

DEPARTAMENTO DE LETRAS

TRAÇOS DECADENTISTAS EM OLAVO BILAC E EMILIANO PERNETA

Fernando Monteiro de Barros (UERJ)

fermonbar@uol.com.br

Armando Rabelo Soares Neto (UERJ)

Ingrid Moura Carlos (UERJ)

Muito do que é inserido dentro das rubricas do Parnasianismo e do Simbolismo, em nossa literatura, tem, na verdade, ligações com a poética do Decadentismo. Só para dar um exemplo, o tema da mulher-fatal percorre a poesia brasileira do final do século XIX e começo do século XX, comparecendo tanto na poesia parnasiana quanto na simbolista, o que leva muitos críticos a verem uma certa transposição entre os dois estilos. Em texto dedicado à ocorrência da *femme fatale* em nossa poesia parnasiana, Affonso Romano de Sant'Anna, para ilustrar sua argumentação, recorre a um soneto de Oscar Rosas, "Sereia", incluído por Péricles Eugênio da Silva Ramos em sua antologia da poesia simbolista, e justifica-se: "Oscar Rosas não é um parnasiano puro. É um simbolista que conviveu e influenciou Cruz e Souza. Mas seu soneto se encaixa sistemicamente no que estamos falando" (Sant'Anna, 1984, p. 94).

Ora, a imagética das mulheres lúbricas e sanguinárias remonta ao Romantismo e é consolidada no século XIX por Charles Baudelaire em suas *Flores do Mal* (1857), verdadeiro modelo onde se inspiraram os estilos a ele posteriores: Parnasianismo, a partir do rigoroso apuro formal baudelaireano na construção intelectual do poema, Simbolismo, inspirado no soneto "Correspondências" e nos temas baudelaireanos da busca do infinito e da idealidade vazia (Friedrich, 1991, p. 47), e Decadentismo, tributário do "prazer aristocrático de desagradar" do dândi (*Idem*, p. 45), da consciência melancólica da ruína (*Ibidem*), da concepção trágica de erotismo, eivado de sadismo e profanação, e da concepção da arte como artifício em detrimento do culto oitocentista à natureza. Aqui no Brasil, Baudelaire foi admirado e lido por nossos poetas do final do século XIX (Ramos, 1965, p. 14), tanto os realistas da década de 1870, como Carvalho Júnior, Teófilo Dias e Fontoura Xavier, quanto os nossos parnasianos e simbolistas, que, em certos procedimentos poéticos, mostra-

FACULDADE DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES

vam-se muito mais próximos do Decadentismo do que dos estilos a que filiavam-se: a mulher fatal da literatura do período é precipuamente decadentista.

Aliás, quando se fala em Decadentismo, estilo artístico-literário surgido na França do final do século XIX, a imagem feminina que emerge é única: Salomé. Esta personagem profana, eleita a *femme-fatale* por excelência da estética de Huysmans e de Oscar Wilde, traz em seu próprio mito uma rubrica sádica, bem ao gosto da concepção perversa de amor dos decadentes. Ao dançar para Herodes, a princesa conquista a possibilidade da realização de qualquer um de seus desejos, mas, influenciada por sua mãe, pede somente a cabeça de João Batista. Sedutora e cruel, Salomé encarnaria o modelo da mulher decadente, conforme ratificado por Latuf Mucci (1994, p. 71): “o tema de Salomé identifica-se com a concepção decadentista do amor, que une desejo e morte, volúpia e fatalidade, mulher e abismo”.

Esta mesma concepção de Salomé aparece retratada por Gustave Moreau, influência artística importantíssima para o Decadentismo, em seus quadros “Salomé dançando diante de Herodes” e “A Aparição”, ambos de 1876. O requinte bizantino deste pintor é crucial para entender esta escola literária. Sob a influência dos escritores Théophile Gautier e Charles Baudelaire, o Decadentismo ousou ir além dos limites da palavra, dinamizando o potencial de transposição da arte; e é neste ponto que Moreau aparece como peça fundamental, jogando na tela sensações que serão captadas e consequentemente retratadas no papel.

Joris-Karl Huysmans foi um paradigmático escritor decadente. Seu romance *Às Avestas* (1884) é tido como a principal obra em prosa do Decadentismo. Sobre este autor Pedro Paulo Catharina (2005, p. 181) afirma que

O conceito de transposição de arte (...) encontra-se no centro das preocupações desse descendente de pintores holandeses que, desde cedo, exprimiu seu desejo de escrever como um pintor – ambição estética primorosamente atingida em seus croquis e poemas em prosa, nas suas críticas de arte, e que reencontramos em várias passagens de *Às Avestas*.

