



UMA POÉTICA DA NINFA: APARIÇÕES NA POESIA BRASILEIRA MODERNA E CONTEMPORÂNEA

Maura Voltarelli Roque (UNICAMP)¹

Resumo: Este trabalho tem como objetivo pensar a imagem da Ninfa na poesia moderna e contemporânea brasileira. Objeto de reflexão de Giorgio Agamben, Georges Didi-Huberman e Aby Warburg, a Ninfa surge, no contexto da literatura brasileira, de forma mais expressiva no período chamado de “pré-modernismo” e continua a aparecer ao longo do século XX, chegando também à poesia contemporânea. A partir de sua complexidade, buscamos ver o quanto essa imagem desarranja as narrativas usuais da história da literatura moderna brasileira, permitindo encontrar, no lugar de simples rupturas, vínculos insuspeitados entre um momento e outro, dobras temporais, contra-movimentos sintomáticos.

Palavras-chave: Ninfa; Poesia brasileira; Crítica literária; Imagem; Forma

Eu quero a estrela da manhã/ Onde está a estrela da manhã?/ Meus amigos meus inimigos/ Procurem a estrela da manhã. Esses são os versos que abrem o livro *Estrela da manhã*, de Manuel Bandeira, publicado em 1936 em uma pequena edição de 47 exemplares. Nos poemas que compõem o livro, é possível perceber o movimento de “desentranhar a poesia do mundo”, lembrado por Davi Arrigucci Jr. em *Humildade, Paixão e Morte: a poesia de Manuel Bandeira (1990)*, e que corresponderia a um dos procedimentos modernos de sua poética, refletindo um diálogo com as discussões modernistas do período que buscavam justamente ampliar os limites, o espaço da literatura, fazendo com que esta fosse em direção ao simples imerso no cotidiano e dali conseguisse extrair “como quem tira o metal nobre das entranhas da terra” (ARRIGUCCI, 1990, p. 30), a poesia latente.

Mas talvez seja interessante recuar um pouco no tempo e ver como Bandeira, nos seus primeiros livros, realiza algo como uma mescla de romantismo, simbolismo e parnasianismo no contexto de um período intervalar que, por falta de nome melhor, ficou conhecido como “pré-modernismo”. Esse momento, que corresponderia ao período entre 1890 e 1920, é pensado por José Paulo Paes no ensaio “O art nouveau na literatura brasileira”, presente em *Gregos & baianos (1985)*.

¹ Mestra em Teoria e História Literária (UNICAMP), Doutoranda em Teoria e História Literária (UNICAMP). Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Contato: ma_voltarelli@yahoo.com.br

