira de início do século XX e sejam flagrantes, se não radicalmente ostensivas, as inovações de seu estro poético frente à tradição beletrista da poesia brasileira, a tarefa de balizar as relações de sua obra com a modernidade oferece-se como desafio à crítica. Essa se mostra existente entre reconhecê-lo como produto tardio do simbolismo, como denota sua inclusão no *Panorama do movimento simbolista brasileiro*, de Andrade Muricy (1987), ou como realizador de uma poética autenticamente nova, que, todavia, não logrou influir sobre os rumos que a poesia brasileira tomaria ao longo do século XX. Poeta singular sem predecessores ou sucessores, o lugar de Augusto dos Anjos nas letras brasileiras parece cumprir o vaticínio de solidão enunciado pelo próprio poeta no autorretrato composto em “Poeta do Hediondo”: “Eu sou aquele que ficou sozinho/Cantando sobre os ossos do caminho/ A poesia de tudo quanto é morto” (ANJOS, 1994, p. 330).

As correspondências investigadas com propriedade por Ferreira Gullar (1976) entre o imaginário de catástrofe social do Nordeste brasileiro plasmado por João Cabral de Melo Neto e a *imago mortis* de Augusto dos Anjos estão entre os poucos exercícios críticos de consideração dos vínculos da poética de *Eu* com a moderna poesia brasileira. De fato, merece reconhecimento a pulsão moderna da poesia de Augusto dos Anjos, a qual se não atuou direta ou reconhecidamente sobre a poesia brasileira que sucedeu a sua obra, certamente, afixou-se em algum recesso subterrâneo do moderno espírito brasileiro. Afinal, a obra de Augusto dos Anjos apresenta uma proclamação de catástrofe que diz muito sobre a dinâmica histórica do país. A mostruosidade de sua poesia, que atraiu tantas gerações de leitores, carrega precisamente esse conteúdo, que deve ter contribuído, em alguma medida, para a acolhida exitosa da poesia de Augusto dos Anjos não necessariamente junto à crítica, mas ao público anônimo. Seu único livro, *Eu*, veio a lume em 1912, é verdade, sob condições adversas, em tiragem modesta de 1000 exemplares, sob iniciativa própria e com dinheiro emprestado ao irmão, Odilon dos Anjos. No entanto, a partir de sua terceira edição, publicada em 1928, que contava com poemas inéditos enfiados sob o título de *Outras poesias*, *Eu* tornou-se um dos maiores sucessos editoriais das primeiras décadas do século XX. A propósito, em texto publicado no *Jornal do Comércio*, em 30 de setembro de 1928, Medeiros e Albuquerque dá testemunhos entusiasmados do acontecimento, enfatizando que, naquele ano, *Eu e outras poesias* lograra “três mil volumes escoados em quinze

dias!” (ALBUQUERQUE, 1994, p. 89). Algo, de fato, espantoso, considerando-se o ainda acanhado mercado editorial brasileiro. As sucessivas reedições de *Eu e outras poesias* (em 2010 o livro já contava com sua 48ª edição), confirmam materialmente que se trata de um dos poetas mais populares da literatura brasileira.

Mesmo sendo popular, uma série de fatores podem ter contribuído para o obscurecimento dos vínculos de Augusto dos Anjos com a modernidade. Em primeiro lugar, deve-se considerar o impacto do modernismo paulista de 1922 para as letras nacionais. Por várias circunstâncias (sobretudo devido à proeminência econômica de São Paulo) o movimento se tornou a principal referência para poesia moderna brasileira, eclipsando a produção imediatamente a ele anterior, ou engendrada em círculos diversos do da capital paulista. Além dessa circunstância histórica, deve-se reconhecer o peso que o repertório filosófico, o vocabulário e as formas literárias de fins do século XIX exercem sobre a poesia de Augusto dos Anjos. O determinismo científico com que se coloca em conflito soa datado aos leitores pósteros, assim como excessivo seu exibicionismo erudito, obsoleta a panóplia retórica de sua linguagem, que a despeito das impressionantes violações ao decoro academicista não deixa de cheirar ao bolor dos alfarrábios, dos manuais médicos ultrapassados, dos volumes mudos nas estantes. A poesia de Augusto dos Anjos parece antes uma elegia à morte do ideário oitocentista que uma ode aos novos tempos. A despeito, e talvez justamente por isso, Augusto dos Anjos está entre os mais francos poetas de sua época; ele aponta a necessidades de novos caminhos para a poesia, justamente por explorar, e cremos que conscientemente, a caducidade do código e repertório literário que tinha disponível diante de si.

Pode-se dizer que foi ainda o primeiro poeta brasileiro a descer do parnaso e contemplar a realidade brasileira em toda a sua crueza, como demonstra Ferreira Gullar (1976). Quando Augusto dos Anjos contempla a miséria do século que morre e do que se anuncia, integra o termo coloquial às belas letras, conspurcando-a com a nódoa do anti-poético, do indecoroso, do inconveniente e expõe às mentalidades ciosas das aparências de civilidade toda uma sorte de horrores que se quer evitar. O *fata morgana* que chamamos de *belle époque*, com as alamedas largas de Pereira Passos, com a campanha sanitária de Oswald Cruz, com a eugenia de Nina Rodrigues, soçobra diante da teratologia poética de Augusto dos Anjos. Ora, se assumirmos como demonstra Henri Lefbvre que a consciência crítica das circunstâncias que a inscrevem na história é condição para que se reconheça a

modernidade no campo das artes e do pensamento (LEFBVRE, 1969), podemos encontrar precisamente na consciência da crise de seu tempo a tônica da modernidade de Augusto dos Anjos. Tal consciência se manifesta, dentre outras formas, como empenho por desmistificação daqueles mitos culturais com que as mentalidades brasileiras buscaram disfarçar a angustiante convivência entre subdesenvolvimento e decadência que delinea nossa história.