No quinto capítulo do romance, esta transposição da arte é um recurso assaz utilizado. A citada Salomé aparece na obra de Huys-

mans através das pinturas de Moreau que, segundo a narrativa, pertencem ao protagonista des Esseintes e enfeitam as paredes de sua casa. No texto, as pinturas são descritas com tanta habilidade, que as palavras do romance e os quadros de Moreau parecem fundir-se:

No odor perverso dos incensos, na atmosfera superaquecida dessa igreja, Salomé, o braço direito estendido num gesto de comando, o esquerdo dobrado segurando um grande lótus à altura do rosto, avança lentamente nas pontas dos pés, aos acordes de uma guitarra cujas cordas são feridas por uma mulher agachada (Huysmans, 1987, p. 84).

Como visto, Salomé é retratada tanto na pintura quanto no romance. No entanto, não é este fato que a destaca, mas sim seu ar sádico. Assim como a “musa” decadentista, outras personagens femininas são retratadas de igual forma: Salomé serve de alegoria a todo o ideal de mulher decadente. Seus traços enfeitadores e luxuriosos, combinados com seu dispositivo cruel, tornam-na a representante mor da “beleza maldita”, tão cara aos decadentes:

Ela não era mais apenas a bailarina que arranca, com uma corrupta torsão de seus rins, o grito de desejo e de lascívia de um velho; que estanca a energia, anula a vontade de um rei por meio de ondulações de seios, sacudidas de ventre, estremecimentos de coxas; tornava-se, de alguma maneira, a deidade simbólica da indestrutível Luxúria, a deusa da imortal Histeria, a Beleza maldita, entre todas eleita pela catalepsia, que lhe inteiriza as carnes e lhe enrija os músculos; a Besta monstruosa, indifferente, irresponsável, insensível, a envenenar, como a Helena antiga, tudo quanto dela se aproxima, tudo quanto a vê, tudo quanto ela toca. (Huysmans, 1987, p. 86)

Outra personagem feminina da Antiguidade, aos olhos decadentes, evoca igualmente a luxúria e a maldade: eis Cleópatra. Famosa por sua exuberante beleza, a rainha egípcia foi eternizada por Théophile Gautier no conto “Uma noite de Cleópatra” (1838). Na narrativa, todo o fascínio e esplendor desta “mulher-fatal” é exaltado:

Sobre esse estranho travesseiro repousava uma cabeça bastante encantadora, da qual um olhar pusera a perder a metade do mundo, uma cabeça adorada e divina, a mulher mais completa que já existiu, a mais mulher e a mais rainha, um tipo admirável ao qual os poetas nada puderam acrescentar, e que os pensadores continuam a encontrar no final de seus sonhos: não é necessário nomear Cleópatra. (Gautier, 2006, p. 40)

A superioridade de sua beleza só não é menor que seu sadismo. Segundo Camille Paglia (1992, p. 385), “Cleópatra, entediada e perigosa, é a primeira *femme fatale* heterossexual exótica do deca-

FACULDADE DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES

dentismo”, e acrescenta que “escravizada pela natureza, Cleópatra torna-se uma escravizadora sexual sadiana”.

No já citado conto de Gautier, a rainha sente-se totalmente entediada e o Egito, com toda a sua imensidão, a oprime. Sua nobre impaciência precisa ser quebrada por algo arrebatador, extremamente novo e exótico. É neste momento que surge em seu caminho Meïamoun, jovem que nutre por ela um grande amor. É digno de nota o hieratismo com que Cleópatra se dirige ao rapaz:

Sou boa, entrego-me à tua loucura; teria o direito de mandar matar-te agora mesmo; mas disseste que me amas, mandarei matar-te amanhã; tua vida por uma noite. Sou generosa, compro-te a vida, poderia tomá-la. Mas o que fazes a meus pés? Levanta, e me dá tua mão para voltar ao palácio. (Gautier, 2006, p. 59)

Após uma noite de intenso prazer com Meïamoun, Cleópatra dá-lhe uma taça com veneno; o jovem bebe e morre. Ao ser questionada por Marco Antonio o significado daquela cena, a rainha responde com a indiferença e a frivolidade típicas das *femmes fatales*:

– Oh! Nada! – disse Cleópatra sorrindo. – É um veneno que eu experimentava para dele me servir se Augusto me fizesse prisioneira. Agradar-lhe-ia, meu caro senhor, sentar-se a meu lado e ver dançar esses bufões gregos?... (Gautier, 2006, p. 65)

Assim, como podemos observar, o sadismo está muito ligado ao erotismo na estética decadente. Segundo Mario Praz (1996, p. 265), no Decadentismo “a matéria é [...] exotismo luxurioso e sanguinário”.