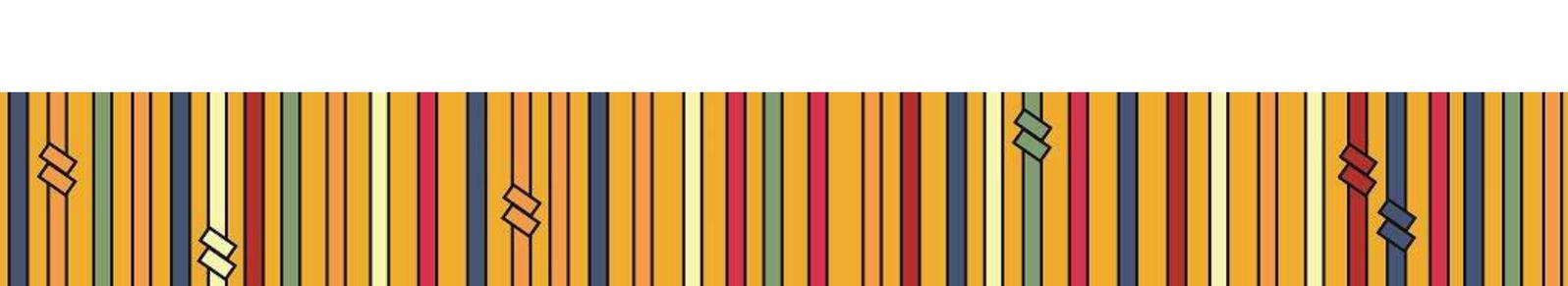


Para a delimitação desse espaço pré-modernista na literatura brasileira, José Paulo Paes se vale do conceito de art nouveau ou “arte nova”. Arte típica da chamada *belle époque*, a estética do art nouveau basicamente se define pelo seu “pendor para o ornamento”, inclinação animada por “uma exaltação dionisíaca da vida, um vitalismo de cuja formulação filosófica se encarregara Nietzsche, o pensador mais prestigioso da época” (PAES, 1985, p. 67).

Com o objetivo de pensar propriamente o espaço que o *art nouveau* ocupava na poesia desse momento intervalar, José Paulo Paes se inspira nas fases e nos temas da poesia artenovista alemã, entre eles estão: dança e vertigem, embriaguez da vida, a maravilha do corpo e o paraíso terrestre. Paulo Paes percebe, no entanto, uma ausência nessa classificação temática: a do tema do “eterno feminino”, “da mulher liberta do estigma da inferioridade, dos preconceitos da vida burguesa e convertida em dominadora”, a “*femme fatale*”, a “*belle dame sans merci*”, que surge como uma figura constante na estética do *art nouveau*, aparecendo um pouco por toda parte, seja nos mobiliários, na arquitetura, ou mesmo nos cartazes de Alphonse Mucha, marcados por formas fluidas e por certa sensualidade livre.

Na obra de Bandeira, que publica seus primeiros livros nesse contexto pré-modernista, o tema do “eterno feminino” vai aparecer um pouco por toda obra e, de forma expressiva, em *Estrela da Manhã*, seu quinto livro, no qual supostamente as indefinições do início já estariam superadas em nome de uma poesia de todo modernista. No entanto, indicando algo como uma espécie de sobrevivência daquele seu primeiro momento de indefinição, a presença dessa imagem feminina talvez nos permita ver o quanto aquele complexo momento inicial de certa forma gestou e foi decisivo para a constituição do modernismo peculiar que parece caracterizar a poesia de Bandeira à medida que o poeta, ao invés de estabelecer uma recusa e ruptura total com o passado e a tradição poética, retoma tal tradição no mesmo movimento em que a transforma.

Levando em consideração as abordagens críticas que se faz da poesia moderna e, principalmente, da poesia contemporânea, que se dividem entre uma crítica que vê na sobrevivência de figuras do passado uma simples “retradicionalização frívola” (SIMON, 2011), e outra que vê nessas reaparições uma necessidade de repensar a tradição pela via



do “dizer de novo”, colocando-a em relação com o presente (SCRAMIM, 2012), buscamos nos aproximar de um encontro de temporalidades que, ao mesmo tempo em que torna mais complexa, desloca a poesia dos seus lugares tradicionais, colocando-a de fato “em crise”, buscando compreendê-la a partir do lugar instável que se abre entre o passado e o presente. Para tanto, começamos a desenhar neste artigo, ainda que de forma breve, o processo histórico no qual uma *forma feminina* da antiguidade chega ao início do século XX ao mesmo tempo como resíduo do passado e retrato do tempo presente, irrompendo - marginal e central ao mesmo tempo – na cena poética brasileira.

Como vimos, o poema de abertura de *Estrela da manhã* (1974) começa com uma espécie de desejo: *Eu quero a estrela da manhã/Onde está a estrela da manhã?* Estrela da manhã é um outro nome dado a Vênus, o segundo planeta do sistema solar e o objeto mais brilhante do céu noturno depois da lua que atinge seu brilho máximo algumas horas antes do amanhecer ou depois do ocaso, sendo por isso conhecida como a estrela da manhã (Estrela d'Alva) ou estrela da tarde (Vésper). Vênus, no entanto, não é apenas uma estrela. Seu nome foi inspirado na deusa romana do amor e da beleza, Vênus, chamada de Afrodite pelos gregos. Mas Vênus, essa estrela que também é uma mulher, nunca deixou de ser, como diz Giorgio Agamben em *Ninfas* (2012), apenas uma ninfa, ainda que superior às outras, sendo por isso chamada de “a rainha das ninfas”.

