

POESIA E EXÍLIO: PASSOS DO DECADENTISMO PORTUGUÊSPatrícia Helena Baialuna de Andrade¹

RESUMO: O período conhecido como *fin-de-siècle*, que compreende a passagem do século XIX para o século XX, foi marcado por intensas mudanças no cenário artístico europeu; da tendência simbolista ao decadentismo, das vanguardas europeias aos primórdios do modernismo, a época foi de muitas propostas e experiências pelo novo. Ao traçarmos um breve panorama das principais questões sociais e filosóficas que marcaram o cenário português do período, procuramos neste ensaio mostrar de que formas a poesia portuguesa, do simbolismo à Geração de Orfeu, de fato se apropriou das tendências que estavam presentes no discurso de artistas e críticos da época. Trazendo como exemplo alguns trechos de poemas do período, percorremos uma época tendo como fio condutor a postura existencial do eu poético que se sente exilado, não-pertencente ao mundo em franca modernização que o cerca.

Palavras-chave: Exílio; Simbolismo; Modernidade; Poesia portuguesa.

POETRY AND EXILE: STRIDES OF PORTUGUESE DECADENTISM

ABSTRACT: The period known as *fin-de-siècle*, which comprises the passage from the nineteenth to the twentieth century, was marked by intense changes in the European artistic scene; from the symbolist tendency to decadence, from the European *avant-garde* to the beginnings of modernism, the era was of many proposals and experiences aiming the new. In a brief overview of the main social and philosophical issues that marked the Portuguese scenario of the period, we aim in this essay to show how Portuguese poetry, from symbolism to the Orfeu Generation, did in fact appropriate the tendencies that were present in the discourse of artists and critics of the time. Bringing as an example some excerpts from poems of the period, we browse an epoch with the existential posture of the Poet that feels exiled, not belonging to the modern world that surrounds him.

Keywords: Exile; Symbolism; Modernism; Portuguese poetry.

Se procurarmos fazer um percurso remissivo investigando as aparições do exílio – considerando as diversas formas que pode tomar –, veremos que essa diacronia remonta às próprias origens da literatura. Faz-se mister delimitar, desde este ponto, como abordaremos o motivo do exílio e em que formas o consideraremos.

Segundo Kayser (1976, p.57),

O motivo é uma situação típica que se repete e, portanto, cheia de significado humano. Neste carácter de situação reside a capacidade dos motivos de apontar um “antes” e um “depois”. A situação surgiu, e a

¹ Doutora em Estudos Literários pela UNESP. Pós-doutoranda no Departamento de Línguas Modernas da FFLCH – USP. Professora da Prefeitura Municipal de Campinas e tutora da UNIVESP.

sua tensão exige uma solução. Os motivos são dotados de força motriz, o que justifica afinal a sua designação de “motivos” (derivado de “*movere*”).

Sendo, portanto, “uma situação típica, que se pode repetir indefinidamente” (KAYSER, 1976, p.57), o motivo constitui-se de uma dada condição que gera o impulso para determinadas formas de manifestação literária, inclusive dentro do gênero lírico. Deste modo, usaremos o termo por considerá-lo mais apropriado ao que compreendemos como exílio enquanto postura do eu poético, já que com frequência não se trata de tema explícito do poema.

É bastante abundante a literatura crítica que trata do exílio: se levarmos em consideração o alijamento do autor como fato biográfico, seremos conduzidos à reflexão acerca do papel do artista na sociedade, sua aceitação e por que tantos têm sido, ao longo da história, condenados ao degredo. O exílio que aqui teremos em foco, contudo, será aquele que se encerra na obra poética como postura existencial do eu poético.

Se desde a literatura clássica o exílio aparece sistematicamente na poesia, é porque está ligado a motivos líricos por excelência, a saber: a saudade, o sofrimento e o sentimento de incompreensão. Sobre estes se faz desnecessário dissertar: são temas universais da poesia, e desse modo podemos identificar o exílio desde os mitos gregos², as novelas de cavalaria medievais (uma vez que o cavaleiro é andante, vive apartado de sua terra natal), e perpassando, de algum modo, praticamente todas as escolas literárias.

Se a ideia primeira do exílio se refere ao espaço, no qual o eu poético, olhando ao seu redor e vendo-se em local estranho, sente a necessidade de “cantar” o seu lugar de origem – geralmente em tom melancólico –, também é das mais produtivas a forma do exílio relacionada ao tempo. Nesta manifestação, a oposição que se estabelece é entre o tempo passado e o tempo presente; o passado representa alegria e paz, enquanto o presente representa a perda daquelas, resultando em dor, saudade, e muitas vezes tédio (esta face do exílio pode ser vista também com grande recorrência no Romantismo português, que não analisaremos em detalhe neste artigo).

Em sua obra *O ar e os sonhos*, Gaston Bachelard (1990, p.42) postula:

² Para exemplo, ver o capítulo “Migrações e emigrações. As viagens. O exílio” em QUEIROZ, M. J. *Os males da ausência ou a literatura do exílio*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

Ora, a vida espiritual caracteriza-se por sua operação dominante: ela quer crescer, quer elevar-se. (...) Em outros termos, as imagens poéticas são operações do espírito humano na medida em que nos aliviam, em que nos soerguem, em que nos elevam.

Bachelard considera a própria imagem poética como recurso de superação da realidade, e alívio da mesma. Se a imaginação do poeta deve-lhe ser uma viagem, veremos como um motivo lírico pode nos mostrar uma outra dimensão daquilo que nos diz o autor, já que o exílio, tal como procuraremos apontá-lo, poder-se-ia sucintamente definir como o sentimento do poeta de estar afastado de algo, situação que implica alguma forma de desagrado.

Propomo-nos comentar os respectivos usos do tema do exílio no período que nos interessa, isto é, a passagem do século XIX para o XX. Dentro de cada movimento do período, procuraremos extrair as formas poéticas utilizadas, bem como diferenciar as faces que o exílio toma, tendo por base textos poéticos de diversos autores do período. Apoiando-nos neste *corpus*, pretendemos comparar, e desse modo melhor definir, as escolhas de cada momento literário em Portugal.

