

Crótons, haydéias, amorfófalas e súcubos: imagens do feminino entre decadentes ...

Francine Ricieri | UNICAMP

Resumo: O presente texto realiza breve levantamento das convergências entre imagens por meio das quais se estabelecem as parcerias femininas dos sujeitos poéticos configurados em versos de poetas brasileiros de fins do século 19, em que se manifestam procedimentos técnicos e formais, bem como recorrências temáticas ou imagéticas usualmente identificados às tendências simbolistas e/ou decadentes em poesia. A partir de uma amostragem de poemas (de Cruz e Sousa, Bernardino Lopes, Alphonsus de Guimaraens, Maranhão Sobrinho e Emiliano Perneta) pretendem-se analisar algumas das aproximações que se poderiam realizar entre as imagens do feminino e a configuração de um sujeito poético que se autorrepresenta, bem como ao fazer poético, a partir de alguns traços que se podem relacionar ao termo malditos, desde a obra de 1883, de Paul Verlaine (Les poètes maudits), convertido em categoria crítica de análise e categorização de um determinado grupo de escritores, na França e fora dela.

Palavras-chave: Decadentismo, poesia brasileira, século 19.

No poema “Lésbia”, publicado no livro *Broquéis*, de 1893, Cruz e Sousa descreve uma figura feminina em que ressaltam aspectos selvagens e instintivos, pela aproximação direta com elementos do campo vegetal (“cróton”, “tinhorão”, “planta”). O processo é intensificado pelos adjetivos que complementam aqueles elementos (*lascivo*, *selvagem*, *mortal*, *carnívora* e *sangrenta*), representando-se a sexualidade feminina, *homossexual*, como o título indica, de uma perspectiva negativa. Os dois últimos tercetos acentuam a implícita aproximação ao demoníaco (*demoníaca serpente*), estabelecendo-se uma atmosfera de entorpecimento por cheiros (*capros aromas*), sabores (*seios acídulos*, *amargos*) e visões doentias (*luar tuberculoso*):

Cróton selvagem, tinhorão lascivo,
Planta mortal, carnívora, sangrenta,
Da tua carne báquica rebenta
A vermelha explosão de um sangue vivo.

Nesse lábio mordente e convulsivo,
Ri, ri risadas de expressão violenta
O Amor, trágico e triste, e passa, lenta,
A morte, o espasmo gélido, aflitivo...

Lésbia nervosa, fascinante e doente,
Cruel e demoníaca serpente
Das flamejantes atrações do gozo.

Dos teus seios acídulos, amargos,
Fluem capros aromas e os letargos,
Os ópios de um luar tuberculoso...¹

A lésbica retratada a partir de imagens hauridas em elementos da natureza (“cróton selvagem”, “tinhorão lascivo”, /“planta mortal, carnívora, sangrenta”), simultaneamente demonizada e erotizada, assimilada, enfim, ao Mal, pode evocar, a uma primeira análise, Baudelaire e seu *As flores do mal*. Apresentando acentuada predileção imagética pela homossexualidade feminina, o poeta francês teria, contudo, visto no lesbianismo, como indicam alguns de seus estudiosos, uma fuga à *animalidade*, ao elemento *natural* presente no amor

1. SOUSA. *Obra Completa de Cruz e Sousa*, p. 65.

heterossexual, bem como às conotações negativas assimiladas à atividade sexual. Fernando Pinto do Amaral, em prefácio à sua tradução daquele livro, assim discute a questão:

Para tornar as coisas mais claras, lembremo-nos de uma ultra-célebre conclusão a que Baudelaire chegou nos seus textos íntimos e está incluída nos fragmentos agrupados sob o ingênuo título *Meu coração posto a nu*: “Há em cada homem e em cada momento duas orientações simultâneas, uma para Deus e outra para Satã. A invocação a Deus, ou espiritualidade, é um desejo de subir de posto; a de Satã, ou animalidade, é a alegria de descer. É a esta última que devem ser associados os amores pelas mulheres e pelas conversas íntimas com os animais, cães, gatos, etc.” Sem enveredar por um comentário exaustivo destas frases, importa sublinhar que a vida afectiva do poeta se repartiu sobretudo entre figuras de prostitutas como Jeanne Duval e, no pólo oposto, mulheres extremamente belas que o próprio Baudelaire gostava de encarar como seres distantes e tocados por uma aura de divindade que as tornava inacessíveis. (...) Nada existe, aliás, de inovador nesta visão, que oscila entre a *mulher-anjo* (...) e a *mulher-serpente* (...).²