No desejo expresso nesses versos, reconhecemos ainda um outro, aquele que encontramos em *L'après-midi d'un faune*, do poeta francês Stéphane Mallarmé: *Ces nymphes, je les veux perpétuer*, desejo que fica ainda mais forte por saber justamente da impossibilidade de sua realização. Impossível perpetuar as ninfas, pois elas escapam em pleno ar, como uma borboleta. Mesmo assim o eu lírico as quer perpetuar e, no caso do poema de Bandeira, as quer encontrar, como um dia também quis o historiador da arte alemão Aby Warburg ao se perguntar: onde está a Ninfa?

Foi ao ver uma figura feminina em movimento em um dos afrescos de Domenico Ghirlandaio, *O Nascimento de São João Batista*, na igreja de Santa Maria Novella, em Florença, que Warburg reconheceu naquele tecido esvoaçante cujas dobras se alongavam, perdiam-se e giravam em pleno ar, a sobrevivência das mônades dançantes esculpidas nos vasos, sarcófagos e baixos-relevos da antiguidade pagã. Em *Ninfa*



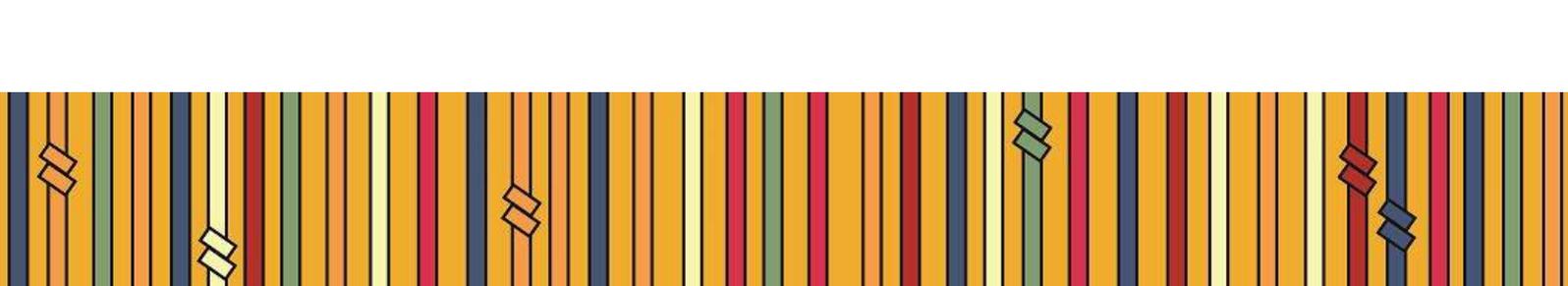
fiorentina (2012), texto que se apresenta como uma correspondência fictícia com o linguista André Jolles, este último expõe a perturbação que lhe foi causada por aquela bela aparição.

[...] pela porta aberta, eis que corre, não, voa, não, paira, o objeto dos meus sonhos, que, pouco a pouco, começa a adquirir as proporções de um delicioso pesadelo. Irrompe no quarto, com o véu adejando, uma figura fantástica, não, uma criada, não, uma ninfa clássica, trazendo na sua cabeça um tabuleiro com magníficos frutos meridionais. (WARBURG, 2012, p. 03)

Essa proliferação de ninfas pagãs no centro de um cenário religioso, crítica, como lembra o filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman em “Ao passo ligeiro da serva” (2011) ao menos duas lógicas territoriais. Uma delas é a da igreja enquanto lugar sagrado e enquanto comunidade de crenças, valores e tabus. A outra seria a própria lógica burguesa representada pela família Tornabuoni.