Se uma das maiores fontes da poesia é a dor, entende-se por que o tema é tão recorrente na literatura, e especialmente na poesia oitocentista. Partindo de uma abordagem que relacione a produção artística de um período com os demais aspectos da sociedade em que ela se insere, compreenderemos algumas das características da arte do século XIX tendo em vista a sociedade europeia da época, em franca modernização. A substituição do trabalhador pelas máquinas era crescente; também o era a importância do lucro gerado pelas novas indústrias, tomando o capitalismo cada vez maior corpo. Com o desenvolvimento de novas tecnologias, especialmente nos meios de transporte, a nova sociedade ganhava uma dinâmica bastante diferente de épocas anteriores. Nessas novas condições, não podia deixar o homem de refletir sobre seu papel nesse mundo renovado e em contínuo desenvolvimento. Assim, o poeta, pensador do mundo e da existência por excelência, trouxe às palavras os seus sentimentos e impressões diante da sociedade. Tão numerosas e variadas como são as transformações sociais do século XIX, são também as características da arte que atravessa esse século; foi, sem dúvida, bastante rico em variedade de formas e tons, bem como de relevância dos artistas do período que ganharam projeção.

Não poucos pensadores refletiram sobre a nova sociedade europeia do século XIX. No campo da filosofia, foram de fundamental importância e influência o pensamento dos

irmãos Schlegel e de Arthur Schopenhauer. Partindo da Alemanha, essas filosofias percorreram toda a Europa e além, consoantes com as manifestações artísticas cujas motivações buscavam explicar. Focalizando primeiramente a questão da busca da unidade, tão cara aos românticos, centrou-se a segunda na inutilidade de todas as ações, na frustração que decorre de toda concretização de um ideal, e, em consequência desses fatores, em um pessimismo primordial e inevitável.

Se procurarmos relacionar ao exílio essa inútil busca, que sempre finda em frustração e melancolia, encontraremos como possível leitura a perda do ideal – que, se existia para os românticos, já se percebe utópico para os simbolistas e decadentistas; ainda que o mantenham, percebem continuamente a impossibilidade de atingi-lo. A distância do ideal, que pode ser uma terra imaginária, a pureza do passado infante, a ilusão de uma musa adorada, ou, em segunda instância, o encontro de uma unidade absoluta e primordial, resulta em dor e desalento que conferem à forma poética os tons mais melancólicos. Em geral, é em meio a essa melancolia que surge a sensação de apartamento e o desejo de fuga. Esse anseio pode se dar em dois momentos.

O primeiro momento é aquele em que o Poeta, ao observar o mundo que o cerca, não se sente parte do mesmo, como se pertencesse a outro mundo e neste estivesse degredado. Dentro dessa face do exílio encontram-se numerosas manifestações poéticas de autores como Mário de Sá-Carneiro, Florbela Espanca e outros. Esse afastamento do real não é disparado por alguma razão que o incite ao eu poético; é primário, involuntário, fazendo parte da consciência que o eu lírico tem de si e do mundo.

Em um segundo momento, diante da desilusão, do desânimo ou do sentimento de não-pertencimento acima descrito, por exemplo, a saída que o Poeta encontra para se esquivar de tal sofrimento é a fuga para um mundo por ele criado, o mundo de sua criação artística, a recordação do passado, os paraísos artificiais, o ópio, apenas para listar alguns dos mais recorrentes escapes.

Esse escape da realidade, que na Geração de Orpheu tem um caráter de desintegração do sujeito, posterior à sua busca por si mesmo e sua identidade, consideramo-lo como parte do dito exílio em um segundo momento, aquele que decorre de uma motivação para que o eu poético queira se afastar da realidade e da consciência.

Vejamos então como essas manifestações se dão entre os simbolistas.

Autoexílio: a Torre de Marfim

É tarefa árdua e até mesmo vã tentar estabelecer delimitações para os domínios de um ou outro movimento artístico. Podemos, porém, identificar na história literária certas indicações de que novas propostas passam a fazer parte do cenário artístico, seja desenvolvendo ou questionando os valores instituídos.

Na segunda metade do século XIX, a escola realista, bem como a corrente naturalista de Zola, veio, se não pôr fim, diluir o Romantismo na Europa como ideário já ultrapassado. Negando todas as principais características românticas, os realistas inundaram os gêneros literários³ de objetividade e retratos da sociedade e do ser humano sob o prisma menos romantizado que poderiam conceber.

No entanto, as técnicas e concepções realistas também foram questionadas já no último quartel do século XIX. A França assistiu, na década de 1870, ao surgimento de figuras que lançariam a pedra fundamental da poesia dita moderna. Mais que precursores do Simbolismo, são considerados fundadores da modernidade Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud e Stéphane Mallarmé. Embora não sejam vistos propriamente como poetas simbolistas, esses artistas forneceram o alicerce não apenas para a escola sucedânea, mas para conceitos e aspirações poéticas que se estenderiam até a contemporaneidade. Edmund Wilson muito bem descreveu as transformações relativas a esse período:

Todo aquele mundo vaporoso, confuso e magnífico do romantismo havia sido resolutamente ordenado e reduzido; mas, então, o ponto de vista objetivo do naturalismo e a técnica mecânica que lhe era própria principiaram a tolher a imaginação do poeta, a se demonstrar inadequados para expressar o que ele sentia. O leitor começa a dá-lo a perceber. Huysmans descrevia Leconte de Lisle como o “sonoroso homem das ferragens”³: lembramos as censuras de Wordsworth a Pope. A literatura desloca-se outra vez da baliza clássico-científica para a romântico-poética. E esta segunda reação, no final do século, esta contraparte da reação romântica em fins do século anterior, ficou conhecida em França por simbolismo (WILSON, 1985, p.35).

Para comentar, ainda que de modo sucinto, as transformações que estimularam os artistas acima citados nas artes, convém-nos retroceder até o período em que florescia o Romantismo, e no qual Swedenborg lançava suas ideias filosóficas e tinha-as adotadas pelos

³ Em especial o drama e o romance.

românticos. Sintetizando todas as filosofias ocultistas do passado,⁴ Swedenborg resumiu e popularizou muitas noções místicas paralelas. De fato, os românticos apossaram-se da mística e, assim como simbolistas e surrealistas viriam a fazer, buscaram analogias e sugestões no infinito. Bem antes de Baudelaire, Swedenborg falou a respeito de *Correspondências*, como vemos em

Resumindo, todas as coisas que existem na natureza desde a menor à maior são *correspondências*. A razão por que são correspondências é que o mundo natural, com tudo o que ele contém, existe e subsiste a partir do mundo espiritual, e ambos formam a Divindade (BALAKIAN, 2000, p.18).