A forma em Augusto dos Anjos não chega a ser nova, tampouco são completamente novas as imagens de sua poesia; a novidade está no rearranjo desses dispositivos para enformar motivações, essas bastante atuais e lúcidas, por tocarem intimamente aos problemas do seu tempo. Poeta de dicção visionária, Augusto dos Anjos não busca apenas o encantamento na imanência do mundo, mas a transcendência pela arte; sua poesia também é uma exegese da dor universal, a terrível mônada que une seu mundo poético. Embora transite entre os polos do éter e do monturo habitado por micróbios, a meditação do poeta de *Eu* nunca deixa de pousar sobre o chão da história. A teoria da alegoria Walter Benjamin demonstra que quando diante da história, a arte (e o pensamento) se depara com um fenômeno que recusa se apresentar em inteireza, exigindo que se recorram a fragmentos, vestígios, escombros, que se capte, conseqüentemente, a força expressiva das ruínas (BENJAMIN, 2013). Augusto dos Anjos traduz perfeitamente essa forma de sondagem da histórica, tão tipicamente, moderna, no plano de sua poética do grotesco. O poeta encontrou exatamente no detrito a imagem poética da realidade que o circunda, inescrutável como o “metafísico Mistério”, que lhe exige em “Solilóquio de um visionário” a auto-devoração: “Para desvirginar o labirinto/ Do velho e metafísico Mistério,/Comi meus olhos crus no cemitério, /Numa antropofagia de faminto!” (ANJOS, 1994, p. 232).

A história abstraída da experiência pelas forças da alienação (aquelas que oprimem, iludem, vetam a crítica) surge como objeto que demanda a potência do olhar visionário, como ficará evidente em “Os doentes”. Nesse extenso poema que anseia pela apreensão do sentido e totalidade da dor do mundo (tema repisado por tantos poemas de *Eu*), o Brasil surge como leprosário cósmico, “cidade dos lázaros que dorme” (ANJOS, 1994, p. 236) e “urbe natal do desconsolo” (ANJOS, 1994, p. 236). Em certo momento, a síntese de todas as dores é reconhecida no próprio poeta “E vi em mim, coberto de desgraças,/ o resultado de bilhões de raças/ Que a muitos anos desapareceram” (ANJOS, 1994, p. 236). Trata-se, pois, de um

sofrimento hereditário, legada por todos os destituídos pela marcha brutal do progresso sobre a qual as mentalidades oficiais buscaram constituir a imagem do país. Augusto dos Anjos busca responder à antiga solicitação que o Brasil faz às artes no sentido de se iluminar sua identidade. A identidade nacional, revelam as alegorias de “Os doentes”, é uma catástrofe.

O revés dos mitos nacionais lhe revela a medula da identidade brasileira, construída na vertigem de um cortejo fantasmático, formado por tísicos que fenecem pelas ruas, negras violadas por brancos, índios massacrados. Ao fim, as alegorias do Brasil se processam como *imago mortis*:

[...]
Aturdia-me a tétrica miragem
De que, naquele instante, no Amazonas,
Fedia, entregue a vísceras gluttonas,
A carcaça esquecida de um selvagem.

[...]
E o índio, por fim, adstrito à étnica escória,
Recebeu, tendo o horror no rosto impresso,
Esse achincalhamento do progresso
Que o anulava na crítica da História!

Como quem analisa uma apostema,
De repente, acordando na desgraça,
Viu toda a podridão de sua raça...
Na tumba de Iracema!...

Ah! Tudo, como um lúgubre ciclone,
Exercia sobre ele ação funesta
Desde o desbravamento da floresta
À ultrajante invenção do telefone.

[...]
(ANJOS, 1994, p. 241)

O choque das civilizações e a ação deletéria do progresso ganham forma na alegoria da hereditariedade (obsessão dos tempos de Augusto dos Anjos) que definiria o caráter nacional (em suas dimensões ideológica, ética e genética) – o cadáver exposto do índio. É necessário exumar os ossos da Iracema de Alencar, dos Tamoios de Gonçalves Dias, para se desmistificar a identidade brasileira. Assim, a profanação dos mitos nacionais surge como condição de justiça às vítimas do processo histórico.

Sabemos que a revisão dos mitos de nossa cultura foi tônica do primeiro modernismo, gerando, por exemplo, a iconoclastia da poesia Pau Brasil de Oswald

de Andrade. Augusto dos Anjos, nesses versos de “Os doentes”, faz o mesmo, mas em tom grave e patético, sem buscar, como Oswald de Andrade, a desestabilização crítica promovida pela *blague* ou pela carnavalização, mas optando pela exposição crua. O Brasil aqui é, em alguma medida, o melancólico país mestiço (PRADO, 2012) que foi submetido às análises de obras como *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira* (1928), de Paulo Prado. Contudo, Augusto dos Anjos não incorre nas conclusões racistas e reducionistas de muitas obras do início do século XX, justamente por buscar uma alegoria do Brasil e não a emissão de um parecer sobre o país. A dicção científica de Augusto dos Anjos é artifício poético e não método. Aliás, é o mais artificial dos dispositivos de sua poesia, como reconhece José Paulo Paes ao demonstrar o quanto há de ornamentação *art nouveau* no chocante virtuosismo verbal do poeta do hediondo (PAES, 1985). O que há de honesto em Augusto dos Anjos é o poeta perplexo diante da impossibilidade de concentrar o seu tempo em uma síntese perfeita; é o poeta diante de um cosmos indevassável, sorvido pela inexorável voragem do Nada, que se deixa tocar e inspecionar apenas em seus comoventes fragmentos, que dão forma ao eu, aos miseráveis, aos vermes, a toda vida nivelada pela dor. O Brasil que surge em nos poemas de *Eu* é como esse cosmos (talvez o mais correto seria dizer que esse cosmos é como o Brasil, sua alegoria), e dele só é possível recolher os estilhaços e sentir a ressonância do absurdo que desorienta qualquer possibilidade de inspeção lúcida do real. Cabe ao poeta, pois, plasmar alegorias, sempre fraturadas, mas por isso adequadas a seus propósitos; suas imagens são, de fato, ruínas discursivas que balbuciam sobre uma unidade esfacelada.

A dinâmica da história se inscreve na ruína, reconhece Walter Benjamin (2013), e, no caso do Brasil, sobretudo do início do século XX, essa afirmação é particularmente verdadeira. País estilhaçado entre a decadência e o subdesenvolvimento, o Brasil se arvorava no começo do século XX com uma modernidade de verniz. Tal modernidade se propagava ou como veleidades dos jornais ou se promovia à força, em dinâmica de que são exemplares os testemunhos dos tempos das reformas urbanísticas do Rio de Janeiro, que noticiavam que, para a construção do novo Rio de Pereira Passos, na década de 1910, casebres teriam sido demolidos sobre seus habitantes (SCLIAR, 2003). A poesia de Augusto dos Anjos, produto de intenso inconformismo, vê, diante desse quadro, a necessidade de, para parafrasar uma famosa imagem de Benjamin (1987b), revolver os

escombros para exumar os mortos esquecidos e o faz para expô-los no passeio público da cultura mundana da *belle époque* tropical.