[...] é quase indecente ver surgir, em tal contexto, um corpo tão sensual, [...] esse corpo que desafia toda a gravidade, de pés nus e passo dançante. Desde logo e por si só, o traje *all'antica* não impõe uma imagem de deusa ou de ninfa pagã nessa cena consagrada ao casto precursor do Verbo encarnado? (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 22)

Neste sentido, com a entrada dessa que Warburg chamou uma “deusa pagã no exílio” (WARBURG *apud* AGAMBEN, 2012 p. 49), um outro tempo se infiltra na imagem, escapa pelas suas bordas, fraturando toda suposta unidade da cena. No afresco de Ghirlandaio, Warburg encontrou a expressão máxima daquilo que ele chamou *Nachleben*, a vida póstuma das imagens, a sobrevivência do antigo que conhece então uma vida fantasmática. O que Warburg percebe e propõe é uma migração das imagens, um deslocamento constante. Estas teriam um funcionamento que se aproxima da lógica do sintoma freudiano – aquilo que foi recalcado, o que deveria permanecer oculto e, no entanto, retorna – protagonizando um movimento que acontece no subterrâneo, nas regiões obscuras do inconsciente, lembrando o deslocamento incessante e invisível das placas tectônicas que, infatigavelmente móveis, não cessam de reconfigurar a superfície da Terra. Da mesma forma a Ninfa, enquanto um *acidente anacrônico da imagem*, atua como uma tempestade das formas e dos saberes, dos estilos e das temporalidades, reconfigurando a superfície das imagens e a atitude que se tem diante delas.



As formas sobreviventes, que atravessam o tempo, foram chamadas por Warburg de *Pathosformeln*, as fórmulas de páthos, a expressão de um desejo, de uma emoção, por meio de um gesto que se repete. A *Pathosformel* surge como um conceito em si mesmo dialético porque combina em uma mesma formulação potências opostas. Como escreveu Giorgio Agamben no ensaio “Aby Warburg e a ciência sem nome”, presente em *A potência do pensamento* (2015), “em um conceito como o de Pathosformel, não é possível distinguir entre forma e conteúdo porque ele designa um indissolúvel entrelaçamento de uma carga emotiva e de uma fórmula iconográfica” (AGAMBEN, 2015, p. 112 e 113).

Neste sentido, é preciso compreender que o gesto que se repete no tempo contém em si mesmo a sua diferença. As *Pathosformeln* são, antes de tudo, singularidades e não universais eternos, arquétipos situados em um além da história. Estão, dessa forma, muito próximas da imagem dialética tal como foi vista por Walter Benjamin, essa constelação formada pelo choque do Outrora com o Agora. “Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação”. (BENJAMIN, 2006, p. 504).

A mesma *Pathosformel* Ninfa mostra-se ora como uma serva florentina ou um anjo protetor, ora como uma Salomé mortífera (“a caçadora de cabeças”, como a chamou Warburg na Prancha 47 do Atlas *Mnemosyne*, intitulada “As duas faces da Ninfa: o anjo e a caçadora de cabeças”), ou uma Madalena delirante no seu “luto orgiástico” (DIDI-HUBERMAN, 2013). Os mesmos gestos trazem sempre a possibilidade de uma inversão do *páthos*. O tema da Ninfa, simultaneamente dinâmico e arqueológico, como disse Didi-Huberman (2011), revela-se altamente ambíguo. A morte surge apenas como um reverso do desejo, polaridades entre as quais se debate a própria imagem da Ninfa. Não por acaso, muitas das ménades antigas eram esculpidas sobre sarcófagos, como se elas emprestassem a exuberância tão viva daquela que Warburg chamou a sua *brise imaginaire* – índice de desejo nas imagens renascentistas - para homenagear a morte.