Não apenas conceitos, mas também temas e técnicas se desenvolveram desde o Romantismo até o que se tornaria o Simbolismo. A busca agora, porém, não se dava através de elevação supraterrrestre, mas no mergulho ao caos interior. É essa postura de autoinsulamento que nos interessa: os infinitos mistérios da alma humana eram o que o poeta simbolista sondava, e, diante da impossibilidade de se retratar o momento de uma alma, melhor se prestava à comunicação o símbolo que o retrato. “Baudelaire mostra como a realidade exterior produz a mais íntima correspondência com a vida interior do poeta quando se encarna nas formas estruturais de sons musicais” (BALAKIAN, 2000, p.36). Deste modo, entremeiam-se as questões do símbolo como sugestivo do complexo estado de alma do poeta, da musicalidade tão apregoada pelos poetas simbolistas, e ainda da correspondência entre o mundo exterior e interior, ou, em outras palavras, natural e divino.

Contudo, se o Simbolismo em muitos aspectos foi, como disse Edmund Wilson, poslúdio da reação romântica, também há entre os dois movimentos oposição. Lemos em Wilson (1985, p.30): “De qualquer modo, é sempre, como em Wordsworth, a sensibilidade individual ou, como em Byron, a vontade individual, que preocupam o poeta romântico; ele inventou uma nova linguagem para exprimir-lhes o mistério, o conflito e a confusão”. Fernando Guimarães (1990, p.10) diz, por sua vez, a respeito do Simbolismo, haver uma “abolição do dogma da personalidade”. Assim, é afastada a tentação de o escritor “exprimir o que sente”, passando a sentir “por um certo número de Outros”. E se o sujeito é despersonalizado – característica da modernidade, segundo Hugo Friedrich –, antes está para exprimir os mistérios da alma humana que para as particularidades do indivíduo.

⁴ Ver “O Swedenborguismo e os românticos”, in BALAKIAN, A. *O Simbolismo*. São Paulo: Perspectiva, 2000, p.17-18.

Para se transmitir ao leitor o incomunicável, o símbolo exercia a função de sugerir, o que, juntamente com as evocações sensoriais que se alcançavam através do uso de várias – e muitas vezes simultâneas – sinestesias, instigava no leitor um novo estado de alma. O poema era, portanto, um processo inacabado, do qual o leitor tomava parte ao produzir em si novos e complexos estados de alma através das evocações.

Dizia Verlaine (*apud* BALAKIAN, 2000, p.53) que as “palavras que implicam emoção são mais poderosas ao comunicar a emoção do que as palavras que as designam”. Esta ideia explica a preocupação simbolista com a forma poética, em especial com o vocabulário empregado. Enquanto alguns, à maneira de Baudelaire, optaram por vocábulos raros, incomuns, correspondentes aos estados de alma não-ordinários que desejavam evocar, ou ao incomum, ao novo a que de modo geral aspiravam, outros, à Verlaine, procuraram dar às palavras mais comuns, já “gastas” pelo uso, significados e sensações inusitadas. Através de novos usos, as palavras ganhavam nova vida, livravam-se da “ferrugem” adquirida por tão repetido uso, à medida que sugeriam um mergulho na intimidade do eu poético. Vejamos as palavras de Fernando Guimarães (1990, p.17-18) concernentes a esses traços simbolistas:

O objetivo era passar do cursivo – que tanto poderia ser o da escrita como o da leitura – a algo que se aproximasse de uma secreta inscrição ou de uma voz potenciadora de múltiplos e fugitivos sentidos (...). A procura dos “raros vocábulos” (...) poderia ser um desses caminhos. (...) Mas este caminho não era o único, pois o inverso seria também possível: partir de palavras vulgarizadas, do léxico comum, mas torná-las dificilmente apreensíveis por todos.

Sendo então a subjetividade – ainda que despersonalizada, distinta daquela apregoada pelos românticos – um pilar da arte simbolista, é compreensível que a postura do eu lírico fosse uma atitude de fechamento em si, um isolamento em que procurava desvendar as obscuridades de sua alma. Essas obscuridades eram o que tentava o poeta simbolista ilustrar em sua poesia; antes já dissera Baudelaire que há uma certa glória em não ser compreendido.

Para melhor esclarecer a questão da despersonalização do sujeito moderno, transcrevemos, do mesmo Fernando Guimarães (1990, p.49):

O eu ausente – ou que afirma, pelo menos, a sua ausência – acaba por representar o próprio excesso com que, através de imagens, essa paisagem emblemática ascende ao poema envolvida, por vezes, por uma notação ornamental, luxuosa, cheia de sumptuosidade. É o que não raro acontece – pois já no Decadentismo o luxo se revelou como o que há de mais exterior à intimidade humana – com os poetas que, em pleno Modernismo, reduziram o que havia de mais subjectivo ou exclusivamente subjectivo na poesia, mediante aquela intelectualização das emoções ou emocionalização das ideias que, desde o tempo de *A Águia*, Fernando Pessoa aconselhava.

Outra razão pela qual o Poeta simbolista assumiu tal postura foi a visão, que se oferecia a seus olhos, da sociedade de então. Em Portugal, foi o século XIX que assistiu às transformações econômicas e sociais decorrentes da industrialização, as quais no século anterior já se viam na Inglaterra. Com o crescente uso de máquinas nos processos produtivos, além da disseminação de novas tecnologias, a vida do cidadão europeu de modo geral ganhou nova dinâmica. Atingindo todas as classes sociais (embora em diferentes aspectos), as mudanças fizeram com que muitos questionassem o papel do ser humano nessa nova sociedade, uma vez que vinha sendo cada vez mais substituído pelas máquinas. Os valores também mudavam, atingidos por um capitalismo que nada poupava em seus objetivos de obter cada vez maior lucro.

No período que corresponde na história portuguesa à monarquia constitucional, mais especificamente na segunda metade do século XIX, notam-se os primeiros sinais de uma transformação que, em outras partes da Europa, já há muito se via. Oliveira Marques (1974) descreve algumas dessas transformações, relacionadas ao processo de industrialização, e como atingiram diversos segmentos da sociedade portuguesa. O autor relata de modo detalhado as principais mudanças que se deram em vários âmbitos da sociedade, como a indústria propriamente dita, o comércio, as finanças, a justiça, o governo, a população, a igreja, a educação, entre outros.