Nos escritos em prosa de Baudelaire, a mulher apareceria, ainda segundo Amaral, como mais *natural* do que o homem, no que efetivamente consistiria sua perdição. O artifício e a *maquillage* seriam possibilidades de intervenção no sentido de que esse elemento natural se dissipasse ou atenuasse. Já o “desejo de subir de posto” apareceria, nesse contexto, na busca de três modelos femininos que constituíssem alternativas a essa animalidade: figuras equivalentes a Laura e Beatriz, de Dante e Petrarca; mulheres assexuadas em que se pudessem encontrar reminiscências maternas; e, finalmente, as lésbicas:

(...) o terceiro, enfim, condensa-se nas lésbicas, por quem Baudelaire sempre se sentiu atraído, talvez devido a razões psicanalíticas profundas que não vale a pena investigar, mas que provavelmente se prendem com o repúdio da agressividade inerente ao falocentrismo da sexualidade masculina, deixando essas mulheres envoltas numa doçura que apenas o feminino conhece e que, sem o ônus da gravidez e da família, dão a Baudelaire a ilusão de um amor tanto mais puro quanto se libertou das leis da natureza.³

2. AMARAL. Prefácio, p. 16.

3. AMARAL. Prefácio, p. 17.

Como Baudelaire não é o tema deste texto, essa breve incursão pelo que possam ser suas representações do feminino presta-se apenas a um efeito de contraste: aceitando-se que, em Baudelaire, poderíamos discernir uma opção por aquilo que de contrário à natureza (uma libertação das leis da natureza) houvesse no lesbianismo, o que se observa em Cruz e Sousa é que a mulher lésbica aparece *satanizada* e não como uma opção ao elemento satânico. Atualiza, portanto, uma sexualidade calcada precisamente em elementos da natureza, nada apresentando de *puro* ou *doce*, construindo-se, de resto, em imagens de forte teor agressivo.⁴

A segunda estrofe do poema evidencia tal agressividade. Se a primeira parece configurar uma representação totalizante da mulher, a segunda concentra-se em sua boca e em seu riso transgressivo e irônico: “Ri, ri risadas de expressão violenta.” O riso é retomado também por meio de paronomásias, em sucessivas reformulações que percorrem, aliás, o conjunto dos versos. De modos diversos, Lésbia aparece como objeto de ações que lhe escapam: o *Amor* rindo-se nos lábios convulsos de Lésbia, emanações desprendendo-se dos seios passivos de Lésbia, a vermelha explosão de um sangue vivo rebentando-se de sua carne. Uma certa passividade, enfim, aparece ainda entre os traços femininos (bem como entre os traços do sujeito masculino, que parece limitar-se a observá-la).

São os versos de “Dança do ventre” que melhor parecem esboçar uma espécie de mulher recorrente entre os poetas *decadentes* que se pretende discutir aqui. Nesse último poema, o erotismo é intenso, construído a partir de imagens igualmente fortes e agressivas, com recurso a vocábulos e construções que remetem ao satânico, no caso da figura feminina associado a conotações negativas.⁵ Os movimentos da sensual dança do ventre são distorcidos, excessivos, e o conjunto do poema “Dança do ventre” depreende um tom caricato e grotesco:

4. A associação entre a figura feminina e imagens relacionadas ao universo vegetal reaparece nos tons rubros de “Tulipa real” (SOUSA. *Obra completa de Cruz e Sousa*, p. 79), em que, a despeito da “seda pulcra” com que se descrevem os braços femininos, a “carne opulenta, majestosa, fina,” e uma “estranha boca sulferina” levam a um “deslumbramento de luxúria e gozo”, na alusão a uma *carne* que apresenta, contudo, o “travo aciduloso” de “de um fruto aberto aos tropicais mormaços”.

5. No poema “Satã” (SOUSA. *Obra completa de Cruz e Sousa*, p. 75), Cruz e Sousa elabora uma imagem de Satã, em que se destacam alguns traços valorados positivamente, como a altivez e a rebeldia. Entre decadentes, não é incomum a associação entre Satã ou Lúcifer e a figura do próprio poeta, igualmente um rebelado, à busca de conhecimento, beleza e poder.