Talvez apenas o feio, o grotesco, o choque, entende Augusto dos Anjos, possuam a potência necessária para divisar essa instância sublime, porque inefável; porque inescrutável; porque inacessível, em que reside a compreensão da totalidade, seja do ideal ou da pretensão por compor imagens que concentrem o fenômeno histórico do país. Nesse sentido, as imagens da lírica de *Eu* realizam a denúncia das mazelas históricas ao colocá-las a nu via os dispositivos da alegoria moderna. Walter Benjamin, a respeito das relações da arte alegórica, ou seja, crítica, consciente de fragmentação e desmistificadora com a história, cunha a seguinte imagem:

Enquanto no símbolo, com a transfiguração da decadência, o rosto transfigurado da natureza se revela fugazmente na luz da redenção, na alegoria o observador tem diante de si a *facies hippocratica* da história como paisagem primordial petrificada. A história, com tudo aquilo que desde o início tem em si de extemporânea, de sofrimento e de malogro, ganha expressão na imagem de um rosto – melhor, de uma caveira (BENJAMIN, 2013, 176).

O símbolo teológico de neoclássicos e dos românticos mais conservadores porta a promessa de uma relação imanente entre criação artística e ideal. O reconhecimento da crise da idealidade feito pelos românticos mais rebeldes e que serve de base para a cosmovisão dos poetas modernos, por outro lado, impõe a consciência de ruptura, que resulta na aceitação da alegoria. Reconhecimento da carência dos meios de expressão, e da necessidade de se mediar experiência de mundo e discurso estético via tradução, a alegoria também é uma forma honesta de a arte haver-se com a sociedade, com a história. A alegoria não permite a mistificação da história sob o projeto de um discurso hegemônico e edificante, não é condescendente com o desejo de converter a arte em “sorriso da sociedade”, como na infeliz expressão de Afrânio Peixoto (BOSI, 1973). Ao contrário, ela revela a catástrofe, impõe a consciência incômoda do presente, expõe a face doente do mundo, sua *facies hippocratica*.

Augusto dos Anjos em mais de um momento buscou imagens que traduzissem em totalidade sua cosmovisão; quase todas elas, não fortuitamente, assumem os contornos de corpos miseráveis, doentes e monstruosos, como se pode ler em outro segmento de “Os doentes”:

[...]
Quase todos os lutos conjugados,
Como uma associação de monopólio,
Lançavam pinceladas pretas de óleo
Na arquitetura arcaica dos sobrados.
[...]
Atabalhoadamente pelos becos,
Eu pensava nas coisas que perecem,
Desde as musculaturas que apodrecem
À ruína vegetal dos lírios secos.
[...]
Regougando, porém, argots e aljâmias,
Como quem nada encontra que o perturbe,
A energúmena grei dos ébrios da urbe
Festejava seu sábado de infâmias.

[...]
O ar ambiente cheirava a ácido acético,
Mas, de repente, com o ar de quem empesta,
Apareceu, escorraçando a festa,
A mandíbula inchada de um morfético!

Saliências polimórficas vermelhas,
Em cujo aspecto o olhar perspícuo prendo,
Punham-lhe num destaque horrendo o horrendo
Tamanho aberratório das orelhas.

O fácies do morfético assombrava!
- Aquilo era uma negra eucaristia,
Onde minh'alma inteira surpreendia
A Humanidade que se lamentava!

Era todo o meu sonho, assim inchado,
Já podre, que a morféia miserável
Tornava às impressões táteis, palpável,
Como se fosse um corpo organizado!
(ANJOS, 1994, p. 244-245)

A melancolia torna densa a atmosfera da cidade a ponto de tornar-se material, palpável, visível; é ela o luto que tinge de preto a fachada dos edifícios. Indiferentes ao horror da existência, os boêmios festejam, mas, ao fim, a consciência lhes pesa quando um leproso, presentificado por potente *enárgeia*, em todo seu horror e deformidade, surge enxotando a canalha que ousa festejar na terra desolada.

O leproso é uma alegoria, a “eucaristia” da humanidade, é o sofrimento universal, o sentido portado pelo delírio do poeta. Aqui está figurativizada, em contornos literais, a *facies hippocratica* da história, de que falaria mais tarde Benjamin. O leproso é a consciência de fatalidade, dor, perecimento que pesa sobre

o mundo, impedindo qualquer mistificação da história.

Em relação ao projeto de aburguesamento e modernização do Brasil sob moldes europeus, Augusto dos Anjos é tão inconveniente quanto o leproso que exhibe em seu corpo disforme as mazelas veladas por aqueles que buscam consolação. O poeta de *Eu* imprime a nódoa da história brasileira em todas as instâncias de sua poesia, desde o repertório de imagens que articula, até a concepção de mundo e arte que a enfeixa. Ao proclamar em “Budismo moderno”: “Ah! Um urubu pousou na minha sorte!” (ANJOS, 1994, p. 224), ele nos lembra que a ave augoureira entre nós, não é solene corvo de Edgar Allan Poe, mas o abjeto urubu, vulto da morte que paira nas alturas do inclemente sol tropical. Esse complexo imagético, que orbita em torno do sol, como reconhece Ferreira Gullar (1976), é perfeitamente adequado às correspondências entre obsessões macabras herdadas da literatura romântica estrangeira e a conjuração da dimensão brasileira, a partir de elementos colhidos da experiência do poeta como sujeito histórico.

Em *Teoria estética* (1961-69), Theodor Adorno considera determinados aspectos da arte do século XX, a partir das vanguardas, entrevistados em motivos que denunciam as mazelas sociais e em procedimentos estruturados sob o princípio do empobrecimento dos meios de expressão, emanações de um ideal crítico, típico da modernidade, a que ele chama *ideal do negro*:

Para subsistir no meio dos aspectos mais extremos e sombrios da realidade, as obras de arte, que não querem vender-se como consolação, deviam tornar-se semelhantes a eles. Hoje em dia, a arte radical significa arte sombria, negra como sua cor fundamental. [...] No empobrecimento dos meios, que o ideal do negro, se é que não toda a objetividade, consigo traz, empobrece-se também o poetizado, o pintado, o composto; as artes mais progressistas impelem este empobrecimento até à beira do mutismo (ADORNO, 1988, p. 52).

