

---

**POÉTICAS SIMBOLISTAS EM LÍNGUA PORTUGUESA:  
UM ESTUDO COMPARATIVO DE *OARISTOS* E *BROQUÉIS***

Symbolistic poetics in portuguese language:  
a comparative study of *Oaristos* and *Broquéis*

Renata Ribeiro Lima<sup>1</sup>  
Ida Alves<sup>2</sup>

**RESUMO:** Considerando a grande aproximação temporal, temática e formal entre o Simbolismo português e o brasileiro, este artigo pretende analisar as relações intertextuais entre as suas obras consideradas como marcos iniciais do movimento nos respectivos sistemas literários: *Oaristos* (1890), de Eugénio de Castro, e *Broquéis* (1893), de Cruz e Sousa, a fim de identificar suas semelhanças e diferenças, com ênfase no modo como as manifestações literárias anteriores, nacionais ou estrangeiras, podem ter alguma relação dialógica com a construção desses textos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Simbolismo; Literatura portuguesa; Literatura brasileira; Eugénio de Castro; Cruz e Sousa.

**ABSTRACT:** By taking into account the temporal, thematic and formal approximation between Portuguese and Brazilian Symbolism, the purpose of this article is to review the intertextual relations between the works considered as the initial features of the movement in those respective literary systems: *Oaristos* (1890), by Eugénio de Castro and *Broquéis* (1893), by *Cruz e Sousa*, in order to identify their similarities and differences, with emphasis on how previous literary manifestations, either national or foreign, may have some dialogical relationship with the construction of these texts.

**KEYWORDS:** Symbolism; Portuguese Literature; Brazilian Literature; Eugénio de Castro; Cruz e Sousa.

## INTRODUÇÃO

O Simbolismo foi talvez a escola literária em que Portugal e Brasil estiveram mais próximos cronologicamente e em termos de ambiente literário. *Mutatis mutandis*, ambos os países viviam um momento de simultaneidade de tendências diversas, umas em declínio e outras, em devir:

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Estudos de Literatura pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e docente do Instituto Federal do Maranhão (IFMA).

<sup>2</sup> Professora titular da Universidade Federal Fluminense (UFF) e pesquisadora do CNPq (bolsa de produtividade em pesquisa).

traços do Romantismo, do Realismo, do Naturalismo, do Parnasianismo, do Decadentismo e do Simbolismo tinham lugar na produção literária finissecular oitocentista, seja por elos de continuidade, seja por tensões e confrontos. A década de 1890 representa, assim, nas literaturas portuguesa e brasileira, ou na literatura de expressão portuguesa, um momento de transição, “um grande divisor de águas de diversas épocas literárias” (CASTRO, 1999, p. 289), cujos frutos colher-se-ão mais tarde, no Modernismo.

Outro fato significativo, em ambos os países, é a percepção de que o movimento havia sido “importado” da França. Contudo, a consideração atenta das idiossincrasias de cada país nos seus contatos com o Decadentismo e com o Simbolismo Francês poderá permitir a problematização do conceito de importação. É mister refletir, portanto, sobre as razões dessa busca por modelos de uma literatura estrangeira (central) para duas literaturas consideradas periféricas, o que faremos com base nas ideias de Pascale Casanova (1999) sobre as trocas simbólicas dentro do espaço literário internacional.

Em vista disso, parece-nos oportuno um estudo comparativo entre essas duas literaturas de língua portuguesa em relação às manifestações próprias do movimento simbolista. Para tanto, servirão como objeto de análise as duas obras consideradas pioneiras do movimento simbolista em Portugal e no Brasil: *Oaristos* (1890) e *Broquéis* (1893), respectivamente<sup>3</sup>. Antes, porém, interessa fazer uma breve contextualização do surgimento do Simbolismo em França, Portugal e no Brasil, para ter presentes certas informações úteis para o comparativo de poéticas.

## DO SIMBOLISMO EM FRANCÊS E EM PORTUGUÊS

Embora o símbolo sempre tenha existido em Literatura (e na linguagem) e seja quase indissociável da definição de qualquer poética, opera-se um alargamento na sua concepção e no seu emprego em fins do século XIX, nomeadamente nas literaturas ocidentais, com a denominação de Simbolismo. Originado em França, o movimento simbolista é hoje considerado por boa parte da crítica como um momento fundamental na evolução da poesia moderna desde o Romantismo até as vanguardas do século XX.

A complexidade das mudanças sociais, econômicas e culturais do

---

<sup>3</sup> Embora não sejam as primeiras manifestações do Simbolismo em nenhum dos dois países, é consensual tê-las como marcos em que essa estética se encontrava mais bem desenvolvida e em que a moda simbolista foi lançada em língua portuguesa.

século XIX levou à convivência simultânea, tanto na Europa quanto no Brasil, de diversas tendências estéticas, das quais se destacaram o Romantismo, o Realismo, o Naturalismo, o Parnasianismo, o Decadentismo e o Simbolismo, cujos desdobramentos se estenderão ao início do século XX. Essa coexistência, em determinados momentos, das mesmas escolas literárias em França, Portugal e Brasil se deve, dentre outros fatores, à posição que cada um destes países ocupava no contexto literário ocidental da época: a França era o principal centro difusor de inovações culturais para diversas literaturas, dentre as quais a portuguesa e a brasileira, que, salvaguardadas as diferenças entre os respectivos sistemas, viviam momentos de inflexão em que necessitavam de elementos estrangeiros para renovar seu repertório. Citando Fernand Braudel, Casanova afirma que “[a] la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, au debut du XX<sup>e</sup> siècle, écrit-il, la France, largement à la traîne de l’Europe économique, est le centre indubitable de la littérature et de la peinture de l’Occident” (1999, p. 23). Segundo a autora, discípula de Pierre Bourdieu, o universo literário constitui um palco assimétrico de disputas pela hegemonia intelectual, onde podem ocorrer trocas simbólicas entre o(s) centro(s) e a(s) periferia(s).

Lembremos que surgem, no ambiente boêmio da *rive gauche*, entre 1880 e 1885, as primeiras manifestações do Decadentismo, considerado como uma primeira fase do Simbolismo (GUIMARÃES, 1990; MOISÉS, 1974), em que se misturam tendências parnasianas. Em 1866, é publicada a revista *Le Parnase Contemporain*, na qual já se identificam os poemas ancestrais do movimento simbolista (compostos por Baudelaire, Verlaine e Mallarmé). Em 1881, Paul Bourget publica um artigo em *La Nouvelle Revue* intitulado “Théorie de la Décadence”, de onde surge o rótulo para o novo gênero de poesia. No ano seguinte, Verlaine anuncia o primado da música sobre todas as coisas em sua *Art Poétique*; organizando, em 1884, a coletânea dos *Poètes Maudits* (contendo poemas de Tristan Corbière, Rimbaud e Mallarmé). Em 1886, vem à tona o *Traité du Verbe*, de R. Ghil, prefaciado por Mallarmé, e “Le Symbolisme”, manifesto de Jean Moréas em *Le Figaro*.