O atraso do desenvolvimento de Portugal com relação a outros países ficou mais evidente à medida que os anos avançavam, principiado o século XX. A população lusa era ainda em grande parte rural; o número de propriedades agrárias diminuiu de forma bastante lenta. No primeiro quartel do século XX a indústria se desenvolveu consideravelmente; contudo, embora sinais de progresso pudessem ser vistos, seu ritmo era bastante lento. O

país tinha, como obstáculo, um *déficit* de infraestrutura, especialmente no campo dos transportes, que limitava o desenvolvimento industrial⁵.

Embora a finalidade da tecnologia seja beneficiar o homem, trazendo conforto e facilitando sua vida, o que se viu no final do século XIX foi uma onda de pessimismo assolando a Europa. Chamada por vezes de “espírito do século”, a sensação de estar a sociedade passando por uma decadência pode ser vista em vários níveis da produção artística e filosófica da época. É o momento em que o pensamento de Arthur Schopenhauer alcançará maior difusão: toda aspiração traz necessariamente uma frustração; qualquer coisa que deixe o plano da idealização para o plano concreto trará para o idealizador infelicidade. Assim, nenhum esforço no sentido de atingir objetivos vale a pena, e a única forma de fugir a esse sofrimento intrínseco a todo desejo é se livrar de todo desejo. O estado de inércia que só pode ser alcançado através da pura contemplação artística tiraria o indivíduo do mundo de dores em que todos viveríamos, isolando-o no mundo da arte.

Diz o filósofo: “(...) o conhecimento que tenho da minha vontade, embora imediato, é inseparável do conhecimento que tenho do meu corpo” (SCHOPENHAUER, 1985, p.111). De modo que a morte, decomposição da carne, seria também a dissolução da vontade do indivíduo, fonte de seu sofrimento. Quanto a este, vejamos suas palavras:

Todo querer procede de uma necessidade, isto é, de uma privação, isto é, de um sofrimento. A satisfação põe-lhe um fim; mas, para cada desejo que é satisfeito, dez pelo menos são contrariados; além disso, o desejo é demorado, e suas exigências tendem para o infinito; a satisfação é curta, parcimoniosamente medida. (...) A satisfação de nenhum desejo pode conseguir contentamento durável e inalterável. (...) Enquanto a nossa consciência está preenchida pela nossa vontade, enquanto estamos subjugados pelo impulso do desejo, pelas esperanças e pelos temores contínuos que ele faz nascer, enquanto somos súditos do querer, não existe para nós nem felicidade duradoura, nem repouso (SCHOPENHAUER, 1985, p.205-206).

E como poderia o homem, então, livrar-se de tal condição, alcançando alguma paz e felicidade? Libertando-se de suas próprias vontades:

É que, com efeito, desde o momento em que, libertos do querer, nos absorvemos no conhecimento puro e independente da vontade, que entramos num outro mundo, em que não existe mais nada daquilo que

⁵ Cf. OLIVEIRA MARQUES, 1974, p.156

solicita a nossa vontade e nos abala tão violentamente. Esta libertação do conhecimento subtrai-nos a essa perturbação de uma maneira tão perfeita, tão completa como o sono e o sonho: felicidade e infelicidade dissipam-se, o indivíduo é esquecido; já não somos o indivíduo, somos puro sujeito que conhece (...) É, enfim, esta beatitude da contemplação liberta da vontade que derrama sobre tudo que é passado ou longínquo um encanto tão prestigioso e que nos apresenta esses objetos numa luz tão favorável; aí enganamos a nós mesmos. (SCHOPENHAUER, 1985, p.207-208).

Vejamos como Schopenhauer vê na obra de arte fonte oposta, ou seja de prazer (estético):

(...) devemos conceder a todos os homens esse poder de separar as idéias das coisas e por esse fato elevarem-se momentaneamente acima da sua personalidade. O gênio tem apenas a vantagem de possuir esta faculdade num grau muito mais elevado e de gozá-lo de uma maneira mais contínua; pode aplicar a tal modo de conhecimento toda a reflexão necessária para reproduzir numa criação livre o que conhece através deste método; esta reprodução constitui a obra de arte. É através dela que ele comunica aos outros a idéia que concebeu. (...) A obra de arte é apenas um meio destinado a facilitar o conhecimento, conhecimento que constitui o prazer estético (SCHOPENHAUER, 1985, p.204).

E concluindo, com relação ao prazer estético:

(...) esta condição, como vimos, consiste em libertar o conhecimento que a vontade subjugava, em esquecer o eu individual, em transformar a consciência num puro sujeito que conhece e liberto da vontade, do tempo, da relação (SCHOPENHAUER, 1985, p.209).

Vemos que esse pensamento, pelo menos em certa extensão, foi aceito e influenciou os pensadores e artistas do fim-de-século, pois é mote recorrente da poesia simbolista, por exemplo, a fuga para paraísos artificiais, as “Torres de Marfim” criadas pelo Poeta para se isolar do mundo, enfim, o refúgio que se tornou a artificialidade e a arte de modo geral para o *decadente*.⁶

Antes de nos voltarmos às manifestações simbolistas em Portugal, transcrevemos, neste ponto, uma das definições que nos dá Edmund Wilson a respeito do Simbolismo de modo geral.

⁶ O homem do *fin-de-siècle*, participante do chamado “espírito decadente”, foi frequentemente assim chamado. Ver MORETTO, Fúlvia M. L. (Org). *Caminhos do decadentismo francês*. São Paulo: Perspectiva, Editora da Universidade de São Paulo, 1989. (Textos, 9).

A que, exatamente, se propunha o simbolismo? Ao falar de Poe, já chamei a atenção para a confusão entre as percepções dos diferentes sentidos e para a tentativa de aproximar os efeitos da poesia dos da música. E eu deveria acrescentar, no tocante a este último ponto, que a influência de Wagner sobre a poesia simbolista foi tão importante quanto a de qualquer poeta: ao tempo em que a música romântica mais se havia aproximado da literatura, esta era atraída para a música. Também já me referi, em conexão com Gerard de Nerval, à confusão entre o imaginário e o real, entre as nossas sensações e fantasias, de um lado, e o que efetivamente fazemos e vemos, de outro. Era tendência do simbolismo – aquela segunda oscilação do pêndulo para longe de uma visão mecanicista da natureza e de uma concepção social do homem – fazer da poesia uma questão de sensações e emoções do indivíduo, mais ainda do que fora o caso no romantismo: na verdade, o simbolismo acabou, algumas vezes, fazendo da poesia assunto tão privativo do poeta que ela se tornou incomunicável ao leitor. A sutileza e dificuldade peculiares do simbolismo são indicadas pelo próprio nome deste (WILSON, 1985, p.43).