A ambiguidade da Ninfa se imprime no seu próprio corpo e pode ser percebida desde a forma como ela aparece nas imagens renascentistas, ao mesmo tempo marginal e central na distribuição da cena, com as feições do rosto quase sempre impassíveis, indiferentes a qualquer emoção, em contraposição às suas vestes e aos seus cabelos que surgem quase incendiados pelo movimento. Nesse jogo de paixão e impassibilidade, o *páthos* é deslocado para as extremidades, mas de modo algum se ausenta da imagem.

Na obra poética de Bandeira, a *forma feminina em movimento* não surge apenas como a sua estrela distante, mas continua desdobrando-se em outras, apresentado-se sob mil disfarces. É ela que igualmente pulsa latente por trás das “sirtes sereias e Medéias” que seduzem o eu lírico com a sua canção de terras distantes e inacessíveis no poema “Canção das duas Índias”; é ela também que assumindo a forma fluida, provisória e indefinida das três mulheres do sabonete araxá possui o eu lírico, fazendo com que ele experimente que “nada é mais terrível, nada é mais precioso do que o saber que vem das ninfas” (CALASSO, 2004, p. 28), pois elas são “os arautos de uma forma de conhecimento, talvez a mais antiga e, com certeza, a mais perigosa: a possessão” (CALASSO, 2004, p. 27).

Ainda na poesia de Bandeira, a ninfa faz uma bela aparição no poema “A Filha do Rei”, onde o eu lírico mostra-se capturado por uma mulher que passa como um raio, cujo corpo ele já sabe desde o início estar condenado a jamais conhecer. Como uma frustração do desejo que se apresenta neste e na maior parte dos poemas que tematizam a experiência amorosa na obra de Bandeira, o poema parece dialogar com o soneto de Baudelaire dedicado à passante, a pálida *forma feminina* que surge, quase como um fantasma, de dentro do frenético movimento da multidão. Nos dois poemas, o eu lírico experimenta um sentimento moderno por excelência que Walter Benjamin tão bem chamou de “amor à última vista” (BENJAMIN, 1989, p. 118). No entanto, o paradoxo da imagem é que ela passa, mas é como se não tivesse passado, pois deixa em quem a vê a imaginação de suas formas, a possibilidade de suas múltiplas identidades, a promessa do seu paraíso perdido.

A sensualidade corpórea, que em Bandeira se tensiona a todo momento com o aspecto inefável ligado a essa *forma feminina*, é explorada de maneira acentuada na



obra de Drummond em diversos poemas do livro *Corpo*, de 1984. Entre os disfarços por meio dos quais essa imagem feminina sobrevive quase como um resto na poesia drummondiana está aquele que se vê no poema “A loja feminina”, publicado em *Farewell*, de 1996, onde a Ninfa assume a identidade de manequins de uma loja, provocando no eu lírico a mesma perturbação causada pelo seu aspecto ambíguo e indizível, condenando-o a uma dissolução. No contexto da poesia mais marcadamente social de Drummond, a Ninfa é reconhecida em meio ao burburinho e às superficialidades do comércio, com o qual chega a se confundir. Parece existir algo como um deslocamento da sua presença perturbadora para um dos locais que fazem parte do cotidiano do homem moderno: as lojas, onde, mesmo improvável, ela aflora à superfície.

Em João Cabral de Melo Neto, a *forma feminina em movimento* sobrevive nas suas “sevilhanas”, nas dançarinas de flamenco que tanto o fascinavam, e pulsa nas diversas metáforas líquidas que podemos encontrar ao longo de toda sua obra, na sua “mulher lavada”, como tão bem chamou Luiz Costa Lima (1995), recuperando toda uma tradição clássica ligada à figura da ninfa que a relaciona às águas. Na doutrina das criaturas elementares de Paracelso, a ninfa é igualmente associada à água e, nas suas representações ao longo da história da arte, ela aparece quase sempre levando jarros de água ou próxima à água, se banhando em rios e lagos, ou mesmo morta sobre a água, para lembrarmos essa outra Ninfa que era a Ofélia, de Shakespeare.