É muitas vezes atribuída ao decadentismo uma filiação ao chamado romantismo negro ou gótico; aspecto este que nos permite fazer uma ligação entre o contexto francês (com o *roman noire* em diálogo com Edgar A. Poe, pelas traduções de Baudelaire (1855) e Mallarmé (1888)) e o dos países de língua portuguesa em questão: em Portugal, os ecos dessa “literatura frenética” ocorrem apenas em momentos episódicos nas obras de Herculano, Camilo, Teófilo Braga etc., tendo menor relevância do que a visão psicopatológica do Naturalismo e do “mal-do-século” romântico (GUIMARÃES, 1990, p. 12); no Brasil, apesar da semelhante prevalência do Realismo-Naturalismo, o ultrarromantismo da chamada “segunda geração” teve como expoente da literatura gótica o poeta e escritor Álvares de

Azevedo, em cuja obra (principalmente nos contos de *Noite na taverna* e na peça *Macário*, mas também na *Lira dos vinte anos*), são frequentes os temas da morte, do terror e dos arquétipos da alma humana, Fausto e Mefistófeles.

De maneira muito sintética, podemos dizer que, na França, tal “estado de espírito” tinha origens no descontentamento com as mazelas desencadeadas pelo progresso tecnológico e científico da Europa, bem como com a transferência desses princípios científicos (de descrição realista) para a escrita literária. Politicamente, o país vivia um momento turbulento de instabilidade entre os regimes republicano e imperial. Entre 1852 e 1870, o Império Francês, instituído por Napoleão Bonaparte em substituição à “Segunda República”, teve grande aumento territorial e desenvolvimento industrial, embora tenha culminado na desastrosa guerra franco-prussiana de 1870-71. Somente em 1879 a “Terceira República” foi eleita e fortalecida.

Em Portugal, também se vivia um momento de intensa agitação social, política, cultural e artística. A intelectualidade portuguesa, de que se destacavam os estudantes da Universidade de Coimbra, era bastante combativa na defesa dos ideais republicanos e caminhava para uma visão menos cientificista da realidade (verificável na transformação, com o tempo, da Geração de 70 se autodenominando Vencidos da Vida). Como é bem sabido, o episódio do *Ultimatum* inglês (1890) agravou a onda de insatisfação com o governo, intensificada pelas várias correntes estéticas e ideológicas francesas e alemãs com que essa nova geração entrava em contato. Em meio a tal clima de saturação, são publicadas duas revistas acadêmicas de Coimbra, *Os Insubmissos* e *Boêmia Nova*, ambas de 1889, nas quais colaborou Eugénio de Castro e onde se divulgavam os grandes nomes contemporâneos das letras francesas. Com a crescente valorização dos elementos da cultura nacional, com vistas à implantação da república, também se fez notória na literatura portuguesa uma vaga neorromântica.

Do outro lado do Atlântico, uma das críticas que se faz ao movimento simbolista é a de se ter alheado às questões nacionais. Esse isolamento se daria pelo fato de o simbolismo não ter constituído uma “época literária” autônoma, por ter surgido no momento do auge realista e por se ter misturado ao Parnasianismo, também da mesma época. No entanto, como registra Massaud Moisés (1973, p. 76),

[...] nem tudo é ausência [sic] da realidade. Com efeito, quase todos [os simbolistas] se empenharam apaixonadamente nas campanhas pela Abolição [1888] e pela República [1889]. Quase todos eram anticlericais e maçons. Eram essas as preocupações dominantes na época.

Ainda a esse respeito, o crítico brasileiro acrescenta que “as estéticas literárias dos *países de cultura receptiva e incriadora*, como o nosso, as mais das vezes decorrem da *imitação* de outras, nascidas em *meios culturais mais adiantados, emissores e criadores*.” (MOISÉS, 1973, p. 75, grifos nossos). No entanto, alguns dos termos empregados pelo crítico, marcados por uma visão evolutiva e teleológica da história literária, poderiam ser repensados hoje a partir dos estudos de literatura comparada que pensam a “world literature” ou, nas palavras de Pascale Casanova, *La République Mondiale des Lettres* (1999). Ou seja, podemos dizer que não se trata aqui de um processo evolutivo, em que uma cultura é mais criativa que a outra. A questão subjacente é de ordem política, sobre a qual incidem a antiguidade e o poder socioeconômico da cultura em questão (especialmente a quantidade de investimento feito pelo país em bens e práticas culturais):

Dans la République mondiale des Lettres, les espaces les plus dotés sont aussi les plus anciens, c'est-à-dire ceux qui sont entrés les premiers dans la concurrence littéraire et dont les “classiques” nationaux sont aussi des “classiques universels”. [...] Elle est le dessin de la “structure inégale”, pour reprendre les termes de Fernand Braudel, de l'espace littéraire, c'est-à-dire de la distribution inégale des ressources littéraires entre les espaces littéraires nationaux. (CASANOVA, 1999, p. 119-20)

Ora, no caso do Brasil, podemos considerar duas condições como relevantes em fins do século XIX: o próprio país era “jovem” em relação aos europeus, em termos de produção de cultura erudita. As primeiras universidades só se organizaram na década de 1930 e muitos dos literatos da época (e de antes) haviam se formado na Europa. O processo de construção de uma identidade (literária) nacional ganhava volume desde o Arcadismo e o Romantismo, tendo sua expressão mais significativa e vigorosa no movimento Modernista, no início do século XX. A França, por outro lado, estava no auge do seu desenvolvimento econômico e cultural e já tinha uma grande tradição literária na altura. Deste modo, era natural que a produção literária francesa que chegasse ao Brasil fosse recebida como novidade e como paradigma.

Em Portugal, o processo se deu de forma semelhante: ainda que não fosse uma literatura “jovem”, não se poderia dizer que ocupasse lugar de destaque no espaço literário europeu. Paris era o destino privilegiado dos estudantes com mais possibilidades financeiras, para onde iam, normalmente, estudar Direito e travavam contato com a intensa cena cultural da capital francesa. Assim, as trocas culturais entre os dois espaços literários nacionais

ocorriam inevitavelmente, trazendo para a literatura periférica os valores e traços da literatura central.