A partir da década de 1870 já se começaram a ver os primeiros sinais da nova escola. Em Portugal esses sinais convivem, até a década de 1890, com algumas manifestações remanescentes do Realismo. Esse período foi, portanto, de transição entre a proeminência dos postulados das duas escolas, marcado pela simbiose dos mesmos.

Na poesia portuguesa, dois dos maiores nomes entre os principais colaboradores na formação da modernidade literária são Antero de Quental e Cesário Verde. Este último, ainda em meados do século XIX, em meio ao pleno desenvolvimento da escola realista, deixou como herança à poesia do porvir sua obra contendo várias das tendências que viriam a florescer mais tarde. De um poema por muitos considerado obra-prima da lírica portuguesa, “O Sentimento dum Ocidental”, destacamos algumas estrofes.

Nas nossas ruas, ao anoitecer,
Há tal soturnidade, há tal melancolia,
Que as sombras, o bulício, o Tejo, a maresia,
Despertam-me um desejo absurdo de sofrer.

O céu parece baixo e de neblina,
O gás extravasado enjoa-me, perturba;
E os edifícios, com as chaminés, e a turba
Toldam-se duma cor monótona e londrina.

O eu lírico, já nos é adiantado nas primeiras estrofes, é um sujeito que anda pela cidade nas últimas horas do dia. Esvaindo-se a luz e acendendo-se as luzes artificiais a gás,

as ruas ganham novas cores, que avivam os sentidos do Poeta e lhe trazem sentimentos de melancolia e soturnidade. A ausência da luz do sol começa a fazer-se sentir em um misto de tristeza e enjoo, um mal-estar despertado pelo que há de mais comum na paisagem noturna: “as sombras, o bulício, o Tejo, a maresia”. Não é só o “gás extravasado” da iluminação pública que o enjoa, mas todos esses elementos que o conduzem ao “desejo absurdo de sofrer”.

Esse desejo, embora paradoxal, não ficou sem frutos na lírica. Se o relacionarmos à apologia da Dor que vemos em Pessanha e Sá-Carneiro, veremos que, embora alcunhado de realista, Cesário Verde deixou como herança o germen de posturas do eu lírico que seriam revisitadas por poetas futuros.

Na segunda estrofe, ao passo que a paisagem se faz consoante com a sensação de mal-estar do Poeta, tomando o céu aparência lúgubre, “os edifícios, com as chaminés”, e até mesmo as pessoas indistintas da turba tomam essa característica monocromática, apagada; pouca cor e, se não podemos dizer pouca vida, uma vida que é ao Poeta alheia, monótona.

E evoco, então, as crônicas navais:
Mouros, baixéis, heróis, tudo ressuscitado!
Luta Camões no Sul, salvando um livro a nado!
Singram soberbas naus que eu não verei jamais.

Diante da paisagem sem viço em meio à qual se vê, o eu poético, em atitude não muito diversa da dos românticos, estabelece nesta estrofe o contraste entre as glórias passadas – sejam no que se refere à sua pátria, ou à poesia, aludindo ao livro de Camões salvo de um naufrágio – e o presente inglório.

Notemos que, nesta estrofe de evocação do passado, todos os elementos contribuem para uma representação heroica daqueles outros tempos; os mouros, baixéis e heróis, as soberbas naus, e até mesmo a forma heroica como é contado o episódio do naufrágio do qual Camões logrou salvar seu *Lusíadas*. Bem diz o Poeta no último verso, esses tempos não voltarão, e o que se oferece aos seus olhos parece bem diferente.

E eu desconfio, até, de um aneurisma
Tão mórbido me sinto, ao acender das luzes;
À vista das prisões, da velha Sé, das Cruzes,
Chora-me o coração, que se enche, e que se abisma.

O desprazer que o vagar pela cidade traz ao eu poético confunde-se com mal-estar físico. Sentindo-se mórbido, o que vê agora são prisões e uma velha igreja, edifícios que, por si só, contribuem com o sentimento melancólico e a tristeza que lhe enchem o coração, o qual “chora[...] se enche e se abisma”. O desalento, senão desgosto pelo que vê, causa-lhe mal-estar tal qual aneurisma.

E nestes nebulosos corredores
Nauseiam-me, surgindo, os ventres das tabernas;
Na volta, com saudade, e aos bordos sobre as pernas,
Cantam, de braço dado, uns tristes bebedores.

O mal-estar evolui em náusea, agora que passa pelos “ventres” das tabernas. Entre corredores escuros, o Poeta não encontra, na vida noturna de tais lugares, atrativos para tirá-lo de seu desconforto; antes, apenas observa, alheio, os “tristes bebedores” que saem, cambaleantes a cantar. Poema misto de elementos realistas e modernos, com este pôde Cesário Verde, na segunda metade do século XIX, contribuir para a formação da lírica moderna portuguesa.

Tendo o processo de modernização inaugurado pelos franceses repercutido em toda a Europa, e juntando-se a esse fator as ideias de vários filósofos que eram difundidos na época, como Hartmann e Schopenhauer, o cientificismo era deixado cada vez mais de lado, e as características “antipositivista, antinaturalista e anticientificista” do Simbolismo vinham pregar “o retorno à atitude psicológica e intelectual assumida pelos românticos, e que se traduzia no egocentrismo” (MOISÉS, 2005, p. 209). Cultuando os mistérios e a anarquia da vida interior, fez-se uso da intuição e da sugestão “a fim de comunicar o que verbalmente não se diz” (MOISÉS, 2005, p. 210).

O caos e as vacuidades da alma seriam mais facilmente evocáveis através da música; daí o apreço simbolista pela composição sonora da poesia, bem como a aclamação de Richard Wagner como verdadeiro artista, aquele capaz de unir música e literatura, perscrutando de forma mais efetiva os complexos estados da alma humana.

Em Portugal considera-se como marco do início do Simbolismo no país a publicação de *Oaristos*, de Eugênio de Castro, em 1890, cujo prefácio ousado e voltado às novas tendências com as quais o autor teve contato em Paris não corresponde ao tom de sua poesia em geral. Embora mais propenso à contenção do que à livre expressão, em muitos momentos seus poemas se assemelham aos dos românticos:

Quantas saudosas figuras
Dos meus tempos de menino,
Não as varreu a vassoira,
Que anda nas mãos do Destino!