Traço de objetividade e de uma franca relação com as condições do tempo, o ideal do negro se colocaria com orientação das experiências de vanguarda e da arte de denúncia do século XX; nelas ressumbrariam diversas formas de negação e representação crítica da precariedade: o primitivismo de um Paul Klee (1879-1940), por exemplo, nega a sofisticação da arte acadêmica, expondo em seu lugar o rudimentar; o abstracionismo se opõe à referencialidade; a pintura expressionista expõe o patético – enfim, todas essas manifestações conspurcam com a consciência de pobreza o modelo edificante e auratizado da arte acadêmica de boa cepa europeia.

Essas formas de negação, em contexto europeu, se processam justamente por serem maculadas pela consciência oriunda da barbárie da Primeira Grande Guerra, e reiterada pela Segunda. A propósito da arte de vanguarda erigida a partir dos escombros da história, Walter Benjamin, em 1933 (não fortuitamente, no ano da ascensão nazista), já a reconhecera como resposta necessária ao desmoronamento do edifício da cultura ocidental. Para Benjamin, a barbárie da Guerra exigiu o reconhecimento da pobreza como condição para que a arte ainda possa transmitir experiência. A recuperação da experiência, essa que entrara em crise desde a eclosão da sociedade capitalista e industrial, entende Benjamin, torna-se urgente para que se cessem os ciclos de barbárie inerentes à marcha do progresso: “Ficamos pobres. Abandonamos uma depois da outra todas as peças do patrimônio humano, tivemos que empenhá-las muitas vezes a um centésimo de seu valor para recebermos em troca a moeda miúda do atual” (BENJAMIN, 1987a, p. 119).

Baudelaire já havia vaticinado, com sua cosmovisão decadente, a catástrofe da modernidade (AUERBACH, 2012); no entanto, a plena consciência desse fenômeno só é possível às mentalidades europeias após o trauma da Grande Guerra. Por isso, poderia surpreender que Augusto dos Anjos, poeta brasileiro, já tenha elaborado uma visão integrada de seu tempo como escatologia em compostos entre 1904 e 1910 (datas inscritas nos textos que integram *Eu*). Todavia, não parece ser possível dizer que nosso Augusto vaticinou os horrores do século XX. É mais provável que ele tenha interpretado em chave poética os horrores locais, que persistiam (e persistem) no Brasil, desde os tempos coloniais a seus dias, como a parasita colada aos arrimos da história. Sua convivência consciente com a catástrofe nativa parece se harmonizar por fatalidade com o despertar das consciências europeias a partir da Guerra.

Com efeito, no ensaio “A costela de prata de Augusto dos Anjos” (1969), Anatol Rosenfeld aponta inquietantes semelhanças entre o poeta do engenho de *Pau d’Arco* e a poesia de necrotério de Gottfried Benn (1886-1956), que lançara também em 1912, mesmo ano da publicação de *Eu*, a obra intitulada *Morgue*. Benn será um dos principais nomes do expressionismo alemão e registrará em sua poesia o mal-estar diante do século XX em uma panóplia de imagens mórbidas, cuja brutalidade é muito semelhante à crueza de Augusto dos Anjos (ROSENFELD, 1994).

O contexto em que Gottfried Benn escreve certamente contribuiu à estética

de choque que adota, exacerbando o intenso *pathos* que marcou toda a poesia expressionista alemã. A geração de Benn é constituída por órfãos do idealismo, sensíveis ao pessimismo schopenhaueriano, adeptos do vitalismo irracionalista de Nietzsche, avessos ao gosto burguês, desconfiados diante da utopia progressista do positivismo e sobretudo assombrados pela Guerra. Envolve-lhes ainda a tragédia. Muitos dos poetas de geração de Benn sequer voltaram do *front*, como Georg Trakl (1887-1914), que se suicidou nas trincheiras da Cracóvia, em 1914; outros, ainda, mesmo tendo sobrevivido à Primeira Guerra, pereceram sob o horror da Segunda, como é o caso de Jacob Van Hoddiss (1887-1942), autor do primeiro poema expressionista “Weltende” (*fim do mundo*, 1911); de origem judaica, foi assassinado em 1942 num campo de extermínio nazista. Gottfried Benn, por seu turno, sobreviveu à Guerra para aderir aos imperativos autoritários de seu tempo; ele que servira como médico no *front* durante a primeira, será, depois, simpatizante da ideologia nazista.

Augusto dos Anjos, morto em 1914, no mesmo ano em que se deflagrou a Grande Guerra, passou sua breve vida toda no Brasil e, portanto, naturalmente sem condições de sentir em primeira mão a constituição problemática da modernidade nos termos da sociedade capitalista europeia. Todavia, a inconclusa e contraditória modernidade brasileira, Augusto dos Anjos a pode sentir na intimamente e soube se pronunciar a seu respeito com a máxima franqueza. Curiosamente, é essa consciência da realidade histórica brasileira que lhe permite o desenvolvimento de uma poética que ressumbra uma crítica à modernidade tão próxima à dos poetas que presenciaram o colapso da civilização europeia.

Ao contrário dos países desenvolvidos da Europa, o Brasil nunca logrou de condições para mascarar completamente sua penúria e construir um ilusório edifício civilizatório. Como tal, as mentalidades mais agudas e honestas do Brasil do início do século XX, como Augusto dos Anjos, Lima Barreto, Euclides da Cunha ou mesmo Monteiro Lobato, não precisaram de um evento de proporções da Grande Guerra que lhes provocasse a reação crítica. Aqui não faltavam massacres, como os testemunhados por Euclides da Cunha em *Os sertões* (1902); misérias de toda sorte, herdadas de nossas estruturas arcaicas, como as que denuncia, no campo e na cidade, Lima Barreto, ou as que pinta, em cores guignolescas, Monteiro Lobato, com seus contos de *Urupês* (1918).