Dança do ventre

Torva, febril, torcicolosamente,
Numa espiral de elétricos volteios,
Na cabeça, nos olhos e nos seios
Fluíam-lhe os venenos da serpente.

Ah! que agonia tenebrosa e ardente!
Que convulsões, que lúbricos anseios,
Quanta volúpia e quantos bamboleios,
Que brusco e horrível sensualismo quente.

O ventre, em pinchos, empinava todo
Como reptil abjecto sobre o lodo,
Espolinhando e retorcido em fúria.

Era a dança macabra e multiforme
De um verme estranho, colossal, enorme,
Do demônio sangrento da luxúria!⁶

Os movimentos, já na primeira estrofe, sucedem-se em volteios febris, torvos, espiralados, e a dança parece se dar sob o signo do completo desregramento. Ainda que o soneto seja todo estruturado a partir de decassílabos que oscilam entre o sáfico e o heróico, alternando-se de modo a proporcionar um andamento variado ao conjunto, já o primeiro verso se excede no emprego de um “torcicolosamente”, que, sozinho, ocupa as seis últimas sílabas que o compõem.

Torcicolosamente, a ousadia da palavra reverbera nos versos que se seguem em vocábulos que se aparentam, como a espiral, os volteios, e, por fim, a serpente, cujos fluxos de venenos, enfim, redobram-se, acentuando o caráter alucinatório da dança (torva e febril), a eletricidade dos volteios, o fluxo dos venenos e certa circularidade de movimentos em que a figura feminina quase se perde em flutuações em que mal se vislumbram cabeça, olhos, seios.

Na segunda estrofe, uma sucessão de exclamações forma uma curiosa sequência de versos que parece demandar um recorrente acento na quarta sílaba (em todo o quarteto) cuja marcação, no entanto, implica elisões vocálicas de que não se ausenta certa violência; menos na sinalefa que faz um ditongo a partir de três vogais em “tenebrosa e ardente”, ou na sinérese seguida de sinalefa em “volúpia

6. SOUSA. *Obra Completa de Cruz e Sousa*, p. 81.

e”, mas sobretudo no caso de “brusca e horrível”, em que a assimilação métrica implicada na regularidade da estrofe, impõe a sinalefa que une as três vogais em uma única sílaba, reproduzindo a seu modo algo do brusco e horrível dos bamboleios, dos movimentos ostensivos, da dança, enfim, alheia a qualquer modéstia, contenção, ou equilíbrio.

A estrofe permite ainda evocar o prefácio a uma edição de *Missal e Broquéis*, de 1998, em que Ivan Teixeira discute o que avalia como “um dos principais esquemas construtivos” de *Broquéis*, “uma de suas chaves estilísticas”, consistindo em procedimento por meio do qual a sugestão de uma atmosfera particular encontraria sua base na justaposição de frases nominais, utilizadas à maneira de notas musicais, na produção de um efeito de musicalidade antes estrutural que ornamental, em um episódio pouco explorado de musicalidade mallarmaica:

Isso certamente se prende à natureza pouco meditativa do livro, à sua tendência para a exploração intuitiva dos motivos, ao gosto das atmosferas e ambientes sugestivos. Com efeito, há em *Broquéis* inúmeros poemas com seqüências de duas ou mais estrofes desprovidas de verbo, ou seja, apoiadas na estrutura do verso harmônico ou da polifonia poética. Nesses casos, os versos trabalham quase sem movimento, mas com forte permeabilidade semântica, pois o sentimento deles decorre da sobreposição dos elementos, cujo verbo (um único para uma enorme enfiada de sujeitos) se encontra bem adiante no fim da enumeração nominal. (...) Em todos esses textos, os sintagmas sem verbo constituem-se na enumeração caleidoscópica dos prismas diversos do mesmo motivo, da mesma impressão ou da mesma atmosfera.⁷

Em “Dança do ventre” há um interessante contraponto entre os movimentos enlouquecidos que, na primeira estrofe, deflagram a cena em se apresenta a dançarina (retomada, enfim, nos tercetos finais) e esta segunda estrofe, em que parece haver um deslocamento da perspectiva para o embasbacamento despertado pela dança no sujeito que a observa. Os quatro versos, portanto, sobrepõem-se, estruturando-se do modo descrito por Teixeira, com forte permeabilidade semântica, estabelecendo, neste caso, uma pausa que prepara a apoteose dos movimentos finais: agonia, bamboleios, anseios, volúpia, sensualismo,

7. TEIXEIRA. Cem anos do simbolismo: *Broquéis* e alguns fatores de sua modernidade, p. XII.

agora descritos menos enquanto movimentos da mulher observada, mas particularmente pelo efeito de estupefação e admiração extática que provocam no observador passivo.