Entre as aparições da Ninfa em João Cabral está a imagem da bailadora andaluza presente no poema de abertura do livro *Quaderna*, de 1960. Dividido em seis partes, “Estudos para uma bailadora andaluza” tematiza alguns elementos específicos da dança flamenca e traz para o plano principal da representação uma mulher na dialética de seus movimentos e paradas, que parece capturar completamente a atenção daquele que a contempla. Por meio e a partir dos elementos do flamenco, o poema termina por construir uma relação entre a bailadora andaluza e os próprios elementos da natureza, entre eles, o fogo e a terra. Inteiramente identificada com a imagem do fogo, a bailadora incendia, ao mesmo tempo em que é capaz de incendiar a si mesma. Suas vestes ondeantes não nos lembram as vestes incendiadas das ménades enfurecidas ou aquela



outra flutuante da criada de Ghirlandaio? Ao final do percurso de sua dança, a mulher surge quase despida, não só das vestes, como também da sua “densa floresta de gestos” para ir, aos poucos, revelando-se, nua e espigada, embora a roupa persista.

Ao chegar à poesia contemporânea, o que se percebe nas encarnações da Ninfa parece ser uma intensificação do movimento de declínio, de queda dessa imagem na miséria contemporânea, descrito por Didi-Huberman em *Ninfa moderna* (2002). No poema “As ninfas”, de Donizete Galvão, publicado no livro *Do silêncio da pedra*, de 1996, a ambiguidade da ninfa e a dificuldade de capturá-la são novamente tematizadas, mas agora ela surge na forma “volátil e escorregadia” de meninas “infláveis ao vento” do desejo, como outras ninfetas, recuperando a própria Lolita, de Nabokov. Imersas em um cotidiano de cobiça, elas dividem espaço com a imagem do “algodão doce da esquina” em uma tensão entre inocência e sensualidade, em uma poetização dos elementos que se mostra muito mais crua, sem disfarces, altamente erótica.

Parece-nos, entretanto, que, em nenhuma outra obra poética contemporânea, o movimento de queda da ninfa se realiza de forma tão expressiva quanto na poesia de Carlito Azevedo. Assumindo múltiplas identidades, a *forma feminina em movimento* surge na obra de Carlito como a passante, as banhistas, as manifestantes, que sobrevivem, se escondem e emergem no “asfalto duro da rua sem vida”, imagem que aparece no poema de abertura do livro *Collapsus Linguae*, de 1991. O poema desdobra uma *forma que passa*, súbita como um raio, tal como dizia o poema de Bandeira, cujo movimento igualmente a destaca do restante da paisagem, como outrora a parisiense se destacava do movimento da multidão em Baudelaire. A descrição dessa *forma fugitiva*, que aparece para desaparecer, que passa sem ter passado, deixando vestígios, resíduos, lança o poema, feito de um emaranhado de tempos, em uma atmosfera que podemos dizer quase warburgiana, pois parece fazer referência à Prancha 46 que compõe o Atlas *Mnemosyne* de Aby Warburg, dedicada à Ninfa. Na Prancha podemos ver, quase como uma constelação, uma montagem de imagem e tempo, a dama com vestes esvoaçantes do afresco de Ghirlandaio, a carregadora de água de Rafael, um relevo romano antigo com a imagem da Portadora, e mesmo uma camponesa toscana fotografada pelo próprio Warburg em Settignano. Ainda em outra Prancha do Atlas, a Prancha 39, que



igualmente gira em torno da *Pathosformel* Ninfa, podemos ver as *formas femininas em movimento* em *O Nascimento de Vênus e A Primavera*, de Botticelli, onde Warburg identificou a presença de fórmulas antigas – *all'antica* - a que os pintores do renascimento recorriam quando precisavam representar as formas da vida intensificada.

Outro movimento que parece ficar mais evidente na poesia contemporânea é aquele que aproxima a Ninfa da própria poesia. Em algo que parece uma sinalização desse caminho, o poema “A uma passante pós-baudelairiana”, cuja primeira versão também foi publicada no livro *Collapsus Linguae*, apresentando-se todo em hipótese, vai montando as suas imagens de modo que a *forma feminina* aos poucos se confunde com a própria escrita.