A mirada crítica de Augusto dos Anjos, com efeito, não se liga, portanto, ao

horror experimentado na Europa; está antes sintonizada à dos ficcionistas locais. Além disso, sua crítica faz a poesia de *Eu* destoar agudamente da arte praticada pelos elegantes poetas de seu tempo e isso pode fazer com que suas realizações modernas pareçam até mais surpreendentemente que as efetuadas por seus contemporâneos no campo da prosa. O romance (podendo-se estender o que se diz à ficção em prosa como um todo), tão sensível à força de atração da vida comum (WATT, 2009), praticamente desde a origem de sua configuração moderna, em meados do século XVIII, apresentará condições para um franco esquadramento da vida social. Entre fins do século XIX e início do século XX, já são paisagens familiares ao imaginário literário as ruas miseráveis de Dickens; os becos de Hugo, as tavernas frias de Dostoiévski, os cortiços de Zola. Modelos literários para converter em matéria da prosa as mazelas do mundo não faltam. Aliás, desde o nosso naturalismo, a presença da miséria na literatura não é novidade. Abandonada a linguagem viciada do cientificismo e os preconceitos deterministas, a ficção brasileira pode se debruçar de modo honesto sobre os problemas sociais; assim o fez quase que isoladamente Lima Barreto, assim fará como êxito coletivo o romance de 1930. Em poesia, contudo, até o amadurecimento do modernismo, pouquíssimos poetas, entre nós, haviam captado o potencial poético das sarjetas e vielas pobres plasmados inicialmente pela poesia de Baudelaire. Pelo menos aqui no Brasil, entre os anos de 1880 e 1900, Baudelaire interessava como sensualista satânico, profanador da moral, esteticista sofisticado, etc. (AMARAL, 1996). Os “Tableaux parisiens” foram pouco atraentes aos nossos líricos de fins do século XIX, que preferiram as evoluções de “Spleen et idéal”. Os motivos para tal podem ser os mais variados. Seria oriundo do fato de entre fins e início do século XX ainda não haver no país uma cidade industrializada, como Paris, que permitisse a experiência de imersão na voragem da modernidade? Afinal, a primeira ode crítica às cidades, entre nós, será a *Pauliceia desvairada* (1922) de Mário de Andrade, que toma por objeto a São Paulo dos anos 1920, já consideravelmente industrializada. Essa leitura, todavia, não parece se sustentar quando constatamos espíritos afins à poética das cidades em outros contextos culturais. Em alguns deles, a ausência de urbanidade pulsante não parece ter impedido a atenção às maravilhas e monstruosidades cotidianas. Por exemplo, os poemas de Cesário Verde (1855-1886) captam os momentos poéticos de uma Lisboa em que o provincianismo é mais pulsante que a urbanidade. Com efeito, ambientes miseráveis como becos, ruas em que

vendedores pobres se acotovelam com mendigos, prostíbulos e tavernas fornecem as mais vigorosas imagens da poética da cidade e estão disponíveis em Paris, Lisboa, Rio de Janeiro, São Paulo, Recife, enfim, em qualquer cidade. Com efeito, não parece ter faltado a matéria para que nossa poesia cantasse os mesmos quadros pintados por Aluísio Azevedo (1857-1913) e Adolfo Caminha (1867-1887), por exemplo. O motivo para que tenha tardado a surgir entre nós uma lírica sensível à paisagem social do presente não parece, portanto, se justificar pelo acanhamento de nossa vida urbana.

É lícito que a ficção em prosa trate da miséria, afinal, isso é próprio do gênero, como demonstram os exemplos colhidos da Europa, mas à poesia lírica, que fora alçada à nobreza pelo romantismo (ABRAMS, 2010), e, no Brasil de fins do século de XIX, radicara-se no esteticismo parnasiano, parecia mais adequado (ao menos assim parecem entender as mentalidades de nossa *belle époque*) o cultivo da beleza acrisolada no verbo puro, que paira a uma altura segura do monturo da realidade comum. A conversão da miséria endêmica ao país em fator poético forçaria demais os limites do decoro beletrista e revelaria em cores e contornos aberrantes o espetáculo de problemas sociais convenientemente soterrados; em última instância, exigira um confronto direto da poesia com a história, cuja consequência seria o desenvolvimento de um necessariamente, porém inaceitável para aqueles tempos, código literário que fosse, se não tipicamente brasileiro, ao menos estranho aos modelos europeus, dada a sua permeabilidade às urgências do contexto. Augusto dos Anjos ousou empreender esforços justamente nesse sentido. Daí se poder arricar dizer que se Augusto dos Anjos não logrou uma poesia plenamente nova, ao menos produziu uma coerente resposta poética às condições específicas de nossa contraditória e atrofiada modernidade.

A relação da poesia de Augusto dos Anjos com a história redimensiona as mais tradicionais inquietações da poesia de matiz idealista, colocando sob a sombra do tema da crise da idealidade também a apreensão de um discurso totalizante sobre a identidade e a dinâmica de constituição do país. Uma imagem do Brasil integrada e absoluta, como tantas outras manifestações do ideal, lhe escapa, demandando a investigação dos estilhaços da experiência, passíveis de serem recompostos na unidade do poema em chave alegórica. Poeta visionário de um mundo em constante degradação, Augusto dos Anjos é, em última instância, um poeta das ruínas, como se pode ver em “Poema negro”:

Para iludir minha desgraça, estudo.
Intimamente sei que não me iludo.
Para onde vou (o mundo inteiro o nota)
Nos meus olhares fúnebres, carrego
A indiferença estúpida de um cego
E o ar indolente de um chinês idiota!

A passagem dos séculos me assombra.
Para onde irá correndo minha sombra
Nesse cavalo de eletricidade?!
Caminho, e a mim pergunto, na vertigem:
— Quem sou? Para onde vou? Qual minha origem?
E parece-me um sonho a realidade.
[...]
Nesta sombria análise das cousas,
Corro. Arranco os cadáveres das lousas
E as suas partes podres examino...
Mas de repente, ouvindo um grande estrondo,
Na podridão daquele embrulho hediondo
Reconheço assombrado o meu Destino!

Surpreendo-me, sozinho, numa cova.
Então meu desvario se renova...
Como que, abrindo todos os jazigos,
A Morte, em trajos pretos e amarelos,
Levanta contra mim grandes cutelos
E as baionetas dos dragões antigos!

E quando vi que aquilo vinha vindo
Eu fui caindo como um sol caindo
De declínio em declínio; e de declínio
Em declínio, com a gula de uma fera,
Quis ver o que era, e quando vi o que era,
Vi que era pó, vi que era esterquilínio!
[...]
Súbito outra visão negra me espanta!
Estou em Roma. É Sexta-feira Santa.
A treva invade o obscuro orbe terrestre.
No Vaticano, em grupos prosternados,
Com as longas fardas rubras, os soldados
Guardam o corpo do Divino Mestre.