O contraponto evidencia-se, ainda, pelo contraste em relação ao terceto que se segue, em que uma seleção vocabular bem ao gosto decadente revela um corpo dotado de movimentação independente, animalizado, o que se acentua no verso medial pela pronúncia menos comum, como oxítone, de réptil, acompanhado da grafia preciosa para abjecto. “Espolinhando”, de que resultam cinco sílabas, igualmente confirma no poema uma específica configuração formal, em que se desafia simultaneamente o mau gosto e a convenção, até mesmo na representação da figura feminina aproximada à serpente, no início do poema, e, em sua finalização, a um estranho, colossal e enorme verme, cujos movimentos sugerem, enfim, uma espécie de possessão demoníaca, contemplada pelo sujeito poético com particular admiração.

Um contemporâneo de Cruz e Sousa, Bernardino da Costa Lopes (1859-1916), foi quem encontrou, ainda em uma flor, uma imagem especialmente própria não ao esboço, mas já à clara configuração de um tipo feminino de nítida inspiração decadente. Sua “Amorfófala” (literalmente, falo disforme), espécie gigantesca de antúrio, violenta já na proparoxítone polissilábica do título. O poema evoca uma sensualidade em cuja representação são decisivos os elementos da natureza, que implicam conotações selvagens. O ostensivo simbolismo fálico associável à imagem visual da planta, vem, ao longo dos versos, acompanhado por representações paralelas, em que imagens do feminino articulam-se à flor anunciada no título da composição, como no poema “Amorfófala”:

Amorfófala

Nenúfar venenoso, ermo e visguento,
Aberto em concha ao turbilhão iriado
Dos insetos, que voam no ar parado
De um tenebroso lago pestilento;

Flor dominando um pântano folhento
De algas, musgos e lodo fermentado;
Flor, que tem na pureza escancarado
O seio branco para o firmamento;

Cheia do pólen rescendente e ativo,
Tão à falena e ao colibri nocivo,
E que é das vespas causa de outros males...

Pois que ao lótus amargo te assemelhas,
Eu terei de morrer, como as abelhas,
Intoxicado dentro do teu cálix.

Esse poema implica um relacionamento amoroso em que a mulher conjuga repulsa e atração, pureza (veja-se o seio branco voltado para o céu, na segunda estrofe) e fatalismo (como sugerem os adjetivos aplicados ao nenúfar dos versos iniciais). Contudo, o aspecto mais curioso desse poema talvez seja o modo como atualiza uma muito oportuna figura feminina que opera uma espécie de “violação”. O sujeito masculino é assaltado pela violência de imposições sexuais a que só lhe resta passivamente submeter-se: “Eu terei de morrer, como as abelhas, / Intoxicado dentro do teu cálix.”

Muito oportuna porque não disfarça um implícito gozo, uma delícia que, em sua violência, impõe e à qual o outro se obriga a se submeter. A imagem aparece também em um poema de Maranhão Sobrinho, intitulado “Visões”:

Branças visões de Haydéas desgrenhadas,
mudas, lascivas, que em Sabbats medonhos,
vindes nuas, do Inferno, conspurcadas,
assombrar-me a necrópole dos Sonhos...

Não perturbeis as ruínas desoladas
dessa Memphis de escombros mil tristonhos,
onde há múmias de Crenças sepultadas
em fendidas pirâmides de Sonhos.

Não desperteis, ó almas do Pecado!
essas velhas e escuras ruinarias
que estrondaram de Pompas no Passado!

Volvi aos vossos rubros Pandemônios
onde há ritos macabros de Agonias,
ó legião de Haydéas e Demônios!⁸

8. MARANHÃO SOBRINHO. *Papéis velhos... roídos pela traça do símbolo*, p.108.

No caso desse poema, parece pertinente observar que a primeira estrofe se distingue das demais, concentrando-se na descrição das “haydeas desgrenhadas” (cuja designação faz supor uma proximidade com Hades, a divindade dos infernos), que surgem perturbando o Sonho do sujeito poético, que acumula, assim, as imagens de conspurcação e passividade, em conflagração pecaminosa de que se constitui sobretudo enquanto vítima. A essa estrofe opõem-se as três seguintes, em que se formaliza uma espécie de apelo, possivelmente um exorcismo por meio do qual se tentam afugentar as figuras infernais. Exorcismo, contudo, absolutamente sem vigor, se comparado ao forte apelo visual das imagens da abertura.