Contudo, em relação ao Brasil, a posição de Portugal dentro do sistema simbólico se altera: para o primeiro, este era uma referência central, devido à descolonização recente e à própria língua portuguesa que facilitava o contato se comparada às línguas estrangeiras. O primeiro livro simbolista de cuja leitura se tem registro no Brasil é *Os Simples*, de Guerra Junqueiro (1892), difundido por Cruz e Sousa entre os “Novos”, de acordo com Andrade Murici (*apud* MOISÉS, 1973, p. 59). Não se sabe se o poeta brasileiro teria lido a obra no mesmo ano em que fora publicada. O que se registra é que, em 1887, o poeta Medeiros e Albuquerque importou livros de Verlaine, Mallarmé, René Ghil, Jean Moréas e revistas contra o realismo (MOISÉS, 1973, p. 51), que foram lidos por Cruz e Sousa. Faltam documentos para delimitar exatamente a questão, que é secundária para o nosso estudo. Importa-nos antes descrever as diferentes formas que tomou o Simbolismo em língua portuguesa na Europa e no Brasil e o quanto essas variações podem revelar dos distintos contextos histórico-culturais em que se desenvolveram.

#### *OARISTOS E BROQUÉIS: UM DIÁLOGO*

O volume de poesia *Oaristos* foi publicado em 1890, sendo logo sucedido por *Horas*, do mesmo autor, no ano seguinte. Semelhantemente, *Broquéis*, de Cruz e Sousa havia sido antecedido, no mesmo ano de 1893, por *Missal*. No entanto, este último livro era constituído por poemas em prosa, diferentemente de *Horas* (conquanto neste haja também poemas em prosa), pelo que nos pareceu mais viável selecionar apenas as duas obras estritamente em verso que inauguraram o movimento simbolista em Portugal e no Brasil. Outro motivo para a escolha destas duas obras em específico foi o estranhamento inicial que ambas causaram na crítica literária de seus respectivos países. O próprio Eugénio de Castro, em seu prefácio à segunda edição de *Oaristos*, refere-o nos seguintes termos:

O livro que tão profundamente desconsertou [sic] o espírito comodista dos meus compatriotas, feroz inimigo de tudo o que possa quebrar o sono em que êles se deleitam de contínuo, o livro que tanta celeuma levantou na imprensa e fez estourar tantas girândolas de injúrias, êsse livro irreverente e estouvado é hoje [dez anos depois, em 1900], um livro pacato e sisudo, uma pessoa normal, bem comportada [...]. (CASTRO, 2001, p. 48)

No caso brasileiro, as críticas negativas são, de certa forma, antecipadas pelo próprio poeta, na epígrafe tomada a Baudelaire (de seu poema em prosa “À une heure du matin”): “Seigneur, mon Dieu! acordez moi la grace de produire quelques beaux vers qui me prouvent à moi-même que je ne suis pas inférieur à ceux que je méprise”(SOUSA, 1995, p. 62), — nota que está relacionada, claramente, com o contexto hostil que rodeava o Dante negro. Essa expectativa negativa se concretizou na incompreensão dos críticos literários, que, imersos no contexto de valorização da ideia e da objetividade (manifesto em verso nas tendências parnasianas), não apreciavam o apelo à musicalidade da poesia, vendo nisto mero efeito declamatório, além do fato de não aceitarem bem a manifestação de um poeta negro (SIMÕES JÚNIOR, 2011).

Outro fator pelo qual decidimos analisar apenas *Oaristos* e *Broquéis* se relaciona à noção de unidade simbólica da obra, tão cara aos simbolistas. Partindo do princípio de que, no âmbito dessa estética, cada poema constitui um “mot total”, para usar a expressão de Mallarmé (2011, p. 36), cujas imagens encontram seu princípio unificador numa dimensão que ultrapassa o texto presente e se reporta ao “Livro” (GUIMARÃES, 1990, p. 18), cada obra analisada foi tida *a priori* como um todo coeso. A inclusão de outros livros requereria um trabalho mais extenso.

Assim, seguindo a ordem de publicação, consideremos os quinze “diálogos íntimos”<sup>4</sup> de Eugénio de Castro, que são antes quinze “monólogos” de amor dirigidos a uma mulher ideal, distante e emudecida. Por seu caráter narrativo e suas inovações formais (que demonstraremos na análise), os longos poemas de *Oaristos* adquirem uma feição dramática em que prevalece uma atmosfera onírica e fragmentada.

*Broquéis*, por seu lado, é uma obra composta por cinquenta e quatro poemas curtos que não se concentram em torno de uma mulher só, mas de várias, uma vez que o seu tema não é um amor ideal, mas tudo quanto é essência transcendental traduzida em formas físicas, recorrendo, na maior parte dos poemas, à figura feminina. O título do livro, diferentemente de *Oaristos*, não nos remete para uma temática amorosa, mas antes sugere uma atitude de defesa contra ataques de inimigos — sugestão esta ampliada pela epígrafe baudelaireana a que aludimos anteriormente, revelando a necessidade que o poeta tinha de se afirmar ante uma sociedade que lhe era hostil.

O cotejo dos poemas que iniciam cada uma das obras em estudo demonstra diferenças significativas de tom e de forma: enquanto em Eugénio de Castro o eu lírico descreve a visão da sua amada e lhe dedica a obra em um longo poema de estrofes heterométricas e heterorrítmicas (conquanto as

---

<sup>4</sup> Significado da palavra “oaristos”, tomada de empréstimo a Verlaine.

rimas sejam sempre emparelhadas), em Cruz e Sousa há uma invocação das Formas, das essências que perpassam, à Platão e à Baudelaire, o mundo físico (incluindo a materialidade do poema), num poema também longo, mas construído apenas em quadras de decassílabos, com rima ora interpolada, ora entrecruzada:

Triunfal, teatral, vesperalmente rubro,  
Na diáfana paz dum poente de outubro,  
O sol, esfarrapando o incenso dos espaços,  
Caminha para a morte em demorados passos,  
Como as bandas que vão a tocar nos enterros...

.....

Foi numa hora assim, mansa, crepuscular,  
Que ao longo desta longa e folhosa alameda,  
Altiva, imperial, entre um rugir de sêda,  
Vi pela vez primeira a Eleita de minh'alma,  
A grande Flor subtil, inegalável, alma,  
A Maior, a mais Bela, a mais Amada, a Única!

Vinha gloriosa e triste, envolta em negra túnica,  
Que no chão se rojava em ondulantes dobras,  
Tinha no calmo andar a elegância das cobras,  
A leveza dum silfo e a graça duma ânfora,  
E, assim como num golpe um alvo pó de cânfora,  
O seu olhar fazia doer, olhar profundo.

.....

Mas, ao vê-la surgir triunfalmente fria,  
Gracil como uma flor, triste como um gemido,  
Meu peito recobrou o seu vigor perdido,  
Todo eu era contente e alegre como um rei! [...]

Assim me apareceu o Lírio tenebroso,  
Cujo ar desprezador me fere e vampiriza,  
Criatura esfingial, triste como a Artemiza,  
Vingativa, feroz e linda como Fásis,  
Flor cujo corpo é o aprilino oásis, [...]  
Assim eu vi brilhar seus olhos malfazejos,  
Assim me deslumbrou a graça do seu busto!