Como as estalactites da caverna,
Cai no silêncio da Cidade Eterna
A água da chuva em largos fios grossos...
De Jesus Cristo resta unicamente
Um esqueleto; e a gente, vendo-o, a gente
Sente vontade de abraçar-lhe os ossos!

Não há ninguém na estrada da Ripetta.
Dentro da Igreja de São Pedro, quieta,
As luzes funerais arquejam fracas...
O vento entoa cânticos de morte.
Roma estremece! Além, num rumor forte,
Recomeça o barulho das matracas.

A desagregação da minha Idéia
Aumenta. Como as chagas da morféia
O medo, o desalento e o desconforto

Paralisam-me os círculos motores.
Na Eternidade, os ventos gemedores
Estão dizendo que Jesus é morto!

Não! Jesus não morreu! Vive na serra
Da Borborema, no ar de minha terra,
Na molécula e no átomo... Resume
A espiritualidade da matéria
E ele é que embala o corpo da miséria
E faz da cloaca uma urna de perfume.

Na agonia de tantos pesadelos
Uma dor bruta puxa-me os cabelos.
Desperto. É tão vazia a minha vida!
No pensamento desconexo e falho
Trago as cartas confusas de um baralho
E um pedaço de cera derretida!

Dorme a casa. O céu dorme. A árvore dorme
Eu, somente eu, com a minha dor enorme
Os olhos ensangüento na vigília!
E observo, enquanto o horror me corta a fala
O aspecto sepulcral da austera sala
E a impassibilidade da mobília.

Meu coração, como um cristal, se quebre
O termômetro negue minha febre,
Torne-se gelo o sangue que me abrasa
E eu me converta na cegonha triste
Que das ruínas duma casa assiste
Ao desmoronamento de outra casa!

Ao terminar este sentido poema
Onde vazei a minha dor suprema
Tenho os olhos em lágrimas imersos...
Rola-me na cabeça o cérebro oco.
Por ventura, meu Deus, estarei louco?!
Daqui por diante não farei mais versos.
(ANJOS, 1994, p. 286-289)

“Poema Negro” pode ser lido como uma exegese, que aspira a epifania, embora esteja consciente de sua inacessibilidade. Por isso assume a forma a incerteza do destino derradeiro de todas as coisas ao apresentar o devir assombroso que encontra na interrogação o índice da vacuidade da existência: “A passagem dos séculos me assombra/Para onde irá correndo minha sombra/Nesse cavalo de eletricidade?!” (ANJOS, 1994, p. 286). “Poema negro” também é a mostra do lirismo turbilhonado que, constrangido pelo vazio, busca compor um arabesco que articula a meditação consciente: “para iludir minha desgraça, estudo/intimamente sei que não me iludo” (ANJOS, 1994, p. 286) ao delírio, na trama de um verbalismo incontínente. Embora essa pletora verbal logre triunfar sobre o silêncio

como performance *hic et nunc*, ela também augura a fatalidade do emudecimento da poesia. Com efeito, Jean Starobinski vê na literatura do vazio uma espécie de atualização de um motivo comum à teologia negativa, segundo o qual, a alma, para receber Deus, deveria necessariamente entregar-se à vacuidade. A aspiração ao vazio perfeito, por envolver orgulho, pode ferir os princípios da ascese e, por isso, está sujeita a riscos. A alma que se oferece ao vazio poderia acolher, em vez de Deus, o Demônio, ou talvez, “o Eu substituto de um Deus que não consente cruzar a distância que O separa da criatura. Com o Eu”, conclui Starobinski, “a literatura entra em cena”. (STAROBINSKI, 2016, p. 430). Pode-se dizer, portanto, que a literatura que testemunha o vazio se comporta como uma espécie de heresia que aspira, na confrontação com o nada, uma realidade alienígena, imprevisível, desconhecida, ansiada, a despeito de sua potencial periculosidade, por se tratar de algo superior, transcendente. Essa dimensão superior que desafia e oprime a expressão e, na literatura moderna, absolutiza-se quando se amalgama ao vácuo para além do discurso, pode ser chamada precisamente de sublime, fenômeno que, como a interpreta Lyotard a partir de sua leitura da análise do sublime de Kant, envolve aquela grandeza indefinível que se localiza no limiar do discurso (LYOTARD, 1993). “Poema negro”, portanto, aspira ao sublime ao intuir seus contornos no vazio e busca reagir a essa percepção ao lançar mão de uma série de procedimentos estéticos com os quais a poesia moderna opera sua crítica da história, ela própria uma grandeza opressiva.

Com efeito, o sentimento de cisão diante da história expresso pela poesia da modernidade é amplamente discutido pelos críticos a partir das constatações feitas por Hugo Friedrich em *sua estrutura da lírica moderna*. Essa obra demonstra que a poesia produzida a partir de fins do século XIX adota a dissonância como resposta à condição de exclusão do artista que sente o artista no circuito de reificação da obra de arte, promovido pela sociedade burguesa (FRIEDRICH, 1978). Nesse sentido, pode-se dizer que essa força opressiva que assedia “O poema negro” com a ameaça do vazio e cuja resposta é o próprio poema realizado sofregamente, tem seu fundamento histórico – parece ser uma sublimação das forças do veto e da incompreensão que relegam o poeta à margem do mundo, confinando-o no espaço claustrofóbico do gabinete de criação e sentenciando-o ao ofício da composição da obra que não logrará o acolhimento público. Essa dimensão sublime nutre-se da ressonância emitida do ponto de irradiação da crise, do poeta com o mundo e do

poeta com seu próprio instrumento de transmissão de experiência: a palavra. Essa dimensão sublime é, enfim, o terrível silêncio que acossa o artista moderno, cuja barreira aparentemente intransponível só pode ser abalada por notas dissonantes. Em “Poema negro”, há várias delas: a expressão da subjetividade atormentada e apartada do mundo comum; a estética de choque que se vale do grotesco para compor uma hipérbole distorcida do real; o esforço por reencantamento do mundo e, por fim, a autoconsciência poética que se precipita no silêncio ao constatar o alto preço da consciência do absoluto.