Esta primeira estrofe do poema “Sombras que passaram” retoma o tema romântico da saudade da infância, tão explorado também por outro simbolista de laivos românticos, António Nobre, bem como mostra o sentimento de perda e da inexorabilidade da passagem do tempo, que encontraremos também em *Clepsidra*, de Camilo Pessanha. As imagens da infância citadas nos dois primeiros versos são expandidas ao longo das estrofes seguintes do poema; o eu lírico evoca as personagens e lugares que fazem parte de sua memória, sua casa, as pessoas que via de sua janela, músicas, o encantamento causado pelos animais, e tudo isso ele contrasta na última estrofe com o vazio do presente:

Na rua, agora, nem sombra
Das apagadas delícias!
Desta janela, só vejo
Automóveis e polícias.

A visão que tem de sua janela é, no presente, uma visão da modernidade, e da mudança que esta trouxe à sociedade. O encantamento e as pessoas, que ele minuciosamente descreve nas estrofes intermediárias, com suas roupas e gestos, deram lugar às máquinas – automóveis – e a policiais que, diferentemente das personagens da infância, não têm, no olhar do Poeta, identidade ou rosto.

Outro poema de Eugênio de Castro em que o sentimento de perda está presente, embora com outro matiz, é o soneto “A fonte abandonada”, que transcrevemos:

Eras um altar, ó fonte, e eras uma tocal
Minha mão nessas silvas se lacera;
Emmudesce; e a trepadora hera,
Ali, dum fuste o capitel desloca...

Mas que ouvi eu? Da sebe desemboca
Um par de noivos, que na senda austera
Passam entre clarões de primavera,
Ébrios, a desmaiar, presos p’la boca.

De enlevados que vão, nem dão por mim,

Que na chama d'amor, que neles arde,
Outra chama revejo que morreu,

E que os vejo correr pelo jardim,
Qual mísero aldeão, passando à tarde
Num campo que algum dia já foi seu...

Contando uma cena que se passa à beira de uma fonte, em meio às virações primaveris de um ambiente externo, a visão do casal apaixonado leva o Poeta à recordação de um amor passado. A primeira quadra do poema apresenta o espaço da fonte, entre plantas ("silvas" e "heras"), em que está o eu lírico. A segunda quadra introduz a visão do "par de noivos" que vêm da sebe, iluminados em sua paixão pelos "clarões de primavera", "ébrios" a se beijar. Tão enleados vão que não percebem a presença do eu lírico que os observa; este, à parte da cena, isolado na posição de mero espectador da felicidade alheia, sente-se "mísero" como aldeão que perdeu seu campo, o que nos sugere que teve, outrora, os mesmos regozijos amorosos, e estes ficaram em seu passado.

Seja pela perda da inocência da infância ou dos amores da juventude, o sentimento predominante do eu poético é o de perda, que implica muitas vezes a presente sensação de vazio, tédio, afastamento, saudade. Exilado da alegria, o Poeta se volta para o passado, procurando as visões de um tempo em que era mais feliz.

Desta breve leitura observamos que a poesia de Eugênio de Castro, embora tida como poesia inaugural do movimento simbolista em Portugal, ainda tem muito de Romantismo. Não deixa de ser, contudo, oposta à corrente realista-naturalista que predominava no cenário lusitano, mas carece de várias das características da lírica moderna que encontramos listadas em Friedrich; apresenta, contudo, o motivo do exílio tal qual relacionamos ao período compreendido pelo Simbolismo, Decadentismo e primeira geração modernista.

Outro poeta português do período que também tematizou a saudade, como citamos pouco acima, foi António Nobre, em especial a saudade de uma infância pura, campesina e devota. Como exemplo dessa Saudade, transcrevemos um de seus mais conhecidos sonetos, sem título, apresentado pelo número 4:

Ó Virgens que passais, ao Sol-poente,
Pelas estradas ermas, a cantar!
Eu quero ouvir uma canção ardente,
Que me transporte ao meu perdido Lar.

Cantai-me, nessa voz onipotente,
O Sol que tomba, aureolando o Mar,
A fartura da seara reluzente,
O vinho, a Graça, a formosura, o Luar!

Cantai! Cantai as límpidas cantigas!
Das ruínas do meu Lar desenterrai
Todas aquelas ilusões antigas

Que eu vi morrer num sonho, como um ai...
Ó suaves e frescas raparigas,
Adormecei-me nessa voz... Cantai!

A exaltação à pureza, típica de Anto, se mostra neste poema desde a invocação que faz a partir do primeiro verso: às Virgens, que na última estrofe são chamadas “frescas raparigas”. A “canção ardente” que o Poeta pede das vozes das Virgens é a que seja capaz de “[transportá-lo] ao [seu] perdido Lar”.

Na segunda estrofe ele diz como deve ser essa canção: as imagens que associa ao Lar são a do “Sol que tomba”, a de um Mar “aureolado” pelos fulgores do mesmo Sol, a de uma farta e reluzente “seara” – imagem da plantação, essencialmente campestre -, além dos elementos todos do quarto verso: “O vinho, a Graça, a formosura, o Luar!”.

A cantiga a ser entoada pelas “raparigas” deve ser desenterrada “das ruínas do [seu] Lar”, o que denuncia pertencerem ao passado todas aquelas imagens de gozo e paz da segunda estrofe. Enterradas pelo tempo, são ruínas tal qual o tempo que com elas ficou para trás; são “ilusões antigas”, que o eu lírico “[viu] morrer num sonho, como um ai”, muito semelhante ao que o mesmo poeta diz em um outro poema⁷:

Menino e moço, tive uma Torre de leite,
Torre sem par!
Oliveiras que davam azeite...
Um dia, os castelos caíram do Ar!

Diz-se de outro modo a mesma coisa: em sua infância e juventude, o Poeta vivia de ilusões, isolado da realidade em sua “Torre”, torre esta que, feita de “leite”, é símbolo de inocência pueril. Ainda neste passado de inocência, as “oliveiras [...] davam azeite”; se as oliveiras de agora já não dão azeite, tal figura mostra a esterilidade da vida do Poeta, sem frutos, sem ilusões – castelos que “caíram do Ar”.

⁷ O poema é “Lusitânia no bairro latino”.