.....  
— *Flor bizarra, que eu vi à hora vespertina,  
Flor marcescente, que eu constantemente sigo,  
Flor, que olho sem cessar, como um estilista antigo,  
Olhando o flavo sol, de pé, numa coluna,  
Flor de trigueiras mãos, de cabeleira bruna,  
Em teu regaço ponho êste livro a ti feito,  
Êste livro febril, que delira e mostra  
Um desvairado amor agarrado ao meu peito,  
Rara pérola azul agarrada a uma ostra!*  
(CASTRO, 2001, p. 65-67, grifos do autor)  
-----

#### ANTÍFONA

Ó Formas alvas, brancas, Formas claras  
De luares, de neves, de neblinas!...  
Ó Formas vagas, fluidas, cristalinas...  
Incensos dos turíbulos das aras...

Formas do Amor, consteladamente puras,  
De Virgens e de Santas vaporosas...  
Brilhos errantes, mádidas frescuras  
E dolências de lírios e de rosas...

.....  
Forças originais, essência, graça  
De carnes de mulher, delicadezas...  
Todo esse eflúvio que por ondas passa  
Do Éter nas róseas e áureas correntezas...  
[...]  
Flores negras do tédio e flores vagas  
De amores vãos, tantálicos, doentios...  
Fundas vermelhidões de velhas chagas  
Em sangue, abertas, escorrendo em rios...

Tudo! vivo e nervoso e quente e forte,  
Nos turbilhões quiméricos do Sonho,  
Passe, cantando, ante o perfil medonho

E o tropel cabalístico da Morte...  
(SOUSA, 1995, p. 63-64)

Já destacamos a dedicatória à mulher em Eugénio de Castro e a presença difusa desta em Cruz e Sousa, mas vale salientar ainda as características atribuídas à mulher em um e outro: no poema I, acima citado, são atribuídos os seguintes termos à figura feminina: “a Eleita da minh’alma”, “a grande Flor subtil”, “inegalável” (sic), “a Maior; a mais Bela; a mais Amada; a Única!”, “gloriosa e triste, envolta em negra túnica”, “triunfalmente fria”, “o Lírio tenebroso”, “olhos malfazejos” e “Flor bizarra”, que sugerem a intertextualidade com o decadentismo francês no uso das maiúsculas e em sua representação da mulher, a um tempo degenerescente e sensualista. Contudo, em Eugénio de Castro percebemos a inacessibilidade dessa mulher, como num amor platônico, que pode ser interpretado como um traço romântico ou como uma forma de sugerir a dimensão onírica e fragmentada da sua visão, constituindo o vago que a poética simbolista procurava atingir.

Em “Antífona”, por outro lado, a alusão ao feminino aparece em meio ao conjunto das Formas ideais que o sujeito lírico pretende alcançar, torturado pela constante tensão entre o carnal e o místico (que, aliás, é título de um dos poemas de *Broquéis*). Assim, os vocábulos usados nesse sentido são: “Formas do Amor, consteladamente puras / De Virgens e Santas vaporosas” [reparemos aqui no uso semelhante das maiúsculas], “Forças originais, essência, graça / De carnes de mulher, delicadezas...” e, empregando o termo baudelairiano, “Flores negras do tédio e flores vagas / De amores vãos, tantálicos, doentios...”. Observamos em ambos os poemas a presença de um amor perturbador, visceral, o qual em Eugénio de Castro é mais casto e feliz e em Cruz e Sousa, mais concupiscente e, por vezes, maldito: “Êste livro febril, que delira e mostra / Um desvairado amor agarrado ao meu peito, / Rara pérola azul agarrada a uma ostra!” (E. de C.) e “Tudo! Vivo e nervoso e forte, / Nos turbilhões quiméricos do Sonho” (C. e S.).

Essa imagem sombria da mulher em Cruz e Sousa fica mais evidente no poema “Noiva da Agonia” (1995, p. 73-74), em que notamos semelhanças com o texto de Eugénio de Castro:

Trêmula e só, de um túmulo surgindo,  
Aparição dos ermos desolados,  
Trazes na face os frios tons magoados  
De quem anda por túmulos dormindo...

A alta cabeça no esplendor, cingindo

Cabelos de reflexos irisados,  
Por entre auréolas de clarões prateados,  
Lembras o aspecto de um luar diluindo...

Não és, no entanto, a torva Morte horrenda,  
Atra, sinistra, gélida, tremenda,  
Que as avalanches da Ilusão governa...

Mas ah! és da Agonia a Noiva triste  
Que os longos braços lívidos abriste  
Para abraçar-me para a Vida eterna!

Em Eugénio de Castro, a mulher é sobretudo associada à cor negra, como também ocorre no poema acima, de Cruz e Sousa. Entretanto, também há momentos em que aparece o branco para essa analogia, mais em Cruz e Sousa do que no poeta português. Esta preferência pelo branco já foi interpretada por alguns críticos de Cruz e Sousa — principalmente os de orientação determinista — como um anseio do poeta por ter essa cor de pele (MONTENEGRO, 1954). No entanto, o branco está presente não só em Baudelaire,<sup>5</sup> quando trata da “analogia recíproca” entre as sensações físicas e as abstratas, na qual “o som sugere a cor (e vice-versa) e som e cor traduzem ‘ideias’” (GOMES, p. 45), mas em vários dos poetas decadentistas e simbolistas, seja associado ao símbolo da Lua ou a outros, como forma de sugerir pureza. No poema de Eugénio de Castro lido acima, vimos os seguintes versos: “Melancòlicamente, a lua de mãos belas, / Tecedeira do azul, tece, num tear de estrêlas, / Um lenço branco, um lenço alvíssimo e brilhante, / Para acenar com êle ao sol, seu ruivo amante...”. Em Cruz e Sousa, temos, dentre muitos poemas, o “Sonho branco” (1995, p. 70):

De linho e rosas brancas vais vestido,  
Sonho virgem que cantas no meu peito!...  
És do Luar o claro deus eleito,  
Das estrelas puríssimas nascido.

Por caminho aromal, enflorescido,  
Alvo, sereno, límpido, direito,

---

<sup>5</sup> No texto “Música e sugestão”, Baudelaire escreve, em 1861: “[...] imaginei involuntariamente o estado delicioso de um homem entregue a um grande devaneio em uma solidão absoluta, mas uma solidão com *um imenso horizonte e uma vasta luz difusa* [...] Logo experimentei a sensação de uma *claridade* mais viva, *de uma intensidade de luz* crescendo com tal rapidez que os matizes oferecidos pelo dicionário não seriam suficientes para exprimir esse *aumento sempre renascente de ardor e de brancura*” (*apud* GOMES, 1985, p. 44, grifos originais).