Todos esses motivos se desenvolvem a partir de um sistema de imagens relacionadas à hesitação entre realidade e delírio, à desorientação diante do absurdo da existência, ao perecimento dos corpos e à ruína, imagens que, a despeito de distintas, parilham a essência do fragmento. O fragmento aqui se instala no entre-lugar entre sono e vigília, nas partes podres dos cadáveres, nas sinédoques da morte, na arquitetura que desmorona diante dos olhos do poeta, no silêncio paradoxalmente expressivo, etc. Essa dicção engendrada a partir de fragmentos, ou melhor, de imagens em que pulsa a fragmentação, diz muito sobre a cosmovisão de Augusto dos Anjos: seu mundo está imerso no mistério niilista, é puxado pelos cordéis invisíveis do absurdo e está entregue à perda de referencialidade do ideal. Como tal, seu mundo só pode se manifestar em fantasmagorias, sobreposição de sombras dispersas emanadas de instâncias distintas do cosmos e reorganizadas no plano da dor particular (do poeta) que se comunica com a dor universal.

O poeta, no início do poema, busca fugir a seus tormentos com o estudo, todavia, a atividade que serviria à canalização da consciência para matéria distinta da oferecida pelo horror cósmico é malograda justamente por estimular a indagação desse horror, gerando, como consequência, o “poema negro” que lemos. O principal problema enunciado pelas indagações poéticas é relativo à errância cega nas trevas da existência, condição que não permite que se vislumbrem nem a origem nem o destino do indivíduo. Depois de uma longa reflexão sobre o vazio da existência, o eu lírico busca a explicação material. Como usualmente ocorre na poesia de Augusto dos Anjos, será a realidade grotesca que lhe permitirá a percepção de que a ontologia da carne coloca a putrefação e a morte como as vocações da existência – é por isso que, com perplexidade, o eu lírico depara-se com o destino ao operar a anatomia dos cadáveres:

Nesta sombria análise das cousas,
Corro. Arranco os cadáveres das lousas
E as suas partes podres examino...
Mas de repente, ouvindo um grande estrondo,
Na podridão daquele embrulho hediondo
Reconheço assombrado o meu Destino!
(ANJOS, 1994, p. 286)

Após essa constatação, a meditação poética mergulha na desolação e se precipita numa sucessão de pesadelos. Como uma espécie de Santo Antão moderno diante das artes do diabo o eu lírico é ameaçado por visões macabras, como esta, do triunfo da morte: “A Morte, em trajos pretos e amarelos,/ Levanta contra mim grandes cutelos/ E as baionetas dos dragões antigos!” (ANJOS, 1994, p. 287), em meio às quais emerge o cadáver de Cristo, em plano alucinatório. A imagem do Cristo morto faz lembrar o “Discurso do Cristo morto...” (1796), do romântico alemão Jean Paul (1763-1825). Uma das primeiras manifestações modernas do topos da morte de Deus, esse poema apresenta a proclamação do Cristo morto, a uma multidão de cadáveres, de que, em sua jornada cósmica, não encontrara Deus algum, apenas se deparará com o vazio do universo (JEAN PAUL apud BORGES, 1993)¹.

A visão enunciada por “Poema negro” projeta o poeta para a Igreja de São Pedro, em Roma, numa Sexta-Feira Santa, onde se guarda em silêncio o cadáver de Cristo que, contrariando a doutrina da ressurreição da carne, apresenta-se como um mísero esqueleto: “De Jesus Cristo resta unicamente/Um esqueleto; e a gente, vendo-o, a gente/Sente vontade de abraçar-lhe os ossos!” (ANJOS, 1994, p. 288). Imagem desoladora do desencantamento do mundo e da orfandade metafísica, a mensagem portada pela materialidade da morte de Cristo, que não admite sua ressurreição, é enviada pelos ares no uivo dos ventos, ao som das matracas do dia da Paixão: “Roma estremece! Além, num rumor forte,/Recomeça o barulho das

¹. Eis um fragmento de *Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, dass kein Gott sei* (Discurso do Cristo morto proferido do edifício do mundo sobre a inexistência de Deus), de Jean Paul, em tradução de Anselmo Borges: “Atravessei os mundos, subi até aos sóis, voei com as galáxias através dos desertos do céu; e não há Deus. Desci até onde o ser estende as suas sombras, e olhei para o abismo, gritando: ‘Pai, onde estás?’ Mas apenas ouvi a tormenta eterna, que ninguém rege [...] ‘Somos todos órfãos, eu e vós, não temos Pai’. [...] Nada imóvel, petrificado e mudo! Necessidade fria e eterna! Acaso louco e absurdo! [...] Como estamos todos tão sóis na tumba ilimitada do universo! Eu estou apenas junto de mim. O Pai, ó Pai! Onde está o teu peito infinito, para descansar nele? Ah! Se cada eu é o seu próprio criador e pai, porque é que não há de poder ser também o seu próprio anjo exterminador?” (JEAN-PAUL apud BORGES, 1993, p. 403)

matracas” (ANJOS, 1994, p. 288).

Mais adiante, como alternativa à desolação niilista, a consciência poética busca reencantar o mundo com a evocação afetiva do cotidiano; Jesus não estaria morto, proclama o poema, apenas esconde-se na serra da Borborema, paisagem do torrão natal de Augusto, e encontra-se disperso nos átomos do éter, integrado, pois, à ordem panteísta do mundo: “Não! Jesus não morreu! Vive na serra/ Da borborema, no ar da minha terra” (ANJOS, 1994, p. 288).

Todavia, o processo pelo qual se salva Cristo à morte, para revivê-lo na atmosfera familiar, em dinâmica panteísta, não chega a ser um lenitivo para angústia existencial; o destino de Cristo redivivo é o mesmo do homem comum, dispersar-se, pulverizar-se. O eu lírico não encontra na profissão de fé panteísta a resposta para suas dúvidas; seu anseio é por uma totalidade, possivelmente transcendental, certamente buscada como fuga à aleatoriedade e ao absurdo que fatalmente se instala em tudo e todos, até mesmo em Cristo. Talvez por isso, entre os instrumentos que o poeta manuseia em solidão estejam as cartas de baralho, dispostas em desalinho: “No pensamento desconexo e falho, Trago as cartas confusas de um baralho/ E um pedaço de cera derretida!” (ANJOS, 1994, p. 288). As tais cartas são possivelmente as peças de um Tarot, cuja desordem alegoriza o acaso, a trajetória cega do destino, o absurdo. Compondo esse tétrico quadro ainda há o toco de vela derretido, metonímia da escuridão cósmica. O Tarot e a vela consumida dispõem-se no poema como objetos expressivos que concentram as ideias de fatalidade, desorientação e morte. Nesse sentido configuram o efeito visual de uma macabra natureza morta, mais precisamente, um *Vanitas*, que se vale da força alegórica para operar uma engenhosa conexão entre alta meditação metafísica e o registro do cotidiano.