Como vimos, as bases da modernidade poética já estavam presentes na arte simbolista, que se apropriou de alguns dos princípios e formas preconizados pelos franceses a partir da década de 1870. Em Portugal, no entanto, o Simbolismo não ostentou cores assim tão modernas. A audácia inovadora do prefácio de Eugênio de Castro ao seu *Oaristos* não foi condizente com o teor de sua poesia; para os demais poetas do período, o retorno à forma não significou necessariamente rever os conceitos estabelecidos de forma poética, nem trouxe grandes inovações, mas sim frequentemente a obsessão por uma musicalidade que se restringia ao nível mais superficial da linguagem do poema, isto é, à rima, à métrica e às figuras de linguagem como assonâncias e aliterações.

O início do século XX trouxe mais que rumores de guerras à Europa: foi nas suas duas primeiras décadas que as vanguardas se fizeram ecoar por todo o continente e além. Na classe intelectual, sempre em contato com os eventos relacionados à arte nos demais países europeus, rapidamente as ideias se disseminavam e, muitas vezes, tomavam formas particulares nos diferentes países em que floresciam. Em Portugal, as duas primeiras décadas do século foram um período de acentuadas crises (cf. OLIVEIRA MARQUES, 1974, p.158).

Em meio a esse cenário social tumultuado, dois poetas teriam notável presença no cenário literário português das décadas de 1910 e 20, os quais tiveram contato com as novidades dos países vizinhos. Fernando Pessoa, de formação inglesa, e Mário de Sá-Carneiro, conhecendo Paris por ocasião de um malogrado curso de Direito a que se propusera, trouxeram suas experiências da arte estrangeira para Lisboa, que em grande atraso estava com relação a outros países em termos de modernidade artística.

Junto com um grupo de outros literatos e intelectuais, como Luís de Montalvor e Ronald de Carvalho (diretores do primeiro número), publicaram a revista *Orpheu*, na qual, apesar de o nome sugerir forte ligação com o Simbolismo, criticavam Portugal – ainda preso ao saudosismo romântico e às convenções formais – com textos que tiveram má recepção por parte do público. O teor modernista da publicação, resultante das personalidades que nela figuravam, tornou-se inegável quando, ao surgir o segundo número, constaram como diretores os nomes de Pessoa e Sá-Carneiro.

E que fizeram estes e outros para que fossem vistos como acintosos pelos demais? Embora não se prestassem a chefiar nenhuma escola, ousaram erguer a bandeira da

independência, tocando em pontos mais que estabelecidos da convenção literária. Desde os princípios que regem a criação literária à forma e ao conteúdo, contestaram o senso comum da época e alteraram a relação escritor-sociedade,⁸ conscientes da proposta modernizadora que traziam.

Consequência do avanço que representavam as obras de Pessoa e Sá-Carneiro em relação ao seu tempo foi a demora que tiveram para alcançar repercussão pública; excetuando-se as acaloradas discussões e o entusiasmo gerados pela publicação de *Orpheu*, a obra em si dos ditos poetas não alcançaria grande projeção, senão mais tarde. Com o suicídio de Sá-Carneiro em 1916, suspendeu-se o terceiro número da revista que vinha sendo preparado, e assim encerrou-se a história da publicação. Ficaram, pois, Fernando Pessoa e Almada Negreiros a traçar seus caminhos individuais naquela sociedade pouco receptiva à profundidade das inovações que traziam. O desregramento dos sentidos e a música nova propostos por Sá-Carneiro – que melhor veremos no terceiro capítulo –, e a riqueza e multiplicidade dos heterônimos de Pessoa, aos quais não bastariam poucos parágrafos para uma justa, ainda que sucinta descrição, tiveram, nos anos – ou poderíamos dizer décadas – seguintes que ser descobertos pelos intelectuais que vinham surgindo, já com as novas propostas da revista *Presença*. Desse modo, figuram os dois nomes como os de pioneiros na tentativa de incluir Portugal no processo de modernização que atingia as artes de modo geral nas décadas anteriores e posteriores à virada do século.

Um dos poucos nomes femininos destacados na história da literatura portuguesa de até então é o de Florbela Espanca. Embora alheia aos eventos literários que agitavam Lisboa na sua época, vivendo pacatamente em Matosinhos (Norte de Portugal), publicou numerosos poemas e ainda alguns contos em periódicos da região. Massaud Moisés considera-a autora do interregno entre as gerações de *Orpheu* e da *Presença*. Tendo trazido a lume sua obra entre 1919 e 1931 (*Charneca em Flor*, *As máscaras do Destino* e *O dominó preto*, já póstumos), achamos de especial interesse apresentar ao menos um dos seus poemas. O fato de estar Florbela à parte de seus pares da época mais aumenta que diminui o interesse por sua obra tão particular. Vejamos então um dos seus sonetos, forma eleita pela poeta para quase todos os seus textos:

⁸ MONTEIRO, Adolfo Casais. *A poesia da Presença*. Lisboa: Moraes editores, 1972. p.18. Embora pudéssemos explorar este ponto na nossa investigação do exílio na poesia da época, novamente optamos por estudá-lo no universo do poema, como situação do eu poético, e não do autor, embora esta perspectiva também pudesse ser bastante produtiva.

FUMO

Longe de ti são ermos os caminhos,
Longe de ti não há luar nem rosas;
Longe de ti há noites silenciosas,
Há dias sem calor, beirais sem ninhos!

Meus olhos são dois velhos pobrezinhos
Perdidos pelas noites invernosas...
Abertos, sonham mãos cariciosas,
Tuas mãos doces plenas de carinhos!

Os dias são Outonos: choram... choram...
Há crisântemos roxos que descoram...
Há murmúrios dolentes de segredos...

Invoco o nosso sonho! Estendo os braços!
E ele é, ó meu amor pelos espaços,
Fumo leve que foge entre os meus dedos...

A ausência do amado, marca de muitos dos poemas de Florbela, aparece também neste. Tal ausência é, para a Poetisa, sinônimo de tristeza e sofrimento, de perda de tudo o que é belo e bom no viver (1ª estrofe). Longe do amado, metáfora de um amor idealizado, mas nunca atingido pelo eu poético, os seus “[olhos] abertos sonham mãos cariciosas”, as “mãos doces” do amado, tão distantes da sua realidade. Todos os elementos externos se transmutam, à maneira dos românticos, em reflexos da tristeza do eu lírico: os “crisântemos roxos que descoram” são nada mais que a própria Poetisa na sua dor a esmorecer, percebendo que o seu amado, seu ideal, não passa de sonho (13º verso), que, tal como fumo, esvai-se por entre os seus dedos.