Segues, radiante, no esplendor perfeito,  
No perfeito esplendor indefinido...

As aves sonorizam-te o caminho...  
E as vestes frescas, do mais puro linho  
E as rosas brancas dão-te um ar nevado...

No entanto, ó Sonho branco de quermesse!  
Nessa alegria em que tu vais, parece  
Que vais infantilmente amortalhado!

Aqui, portanto, verificamos a coincidência da presença do Luar, das estrelas, da pureza, destacando-se a chave de ouro do soneto sousiano, que nos remete para a ambivalência entre a beleza e a iminência da morte. Esse aspecto também aparece no poema XIV de *Oaristos*, em que o eu lírico descreve um devaneio em que vê a sua amada morta em um caixão (CASTRO, 2001, p. 100-103):

Em sobressalto levantei-me do meu banco,  
Olhei: — vinha um entêrro e o caixão era branco.  
Aproximei-me então e vi — horrível cousa! —  
Que a morta lilial, pálida e melindrosa,  
Deitada no caixão, era a imagem perfeita  
Do meu bizarro amor, de Ti, amada eleita

Contudo, se “branco” é uma palavra própria do léxico sousiano, há no soneto acima outra palavra que remete qualquer leitor de literatura portuguesa a Eugénio de Castro: “quermesse”. A partir dela, podemos nos debruçar sobre o conhecido poema XI, “Um sonho”, e tratar de alguns aspectos formais que aproximam e distanciam os dois autores:

## XI

### *Um sonho.*

Na messe, que enlourece, estremece a quermesse...  
O sol, o celestial girassol, esmorece...  
E as cantilenas de serenos sons amenos  
Fogem fluidas, fluindo à fina flor dos fenos...

As estrêlas em seus halos  
Brilham com brilhos sinistros...  
Cornamusas e crotalos,  
Cítolas, cítaras, sistros,

Soam suaves, sonolentos,  
Sonolentos e suaves,  
Em suaves,  
Suaves, lentos lamentos  
De acentos  
Graves,  
Suaves...

Flor! enquanto na messe estremece a quermesse  
E o sol, o celestial girassol esmorece,  
Deixemos estes sons tam serenos e amenos,  
Fujamos, Flor! à flôr dêstes floridos fenos...

Soam vesperais as vêsperas...  
Uns com brilhos de alabastros,  
Outros louros como nêsperas,  
No céu pardo ardem os astros...

Como aqui se está bem! Além freme a quermesse...  
— Não sentes um gemer dolente que esmorece?  
São os amantes delirantes que em amenos  
Beijos se beijam, Flor! à flor dos frescos fenos...

As estrêlas em seus halos  
Brilham com brilhos sinistros...  
Cornamusas e crotalos,  
Cítolas, cítaras, sistros,  
Soam suaves, sonolentos,  
Sonolentos e suaves,  
Em suaves,  
Suaves, lentos lamentos  
De acentos  
Graves,  
Suaves...

Esmaiece na messe o rumor da quermesse...  
— Não ouves êste *ai* que esmaiece e esmorece?  
É um noivo a quem fugiu a Flor de olhos amenos,  
E chora a sua morta, absorto, à flor dos fenos...

Soam vesperais as vêsperas...  
Uns com brilhos de alabastros,

Outros louros como nêspas,  
No céu pardo ardem os astros...

Penumbra de veludo. Esmorece a quermesse...  
Sob o meu braço lasso o meu Lírio esmorece...  
Beijo-lhe os boreais belos lábios amenos,  
Beijo que freme e foge à flor dos flóreos fenos...

.....

Teus lábios de cinábrio, entreabre-os! Da quermesse  
O rumor amolece, esmaiece, esmorece...  
Dá-me que eu beije os teus morenos e amenos  
Peitos! Rolemos, Flor! à flor dos flóreos fenos...

.....

Ah! Não resistas mais a meus ais! Da quermesse  
O atroador clangor, o rumor esmorece...  
Rolemos, ó morena! em contactos amenos!  
— Vibram três tiros à florida flor dos fenos...

.....

*Três da manhã.* Desperto incerto... E essa quermesse?  
E a Flor que sonho? e o sonho? Ah! tudo isso esmorece!  
No meu quarto uma luz, luz com lumes amenos,  
Chora o vento lá fora, à flor dos flóreos fenos...

Apesar da longa extensão do poema, é necessário citá-lo quase na íntegra, devido à coesão entre conteúdo e forma que nele se opera: o deslocamento das estrofes que se repetem mais para a direita da página evidencia a sua função de estribilho e de intersecção entre as “cenas” do “drama” construído por Eugénio de Castro; o paralelismo das rimas das quadras (“quermesse”, “esmorece”, “amenos”, “fenos”) assegura a continuidade da ação que neles decorre. Além disso, a exploração da mancha gráfica pelo autor, para além de ser uma inovação que será aproveitada pelo modernismo, imprime na página a sensação do vago e do sugestivo que o poeta deseja transmitir (associada às rimas, às sinestésias e às aliterações).

Sobre a mancha gráfica do poema na página, no caso de Cruz e Sousa, dentre os muitos sonetos de *Broquéis* e uma litania, destacam-se, apenas “Antífona”, já referida, e “Vesperal”, que também explora essa

dimensão textual, ainda que timidamente, com recuos à direita (SOUSA, 1995, p. 80-81):

Tardes de ouro para harpas dedilhadas  
Por sacras solenidades  
De catedrais em pompa, iluminadas  
Com rituais majestades.

Tardes para quebrantos e surdinas  
E salmos virgens e cantos  
De vozes celestiais, de vozes finas  
De surdinas e quebrantos...[...]

Nesse poema, assim como Eugénio de Castro intercala as quadras com os “estribilhos”, Cruz e Sousa alterna os decassílabos com heptassílabos, sempre com rima entrecruzada, sendo que os heptassílabos são dispostos mais à direita e terminam, quase todos, em reticências, conotando um pensamento interrompido, uma vagueza de percepção. Este deslocamento “menos ousado” foi muito empregue em *Les Fleurs du Mal*, no famoso poema *Une charogne*, por exemplo.

A musicalidade se faz presente não só pela marcação da mancha gráfica do poema, mas também é perceptível por meio de referências explícitas, como nomes de instrumentos e de músicos, e ainda por meio da construção dos versos, com a aliteração, figura sonora comumente associada a esses autores.<sup>6</sup> Em “Vesperal”, a principal aliteração é a do fonema /s/, como, aliás, é comum na maioria dos poemas de Cruz e Sousa: para o efeito, abundam palavras no plural e com as letras “s”, “c” e “ç” no início ou no meio, como em “sacras solenidades”; “O sol, no poente, abre tapeçarias”; “silêncio de ascetérios”; “leves, castos, de açucenas / Nos claros ares sidéreos...”.