A pele branca sobre a qual a escrita luminosa - adjetivo que empresta a essa escrita um componente diáfano - *teria* sido gravada traz algo de uma palidez fantasmática, que recorda o aspecto de luto da parisiense de Baudelaire e, em ambos os poemas, a cor pálida a destaca, mesmo estando ela diluída na multidão. Pode-se pensar também na brancura da página em branco de Mallarmé, vazia, sobre a qual se escreve. A boca se insinua no poema, como parte desse corpo sobre o qual se escreveria, e logo os elementos fogo e água encenam uma tensão entre aquilo que consome e aquilo que sacia uma sede que é, no entanto, insaciável, pois se trata de uma “sede de dilúvio”.

As figuras hipotéticas continuam a aparecer, como a do poeta afogado nas águas de um rio imaginário (tal como outrora os deuses e homens afogavam-se nas “águas mentais”² das ninfas), e aos poucos ganha espessura no poema a figura do eu lírico que se coloca no verso “mas eu que venero mais que o ouro-verde raríssimo”, desejando a passante que desfila diante dele com seu andar em desmesura – carregado de *páthos* – sobre uma passarela de “relâmpagos súbitos”.

A passante desejada pelo poeta é em seguida descrita como tendo a pele pálida de papel e, neste momento, a aproximação da mulher com a escrita pode ser percebida. O desejo do poeta passa então a ser não mais apenas pela mulher em si, mas também pela possibilidade de escrevê-la, dizer sobre ela, responder ao seu apelo com palavras de luz.

2A expressão “águas mentais” foi retomada por Roberto Calasso no livro *A loucura que vem das ninfas* (2008) a partir de um fragmento de um hino a Apolo, citado por Porfírio em *O antro da ninfa*. No hino está dito que Apolo recebeu das ninfas o dom das “águas mentais”, matéria da qual a própria ninfa seria feita.



No entanto, as palavras de luz são palavras que fogem, vaporosas, “como uma sílfide por trás dos bastidores”, como diz o belo verso do poema “O relógio”, de Baudelaire. Como escrever com palavras de luz? Como escrever quando a própria escrita foge? A escrita surge assim como algo que parece ter a mesma consistência fantasmática e volátil da mulher que passa. A impossibilidade de capturá-la por meio da linguagem converte-se na impossibilidade da própria escrita, impossibilidade já sinalizada desde a epígrafe de Henri Michaux: “eu falo uma língua morta,/agora que eu não te falo mais”. O poema em última instância não se realiza, apresenta-se apenas como hipótese, e a *forma feminina em movimento* pode ser apenas sentida, experimentada com o corpo que desfalece em arrepios.

No jogo hipotético entre mulher e escrita, o poema parece ensaiar um movimento de aproximação tensiva entre Ninfa e poesia. A poesia, como a Ninfa, torna-se esquiva, impossível, indizível, só pode se dar como hipótese, como imagem, como sonho. O poema se esfumaça, se desintegra no ar e, no entanto, o poeta o busca, como busca e deseja a mulher que passa, e vai escrevê-lo, ainda que seja encenando a própria impossibilidade de escrevê-lo. No entanto, essa imagem vaporosa, evanescente, também é corpo, erotismo, desejo e, como tal, pode ser apreendida, ainda que num átimo, para mais uma vez perder-se. Da mesma forma, a escrita que se mostra possível parece ser uma escrita do corpo, ao rés do chão, como se no corpo estivesse a possibilidade de sobrevivência da poesia diante da dificuldade da época. O poema anterior “Paráfrase: Rajasekhara” nos sugere o que passa a ser decisivo nessa nova e velha passante – o selvagem sentido de sobrevivência animal, inquietado, agitado pelo desejo – quase poderíamos dizer, inspirados na beleza histórica dos surrealistas: a poesia será desejo, ou não será.