A idealização de um amado ou do próprio amor é traço marcante da poética de Florbela Espanca. Nessa busca, em que a Poetisa amiúde recorre à sensualidade como apelo convidativo ao “Prince Charmant” de sua imaginação, depara-se sempre com o vazio deixado pela não-realização desse ideal. Vive, portanto, uma quimera: afasta-se da realidade, pois a cada vez que com ela se depara encontra inexoravelmente a Dor. À medida que lemos os seus poemas, vemos que alimenta seu ideal até certo ponto, mas a repetitiva desilusão faz com que essa esperança de encontrar o tal amado aos poucos se desvaneça, dando lugar ao pessimismo e à falta de razão ou vontade de viver.

Assim, pois, vive o eu poético de Florbela em um mundo de amores concebido, descontente com os amores oferecidos – ou não – pela realidade. Perder esse afastamento significa desilusão e desejo pela morte.

Não poderíamos deixar de transcrever aqui ao menos um poema de Fernando Pessoa. Vejamos, pois,

Cerca de grandes muros quem te sonhas.
Depois, onde é visível o jardim
Através do portão de grade dada,
Põe quantas flores são as mais risonhas,
Para que te conheçam só assim.
Onde ninguém o vir não ponhas nada.
Faze canteiros como os que outros têm,
Onde os olhares possam entrever
O teu jardim como lhos vais mostrar.
Mas onde és teu, e nunca o vê ninguém,
Deixa as flores que vêm do chão crescer
E deixa as ervas naturais medrar.
Faze de ti um duplo ser guardado;
E que ninguém, que veja e fite, possa
Saber mais que um jardim de quem tu és -
Um jardim ostensivo e reservado,
Por trás do qual a flor nativa roça
A erva tão pobre que nem tu a vês...

Todo de versos decassílabos, com três estrofes de seis versos cada, o poema tem como traço formal marcante a contenção. Com um esquema de rimas estabelecido, não há espaço no texto para liberdades ou inovações no que diz respeito à forma poética.

Sendo o eu lírico uma voz que pouco ou nada de si imprime ao texto, estabelece com o leitor contato no intuito de aconselhá-lo; e o conselho que dá é justamente para que se feche em si, que cerque o que tem de mais “nativo”, de mais subjetivo e espontâneo, de modo que se parta em dois: aquele que é visto pelos outros e aquele que não o é. Do que é visto, diz-se ser qual jardim, através de cujas cercas só consigam enxergar o que de mais decorativo foi ali plantado. O que o eu poético diz para seu leitor-aconselhado é que proteja sua interioridade, guarde aquilo de si que não deve ser exposto a olhos alheios.

Considerando o homem como ser de profundidade, diz o Poeta que esta deve ser cultivada, e que permita lhe brotem as flores mais selvagens, ou mesmo as ervas daninhas. O cuidado que teria um jardineiro só deve ser empregado nos níveis do *eu* com os quais os

outros têm contato. Assim, o homem duplo, para conhecer sua parte mais íntima, suas zonas mais profundas e imaculadas pelo cultivo social, deve voltar-se para dentro de si mesmo, para as partes de sua alma escondidas do olhar invasivo do outro.

Do mesmo modo com que preconiza a ocultação do verdadeiro *eu* sob a aparência de um jardim metafórico, a forma com que o poema é elaborado mostra a maneira de fazê-lo; sob a forma contida e cultivada dos versos decassílabos, rimados, flores oferecidas à vista do leitor, está o eu lírico, voz que não se identifica ou revela. Para que se pudesse descobri-lo, dever-se-ia perpassar os limites da cerca de suas palavras, ir, além das flores, até a erva pobre desconhecida dele próprio.

Ao finalizarmos este breve percurso, destacamos a presença das seguintes questões na lírica portuguesa da passagem do século XIX ao XX: o saudosismo das lembranças puras e felizes do passado, em oposição às visões inócuas de uma modernidade em que o sujeito é despersonalizado; a frustração diante da impossibilidade de se alcançar o que é idealizado – representado, no poema de Florbela Espanca, pela figura do amado; e finalmente, relacionado aos outros motivos, o isolamento do sujeito em si que chamamos de autoexílio, sensação de desterro ou não-pertencimento do Poeta ao mundo que tem diante dos olhos, e que opõe a um mundo – talvez também idealizado – de inocência e alegria do passado. Mundo que já não existe, deixando-o só em sua torre de tristeza e dor, tendo como refúgio a arte e as lembranças do passado.

BIBLIOGRAFIA

BACHELARD, G. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. Tradução de António Danesi, Ed. Martins fontes, São Paulo. 1990.

BALAKIAN, A. *O Simbolismo*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

CASTRO, E. *Obras Completas*. Vol. VI. Lisboa: Imprensa nacional, 1940.

ESPANCA, F. *Poesia de Florbela Espanca*. Volume 2. Porto Alegre: L&PM, 2002.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução de Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978. (Problemas atuais e suas fontes, 3).

GUIMARÃES, Fernando. *Poética do Simbolismo em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1990. (Temas Portugueses).

GUIMARÃES, Fernando. *Simbolismo, modernismo e vanguardas*. Porto: Lello & Irmão, 1992.

- KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. Trad. de Paulo Quintela. 6ª edição portuguesa totalmente revista pela 16ª alemã. Coimbra: Arménio Amado Editor, Sucessor, 1976.
- MONTEIRO, A.C. *A poesia da Presença*. Lisboa: Moraes editores, 1972.
- MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. 33ª edição. São Paulo: Cultrix, 2005.
- MORETTO, Fúlvia M. L. (Org). *Caminhos do decadentismo francês*. São Paulo: Perspectiva, Editora da Universidade de São Paulo, 1989. (Textos, 9).
- NOBRE, A. *Poesia. Introdução de Luís da Câmara Cascudo*. Rio de Janeiro: Agir, 1967.
- OLIVEIRA MARQUES, A. H. *Historia de Portugal*. Vol. II: de las revoluciones liberales a nuestros días. Lisboa: Palas Editores, 1974.
- PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Organização, introdução e notas de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1999.
- SCHOPENHAUER, A. *O mundo como vontade e representação*. São Paulo: Abril Cultural, 1985.
- WILSON, Edmund. *O castelo de Axel: estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1985.