O vazio triunfa sobre a consciência e o poeta visionário, único ente que vela o sono do mundo: “Dorme a casa. O céu dorme. A árvore dorme” (ANJOS, 1994, p. 289), se entrega à profunda angústia existencial que ressumbra na opressiva sala muda. O poeta visionário aceita e louva o sofrimento extremo, e como em tantos outros poemas de Augusto dos Anjos, aqui o eu lírico aspira no auto-aniquilamento brutal uma experiência epifânica: pede que sua febre exceda a medida, que seu coração se estilhaçasse, que seu o sangue se converta em gelo. Assim, portará ele a consciência da ruína, essa ruína que se amplia como condição da dinâmica universal. Todo o movimento da história é desmoronamento, por isso o poeta almeja

converter-se “na cegonha triste/ que das ruínas de uma casa assiste/ ao desmoronamento de outra casa!” (ANJOS, 1994, p. 289). Habitante da ruína, a cegonha tem condições de prefigurar o destino de qualquer coisa que seja edificada. Consciência dolorosa, como temos dito, revelação da instância sublime velada para conforto do espírito humano, as epifanias de “Poema negro” oprimem a tal ponto que, para evitá-las, busca-se o refúgio do silêncio. O poema indagativo surge como operação maldita, sacrílega, que carrega uma ciência, se não proibida, de conteúdo deveras penoso para a consciência individual: daí, a assertiva final do poema: “Daqui por diante não farei mais versos” (ANJOS, 1994, p. 289).

“Poema Negro”, portanto, sintetiza, como exercício de autoconsciência, a concepção de poesia e a cosmovisão de Augusto dos Anjos. A poesia apresenta-se lhe com um exigente esforço por deprender cifras absolutas de um mundo vazio de sentido. O desafio que suas ambições intelectuais e sua sensibilidade lançam ao silêncio do cosmos constituem um exercício operado nos limites da forma poética tradicional, que embora não seja abolida de todo (mantendo-se a epiderme dos esquemas de estrofe fixas, os decassílabos em que prevalecem os ritmos tradicionais dos versos heróicos e sáficos, a rima), literalmente é deformada para conferir à linguagem os contornos dramáticos da visão de mundo que as engendra.

Embora fale do ideal inacessível em termos tradicionais e se debruce sobre repertório científico hoje obsoleto, as soluções estéticas que Augusto dos Anjos apresenta para conferir organicidade e dinamismo ao plano de sua poesia são inegavelmente modernos – o são justamente por enformarem uma visão coerente e crítica de seu tempo. A poesia de Augusto dos Anjos é uma desalentadora elegia ao ideal perdido, mas também o frio diagnóstico da patologia que medra no corpo das orientações científicas deterministas de sua época; por fim, também é o comovente testemunho das misérias individuais e coletivas que, embora se apresentem como universais, estão intimamente radicadas na condição brasileira. Desse modo, a despeito de alguns excessos de virtuosismo erudito, tributos pagos (de má vontade, em papel roto e sujo, é verdade) ao gosto do tempo, sua poesia é bastante esclarecedora em relação ao processo de constituição da modernidade brasileira como frágil edificação, cujos fundamentos buscaram esconder a barbárie que a sustém, soterrando os negligenciados pelo processo histórico sob seus alicerces. A fachada desse edifício, embora adornada com o verniz importado da civilização europeia, mal esconde a cal de baixa qualidade que ameaça lhe desnudar a

pobreza. Tal edifício, obviamente, tem como destino a ruína.

Referências

ABRAMS, M. H. *O espelho e a lâmpada: Teoria romântica e tradição crítica*. Trad. Alzira Vieira Allègro. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

ADORNO, T. W. *Teoria estética*. Trad. Artur Mourão. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

ALBUQUERQUE, M. e. O livro mais estupendo: O Eu. In: ANJOS, A. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 89-97.

AMARAL, G. C. do. *Aclimatando Baudelaire*. São Paulo: Annablume, 1996.

ANJOS, A. dos. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

AUERBACH, E. As flores do mal e o sublime. In: AUERBACH, E. *Ensaio de Literatura Ocidental*. Trad. Samuel Titan Jr. e José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo; Duas Cidades; Editora 34, 2012, p. 303-332.

BENJAMIN, W. Experiência e pobreza. In: BENJAMIN, W. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Ensaio Sobre Literatura e História da Cultura. Trad. Sérgio Paulo Rounet. Obras Escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 1987a, p. 114-119.

BENJAMIN, W. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BENJAMIN, W. Sobre o conceito de História. In: BENJAMIN, W. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Ensaio Sobre Literatura e História da Cultura. Trad. Sérgio Paulo Rounet. Obras Escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 1987b, p. 222-234.

BORGES, A. Ernest Bloch: a esperança atea contra a morte. *Revista Filosófica de Coimbra*, v. 2, n. 4, p. 403-426, 1993.

BOSI, A. *O Pré-modernismo*. São Paulo: Cultrix, 1973.

FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna: metade do século XIX a meados do século XX*. Trad. Marisa M. Curioni (texto) e Dora F. da Silva (poesias). São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GULLAR, F. Augusto dos Anjos ou vida e morte nordestina. In: ANJOS, A. dos. *Toda a poesia*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976, p. 13-59.

LEFEBVRE, H. *Introdução à Modernidade: prelúdios*. Trad. Jehovanira Crysóstomo de Sousa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.

LYOTARD, J.-F. *Lições sobre a Analítica do sublime*. Trad. Constança Marcondes César e Lucy R. Moreira César. Campinas, SP: Papirus, 1993.

MURICY, J. C. de A. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1987. (Vol. 1 e 2).

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

PRADO, P. *Retratos do Brasil: Ensaio sobre a tristeza brasileira*. Org. Carlos Augusto Calil. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ROSENFELD, A. A costela de prata de A. dos Anjos. In: ANJOS, A dos. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 186-190.

SCLIAR, M. *Saturno nos trópicos: A melancolia europeia chega ao Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

STAROBINSKI, J. *A tinta da melancolia: Uma história cultural da tristeza*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

WATT, I. *A ascensão do romance*. Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

Recebido em: 13/05/2020
Aprovado em: 26/08/2020