Esse sujeito tão vivamente seduzido/perturbado por demônios remete aos dois poemas intitulados “Succubus” e “Súcubo”, de Alphonsus de Guimaraens e Emiliano Pernetá. Podendo ser aproximados pela temática demoníaca, formalizam figuras femininas que, assombrando o sujeito poético durante o sono, particularizam-se, contudo, por aspectos específicos em suas representações, como, por exemplo, no poema “Succubus”.

Succubus

Às vezes, alta noite, ergo em meio da cama
O meu vulto de espectro, a alma em sangue, os cabelos
Hirtos, o torvo olhar como raso de lama,
Sob o tropel de um batalhão de pesadelos

Pelo meu corpo todo uma Fúria de chama
Enrosca-se, prendendo-o em satânicos elos:
– Vai-te Demônio encantador, Demônio ou Dama,
Loira Fidalga infiel dos infernais Castelos!

Como um danado em raiva horrenda, clamo e rujo:
Hausto por hausto aspiro um ar de enxofre: tento
Erguer a voz, e como um réptil escabujo.

– Quem quer que sejas, vai-te, ó tu que assim me assombras!
Acordo: o céu, lá fora, abre o olhar sonolento,
Cheio da compunção dos lares e das sombras.

Em Alphonsus de Guimaraens, de modo muito forte em *Kiriale*, mas também nos livros póstumos, há uma representação recorrente de elementos que

remetem ao satanismo decadente. No conjunto de sua produção, não aparecem apenas figuras de demônios, como nesse poema, mas todo um repertório de bruxos, trasgos, duendes, feiticeiras. No caso de “Succubus”, parece relevante destacar a forte componente erótica do poema. Sendo os súcubos demônios sexualmente violadores, tem-se um erotismo agressivo, degradado, mórbido, bem ao gosto profanador da escrita decadente.

Vale assinalar que o sujeito masculino encontra-se entorpecido pelo sono, em estado sonambúlico. Ao contrário do que ocorre em “Visões”, o desejo de resistência e a tentativa de expulsão do demônio violador soam, no entanto, muito mais convincentes e a luta que se deflagra estrutura-se em imagens cuja força não se pode refutar, embora ainda confirmem um universo poético em que as alusões satânicas, demoníacas, profanadoras configuram o tom *maldito*.

A expressão remete ao poeta francês Paul Verlaine, que, em 1884, publicou a obra crítico-biográfica *Poetas malditos*, com comentários sobre autores com os quais Verlaine conviveu ou que admirou, como Tristan Corbière, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, Villiers de L'Isle-Adam e *Pauvre Lelian* (pobre Lelian), expressão que continha um anagrama do nome Paul Verlaine. A expressão “poetas malditos” tornou-se recorrente e passou a se referir, de modo geral, a escritores não reconhecidos em vida, apesar de talentosos. Rebeldes, levariam uma vida destrutiva e perigosa, eventualmente associada à boêmia e às drogas.

Considerado o livro de Verlaine, pode-se compreender um poema de Maranhão Sobrinho, intitulado igualmente “Poetas malditos”, que arrola preferências e admirações poéticas, acrescentando aos *malditos* de Verlaine outros nomes, de diversas épocas, em uma enumeração de renegados, marginais e desajustados sob diversos aspectos, liderados, no verso final, pelo próprio Satã, figura onipresente em um verso dodecassílabo em que reaparece por seis vezes:

Vi, momentos depois, em palidez exangue,
Rimbaud e Villiers de L'Isle-Adam, chorando,
e o seu pranto infernal era de lodo e sangue...

E, quando recuei de agro pavor, Lelian
surgiu-me e, empós, se foi pelas trevas clamando:
Satã! Satã! Satã! Satã! Satã! Satã!⁹

9. MARANHÃO SOBRINHO. *Papéis velhos... roídos pela traça do símbolo*, p.125.

Ainda que seja difícil e estéril (além de polêmico) tentar diferenciar com precisão *simbolistas* e *decadentes*, Guy Michaud destacou ser o traço decadente por excelência o tom profanador. Um outro elemento seria, sem dúvida, a precedência do elemento estético (traço que, no entanto, chegaria ao simbolistas). Se, ainda na perspectiva adotada por Michaud em seu clássico *Message poétique du Symbolisme*, do Decadentismo a poesia francesa passaria, gradativamente e alternativamente, ao Simbolismo, torna-se desnecessária, aliás, a distinção precisa mencionada acima.