Referências

ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990



AGAMBEN, Giorgio. “Aby Warburg e a ciência sem nome” in: *A potência do pensamento: ensaios e conferências*. Trad. António Guerreiro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015

_____. *Ninfas*. Trad. Renato Ambrosio. São Paulo: Hedra, 2012 (Coleção Bienal)

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Farewell*. Rio de Janeiro: Record, 1996

AZEVEDO, Carlito. *Collapsus Linguae*. Rio de Janeiro: Editora LYNX, 1991

BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar, 1974

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. Ivan Junqueira. 1ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Tradução do alemão: Irene Aron; tradução do francês Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006

_____. “Sobre alguns temas em Baudelaire” in: *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Tradução José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989

CALASSO, Roberto. *La locura que viene de las ninfas*. Tradução de Teresa Ramírez Vadillo e Valerio Negri Previo. Espanha: Sexto Piso, 2008

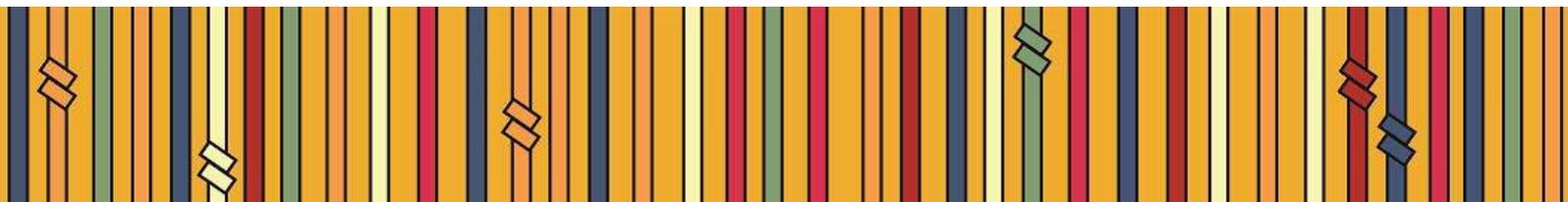
_____. *A literatura e os deuses*. Trad. Jônatas Batista Neto. São Paulo: Cia das Letras, 2004

DIDI-HUBERMAN, Georges. “Ao passo ligeiro da serva” (Saber das imagens, saber excêntrico) in: *Ymago*. Trad. R.C. Botelho e R.P. Cabral. Lisboa: KKYM, 2011. Disponível em: www.proymago.pt. Acesso: setembro de 2012

_____. “Coreografia das intensidades: a ninfa, o desejo, o debate” in: *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013

_____. *Ninfa Moderna*. Essai sur le drapé tombé. Paris: Éditions Gallimard, 2002

GALVÃO, Donizete. *Do silêncio da pedra*. São Paulo: Arte Pau-Brasil, 1996



- LIMA, Luiz Costa. “A traição consequente ou a poesia de Cabral” in: *Lira e antilira: Mário, Drummond, Cabral*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995
- MALLARMÉ, Stephane. *Mallarmé*. Tradução: Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2010
- MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa: volume único – João Cabral de Melo Neto*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003
- PAES, José Paulo. “O art nouveau na literatura brasileira” in: *Gregos & baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985
- PARACELSO, Teofrasto. *Tratado de las ninfas, sirenas, pigmeos y otros seres*. Indigo, España, 2003
- SCRAMIM, Susana. “A critica brasileira de poesia contemporânea: velhos debates, outras máscaras” in: *Alea*, 14.1, janeiro-junho de 2012
- SIMON, Iumna Maria. “Condenados à tradição” in: revista *Piauí*, outubro de 2011
- WARBURG, Aby. “Ninfa Fiorentina. Fragmentos de um projecto sobre Ninfas” in: *Ymago*. Trad. A. Morão. Lisboa: KKYM, 2012. Disponível em: www.proymago.pt. Acesso: setembro de 2012