Como já foi dito, o Decadentismo não ficou restrito à França. Suas marcas aparecem nas produções poéticas de muitos países, muitas vezes escondidas por uma máscara parnasiana ou simbolista. Portanto, cabe encontrar alguns de seus traços ainda encobertos por uma névoa de tabus classificatórios. Um poeta da literatura brasileira, tido como tipicamente parnasiano, apresenta, em algumas de suas produções, ressonâncias do Decadentismo: Olavo Bilac possui alguns poemas que trazem, dentre outras marcas decadentistas, o gosto pelo sadismo (Praz, 1996, p. 282). No poema “Guerreira”, Bilac (2001, p. 18) evoca uma musa maldita, inspirada em cruéis guerreiras de outrora:

DEPARTAMENTO DE LETRAS

É a encarnação do mal. Pulsa-lhe o peito
Ermo de amor, deserto de piedade...
Tem o olhar de uma deusa e o ativo aspeito
Das cruentas guerreiras de outra idade.

“Encarnação do mal”, a mulher surge como um ser superior, possuindo um olhar fascinante e uma postura forte, que esmaga o homem, tal como na poesia de Charles Baudelaire assim também como no Decadentismo, que se compraz em promover a subversão dos papéis de gênero tradicionalmente atribuídos a cada sexo (Praz, 1996, p. 287). Os versos seguintes utilizam recursos descritivos para realçar o luxo sanguinário da figura feminina do poema:

O lábio ao rictus do sarcasmo afeito
Crispa-se-lhe num riso de maldade,
Quando, talvez, as pompas, com despeito,
Recorda da perda majestade.

Os tercetos coroam a ferocidade desta mulher sanguinária com os artefatos de sua distinção, descritos em seu aspecto plástico e extremamente estetizado, o que é um traço tanto do Parnasianismo quanto do Decadentismo:

E assim, com o seio ansioso, o porte erguido,
Corada a face, a ruiva cabeleira
Sobre as amplas espáduas derramada,

Faltam-lhe apenas a sangrenta espada
Inda rubra da guerra derradeira,
E o capacete de metal polido...

A pujança e a crueldade desta mulher só não são maiores que as da figura feminina descrita no poema “Abyssus”, também de Bilac (2001, p. 84):

Bela e traidora! Beijas e assassinas...
Quem te vê não tem forças que te oponha:
Ama-te, e dorme no teu seio, e sonha,
E, quando acorda, acorda feito em ruínas...

Neste quarteto, o ideal decadente de volúpia cruel atinge seu paroxismo. Este belo monstro une o beijo ao assassinato, o que deixa entrever traços de vampirismo, verdadeira coqueluche entre os decadentes, amantes do paradoxo.

Este ideal de fêmea maldita, conforme já dito, é influência direta de Baudelaire. Segundo Camille Paglia (1992, p. 388),

FACULDADE DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES

Para Baudelaire, sexo é limitação, não libertação. O desejo, normalmente um estímulo à ação masculina, torna o homem passivo em relação ao seu corpo nascido de mãe. Ele é traído pelo corpo, entregue às mãos das mulheres por fraqueza sexual.

Esta é a postura do eu lírico masculino no poema: totalmente fragilizado diante desta mulher-fera. O segundo quarteto do soneto apresenta a conjunção entre mulher e abismo:

Seduzes, e convidas, e fascinas,
Como o abismo que, pérfido, a medonha
Fauce apresenta flórida e risonha,
Tapetada de rosas e boninas.

Sem dúvida, a mulher do soneto de Olavo Bilac apresenta marcas das mulheres-vampiras baudelairianas: “o poder da natureza é brandido por impiedosos vampiros, as mais numerosas *personas* na poesia de Baudelaire (...) a mulher é sempre superior (...) são rígidas e não companheiras” (Paglia, 1992, p. 388). E, ao conjugar a imagem do sangue no terceto final com a imagem das flores, o poema se inscreve na imagética do vampirismo feminino do século XIX: sangue e rosas.