Associado ao fonema /s/, também aparecem os fonemas de “t”, “d” e “v” para compor o vesperal (poente / livro de rezas das vésperas / concerto vespertino) do poeta: “Tardes para quebrantos e surdinas / E salmos virgens e cantos / De vozes celestiais, de vozes finas / De surdinas e quebrantos...”. A sonoridade do poema é incrementada, ainda, pelas assonâncias, principalmente das vogais /a/ e /i/: “Tardes de ouro para harpas dedilhadas / Por sacras solenidades”; “De vozes celestiais, de vozes finas / De

---

<sup>6</sup> O exemplo clássico de aliteração em Cruz e Sousa, considerado o mais longo exemplo desta figura em língua portuguesa, é a famosa quadra de “Violões que choram” (“Vozes veladas, veludas vozes, / Volúpias dos violões, vozes veladas, / Vagam nos velhos vórtices velozes / Dos ventos, vivas, vãs, vulcanizadas.”), poema que não foi incluído neste estudo por pertencer a um livro posterior (e póstumo), *Faróis* (1900), e não a *Broquéis*.

surdinas[...]”. Artíficos semelhantes são elaborados em “Um sonho”, como podemos constatar pela repetição dos fonemas /esi/ ou /ese/<sup>7</sup> (assonância combinada à aliteração) em “Na messe, que enlourece, estremece a quermesse [...] esmorece” e também pela repetição do /s/ e do /j/ em “Cítoas, cítaras, sistros, / Soam suaves, sonolentos, / Sonolentos e suaves,” e em muitos outros versos.

As aliterações e assonâncias foram largamente discutidas e exploradas pelos decadentistas e simbolistas franceses, uma vez que um dos objetivos principais de sua estética era vivificar a linguagem, valorizando nela a música e flexibilizando o ritmo (GOMES, 1985, p. 124). O célebre texto de René Ghil, “A instrumentação verbal” (apud GOMES, 1985, p. 128-130), esclarece esse ponto:

Todo instrumento musical [...] tem seus harmônicos próprios, cujo agrupamento o distingue de outro: daí o seu timbre, que é como uma cor particular do som. Mas a voz, como também se sabe, é um instrumento essencial e múltiplo: essencial e múltiplo pelas diversas VOGAIS produzidas, assim como Instrumentos diversos, agrupamentos diversos de harmônicos. [...] se o poeta pensa com as palavras, daí em diante passará a pensar com palavras novamente dotadas de sentido original e total, com as palavras-música de uma língua-música. Assim, devemos eleger [...] apenas as palavras em que se multiplicam timbres vocais: as palavras que, além de seu sentido preciso, têm valor emotivo em si, o Som [...]

René Ghil acrescenta uma tabela em que se alternam combinações de vogais, consoantes, cores, instrumentos musicais e sugestões de sentimentos. Um exemplo importante, ainda que discutível, é o que associa voluptuosidade, paixão, amor, dor, instinto de se dedicar, meditação e desejo passional à combinação entre as consoantes LL, R, S, V e Z, as vogais “i” e “e” e o som da viola, do violino e do baixo. Verificamos, pelos exemplos acima destacados dos poemas, que ambos os poetas tentaram realizar essas combinações em língua portuguesa (sendo que, com a impossibilidade de reproduzir exatamente o som dos instrumentos, estes tinham seus nomes citados).

Sobre este aspecto, vale ressaltar ainda a presença da língua francesa nas produções dos nossos simbolistas, tanto em sua sonoridade quanto em seu léxico. A língua, como explica Casanova (1999), é uma das componentes mais importantes do “capital literário”, uma vez que há, no

---

<sup>7</sup> Dependendo da pronúncia (brasileira padrão ou portuguesa padrão).

“universo literário”, línguas reputadas como mais literárias que outras, dependendo da sua tradição: “C’est en ce sens qu’on peut comprendre pourquoi certains auteurs écrivant dans de ‘petites’ langues peuvent tenter d’introduire au sein même de leur langue nationale, *non seulement les techniques, mais même les sonorités d’une langue réputée littéraire.*” (CASANOVA, 1999, p. 33-4, grifos nossos).

Dessa forma, se justifica a descrição de Massaud Moisés sobre o vocabulário do Simbolismo brasileiro, que, em grande parte, se aplica também ao português:

Quanto ao vocabulário, o nosso Simbolismo seguiu o estímulo da poesia simbolista francesa, com o seu caráter medievalizante, catolicizante, litúrgico, funeral, hermético e esotérico, inclusive com implicações maçônicas. Adaptaram ou traduziram termos franceses, ou tomaram-nos de empréstimo à liturgia católica, como “âmbula”, “ângelus”, “de profundis”, “cibório”, “comunhão” etc. Outras vezes, a par de usarem a palavra “bizarro” no sentido gaulês de “extravagante”, (...) formavam palavras compostas, à barroca [...]. (MOISÉS, 1973, p. 71)

Em Eugénio de Castro, esse uso foi mais intensivo no seu segundo livro simbolista, *Horas*, em que aparecem vocábulos como “lis”, “licornes”, “tissus”, de origem francesa, e “*angelus*”, “simbólicas liturgias” e muitas outras referências católicas. Em *Oaristos*, esse vocabulário está presente, mas sem tantas sonoridades francesas. Um exemplo de referência ao catolicismo em Eugénio de Castro que também se faz presente em Cruz e Sousa é o culto à Virgem Maria, associada à “idolatria” da mulher amada e ao simbolismo da lua:

A lillial Virgem Maria,  
Com seu olhar triste e clemente,  
Vê-nos da lua alvinitente,  
Celestial janela fria.

Dessa janela refulgente  
Observa tudo e tudo espia,  
A lillial Virgem Maria  
Com seu olhar triste e clemente.

Lá vem a lua fugidia...  
Sê minha amiga, ó Flor dormente!

Êsse teu ar indiferente,  
Êsse teu ar desgostaria  
A lilial Virgem Maria.  
(CASTRO, 2001, p. 82)

Por uma estrada de astros e perfumes  
A Santa Virgem veio ter comigo:  
Doiravam-lhe o cabelo claros lumes  
Do sacrossanto resplendor antigo.

Dos olhos divinais no doce abrigo  
Não tinha laivos de Paixões e ciúmes:  
Domadora do Mal e do perigo  
Da montanha da Fé galgara os cumes.

Vestida na alva excelsa dos Profetas  
Falou na ideal resignação de Ascetas,  
Que a febre dos desejos aquebranta.