Na diversidade de suas obras, temos aí um conjunto de escritores que, a partir das contribuições de precursores como o Baudelaire, trarão à poesia de fins do século 19 os elementos que a transformaram de modo decisivo: a partir dessas obras é que se define e amadurece o verso livre; redimensionam-se as possibilidades do ritmo; esfacela-se gradativamente a expressão subjetiva direta dos estados de alma do escritor; reformula-se, enfim, o conceito de poeta e de forma poética, abandonando-se a concepção de poesia como operação emocional, por uma nova concepção que a verá como operação intelectual.

Para mencionar um caso, a poesia de Alphonsus de Guimaraens, que costuma ser lida preferencialmente por um diapasão biografista que a insere no ambiente católico das Minas Gerais, lida à luz das inquietações decadentes (evocadas em suas epígrafes, intertextos ou citações diretas) revela outros prismas não menos interessantes. No contexto do presente texto, a ênfase aos poemas *malditos* ajuda a iluminar a pertinência da faceta poética de que se pretendeu, aqui, fazer um levantamento, no sentido de ilustrar a relevância de uma reflexão mais apurada sobre os desdobramentos do decadentismo na poesia brasileira.

Relacionando-se, na cena poética, com uma figura feminina que o conspira à sua própria revelia, os sujeitos poéticos dos poemas mencionados permitem vislumbrar a constituição de uma sensibilidade consideravelmente alheia aos estereótipos do masculino e do feminino, o que não deixa de acentuar o desajuste decadente ou *maldito*. É bem verdade que a recorrência do tema das mulheres violadoras, associável sem dúvida ao da *femme fatale*, não impede um súcubo como o de Emiliano Pernetá, a que se entrega tão docemente um parceiro bem mais ativo e colaborador, como mostra o poema “Súcubo”.

Súcubo

Desde que te amo, vê, quase infalivelmente,
Todas as noites vens aqui. E às minhas cegas
Paixões, e ao teu furor, ninfa concupiscente,
Como um súcubo, assim, de fato, tu te entregas...

Longe que estejas, pois, tenho-te aqui presente.
Como tu vens, não sei. Eu te invoco e tu chegas.
Trazes sobre a nudez, flutuando docemente,
Uma túnica azul, como as túnicas gregas...

E de leve, em redor do meu leito fltuas,
Ó Demônio ideal, de uma beleza louca,
De umas palpitações radiantemente nuas!

Até, até que enfim, em carícias felinas,
O teu busto gentil ligeiramente inclinas,
E te enrolas em mim, e me mordes a boca!¹⁰

Abstract: This paper shows a survey of feminine images and of technical procedures, in Brazilian poetry during the last years of the 19th century, in special among those poets usually known as symbolists or decadents (Cruz e Souza, Bernardino Lopes, Alphonsus de Guimaraens, Maranhão Sobrinho and Emiliano Pernetá)

Keywords: Brazilian poetry, symbolist, decadent, 19th century.

10. PERNETA. *Ilusão e outros poemas*, p.122.

R e f e r ê n c i a s

AMARAL, Fernando Pinto do. Prefácio. In: BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996.

LOPES, B. *Poesias completas de Bernardino da Costa Lopes*. Rio de Janeiro: Z. Valverde, 1945. (Grandes poetas do Brasil).

MARANHÃO SOBRINHO. *Papéis velhos... roídos pela traça do símbolo*. Organização de Tenório Telles, Apresentação de Mário Ypiranga Monteiro e Zemaria Pinto. Manaus: Valer, 1999.

MICHAUD, Guy. *Message Poétique du Symbolisme*. Paris: Nizet, 1969.

PERNETA, Emiliano. *Ilusão e outros poemas*. Curitiba: Prefeitura Municipal de Curitiba, 1996.

SOUSA, João da Cruz. *Obra Completa de Cruz e Sousa*. (Introdução Andrade Muricy). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

TEIXEIRA, Ivan. Cem anos do simbolismo: *Broquéis* e alguns fatores de sua modernidade. In: SOUSA, João da Cruz. *Missal e Broquéis*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.