O viajor, vendo as flores, fatigado
Foge o sol, e, deixando a estrada poenta,
Avança incauto...Súbito, esbroado,

Falta-lhe o solo aos pés: recua e corre,
Vacila e grita, luta e se ensanguenta,
E rola, e tomba, e se espedaça, e morre...

Mas o sadismo em Bilac e na própria escola decadentista não se restringiu apenas às mulheres. No poema “O incêndio de Roma”, também de Bilac (2001, p. 24), a imagem sádica aparece encarnada pelo elemento masculino. Fiel ao requinte esteticista parnasiano-decadentista, as primeiras estrofes aliam majestade à ruína, assinando o gosto decadente pela monumentalidade que se esboroa:

Raiva o incêndio. A ruir, soltas, desconjuntadas,
As muralhas de pedra, o espaço adormecido
De eco em eco acordando ao medonho estampido,
Como a um sopro fatal, rolam esfaceladas.

E os templos, os museus, o Capitólio erguido
Em mármore frígido, o Foro, as erectas arcadas
Dos aquedutos, tudo as garras inflamadas
Do incêndio cingem, tudo esbroa-se partindo.

DEPARTAMENTO DE LETRAS

“Impassível” e ativo como o dândi baudelairiano-decadentista, que jamais se abala ou se emociona e goza com o exercício da depravação e da maldade, Nero, de longe, não apenas contempla toda aquela destruição, mas, com sua lira, transforma-a em espetáculo estético:

Longe, reverberando o clarão purpurino,
Arde em chamas o Tibre e acende-se o horizonte...
-Impassível, porém, no alto do Palatino,

Nero, com o manto grego ondeando ao ombro, assoma
Entre os libertos, e ébrio, engrinaldada a fronte,
Lira em punho, celebra a destruição de Roma.

Assim, marcas do estilo de Huysmans e de Oscar Wilde ficam evidentes nos poemas de Olavo Bilac analisados, o que nos autoriza a concluir que a poesia deste autor parnasiano apresenta, indiscutivelmente, ressonâncias decadentistas.

Abrindo as cortinas do palco do fim do século XIX, Parnasianismo, Simbolismo e Decadentismo, portanto, contracenam na poética brasileira então produzida. A crítica literária, no entanto, como já salientamos, destaca apenas o Parnasianismo e o Simbolismo em suas análises, tornando o Decadentismo um mero coadjuvante, isto quando chegam a mencioná-lo. Entretanto, estudos focados na rubrica decadente mudam a visão dedicada a este cenário, alocando-o como protagonista do espetáculo rico e plural de nossa literatura da época.

Conforme já dissemos, Charles Baudelaire é certamente o patrono dos decadentes e também das demais estéticas finisseculares. É impossível deter-se sobre o período sem fazer referência ao poeta francês. Ao lançar *As Flores do Mal* (1857), ele causa uma reviravolta na poesia produzida em seu tempo e nos períodos subsequentes. Anatole Baju, ao tratar da *Escola Decadente* (1887), corrobora o fato ao afirmar que “Baudelaire poderia ser chamado seu verdadeiro predecessor. Encontramos nas *Fleurs du Mal* o germe de todas as belezas que admiramos e sobretudo a ideia que presidiu a concepção da escola decadente” (Moretto, 1989, p. 89).

Além do sadismo, outra vertente recorrente nos decadentes, como já afirmamos, é a do esteticismo, chegando a formar o que Lafat Isaiás Mucci definiu como “amálgama fatal, tornando-se a deca-

FACULDADE DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES

dência o signo privilegiado do esteticismo, avesso ao progresso da sociedade filisteia da segunda metade do século XIX” (1994, p. 17). Assim, o esteticismo inaugura “a autonomia inquestionável dos padrões estéticos” (*Idem*, p. 16), elegendo a arte “como valor supremo, como instância absoluta, como objeto único da vida” (*Ibidem*). Ao adotar a postura da *arte pela arte*, os decadentes puderam concentrar seu foco nos preceitos inerentes à literatura, excluindo bandeiras políticas ou ideológicas, no que têm em comum com o Parnasianismo, contudo.

O Decadentismo, ao escancarar o enfado de seu tempo, o faz por oposição cultural. Focar-se na arte como um fim em si mesma é de certa forma o modo de gritar e mostrar que a conjuntura mundial não os agradava, em uma espécie de resistência passiva.