No entanto os olhos d'Ela vacilavam,  
Pelo mistério, pela dor flutuavam,  
Vagos e tristes, apesar de Santa!  
(SOUSA, 1995, p. 80)

O primeiro poema, de Eugénio de Castro, é ainda um exemplo de uma das inovações formais de que o autor fala no prefácio à obra: o rondel (“duas quadras seguidas de uma quintilha, de forma que os dois primeiros versos da primeira quadra se repetem no final da segunda, e o primeiro verso da quadra inicial retorna no fecho da quintilha: Abab, baAB, ababA”(MOISÉS, 2004, p. 410), utilizado por Mallarmé na França e pelo poeta parnasiano Olavo Bilac, no Brasil. Eugénio de Castro utiliza-o, a nosso ver, como incremento da musicalidade e da “circularidade” da ideia do poema, fazendo com que o seu caráter de poema-símbolo se tornasse mais evidente. Nele, a Virgem Maria olha para o sujeito lírico e para a sua amada da lua, num amálgama em que a frieza e a tristeza do olhar da Virgem se mesclam à indiferença da virgem amada.

Em “Aparição”, por sua vez, a forma é a do soneto tradicional e a Virgem Maria vem ao encontro do eu lírico, fazendo-o refletir sobre a “febre dos desejos”. Contudo, é interessante notar que o mesmo aspecto da Virgem é ressaltado pelos dois poetas: a tristeza misteriosa do seu olhar.

Outra característica simbolista que merece atenção é a recorrência de sinestésias. Voltando aos poemas iniciais de cada livro, observamos uma

diferença essencial entre *Oaristos* e *Broquéis*: o estilo narrativo (teatral) do primeiro e o descritivismo do segundo faz com que a sinestesia se apresente de formas distintas — em *Oaristos*, a fusão das diversas sensações sensoriais não é feita em um só verso, mas em muitos deles que vão se misturando e compondo um cenário, ao que Amorim de Carvalho chama de “simbolismo sensacionista” (2012, p. 297), enquanto em *Broquéis* ocorre mais a sinestesia por adjetivação ou associação inesperada:

Triunfal, teatral, vesperalmente rubro,  
Na diáfana paz dum poente de outubro,  
O sol, esfarrapando o incenso dos espaços,  
Caminha para a morte em demorados passos,  
Como as bandas que vão a tocar nos enterros...  
(CASTRO, 2001, p. 65-67)

Indefiníveis músicas supremas,  
Harmonias da Cor e do Perfume...  
Horas do Ocaso, trêmulas, extremas,  
Requiem do Sol que a Dor da Luz resume...  
(SOUSA, 1995, 63-64)

Logo no primeiro verso de *Oaristos*, verificamos a referência dramática, associada ao sol que surge rubro, lento como um cortejo fúnebre. Apenas nos versos citados, concorrem sensações visuais e auditivas, ainda que não estejam todas no mesmo verso. Essas sinestésias “discretas” são introduzidas ao longo de todo o poema até que, ao fim da leitura, o receptor tem elaborado em sua mente todo um complexo de visões, cores, sons, sensações táteis e até gustativas. Nos versos de “Antífona”, por outro lado, acontece a sinestesia num único verso, como em “Harmonias da Cor e do Perfume...” mas o conjunto dos quatro versos é que faz o efeito de sentido da figura ser produzido em sua completude, sugerindo a mistura das impressões auditivas (“música suprema”; “harmonias”; “requiem”), visuais (“horas do Ocaso”: “da cor”; “Luz”), olfativas (“do Perfume”) e táteis (“trêmulas”, “Dor”).

Explicada, portanto, essa inovação da percepção “impressionista” da realidade, tratemos então do último ponto a ser abordado em nossa análise, já introduzido anteriormente, mas sem pormenorização: a inovação formal. Este foi um aspecto muito defendido por Eugénio de Castro em seu prefácio a *Oaristos*:

Este livro é o primeiro que em Portugal aparece defendendo a liberdade do Ritmo contra os dogmáticos e estultos decretos dos velhos prosodistas.

As ARTES POÉTICAS ensinam a fazer o alexandrino com cesura imutável na sexta sílaba. Desprezando a regra, o Poeta exige alexandrinos de cesura deslocada e alguns outros sem cesura. Tal fizeram em França Francis Vielé-Griffin e Jean Moréas. (...) Os alexandrinos são lançados em parelhas, mas os últimos quatro versos de cada poema têm (tal se faz nos tercetos) suas rimas cruzadas. Salvo erro, é a primeira vez que assim se corta o alexandrino.

Pela primeira vez, também, aparece a adaptação do delicioso ritmo francês *rondel*.

Introduz-se o desconhecido processo da *aliteração*: veja-se o poema XI e muitos versos derramados ao longo desta silva. [...] O vocabulário dos *Oaristos* é escolhido e variado. [...] O Poeta empregou esses raros vocábulos: em primeiro lugar, porque às fastidiosas perfrases prefere o termo *preciso*; em segundo lugar, porque pensa, como Baudelaire, que as palavras, independentemente da ideia que representam, têm a sua beleza própria [...], em terceiro lugar, pela simpatia que lhe merece esse estilo chamado *decadente*, que tão bem definido foi por Théophile Gautier [...]. Tais são, sumariamente, as capitais inovações que este livro apresenta.

Em seu prefácio, Eugénio de Castro se vale da autoridade/centralidade das letras francesas para legitimar as suas alterações na forma tradicional, adotando, para tanto, a forma cultivada por Baudelaire em *Les Fleurs du Mal*: o alexandrino. Como explica Amorim de Carvalho (2012, p. 313), o deslocamento era feito da estrutura 6+6 para a estrutura 4+4+4 (com acentuação na 4ª e na 8ª sílabas), como no seguinte verso do poema XI: “Três| da| ma|nhã.[4] Des|per|to in|cer|[4]to... E es|sa |quer|mes|[4]se?”. No entanto, o crítico português chama a atenção para a “ingenuidade” do poeta ao afirmar tal novidade, pois seria antes uma inovação de Vitor Hugo, já praticada em Portugal desde Junqueiro (CARVALHO, 2012, p. 313).

Cruz e Sousa, em contrapartida, movimenta-se num contexto em que pesa mais o prestígio social do soneto decassílabo heroico no Brasil, ampliado pela voga do Parnasianismo, do que as novidades introduzidas pelo movimento simbolista. “Na verdade,” explica Moisés (1973, p. 69), “o formalismo parnasiano deitava raízes muito fundas em nossa tradição literária para ceder facilmente aos ímpetus renovadores do Simbolismo.”

Sendo assim, principalmente em sua obra de estreia, Cruz e Sousa vai seguir a técnica parnasiana no que concerne à rima e à métrica. “As chaves de ouro não faltam; pode-se dizer que nenhum outro poeta brasileiro as criou tão numerosas, e tão cantantes e belas”, afirma Andrade Murici (*apud* MOISÉS, 1973, p. 70).

À vista dos poemas que consideramos mais significativos para a comparação pretendida, observamos em *Oaristos* e em *Broquéis* alguns pontos de semelhança, como a tônica mais decadente do que simbolista, o realce da musicalidade por meio de aliteraões, assonâncias e deslocamentos do verso na página, e a leitura de pelo menos um autor francês em comum (Charles Baudelaire). Destacamos, por outro lado, que esses pontos de semelhança tiveram concretizações distintas: em Eugénio de Castro predomina o poema dramático, de um lirismo que mescla morbidez e paixão, enquanto em Cruz e Sousa o soneto é dominante, com um descritivismo mais abstracionista para se referir às coisas (herança parnasiana), combinado a um tom pungente e apaixonado. Cruz e Sousa diverge ainda de Eugénio de Castro pelo tratamento da Dor, que ocorre em vários de seus poemas como um fardo transcendentalmente imposto que o eu lírico precisa carregar. Num título semelhante à “Alquimia da Dor” de Baudelaire, o sujeito poético em Cruz e Sousa se descreve como “Acrobata da Dor”, empregando, inclusive, o símbolo do *clown* (SOUSA, 2008, p. 413).

## CONCLUSÃO

A análise dos poemas de *Oaristos* e de *Broquéis*, acrescida da consideração do contexto histórico em que se deram as trocas culturais entre França, Portugal e Brasil em fins do século XIX — à luz do entendimento das relações simbólicas de poder entre as nações no espaço literário internacional — contribuem, em nosso entender, para a descrição desse momento literário da língua portuguesa de uma perspectiva transnacional, o que pode ampliar a compreensão do fenômeno simbolista e os seus desdobramentos nas estéticas posteriores.

Com o presente estudo, cremos que foi possível esclarecer ainda os caminhos que o Simbolismo percorreu entre a Europa e a América, pondo em causa a questão da “importação” pura e simples do movimento da França para Portugal ou para o Brasil, ou mesmo de Portugal para o Brasil. Percebemos, além disso, como a “centralidade” e a “desnacionalização” da cultura francesa no século XIX foram decisivos para difusão desses elementos através do mundo, especialmente na pintura e na literatura. Os pontos de aproximação e de distanciamento (ambos espontâneos e independentes) entre as obras que iniciaram o simbolismo nesses dois países

lusófonos demonstram que não ocorreu uma imitação contemplativa do Simbolismo francês, mas antes uma apropriação de determinados elementos que permitiam um novo modo de percepção e de expressão, em língua portuguesa, da realidade em poesia.

Quanto ao formalismo/esteticismo de Eugénio de Castro, tão criticado por, supostamente, não considerar a verdadeira “essência” simbolista (MONTEIRO, 1977), parece-nos antes que, conforme esperamos ter aqui demonstrado, está presente, sim, em *Oaristos* a “apreensão do mistério”, “a inquietante intuição do Desconhecido, da Sombra, da Distância, do Oculto” (Gaspar Simões; José Régio apud MONTEIRO, 1977), para as quais colaborou a sua preocupação formalista, inseparável do conteúdo. Cruz e Sousa, por sua vez, soube conjugar um preciosismo parnasiano (que convencia seus leitores do seu valor enquanto poeta) com um arrebatamento e uma morbidez tão harmoniosamente expressos como nunca se havia visto até então no Brasil, para além da busca do metafísico, que se afastava das preocupações realistas da época.

Verificamos, pois, que o Simbolismo se manifestou, tanto no Brasil quanto em Portugal, como um movimento de “interregno”, sobre o qual confluíram traços de escolas anteriores e cujas aspirações foram continuadas e desenvolvidas pelo modernismo: em Portugal, por *Orpheu* e no Brasil, mais pela segunda geração modernista (“espiritualista”) do que pela primeira; mas essa última observação fica apenas como mote para estudos futuros, pois mereceria ser considerada à parte.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. Trad. de Fernando Pinto do Amaral. Lisboa: Assírio e Alvim, 1996.

\_\_\_\_\_. *O spleen de Paris*: pequenos poemas em prosa. Trad. por António Pinheiro Guimarães. Lisboa: Relógio d’Água, 1991.

CARVALHO, Amorim de. *Dos Trovadores ao Orfeu*: contribuição para o estudo do maneirismo na poesia portuguesa. Porto: Edições Copy, 2012.

CASANOVA, Pascale. *La Republique Mondiale des Lettres*. Paris: Éditions du Seuil, 1999.

CASTRO, Eugénio de. *Obras poéticas*: tomo I — *Oaristos* — *Horas* — *Interlúnio* — *Belkiss* — *Tiresias*. Reprod. fac-similada dir. por Vera Vouga. Porto: Campo das Letras, 2001.

CASTRO, Sílvio. Realismo e impressionismo em Cruz e Sousa. In: A.A. V.V. Sílvio Castro (org.). *História da literatura brasileira*. Lisboa: Publicações Alfa, 1999. v. 2

CASSOU, Jean et al. *Encyclopédie du Symbolisme: Peinture, gravure et sculpture; littérature; musique*. Paris: Somogy, 1979.

GOMES, Álvaro Cardoso. *A estética simbolista*. Trad. dos textos antologados: Eliane Fittipaldi Pereira. 1. ed. São Paulo: Cultrix, 1985.

GUIMARÃES, Fernando. *Poética do Simbolismo em Portugal*. Lisboa: INCM, 1990.

MALLARMÉ, Stéphane. *Crise de versos*. Trad. de Pedro Eiras e Rosa Maria Martelo. Porto: Deriva, 2011.

MARNOTO, Rita. Eugénio de Castro entre Simbolismo e Futurismo. *Biblos*. n. s. VII, 2009, p. 349-62. Disponível em: <<https://eg.sib.uc.pt/>>. Acesso em: 08/12/2013.

MOISÉS, Massaud. *A literatura brasileira: o Simbolismo (1893-1902)* — v. IV. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1973.

\_\_\_\_\_. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

MONTEIRO, Adolfo Casais. *A poesia portuguesa contemporânea*. 1. ed. Lisboa: Sá da Costa Editora, 1977.

MONTENEGRO, Abelardo F. *Cruz e Sousa e o Movimento Simbolista no Brasil*. Fortaleza: A. Batista Fontenele, 1954.

SIMÕES JÚNIOR, A. S. Um momento decisivo do simbolismo brasileiro: a publicação de *Missal e Broquéis* (1893). *Navegações*. v. 4, n. 2, p. 146-50, jul./dez. 2011.

SOUSA, Cruz e. *Obra completa*. Org. de Andrade Murici. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

\_\_\_\_\_. *Obra completa: poesia*. Org. de Lauro Junkes. Jaguará do Sul: Avenida, 2008. v. 1. Disponível em: <<http://fcc.sc.gov.br/cruzesousa/>>. Acesso em: 25/11/2013.

Recebido em 17 out. 2020  
Aprovado em 12 fev. 2021