É corolário do autor de *O Pintor da Vida Moderna* aquilo que Hugo Friedrich salientou como a “despersonalização da lírica moderna” (1991, p. 36), ou seja, uma ruptura com a ideia de que o eu lírico fala pelo eu empírico, noção dominante no Romantismo e que, ainda hoje, é bastante disseminada no senso comum. No Decadentismo não veremos um derramamento emotivo ou exacerbado.

Os decadentes bebem dessa fonte ao “neutralizar o coração pessoal” (*Idem*, p. 37). Ao “perscrutar um mistério no lixo das metrópoles” (*Idem*, p. 47) Baudelaire abre caminho para o *spleen*, tédio suscitado pela modernidade, que encontrará lugar nos meandros dos trabalhos da eloquência decadente.

O poeta paranaense Emiliano Pernetá desvela, em alguns de seus versos, ressonâncias desse fastio conjuntural, que impera no fim do século XIX. *Ilusão*, livro que maior destaque recebeu da crítica, é perpassado por este conceito. O próprio título já deixa entrever o que se verá nos poemas: um simulacro patente, uma voz imbuída do *spleen* das grandes metrópoles. Pernetá é destacado como um dos disseminadores do Simbolismo no país; formou-se em Direito na cidade de São Paulo e, ao regressar à sua terra natal, durante o curso, proporcionou aos curitibanos a leitura das *Flores do Mal*, episódio apresentado por Nestor Victor como marco do movimento no Brasil.

Sua produção poética inclui *Músicas* (1888), *Ilusão* (1911), *Pena de Talião* (1914) e os póstumos *Setembro* (1934) e *Poesias*

DEPARTAMENTO DE LETRAS

Compleatas (1945). Nos poemas que aqui analisaremos veremos um Pernetá que comunga dos preceitos decadentistas expostos até aqui, chancelados por Baudelaire. O poema que abre seu primeiro livro, “Música íntima” (Pernetá, 1945, p. 121), começa por revelar uma voz poética que se repetirá em outros pontos. Vejamos:

Não sentisse eu a par desta tristeza
Da espessa bruma de melancolia,
Eu na minha alma se derrama e pesa,
Um fundo de doçura e de harmonia;

Não fosse ao lado meu quando a aspereza
Rude de steppes atravesso o guia
Que me conduz como uma estrela acesa,
Que faz do da noite horrenda um claro dia;

Hino não desse o fundo da miséria,
Não se tornasse o horror em canto aberto,
Em música santíssima e aérea!

E eu não sei se vencera-te, perdida,
Tórrida areia, aspérrimo deserto,
Infinito deserto desta vida!

Na primeira estrofe, o eu lírico manifesta um “fundo de doçura e harmonia” que se esfacela ao longo do poema, principalmente nos últimos tercetos. Emerge, assim, do mesmo interior posto ante a miséria que incitará o “horror e canto aberto”, chegando ao “infinito deserto desta vida”. A voz poética explode para realçar o *spleen* crepuscular do período, em um evidente descompasso entre o eu lírico e os valores vigentes do *status quo* burguês da época.

A filosofia de Schopenhauer é basilar para o Decadentismo. *O Mundo como Vontade e Representação* detona um abalo nos conceitos que constituiriam a complexidade da cena finissecular. Para Latuf Mucci, nas bases dos “pressupostos do filósofo alemão, a existência torna-se absurda, porque o querer-viver – essência do ser – é uma força cega e inconsciente. O desacordo fundamental entre vontade e representação gera um pessimismo trágico” (1994, p. 32).

Às *Aveasas*, já citado romance (1884) de Joris-Karl Huysmans, é, como vimos, considerado um dos maiores expoentes do movimento decadente. Uma obra sem enredo que tem por protagonista um nobre que rompe com a sociedade burguesa e refugia-se em

FACULDADE DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES

um cenário artificial. Durante esse tempo, concentra-se na leitura de livros que tratam da decadência latina, de perfumes, de especiarias e de diversos outros estimulantes que lhe são prazerosos. Des Esseintes, o personagem mor da narrativa, encarna os pensamentos do Decadentismo sobre tudo que refute o ordinário:

Seu desprezo pela humanidade aumentou; compreendeu enfim que o mundo se compõe na maior parte de sacripantas e imbecis. Decididamente, não tinha nenhuma esperança de descobrir em outrem as mesmas aspirações e os mesmos rancores, nenhuma esperança de acasalar-se com uma inteligência que se comprazesse, como a sua, numa estudiosa decrepitude (...). A essa altura, já sonhava com uma reinada tebaida, num deserto confortável, com uma arcada imóvel (...) (Huysmans, 1987, p. 36-37).

Des Esseintes é a síntese do espírito que dominará o Decadentismo, juntando em si a melancolia e o desagrado para com a sociedade que se instaurara. Evadir-se-á para a arte, em busca de algo que valha a sua dedicação de esteta refinado e misantropo. Aliará esteticismo e tédio, a *flor da decadência*, conforme verso do nosso poeta Fontoura Xavier.

Todos esses preceitos juntos contribuem verdadeiramente para o enfado do homem que caminha para a virada do século. A realidade seria apenas “representação”, uma ilusão compartilhada. O homem com inteligência aguçada, com base em Schopenhauer, seria aquele que mais sofre, por ser consciente de sua impotência diante da vida (Gomes, 1994, p. 9).

Emiliano Perneta (1945, p. 169-170) nos apresenta um poema que tem por título o nome do filósofo alemão, disseminador do pessimismo flagrante nesse tempo:

Não me assusto de que falasse desse
Abismo, cheio de perfídia e danos,
E soerguendo pela ponta os panos
A torpeza do mundo descrevesse.

Nem que miragem rútila de enganos
Fosse o caminho que no mundo vê-se,
E que no cume a morte se conhece
Desconhecida dos primeiros anos;

DEPARTAMENTO DE LETRAS

Nada me assombro disso; mais ou menos
Conheço a hediondez deste vazio,
Cujas próprias doçuras são venenos...

Assombra-me, porém, que estando à beira
Do abismo, esse filósofo nos queira
Falar, e fale tão a sangue frio!

O teor dos versos nos quais o eu-lírico depara-se com um abismo e a “torpeza do mundo”, regidos por um ar niilista, fazem com que o filósofo consiga cortar a “sangue frio”, causando o que poderíamos chamar de verdadeira ferida narcísica.

Sobre o Decadentismo, Helena Parente Cunha afirma que “todos os movimentos de vanguarda a ele são devedores” (*apud* Mucci, 1994, p. 46). A arte de Charles Baudelaire, junto com as estéticas finiseculares dos oitocentos foram fulcrais para a insurgência das vanguardas modernistas que explodiram no início do século XX. E essa vertente deve ser explorada não apenas para que se compreenda a literatura desse tempo com mais precisão e se perceba a formação dos fermentos da poesia contemporânea, mas por ser uma voz que vale pela beleza malsã de seus acordes.

BIBLIOGRAFIA

BAJU, Anatole. A escola decadente. **In:** MORETTO, Fulvia. *Caminhos do Decadentismo francês*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1989.

BILAC, Olavo. *Poesias*. Org. Ivan Teixeira. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira. *Quadros literários fin-de-siècle: um estudo de Às Avestas, de Joris-Karl Huysmans*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Tradução de Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

GAUTIER, Théophile. Uma noite de Cleópatra. **In:** Costa, Flávio Moreira da (org.). *Os melhores contos que a História escreveu*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

FACULDADE DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES

- GOMES, Álvaro Cardoso. *O Simbolismo*. São Paulo: Ática, 1994.
- HUYSMANS, Joris-Karl. *Às avessas*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.
- MORETTO, Fulvia. *Caminhos do Decadentismo Francês*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1989.
- MUCCI, Latuf Isaías. *Ruína e simulacro decadentista*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1994.
- MURICI, Andrade. Presença do Simbolismo. In: COUTINHO, Afrânio (Org.). *A literatura no Brasil*. V. 4. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: UFF, 1986.
- PAGLIA, Camille. *Personas sexuais: arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.
- PERNETA, Emiliano. *Ilusão e outros poemas*. Rio de Janeiro: GRD, 1966.
- _____. *Poesias completas*. V. 2. Rio de Janeiro: Zelio Valverde, 1945.
- PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Trad. Philadelpho Menezes. Campinas: UNICAMP, 1996.
- RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. *Poesia simbolista: antologia*. São Paulo: Melhoramentos, 1965.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. Da mulher esfinge como estátua devoradora ao *strip tease* na alcova. In: _____. *O canibalismo amoroso: o desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia*. São Paulo: Brasiliense, 1984.